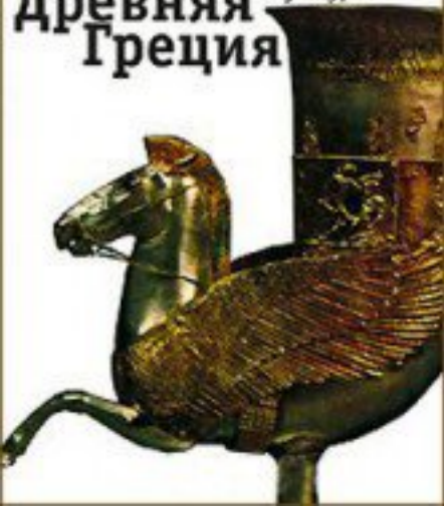


М.Н. Афасижев

Изображение и слово
в эволюции художественной
культуры

Древняя Греция



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО
ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

М.Н. Афасижев

Изображение и слово
в эволюции художественной
культуры

**Древняя
Греция**

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2008

УДК 94(38)
ББК 71.05(0)32+83.3(0)3
А94

Рецензенты:

доктор философских наук *М. Я. Сараф*,
доктор искусствоведения *В. И. Тасалов*

Афасижев М. Н.

А94 Изображение и слово в эволюции художественной культуры.
Древняя Греция / М. Н. Афасижев. — СПб. : Алетей, 2008. —
320 с.

ISBN 978-5-91419-038-2

В работе прослежена эволюция античного искусства от мифологических образов к изображению человека в своеобразии его внешнего облика и индивидуальных черт характера. Автором представлена панорама развития древнегреческого общества, в недрах которого возник уникальный тип античной культуры, где большое значение имела агональность — состязательность на всех уровнях общественной жизни и искусства. Анализ изобразительных и выразительных аспектов в эволюции греческой мифологии, эпической поэзии, изобразительных видов искусства и театра выявил доминирование слова в создании мифологических образов богов и героев, определивших основное содержание изобразительных видов искусства, а также античной трагедии и комедии.

Для историков, культурологов и всех, интересующихся проблематикой античности.

УДК 94(38)
ББК 71.05(0)32+83.3(0)3

В оформлении обложки использовано изображение древнегреческого кубка-ретона, обнаруженного при раскопках курганов Адыгеи

ISBN 978-5-91419-038-2



© М. Н. Афасижев, 2008
© Государственный институт искусствознания, 2008
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2008
© «Алетейя. Историческая книга», 2008

Содержание

Введение	7
Глава 1. Природные условия и особенности общественной жизни Древней Греции	18
1. Географические особенности природы Древней Греции	18
2. Влияние климата и эстетического воспитания на облик древних греков	21
3. Общественное устройство древнегреческих городов-полисов...	23
Глава 2. Миф – как слово. Возникновение и эволюция Древнегреческой мифологии	28
1. Истоки и архаический период греческой мифологии	28
2. Олимпийская мифология	40
3. Эпоха героической мифологии	50
4. Функциональное и эстетическое значение словесных наименований античных богов и героев	65
5. Амбивалентная особенность греческих мифов: эстетическая структура и агональная процессуальность	75
Глава 3. Становление и эволюция Древнегреческого эпоса. «Илиада» и «Одиссея» Гомера	86
1. Типологические особенности «Илиады» Гомера как высшего образца эпического искусства древности (в интерпретации Гегеля)	86
2. Эстетические и структурно-динамические особенности композиции «Илиады»	106
3. Изобразительные и выразительные функция языка «Илиады»	119
4. Характеры богов и героев в «Илиаде»	143
5. Композиционные и языковые особенности «Одиссеи»	155

Глава 4. Античная поэзия	172
1. Эпическая поэзия Гесиода	172
2. Изобразительные и выразительные особенности хоровой лирики	179
3. Общественные функции и личностный аспект сольной лирики	197
Глава 5. Архитектура Древней Греции	210
1. Социокультурные функции древнегреческой архитектуры	210
2. Символическая архитектоника египетской архитектуры	212
3. Эстетическое своеобразие греческой архитектуры	223
4. Парфенон как идеальный образец аттической архитектуры	228
5. Уникальное эстетическое своеобразие Эрехтейона	236
6. Синтез архитектуры, скульптуры и живописи в храмах Акрополя	238
Глава 6. Изобразительное искусство Древней Греции	252
1. Возникновение скульптуры в период архаики	252
2. Эволюция скульптурных изображений мифологических богов и героев	258
3. Изображение богов и мифических героев в аттической скульптуре	262
4. От абстрактных образов греческого мифа к скульптурным портретам выдающихся общественных деятелей Греции	267
Глава 7. Театральное искусство Древней Греции	288
1. Театр в эпоху расцвета культуры и искусства в Афинах	288
2. Эволюция театрального искусства в кризисный период греческой демократии	300
Заключение	316
Список использованной литературы	317

Введение

Древнегреческая мифология была и остается в мировой литературе предметом самых разнообразных и многочисленных исследований. Интерпретация природы и функции мифа началась еще в античности – в трудах Демокрита, Гераклита, Платона, Аристотеля, продолжена в эпоху Возрождения и Просвещения Ф. Бэконом, Дж. Вико, Вольтером, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо и другими. Свой вклад в исследовании мифа внесли представители немецкой философии – Г.В. Гегель, Ф. Шеллинг, И.Г. Гердер, немецкие романтики – братья В. и Я. Гримм, а также В. Гёте и Ф. Шиллер. Трудно найти кого-либо из философов, эстетиков, поэтов и художников прошлого, кто бы так или иначе не использовал миф в своих исследованиях для интерпретации мира, человека и всех видов его творчества.

В Новое время, с развитием естественных и гуманитарных наук, которые, казалось, должны были вытеснить миф как древнюю форму сознания, – наоборот, интерес к мифу все время возрастал и не только заполнял лакуны научного знания, но со временем приобрел статус предмета комплексных исследований традиционных и новейших дисциплин.

В настоящем, в трудах зарубежных и отечественных представителей самых различных дисциплин, миф занимает одно из важных мест. Это характерно, например, для философов – А.Ф. Лосева, М.А. Лившица, Е.М. Мелетинского, В.И. Тасалова, В.Д. Шинкаренко, А.Ф. Косарева, Л.И. Воеводиной, Э. Кассирера, Г.Г. Гадамера, Р. Кайуа, К. Хюбнера; психоаналитиков – З. Фрейда, К. Юнга, О. Ранка, Э. Фромма; культурологов – Дж. Фрэнзера, Э. Тэйлора, Л. Брюля, Б. Малиновского, М. Элиаде, литературоведов структуралистской и семиотической ориентации – Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, М.Л. Гаспарова и многих других.

В результате такого всестороннего внимания к мифу он стал постепенно выдвигаться на авансцену современной культуры в качестве универсального знания о Космосе, Природе и Человеке.

Таким образом, в настоящее время интерес к мифологии не только не угасает, но как видно из приведенного списка литературы в данной монографии, в последние десятилетия необычайно возрастает. Но вместе с тем, как это подтверждают многие современные публикации, остается упущенным и требующим специального исследования, весьма важный – эстетический аспект мифа. Возможно, это объясняется тем, что проблема эстетического, возникнув в лоне европейской философии в прошлом, долгое время не могла обрести статус самостоятельной дисциплины с ее специфическим предметом и методами исследования, что не способствовало четкому определению специфики эстетического и форм его проявлений в природе,

обществе, в различных видах практической деятельности, формах общественного сознания, в том числе – и в мифах.

В данной монографии реализована сформулированная на основе обобщения результатов философских, психологических и новейших, естественно-научных интерпретаций природы основных потребностей человека, гипотеза о предмете и функции эстетического, которая впервые была апробирована и реализована при исследовании взаимодействия изображения и слова в первобытном обществе. И в этом отношении она продолжает тему, начатую в книге «Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Первобытное общество» (2004), в которой эстетическая методология была применена для исследования первичных форм религиозных ритуалов, словесных и изобразительных видов искусства в первобытном обществе, возникновение которых было обусловлено начавшейся в палеолите дифференциацией структуры потребностей человека, приведшей к возникновению эстетической деятельности и искусства.

Изложим вкратце обоснование методологии эстетического анализа и полученные на основе ее применения результаты в исследовании культуры и искусства первобытного общества, что необходимо для понимания мифологии и художественной культуры Древней Греции, унаследовавших многие черты первобытной религии, словесного и изобразительного искусства.

* * *

Становление и эволюция первобытного человека, как и других представителей животного мира, осуществлялись в процессе удовлетворения ими своих потребностей. При этом, наряду с сугубо биологическими, «субстанциональными» потребностями – в пище, сохранении и продолжении жизни, сне, отдыхе – у человека и вышших животных имеется так называемая «функциональная» потребность, которая впервые получила ясное и четкое определение в трудах грузинского психолога Д.Н. Узнадзе. По убеждению ученого, «живой организм стремится к активности как таковой, он нуждается просто в самой деятельности. Он прекращает ее лишь временно и условно, когда принужден обратиться к отдыху» (101, с. 20). И далее – «функционирование и в первую очередь функционирование моторного аппарата, само по себе доставляет удовольствие. Это так называемое «удовольствие функции» может стать независимым двигателем, стимулирующим моторный аппарат живого организма и в том случае, когда нет никакой биологической потребности» (101, с. 24).

У взрослых животных функциональные потребности удовлетворяются в процессе их естественной жизнедеятельности и лишь у молодых особей наблюдается реализация функциональных потребностей

в игре, которая обусловлена особенностями их биологической организации и осуществляется в формах и ритмах их будущей взрослой деятельности по удовлетворению своих субстанциональных потребностей. Отличие же детской игры от игр животных состоит в том, что формы игровой активности детей не «специализированы», как у детенышей животных – поскольку будущая деятельность детей не обусловлена характером их физической организации как у животных, а соответственно универсальная деятельность взрослых может принимать самые различные формы, которые в будущем не могут фатально повлиять на их выбор профессии.

Универсальный характер игры как первичной формы функциональной потребности коренится в природных особенностях живого организма и может принимать самые различные виды, детерминруемые главным образом внутренней потребностью в игре в любых подходящих для этого ситуациях. Как отмечал нидерландский ученый Йохан Хейзинга в своей известной книге «Homo Ludens», «реальность, именуемая игрой, простирается на мир животных и на мир человеческий. Существование игры не привязано ни к определенной степени культуры, ни к определенной форме мировоззрения» (103, с.14). И именно этот самостоятельный характер игры и позволил ей служить способом или формой организации и функционирования культуры в ее разнообразных – материальных и духовных воплощениях, начиная с первобытного общества и до наших дней. То есть «важнейшие виды первоначальной деятельности человеческого общества все уже переплетаются с игрой» (103, с.14).

Этот вид активности высших животных и человека можно определить как выражение «функционально-игровой потребности», или потребности в гармоническом функционировании их физических структур, или «физического аппарата» в целом.

Но над этим «низшим» уровнем активности у человека в процессе и результате его рационально-трудовой деятельности «надстраиваются» высококодифференцированные перцептивно-мозговые структуры, возникшие на основе восприятия и познания им предметов и явлений окружающей действительности.

Как и функционально-игровая потребность, в первобытную эпоху перцептивно-познавательная деятельность человека выполняла главным образом утилитарные функции, необходимые для выживания его в суровых условиях дикой природы. Но с изобретением более совершенных орудий труда, появлением свободного времени уже в первобытную эпоху у древнего человека возникает некоторый избыток энергии, в результате чего в дополнение к функционально-игровой потребности, реализуемой на уровне его физической организации, в нем инициируется функциональная активность перцептивного аппарата и мозговых структур. Что, собственно,

является предпосылкой возникновения функционально-эстетического отношения к предметам и явлениям действительности. Вернее, к их формам и цветовому многообразию, которые могут вызвать «игру» перцептивных и ментальных структур и этим самым – чувство удовольствия своим видом вне практического отношения к ним.

Возникновение и развитие функционально-эстетического отношения со временем перерастает в «функционально-эстетическую потребность», которая вначале реализуется в различных формах трудовой деятельности (собираательство, охота на диких животных), а затем совместно с функционально-игровой потребностью побуждает к созданию ранних форм первобытного искусства (охотничья пляска, религиозные обряды, представления, легенды и мифы).

Общей особенностью различных форм искусства первобытной эпохи является их подобие впервые освоенным культурным формам трудовой деятельности, осуществляемым с целью одновременного удовлетворения «субстанциональных» потребностей – «в проекте», а функционально-игровых и функционально-эстетических потребностей в настоящее время. Это особенно характерно для наиболее древнего вида искусства – охотничьей пляски, которая имитировала поведение и действия охотников с целью их тренировки перед охотой, передачи опыта молодому поколению, способствовала возбуждению психологического настроя их на успешную охоту и т.д., но по своим действиям и процессуальным характеристикам, по сути, являясь формой реализации накопившейся в межохотничий период функционально-игровой и отчасти функционально-эстетической потребности.

Таким образом, в форме охоты впервые была создана первичная структурно-процессуальная реальность, или парадигма, следующие более сложных и разнообразных культурных форм как материальной, так и духовной деятельности, в которых какая-либо общественно значимая планируемая цель реализуется усилиями участвующих в ней индивидов. И этим самым осуществляется удовлетворение общественных и индивидуальных потребностей индивидов. В данном случае – в охотничьей пляске, появление которой относится к верхнему палеолиту, когда словесная речь находилась в зачаточном состоянии и не могла еще служить формой фиксации прошлого опыта и планирования будущей охоты.

Но в ходе развития первобытной материальной и духовной культуры, обусловленной усложнением и универсализацией человеческой деятельности, появлением и развитием словесной речи, обогащением эмоциональной сферы первобытных людей, наступает переломный этап человеческой истории, обозначенный как «неолитическая революция». На авансцену выступает слово, которое отныне становится доминирующим фактором эволюции и развития всех форм духовной культуры.

В результате был осуществлен первый и без сомнения самый важный «переворот» в истории человечества – долгое время выступая как «слуга» инстинктов, обеспечивая ориентацию первобытных людей в условиях дикой природы и содействуя успешной деятельности по удовлетворению их биологических потребностей, мозг человека постепенно становится «господином» инстинктов. То есть, продолжая с большим успехом, чем раньше, способствовать удовлетворению материальных потребностей первобытных людей, мозг освобождается от непреклонной и полной зависимости от инстинктов. Мозг «завоевывает» право творить по собственным целевым и процессуальным критериям и побуждает перцептивный аппарат человека воспринимать и оценивать предметы и явления природы, предметы и орудия труда не только на основе их полезности и целесообразности, но и по их формальным и временным параметрам, способным инициировать свободную «игру» нервно-мозговых структур и вызывать чувство бескорыстного удовольствия. Или, говоря словами И. Канта, осуществлять действие «целесообразное (для мозга и организма человека в целом) без (сугубо утилитарной) цели».

При этом очень важно заметить, что мозг как главный орган человека не только побуждает его изобретать чисто игровые формы (карты, нарды, шахматы и т. д.), служащие в качестве компенсации монотонной и однообразной деятельности, которая была характерна на первых порах и остается и в наше время для многих интеллектуальных профессий, но более того (!) – свое основное средство выражения – язык – мозг побуждает человека организовывать согласно игровым или функционально-эстетическим критериям.

В этом смысле мозг побуждает человека в его деятельности при возможности создавать предметы культуры и искусства, восприятие которых наиболее адекватно соответствует принципам его собственной организации и функционирования.

О механизмах и собственных потребностях мозга прекрасно сказано А.В. Луначарским в его работе «Основы позитивной эстетики». В противовес или в оппозиции к представлениям некоторых марксистских философов, в свое время рассматривающих мозг как «зеркало», непосредственно отражающее действительность, будущий нарком просвещения писал: «В мозгу накапливается пережитый опыт, мозг комбинирует настоящее с прошедшим и регулирует реакции, он возвышается над мгновением, в нем сохраняются следы прошлого, в нем существует представление о будущем. Это прошлое и будущее состоят из бледных образов, не в прямой и в простой, а в косвенной и сложной зависимости от внешней среды. Постепенно индивидуальные признаки конкретных воспоминаний стираются, остается лишь общее понятие, которое соединяется с определенным знаком или словом.

Когда в мозгу не представляется внешнею средой никакой работы, а запас энергии в нем существует, – мозг играет; он, свободно повинувшись лишь своей организации, функционирует; он играет образами, комбинирует их, – или творит; он играет понятиями, комбинирует их – мыслит» (74, с. 45).

Удивительно точное и справедливое изложение функционально-игровой потребности мозга и определение – прежде резко осуждаемой отечественными марксистами, а ныне признанной – важной роли энергетики в жизни и любом виде творчества. Замечательно и утверждение Луначарского о том, что мозг в состоянии игры «повинуется лишь своей организации», то есть в это время свободен от различных «социальных заказов» и просто функционирует. Оно почти дословно предвосхищает определение эстетической потребности как функциональной, то есть как внутренне целесообразный процесс неутилитарной активности мозговых структур.

Таким образом, в процессе эволюции и развития человека возникает вышеобозначенная структура его потребностей, иерархия которых отражает этапы перехода их от сугубо инстинктивных до одухотворенных и культурно значимых. Так, при константе сугубо биологических «субстанциональных» потребностей, на заре становления и развития первобытного общества иницируются функционально-игровые потребности, которые вначале проявляются в первичных формах утилитарно-трудовой деятельности, например, в имитации действий на охоте в коллективных плясках, которые затем преобразуются и приводят к возникновению искусства танца. Дальнейшее развитие первобытного общества, появление словесной речи как могучего средства познания и выражения внутреннего мира человека привело к возникновению чисто человеческой функционально-эстетической потребности, послужившей стимулом к появлению словесных видов искусства – вначале в составе и форме мифов и религии, а затем и в качестве самостоятельных видов искусства – эпоса, легенд, сказаний и поэзии.

Возникнув в разное время функционально-игровые и функционально-эстетические потребности, развиваясь и дополняя друг друга, стали энергетическим источником сложных – гармонических видов деятельности – как в жизни, так и в искусстве. Характер, интенсивность и формы проявления их обусловлены особенностями природной среды, спецификой индивидуальной и общественной деятельности, которые и определяют конкретно-исторические функции эстетического и искусства. Они могут выступать как средства развития интеллектуальной и эмоциональной сферы человека, как дополнение к различным формам деятельности или как компенсация нетворческих, односторонних и монотонных процессов в различных сферах производства.

При этом следует отметить, что при изготовлении орудий труда и предметов быта, в процессе их создания и использования человек был вынужден учитывать их природные свойства и даже приспосабливаться к ним, а в духовном творчестве (в сфере языка) он был более свободен в создании продуктов духовного творчества – мифов, легенд и народных сказаний. Как установлено многими исследователями, язык наиболее полно воплощает в себе гармонию смыслового и эстетического. Последнее выражалось в соотношении единства и разнообразия, инварианта и вариантов – фонем, слогов, слов и целых предложений. Словесная речь с момента ее возникновения выполняла двойственную роль – была предназначена не только для воплощения смысловой и эстетической функций речи, но и для гармонического восприятия ее адресатами. Таким образом, произнесение творимого слова, устной речи является одновременно и творчеством и восприятием; и это, вообще, характерно для всех видов искусства. Например, в процессе создания живописного произведения художник созерцает и поправляет изображенное в соответствии со своим замыслом. То же самое с музыкальной материей проделывает композитор, являясь не только творцом, но и первым слушателем своего произведения.

В словесных искусствах, особенно в поэзии, игровой принцип организации ее фонетических и грамматических сторон одновременно выполняет функцию стимуляции нейродинамических структур мозга и воплощения смыслового содержания стихотворения или поэмы.

Как утверждает Й. Хейзинга, связь поэзии с игрой касается не только внешних форм речи. Также полно проявляет она себя в формах образного воплощения, в мотивах и способах их оформления и выражения. Далее, поэзии, по его мнению, как и другим процессуальным видам искусства – музыкального или драматического, – присуще весьма важное общее свойство создавать и снимать напряжение, осуществляя этим «катарсис» – искусственно возбуждать функционально-игровые потребности и удовлетворять их.

«Имеем ли мы дело с мифологической образной системой или же с эпической, драматической, лирической, древними сагами или современным романом – всюду в качестве сознательной или неосознанной цели выступает одно: вызвать напряжение словом, которое приковывает слушателя (или читателя). И всегда субстратом поэзии является ситуация из человеческой жизни или акт человеческого переживания, способные это напряжение передать другим» (103, с.153). Добавим: чтобы, испытав его, почувствовать благодатное чувство разрядки. Положение о «напряжении – разрядке» как типологическом свойстве эстетического воздействия искусства широко распространено в современной зарубежной литературе.

Но не только искусство организуется согласно эстетическим принципам его творчества и восприятия, но этот принцип, как было показано в предыдущей нашей работе, является универсальным принципом организации всей живой и неживой природы – от полевого цветка до Космоса в целом. И в человеке – высшем продукте природы и активном существе, физические и нервно-физиологические структуры которого образовались в результате длительной эволюции, сформировались и все необходимые предпосылки для возникновения эстетического восприятия и художественного творчества.

При этом на стадии формирования первых более или менее стабильных объединений людей выявились не только особенности их расовых, религиозных и культурных различий, но и характер их плодотворной деятельности в зависимости от природной среды – и не только климата, но и благоприятного в эстетическом отношении ландшафта.

Поэтому исследование мифологии и искусства Древней Греции целесообразно начинать с эстетического анализа ее природных условий, в некоторой степени определивших национальную специфику характера древних эллинов, их материальной и духовной культуры.

Следует еще раз подчеркнуть, что выбранный для исследования искусства Древней Греции аспект не предполагает анализа всех сторон ее общественной жизни и истории – это в достаточной степени осуществлено во многих работах зарубежных и отечественных ученых. В данном же исследовании предполагается сосредоточиться на эстетическом аспекте древнегреческой мифологии, словесного и изобразительного искусства, что и потребует применения методологии эстетического анализа, сочетающего методологию традиционной философской эстетики и новейших достижений в современных конкретно-научных дисциплинах, исследующих те или иные аспекты проявлений эстетического в жизни и искусстве.

Как следует из традиции классической эстетики, основной и важнейший принцип эстетического анализа заключается в рассмотрении природных явлений, культуры и искусства как организованных по принципу сочетания в них единства и разнообразия – принципа, который во многих эстетических трудах часто постулировался, но не получал конкретного научного обоснования.

Попытка выявить общие (природные и специфические для искусства) предпосылки эстетического осуществлена в указанной выше книге «Изображение и слово в эволюции художественной культуре. Первобытное общество» (12, с. 5–25). Полученные результаты используются в данном исследовании при рассмотрении эстетических аспектов древнегреческой общественной жизни, мифологии и искусства.

Далее указанный принцип традиционного эстетического исследования в данной работе дополняется важным, но в общем не выделенным как самостоятельная категория, принципом – рассматривать все явления природы, общественной жизни и деятельности, формы искусства в процессе их функционирования и развития – соответственно конкретному и максимально приближенному к реальному состоянию их бытия. Таким образом, процессуальный характер функционально-игровой и функционально-эстетической деятельности побуждает при рассмотрении мифологии, эпоса и искусства анализировать их не только в статике, но и в процессе творчества, восприятия и эстетических функций в обществе. Так, например, в искусстве предметом эстетического анализа являются не только его структура, и временной процесс ее разветвления как во внешних формах произведений изобразительного и словесного искусства, но и во внутреннем «пространстве» воображения и сознания их реципиентов.

Следует отметить, что время – как незримый, но важнейший фактор эстетической деятельности и искусства, вероятно, вследствие непосредственной «неосязательности» его при восприятии художественных произведений, – еще не стало полноправным предметом исследования эстетических и искусствоведческих работ. А его важная роль раскрывается в процессе творчества и восприятия музыки, поскольку бытие музыки и есть процесс в его чистом виде. Так, субъективно музыкальный темп анданте воспринимается как более медленное протекание времени, а скерцо – как динамичное и порой даже скачкообразное. Объективное время и музыкальное не совпадают. Ибо объективное время – «равнодушно» к человеку и не зависит от нашего восприятия, а музыкальное – это процесс внутреннего переживания и понимания искусственно для этого предназначенного музыкального творения композитора.

Исторически обусловленное отставание понимания фактора времени как полноправного элемента любого природного явления характерно было и для физики и астрономии, пока А. Эйнштейном в начале XX века не была создана теория относительности. До этого время в философии и науке рассматривалось как нечто постоянное и неизменное, недоступное конкретному научному анализу.

Но затем ситуация коренным образом изменилась. В статье «Что такое время?» академик А.А. Ансельм пишет: «После специальной теории относительности физики перестали подходить к времени, как к “священной корове”, к которой нельзя прикоснуться... Пространство и время, связанные в этой теории в единый, нерасторжимый комплекс, оказываются не просто фоном, на котором разыгрываются различные физические явления, свойства пространства –

времени сами меняются в зависимости от того, какие процессы происходят в окружающем мире» (2, с. 183).

В этом отношении интересным и плодотворным для решения проблемы эстетического восприятия представляется гносеология И. Канта, который в восприятии объективной действительности активную роль отводил субъекту, организующему воздействующий на него поток бесформенной материи в формах времени и пространства. Не являются ли в этом смысле зависимыми от состояния субъективного мира художников и характера общественной среды временные и пространственные свойства искусства прошлых эпох и современности?

Во всяком случае, в настоящем вполне очевидно общее ускорение «бега времени», повышение напряженности и динамики развития всех форм материальной и духовной культуры, в том числе, а возможно, и более всего – искусства во всех его видах и жанрах. Для иллюстрации этого достаточно сравнить неторопливый и плавный строй гомеровского стиха и стремительный, резкий – Маяковского.

Следует иметь в виду, что общее представление о сущности, структуре и функции эстетического – это теоретическая абстракция, полученная в результате множества предыдущих исследований природы, человеческой деятельности и искусства. И при применении ее принципов в каждом отдельном случае необходимо «приспосабливать» их к специфике и особенностям исследуемого предмета, истории его становления и развития, сочетая при этом методы теоретического и исторического анализа, с тем, чтобы определить, как реализуются эстетические принципы организации структуры исследуемого предмета и ее модификации в процессе его изменения или развития.

И плодотворное применение такой методологии истории культуры и искусства Древней Греции может быть достигнуто при поэтапном анализе эстетических характеристик: а) природных условий, влияние которых на человека на заре становления мировой культуры было весьма значительно; б) становления и эволюции общественного устройства античного общества; в) методов и форм физического и духовного воспитания молодого поколения; д) словесного и изобразительного искусства.

Ясно, что при определении модификаций эстетического в прошлом и настоящем невозможно рассматривать их, полностью отвлекаясь от утилитарных и целесообразных функций материальных и духовных продуктов человеческой деятельности, формой бытия которых они являются. Но тем не менее предметом эстетического анализа должна быть форма как материальное и процессуальное явление или воплощение значения, цели, идеи реального или

идеального мира, – форма, которая являет для непосредственного, эстетического восприятия духовное, мыслимое содержание мифологическое, религиозное, идеологическое, нравственное и тому подобные.

Следует заранее предупредить читателей, что целью данной монографии является не только применение заявленной методологии в исследовании эстетических аспектов древнегреческой мифологии и искусства, но и на многих примерах из истории эстетики показать, что в трудах ее выдающихся представителей многие фундаментальные характеристики структуры и функции эстетического получили теоретическое обоснование и были применены в их конкретных исследованиях природы, общества и искусства. Этим и определяется в некоторой степени избыточное цитирование работ Канта, Гегеля, Гердера и некоторых других, особенно тех фрагментов, где убедительно подтверждается плодотворность их философских обоснований различных аспектов эстетики. Эти положения в настоящее время еще не получили конкретизации и развития с учетом современных достижений в науках о природе, обществе и человеке, но служат общеметодологическим ориентиром для этих наук.

Кроме того, в работе широко представлены мало доступные для широкого круга читателей примеры из античной мифологии, поэзии, архитектуры и изобразительных видов искусства, которые привлекаются для непосредственного анализа их эстетических качеств и характеристик. В этом выразилась и «просветительная» функция данного исследования античной культуры и искусства.

Глава 1

Природные условия и особенности общественной жизни Древней Греции

1. Географические особенности природы Древней Греции

Древняя Греция по сравнению с соседними странами находилась в благоприятных для жизни условиях, способствовавших развитию и уникальным достижениям древних эллинов во всех областях материальной и духовной культуры. На это давно обратили внимание многие историки, философы, ученые, в том числе эстетики и искусствоведы. Приведем наиболее характерные примеры.

Г.В. Гегель, впервые создавший концептуальную историю культуры и искусства, в своих «Лекциях по философии всемирной истории» в разделе «Греческий мир» начинает анализ его культуры с описания географических особенностей Древней Греции.

Последуем же за ним, выделяя отмеченные философом эстетические характеристики природных особенностей Древней Греции, а именно – сочетания в них многообразия природных стихий и ландшафтов, объединенных пределами жизненного ареала древних.

«Прежде всего, – утверждает философ, – мы должны рассмотреть местность Греции. Мы приходим с Востока; всемирная история идет из Азии в Европу. Первая местность, встречающая нас над морем, это многообразно разбросанная в море земля, разделенная на множество частей суша. Большое количество островов составляет архипелаг; однако суша сама представляет полуостров с узкими косами, омываемой бухтами и изрезанный морем. Все легко сообщается друг с другом по морю, тогда как в глубине материка горные хребты препятствуют коммуникации. Здесь господствует необычайное многообразие холмов, узких равнин, долин, маленьких и больших рек, которые мы не можем сравнить с реками и равнинами Азии, способными прокормить на своих тучных почвах однородное население. Напротив, здесь на изрезанной реками почве не могло возрасти то поколение, которое было создано Нилом и Гангом, – сильного, замкнутого в себе народа. В Греции все разнообразно и невелико по сравнению с Азией. Здесь не образуются огромных масс. Но небольшие ответвления создают массы, связанные друг с другом. В целом все легко связывается и сообщается друг с другом, в особенности благодаря морю. Мы не находим

здесь той восточной физической силы и того постоянно однообразного, в пределах которого живет народ, не побуждаемый к каким-либо изменениям. Но здесь царит та раздробленность и то многообразие, которое вполне соответствует разнообразию греческих племен и подвижности греческого духа» (29, с. 310–311).

О важном значении географического фактора в развитии культуры писал и И.Г. Гердер в своем капитальном труде «Идеи к философии истории человечества». В нем философ подчеркивает преимущество стран, расположенных у моря, на островах и архипелагах, которые «чем удачнее заселены они, чем многообразнее и легче заведенный круговорот деятельности и, наконец, чем благоприятнее время и географическое положение, когда они играли свою историческую роль, тем больше отличаются жители островов и побережий от созданий материковой земли... Применим все сказанное к Греции. Начиная с древности, все тут в движении, от берегов Малой Азии до Италии, Сицилии, Франции, и не один европейский народ не населял более обширного, более красивого уголка Земли, чем эти греческие народности... Нигде на целом свете не найти берегов, которые расположены были бы в атмосфере, столь благоприятной для энергичной деятельности малых государств на всем протяжении развития культуры, как эти побережья Ионии, Греции и Великой Греции» (31, с. 351–342). То есть побережья Малой Азии, самой Греции и островов, расположенных к западу от нее, включая часть побережья Италии.

Определив, таким образом, благоприятный характер климата Древней Греции, немецкие философы обратили внимание на демографический состав населявших Грецию людских племен.

Так, Гегель считал, что и в этом отношении здесь наблюдается определенное преимущество перед соседними странами. В отличие от Египта и других стран Востока, которые характеризовались национальной замкнутостью и деспотическим правлением, «история Греции», по словам философа, «обнаруживает в своем начале смешение различных племен, относительно однородных, принадлежащих к греческой народности, но также и чужеродных, негреческих семей. И афинский народ, представляющий вершину греческого духа, стал таковым лишь в качестве прибежища для семей и индивидов из самых различных племен и местностей» (29, с. 312).

Этот уникальный по тем временам способ образования нации возможен был благодаря отсутствию в Греции центральной деспотической власти и «чувству свободы» ее граждан. В этом отношении Гегель сравнивает способ образования Греции с Северной Америкой. О подобном способе образования греческого народа из различных пришельцев И.Г. Гердер пишет следующее: «Напрасный труд перечислять все те пути, по которому из Фракии через Геллеспонт

или острова шли на Юг и Запад народы, впоследствии расселившись под прикрытием гор с севера по всей территории Греции. Одно племя шло за другим, одно оттесняло другое; эллины принесли древним пеласгам новую культуру, а со временем уже греческие поселения переправились на берега Малой Азии; большинство живших там народов отличались рано развившейся культурой. Вследствие этого не только язык греков приобрел оригинальность и единство, но и сама греческая нация приобщилась к цивилизации соседних народностей и вступала с ними в разнообразные отношения войны и мира» (31, с. 353).

И действительно, пришлые племена вносили свою лепту в духовную культуру Греции, что, например, сказалось при создании греческой мифологии, по количеству и разнообразию персонажей и образов несравнимой с другими странами и народами.

Так, по дошедшим преданиям, Дионис и Орфей вышли из Фракии, Прометей – с Кавказа, Пелопс, род которого утвердился в Пелопоннесе – из Лидии. Происхождение Афины, давшей имя знаменитому городу, каким-то образом связывается с Египтом, из которого вышел и Данай – прародитель Персея, а также, по утверждению Геродота – Геракл и Вакх. А из Финикии прибыл Кадм, основавший город Фивы и ознакомивший греков с финикийским буквенным письмом, послужившим прототипом греческого алфавита.

Таким образом, на основе даже столь краткого описания особенностей географической среды и характера образования ее населения из чужеродных племен в единую нацию Древней Греции можно заключить, что в этой части мира в результате стечения многих обстоятельств для этого создались весьма благоприятные условия, которые в то же время соответствовали эстетическим критериям – то есть сочетанию в них единства и разнообразия. Но, как показала история, единства не статического и консервативного характера, как это было на протяжении многих тысячелетий, например, в Египте с его жестко централизованным характером правления, исключавшем какую-либо инициативу народа, а подвижного и динамично развивающегося в многообразных проявлениях его материальной, физической и духовной культуры. Выделение физической культуры для истории Греции более чем актуально и требует некоторого разъяснения.

2. Влияние климата и эстетического воспитания на облик древних греков

Каковы антропологические особенности населения Древней Греции? Во многом они определялись ее местоположением и климатическими условиями. Физический облик древних эллинов можно яснее представить в сравнении с другими народами. Оставляя в стороне специфику образа жизни, особенности национального характера и руководствуясь лишь эстетическими критериями при сравнении и оценке соседних народов по сравнению с греками, посмотрим, как климат повлиял на строение их тела и лица. И опять-таки доверимся в этом отношении Гердеру, который в вышеуказанной работе попытался определить воздействие климата на человеческий организм и общее физическое строение многих народов мира.

Рассматривая влияние климата на северные народы, философ отметил особый характер и результаты приспособления народностей Севера к холодному климату. Например, жители Гренландии ниже ростом, чем жители умеренного и теплого климата, обладают характерным строением лица и отличаются умеренностью в движениях и выражении своих чувств. Не оставил Гердер без внимания и северных жителей России – эскимосов, самоедов и других. Например, по его заключению, «у самоеда лицо круглое, широкое, плоское, волосы черные, топорщащиеся, приземистая фигура, полнокровное тело». А у живущих около Каспийского моря монголов «фигура более стройная, форма головы овальная и красивая, правильной формы нос, глаза – живее, походка бодрая... «Значит, – заключает философ, – чем ближе к областям, в которых природа все полнее является в живых существах, тем пропорциональнее, тем тоньше строение человека» (31, с. 144).

Далее Гердер показывает влияние климата на азиатских и африканские народы, а затем переходит к описанию народов «в областях, где живут изящно сложенные народы» – в Индии, на Кавказе и, наконец, – в Греции, – с тем, чтобы показать, что и среди стройных и физически безупречных народов греки самые совершенные и прекрасные. Так, описывая благотворное влияние климата на индийцев, философ приводит их описание английским путешественником К. Макинтошем: «У них прямая, стройная, изящная фигура, члены тела пропорциональны, у них длинные и чуткие пальцы, открытое и приветливое лицо, и черты лиц у женщин нежные и красивые, у мужчин – пропорциональные мужественно-кроткие» (31, с. 149).

Вслед за этим Гердер показывает возможность благоприятных изменений физического строения того или иного народа вследствие

смешения его с другими нациями, как это произошло с древними персами, которые вначале были «безобразным горным народом», но под влиянием многочисленных нашествий в Персии и благодаря тому, что она была расположена «под боком у прекрасно сложенных народов». Философ констатирует: «Здесь – Черкесия, родина красоты... Справа Индия; индуски и черкешенки облагородили персидскую кровь. Черкешенок все знают и все превозносят за их красоту, за черный шелк тонких бровей, за черные глаза, в которых горит огонь, за гладкий лоб, маленький рот, округлость лица. Прямо кажется, что стрелка весов человеческого телосложения замерла тут на середине, и на одной чаше весов – Греция, а на другой Индия, Запад и Восток. Счастье, что Европа не очень удалена от этого сосредоточия красивых форм, что многие из населивших Европу народов в разное время или жили в областях между Черным и Каспийским морями, или же медленно прошли по этим землям. По крайней мере, европейцы – отнюдь не антиподы тамошних мест» (31, с. 149–150).

Такова картина «первоначальной природы» некоторых народов – их физического строения, сформировавшегося под влиянием климатических условий и в результате их борьбы за выживание в различных регионах мира.

Но к тому, что дала природа, греки создали систему телесного и духовного воспитания, направленную на формирование гармонического человека. Вот как об этом говорит Гердер: «И, наконец, нашлось на берегах Средиземного моря такое место, где стройность, красота человеческого тела могла сочетаться с духом, и надежденная всеми прелестями земной и небесной красоты, могла стать зримой и телесному взору и душе. Это место – Греция... теплые западные ветерки овевали растение, постепенно переселившееся сюда с азиатских нагорий, пронизывали его дыханием жизни. Пришли времена, которые еще больше разожгли его соки, и судьба увенчала его тем совершенством, которому до сих пор поражается всякий, кто созерцает идеал греческой искусства и философской мудрости. Здесь замыслены и сотворены были такие человеческие фигуры, о которых не мог подумать ни один любитель черкесской красоты, ни один индийский или кашмирский художник. Человек взшел на Олимп и облачился красотой богов» (31, с. 151).

И этому благоприятствовали не только природные условия, но и общественная организация народов Греции, их образ жизни, формы образовательной и культурной деятельности. И сам принцип образования населения страны из различных чужеземных родов и соперничество их друг с другом сделали невозможным установление в ней единого, деспотического правления, как в государствах Азии.

3. Общественное устройство древнегреческих городов-полисов

Греция явила небывалый ни прежде, ни после пример сочетания единства и разнообразия на общегосударственном уровне или на уровне нации. Как писал Гердер, «коль скоро трехсоставная Греция, страна, расположенная в двух частях света, делилась на множество племен и государств, то нравственная культура каждого племени не могла не быть его генетической принадлежностью, а благодаря этому и политические формы и формы цивилизации, возникшие и тут и там, должны бесконечно разнообразиться... Самые легкие узы связывали между собой греческие государства, это был общий язык. Религия, оракулы, игры, суд амфикионов и т. д., греков связывало общее происхождение, поселение колонистов, наконец, и память о древних, совместно совершенных подвигах, их связывала поэзия и национальная слава, – и никакой деспот не налагал на них тяжких уз, ибо долгое время даже общие опасности счастливо миновали их» (31, с. 367).

В результате, на всей территории Греции образовались города-государства – полисы, вначале управляемые царскими родами, а затем, при переходе к демократии, народным собранием. «В Греции мы наблюдаем демократию в ее прекраснейшем развитии. Мы видим, что свобода, как она была в Греции, была прекраснейшей свободой, когда-либо существовавшей на земле» (29, с. 359). Так писал Гегель, и в этом, судя по достижениям античной культуры, науки, философии и искусства, нет никакого преувеличения.

Однако при всей общности населения Греции Гегель указывает и на различия, которые обнаружили внутри греческой нации, выделяя в ней наиболее характерные, «главные» народы – лакедемонян, фиванцев и афинян. При этом именно афиняне, по мнению философа, являли собой синтез тех отличительных свойств характера, которыми обладали жители Спарты и Фив. А именно – самобытность, строгая нравственность и доминирование общих интересов над личными – спартанцев и, наоборот, субъективность и интимность настроений – фиванцев. «Афинский народ представляет собой единство этих противоположностей. Дух этого народа вышел из фиванской субъективности, не теряясь, однако, и в спартанской объективности нравственной жизни; права государства и индивидуума нашли у афинян такое полное объединение, какое только вообще было возможно на греческой стадии развития духа», – заключал Гегель свое сравнение этих народностей (29, с. 77). Как и в других случаях, гегелевская триада вполне соответствует тому, как указанные народы проявили себя в мирное и военное время. (Отметим

указание философа на срединное положение афинян – между спартанцами и фиванцами – понятие, которое Гегель будет использовать для обозначения эстетической меры в различных областях жизни и искусстве).

Но кроме этих и других различий народностей, составивших греческую нацию, между ними имелось и одно общее свойство, характерное для них в большей степени, чем для соседних с ними народов. Этим свойством, или отличительным признаком греческого духа, который во многом определил образ жизни, деятельность и творчество древних греков, начиная с гомеровских времен и в последующей их истории, является агональность, то есть состязательность и соперничество на всех уровнях их политической и индивидуальной – реальной и воображаемой – жизни.

«У греков, – утверждает Й. Хейзинга, – было принято состязаться во всем» (103, с. 90). И наиболее масштабно и впечатляюще эта агональность проявлялась на всегреческих Олимпийских играх, которые, по преданию, были учреждены в честь героя Пелопса, но затем (после победы Геракла на них) превратились в проводившиеся каждые четыре года празднества в честь Зевса. Подготовка к ним требовала немалых усилий. Будущие участники этих игр со всей Греции прибывали в священную Олимпию за год до их начала – для подготовки к предстоящим состязаниям. Они проходили на стадионе, вмещавшем 40 тысяч зрителей, и состояли из таких видов спорта, как бег, борьба, кулачный бой, прыжки с гириями, метание диска, бросание копья, и завершались состязанием колесниц, запряженных четверкой лошадей.

Победителей Олимпийских игр почитали во всей Греции, им ставили статуи в Олимпии и на их родине. Но на Олимпийских играх проходили не только спортивные состязания, но и состязания хоров и драматургов с последующим награждением и чествованием победителей.

Кроме Олимпийских всегреческим статусом обладали Пифийские, Истмийские, Немейские, Дионисийские празднества, в которых религиозные ритуальные действия сочетались с состязанием представителей различных видов искусства.

Таким образом, уже на заре появления греческой художественной культуры ее основной целью становится формирование гармоничного – физически и духовно развитого свободного гражданина полиса посредством разнообразных состязаний и игр. Это очень точно сформулировано Гегелем, который утверждал, что в Греции уже «в древнейшие времена появляются игры, в которых люди развивают себя с помощью телесной ловкости, борьбы, бега, бросания копья и диска, к этому присоединяются пение и танец. Тем самым человек представляет собой древнейшее произведение

искусства, более древнее, чем образы богов из камня или какой-либо другой массы» (29, с. 338).

Не слишком прочно связанные экономически и политически, древние греки не имели других таких центров, в которых время от времени и строго периодически, забыв распри и раздоры, они объединялись в проведении всегреческих игр – Олимпийских, Пифийских, Дионисийских и других.

В чем же смысл этих игр, кроме выражения гармонической активности или функционально-игровой потребности?

Как известно, первой формой искусства была охотничья пляска, то есть искусство в форме охотничьего труда, когда материалом искусства являются сами охотники, а целью – развитие навыков, ловкости, гармонических действий, а также достижения чувственного удовольствия в результате эмоционального возбуждения и его разрядки, одобрения и восхищения участников и зрителей. И, очевидно, что эти функции нашли продолжение и на ранних ступенях развития греческой культуры. Поэтому вполне правомерно следующее утверждение Гегеля. В Древней Греции искусство начинается с того, что человек представляет себя в качестве художественного произведения, служащего знаком не только его умелости, воли, силы, энергии, которые могут быть полезны в любой деятельности, но и того, что «отношение к потребности, нужде, зависимости вообще может быть устранено, и само это умение как таковое может быть сделано целью, и представляется, что оно существует ради самого себя» (29, с. 325).

И совершенно справедливо философ делает вывод, что «начало (искусства) заключается в том, что грек превращает во что-то собственное тело, преобразует его ради свободной подвижности». А в результате этого – «греки сначала самим себе сообщили прекрасный облик, прежде чем они создали прекрасные образы. Первыми их своеобразными произведениями искусства являются люди, развившие свое тело в нечто прекрасное, умелое». И наиболее подходящую форму активности для развития этого тела, а именно разнообразные игры, немецкий философ находит уже у Гомера. «Мы видим самые различные виды работы над телом; игры состоят у Гомера в состязании в беге, борьбе, рукопашной схватке, в умении править конем, бросании диска и стрельбе из лука. Они здесь для того, чтобы показать форму и мастерство, они предназначены лишь для выявления общей радости и бодрости и для наслаждения этим» (29, с. 326).

Таким образом, в Греции, как, впрочем, и в других регионах мира, в период становления цивилизации первыми формами эстетической активности являются функционально-игровые виды деятельности.

В них «снимается» сугубо утилитарное внешнее отношение к действительности и реализуется внутренняя потребность в различных видах свободной и гармонической деятельности, последствия которой не могут не оказывать благоприятное действие на различные виды личной и общественной деятельности граждан полиса.

Многие уникальные по своим достижениям примеры из древнегреческой истории подтверждают это. Иными словами, во всех видах досуговой активности свободных граждан осуществлялась реализация функционально-игрового потенциала, что свидетельствовало о наличии у них свободного времени и неизрасходованной энергии. Это – результат демократического устройства политической жизни греков, не имеющего аналогов в мировой истории.

Гражданин полиса не занимался однообразным и тяжелым физическим трудом. Уже в архаическую эпоху Греции (VIII–VI вв. до н. э.) в ней был утвержден обязательный для всех закон (номос). Формируются полисы (города-государства), в которых каждый полноправный гражданин выступает как собственник, организующий при помощи рабов то или иное производство материальных благ, и как политик, выражающий свои личные интересы, которые не только не противоречат общественным, но и укрепляют их. Спецификой гражданской жизни древних греков является состязательность (агон) как норма поведения и творчества во всех областях материальной и духовной жизни. Этому способствовало и то, что уже в гомеровскую эпоху у древнего грека возникает самосознание как у самодостаточной и аутентичной личности. Его сознание и разум освободились от власти потусторонних сил – богов, которых он тем не менее уважает и чтит, но в своих поступках руководствуется доводами разума и подчиняется закону, который приобретает в рамках каждого полиса статус правовой идеи. Содержание и цели полисных законов принимаются после всеобщего обсуждения на народных собраниях и могут быть в дальнейшем изменены и приведены в соответствие с общими интересами всех граждан. Эти условия жизни и деятельности в древнегреческом обществе явились социокультурной предпосылкой повсеместного образования в нем гармоничной личности, которая и получила воплощение в древнегреческом искусстве.

Таким образом, основным предметом искусства в Древней Греции выступал сам человек, создавший в своем лице эталон для словесного и изобразительного искусства, правда, сначала в мифологических образах различных олимпийских богов и героев. Но в этом не было унижения человека перед богами, которые были созданы его фантазией. По словам Гегеля, «лишь в силу того, что человек является деятельной формой, создавшей этих богов, их, материнским телом, замыслившим их, грудью их вскормившей,

духовным началом, возвеличившим и очистившим их... Честь человека заключена, таким образом, в почестях, воздаваемых богам. Люди чтут данное божество, но последнее представляет их деяние, их создание и внешнее бытие. Так, божественное получает почести посредством почитания человеческого, а человеческое – посредством почестей, воздаваемых богам» (29, с. 338).
Лучше не скажешь!

Но уникальные достижения древнегреческого общества не ограничились формированием прекрасной телесности его граждан. В несравнимо большей степени они воплотились на идеальном, духовном уровне – в мифологии и искусстве Эллады, к анализу которых с некоторым трепетом мы и переходим.

Глава 2

Миф – как слово.

Возникновение и эволюция древнегреческой мифологии

1. Истоки и архаический период древнегреческой мифологии

Древнегреческая мифология дошла до наших дней в прекрасных архитектурных формах и скульптурных образах. Но в своих истоках мифология Древней Греции происходит от словесного творчества, в котором вначале только и могла воплотиться богатейшая фантазия эллинов, породившая несравнимое с другими народами количество самых разнообразных образов – богов, героев, царей, простых смертных и создавшая увлекательные и поучительные сюжеты их жизни и деятельности.

В самом деле, «миф» по-гречески означает «слово»: его можно перевести не только в общепринятом значении, но и как «эпос» и даже – «логос». Именно в этой последовательности актуализировались смысловые оттенки «мифа» по мере становления его как синтетического и нерасчлененного единства, а затем – образования из него искусства в форме «эпоса», а в процессе и итоге выявления аналитических и логических аспектов словесной речи образовалось философское понятие – «логос». Более того, по утверждению исследовательницы античной мифологии А.А. Тахо-Годи, «каждое из этих трех слов имело множество значений (например, в слове «эпос» их около шестидесяти)» (99, с. 7–8).

Как установлено на основе многочисленных данных археологии, этнографии и истории первобытного общества, словесный язык явился первичной формой духовного творчества наших далеких предков, выполняя одновременно познавательные, коммуникативные, символические, выразительные, а также образительные функции. В связи с этим целесообразно обратить особое внимание на характер становления и возможности древнегреческого языка как одного из первых, древних средств выражения духовного мира человека, а возможно, и прародителя почти всех других видов искусства.

Обратимся снова к Гердеру, который провел сравнение греческого языка с другими языками и выявил его художественные достоинства и преимущества по сравнению с языками соседних народов.

«Вначале греческий язык был неразвит, – пишет он, – но уже содержал в себе то, чему суждено было развиться. Язык греков не был

жалкой иероглифической поделкой, не был и цепочкой исторгаемых по отдельности слогов, как в языках по ту сторону монгольских гор. У греков же любовь к музыке без труда придавала их речи ясный облик. Мягче связывались между собой слова, звуки упорядочивались в ритмическое движение: речь сливалась в полноводный поток, ее образы – в приятную для слуха гармонию, они поднимались до благозвучности танца. И так сложился единственный в своем роде строй греческого языка, не насильственно порожденный немymi законами, а как живая форма природы возникающей из музыки и танца, из пения и, наконец, из вольного общения множества племен и колоний, из разговорного тона речи. Когда складывались народы Северной Европы, то они не знали такой удачи и такого счастья» (31, с. 355).

В нашей монографии «Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Первобытное общество», посвященной определению истоков и функций изображения и слова в первобытном обществе, была установлена генетическая и функциональная первичность слова по сравнению с первыми изображениями. И основным аргументом в пользу этого положения послужил установленный многими учеными факт – именно слово сделало наших диких предков людьми, поскольку возникновение слова генетически связано с появлением орудийной деятельности и функциональной дифференциацией больших полушарий мозга на левое – логическое и правое – образное.

Однако трудность в предоставлении неопровержимых доказательств этого положения в силу отсутствия фиксации устной речи в первобытном обществе и, напротив, – наличии дошедших до нас древних наскальных и живописных изображений, вызвали сомнения некоторых ученых в первичности возникновения словесного, а не образного творчества первобытных людей.

История античной мифологии позволяет с большей уверенностью рассеять эти сомнения и обосновать первичную роль слова в создании образов античных богов и героев, которые затем получили воплощение в скульптуре, мелкой пластике и живописи.

Многие исследователи древнегреческого искусства недвусмысленно высказались на этот счет. Например, отдавая приоритет слову в создании мифологических образов, напомним, греческому слову – полновозвучному и благодаря тоническому образованию языка ритмически и музыкально организованному, Гердер утверждает: «Но если боги вступили в Грецию под звуки песен и поэм, если они обитали здесь в своем великолепном облике, что может быть более естественным, чем то, что изобразительное искусство с самых ранних времен стало сыном Поэзии и что мать, Поэзия, воспевала такие великие образы и они как бы проникали в душу сына? Только

от поэзии мог узнать художник историю богов, а следовательно, и способ их изображения» (31, с. 360).

И ход эволюции греческого искусства свидетельствует о том, что поэзия вначале выступала ведущей по отношению к изобразительным искусствам, технические возможности которых были несопоставимы с устным, а затем и письменно выраженным словом. В догомеровскую эпоху в мифологических преданиях фантазией древних народов было создано множество устрашающих чудовищ и диких зверей, весьма наглядно и подробно описанных в устных мифологических повествованиях, но недоступных для их натурального изображения в живописном искусстве того времени. Дошедшие до нас древние изображения различных земных тварей и морских чудовищ на вазах и других предметах не производят эмоционального воздействия, сравнимого с впечатлением от чтения мифологических повествований о битвах олимпийских богов и героев со сторукими гигантами, циклопами, крылатыми змеями и т.д.

И лишь с последующим очеловечиванием предмета древнегреческой поэзии и созданием образов вечно молодых и прекрасных олимпийских богов и героев изобразительное искусство стало более зрелым и художественно совершенным. Но и тогда поэзия на некоторое время сохранила свое лидерство. Особенно тогда, когда были созданы поэмы Гомера, послужившие неисчерпаемым источником для многих произведений изобразительного искусства не только Греции, но и всей Европы. «Гомером подсажена Фидию возвышенная идея Юпитера, а вслед за Юпитером появились и все другие божественные образы... художественный идеал формы у греческих художников основан на измышленных правилах; но к этим правилам могли повести лишь представители поэтов и сама цель – благоговейное поклонение богу... Сюда же относятся и героические сказания греков, повествующие о родоначальниках племен, ведь и в героев вдыхали душу поэты, и герои жили в вечных песнопениях; изображавший их художник воспроизводил их подвиги, творил для племени, чтобы племя, видя доблести предков, гордилось ими и радовалось им», – делает это важное обобщение Гердер, и справедливость его в полной мере подтверждена историей возникновения и развития изобразительного искусства античности (31, с. 360–361).

Во многом именно это определило многообразие мифологических богов и героев в Греции, несравнимое с другими народами. Перейдем к конкретному рассмотрению образов и сюжетов древнегреческой мифологии.

Как было сказано, в качестве первичного способа создания мифа явилось слово, которое в период возникновения мифического сознания в силу своей неразвитости заключало в себе нерасчлененные до времени потенции изображения действительности

и выражения эмоций. Так, возникли, по выражению Тахо-Годи, «слова-мифы», разрастающиеся в рассказы о высших существах, рождается мифология, содержанием которой вначале являются образы фантастически переосмысленных природных стихий, а затем и фантастически переработанных реальных общинно-родовых отношений древнегреческих племен и народов.

Оставляя в стороне многообразные аспекты характеристики социокультурных причин и следствий происхождения и эволюции древнегреческой мифологии, определим основные этапы ее развития с позиций эстетического анализа, чтобы выявить, в какой степени эстетические потребности определили структуру и функции мифологических образов и сюжетов. А именно – образование их по принципу взаимообусловленности упорядочивающего единства и стимулирующего воображение разнообразия, то есть в аспекте удовлетворения ими функционально-игровых и функционально-эстетических потребностей древних греков.

В этом отношении, как явствует из истории становления и развития древнегреческой мифологии, в ней происходило неуклонное нарастание смыслового богатства ее первичных образов и сюжетного разнообразия их действий и взаимоотношений – параллельно переходу от собирательства, охотничьего хозяйства (и соответствующих основ патриархально-родового строя) к производящему хозяйству (и патриархату).

Рассмотрение истоков и эволюции первичных образов мифологии греков и других народов необходимо, так как в любой развитой мифологии в преобразованном виде сохраняются эти первичные образы, история их появления и роль в жизни первобытных людей. Как утверждает Э. Кассирер, «миф не знает другого способа объяснения, чем обращение к далекому прошлому и выведение современного состояния из первобытного положения вещей» (50, с. 451). Таким «далеким прошлым» для греческой мифологии является ее архаический, доолимпийский период.

Как известно, при переходе от собирательства и охоты к производящему хозяйству – земледелию, обеспечивающему более стабильное существование, – тотемические образы диких животных и зверей, которые сохранились в наскальных рисунках и в шкуры которых рядились участники охотничьих ритуальных плясок, уступили место иным образам. И если в охотничий период первобытный человек отождествлял себя с тотемом – чаще всего с основным промысловым животным, то в процессе освоения земледелия наступает архаический или хтонический (от греческого слова «хтон», обозначающего «земля») период в мифологии, когда Земля не без основания представлялась ему прародительницей всей природы и ее обитателей.

Отметим важную черту греческой мифологии, отличающей ее от многих других. В ней не боги создали Мир и Природу, а наоборот – они являются порождением Природы, вернее – в образах ее основных стихий. И уже в пределах архаичной мифологии происходит антропологическое освоение этих стихий. Как справедливо утверждает Э. Кассирер, «все непосредственные потребности и практические интересы человека зависят от его природного окружения. Он не может жить, не приспособившись к условиям окружающего мира. Первые шаги его интеллектуальной и культурной жизни можно представить как своего рода умственное приспособление к непосредственному окружению. Но по мере развития культуры выявляется и противоположная тенденция человеческой жизни. В самых ранних проблесках человеческого сознания мы находим уже интровертную позицию, которая сопровождает и дополняет экстравертную... В первых мифологических образах мироздания мы всегда обнаруживаем примитивную антропологию бок о бок с примитивной космологией. Вопрос о происхождении мира сложно переплетается с вопросом о происхождении человека» (50, с. 446).

При этом по мере эволюции мифологии в ней все более и более проступает «человеческий» источник ее образов и сюжетов. Но и в самом начале в ней природные стихии взаимодействуют между собой по аналогии с человеческими взаимоотношениями. И что характерно для греческой мифологии – она не исходит из стихий Природы, как заранее возникших, а начинается с решения проблемы генезиса или появления их из хаотического небытия. И совсем удивительно то, что в образах греческой мифологии можно обнаружить и некоторые сходные решения «основного вопроса» о происхождении Вселенной с современными гипотезами на этот счет.

Так, в поэме Гесиода «Теогония» нарисована следующая картина последовательного возникновения мира из Хаоса – бездонной глубины – «зевающей» пасти (согласно этимологии греческого слова «хаос»).

Вначале из этого Хаоса, еще до появления Земли, возникают Тьма (или Ночь) и Эреб (или Мрак). Затем Ночь и Мрак, побуждаемые возникшей движущей силой – Эросом, вступают в брачный союз и рождают Эфир и День. И, наконец, рождается Земля – Гея (Хтон), которая рождает звездное небо – Уран, с которым затем вступает в брачный союз. Тогда же появляется «сумрачный» Тартар, впоследствии ставший преисподней мира.

Таким образом, завершилось образование Космоса из Хаоса – гипотеза, которая не потеряла своего эвристического значения и в наше время. Многие представители естественных наук все более и более склоняются к мысли о важной роли физического вакуума

в образовании Вселенной, о наличии Мирового Разума и его роли в образовании и эволюции Земли, ее животного и растительного мира, а также – человека и его культуры.

Далее, с необычайным ускорением, происходит возникновение новых образов стихий и различных существ. От брака Геи и Урана рождаются титаны – шесть сыновей – Океан, Кронос, Гиперион, Кой, Крий, Иапет и шесть сестер – Рея, Тейя, Фемида, Мнемосина, Тефия, Феба, которые вступают друг с другом в брачные союзы, от которых, в свою очередь, происходят циклопы: Стероп – Молния, Бронт – Гром, Арг – блеск молний, а также устрашающе грозные Сторукие – Бриарей, Гиес и Котт, у которых по сто рук и по пятьдесят голов.

Опасаясь этих грозных титанов, Уран после их рождения отправлял всех обратно в лоно родившей их Земли – Геи.

Та, не выдержав этого мучительного бремени, уговорила своего сына – Кроноса – оскотить Урана во время его сна. Но и из крови Урана, пролитой в море, продолжали порождаться различные существа: гиганты, древесные нимфы – Мелии, Эринии – седые старухи с собачьими головами и змеями в волосах, и, наконец, «пеннорожденная» богиня любви – прекрасная Афродита.

Но и после создания этих образов фантазия древних греков не остановилась и продолжала с необычайной плодовитостью создавать порой трудно обозримое множество и разнообразие новых существ, нередко олицетворявших психические состояния, явления и даже абстракции, им давались названия, соответствующие их значениям и функциям. Так, рожденная Хаосом Ночь самостоятельно породила Сновидение, Мор, Смерть, Печаль и Судьбу в виде трех сестер – Клото, Лахезис и Антропос, а также Немезиду – Месть, Эриду – Раздор.

Далее, кроме Урана, Гея вступила в супружеский союз и с богом Моря – Понтом. От них произошли дочери – Форкия и Кето, породившие сестер-Горгон: бессмертных – Сфено (Мощная), Евриала (Многоречивая) и смертную – Медузу (Владычица), устрашающих своим ужасным видом – змеями на головах вместо волос, кабаньими клыками и жуткими глазами, превращающими все живое в камень.

Как подмечено Тахо-Гюди, среди древних образов греческой мифологии «особенно причудливы и страшны были образы женского рода, что вполне понятно, если учесть матриархальную основу древнейшей мифологии» (99, с. 39). Добавим, многие из них были порождением Геи (Земли), что свидетельствует об отражении в мифологии в эпоху перехода от охотничьего хозяйства к земледелию. Эти хтонические образы могут быть устрашающе уродливыми или же обманчиво прекрасными – и в то же время смертельно опасными.

Например, обитательница глубокой пещеры, дочь Геи и Тартара – Ехидна, представлявшая собой сочетание чудовищной змеи и прекрасной девы, погубила немало путников, заманивая их магией своей красоты. Более того, она рождает не менее опасных существ – стоглавого Тифона, двух свирепых псов с пятьюдесятью головами – Кербера и Орфа, а также змееподобных дочерей – Лернейскую Гидру со змеиными головами, Химеру с огненным дыханием и Сфинкса – чудовище с женской головой и грудью, с туловищем льва и змеиным хвостом, которое душило путников, не отгадавших предлагаемых им загадок.

Вообще, змеевидных чудовищ и драконов в доолимпийской мифологии великое множество. Так, в глубокой пещере живет дракон Дельфиний, в Темпейской долине – гигантский змей, который выкармливает Тифона – стоглавое чудовище; в Беотии страшный дракон не подпускает никого к священному источнику, а другой дракон сторожит в далекой Колхиде золотые яблоки, дающие вечную молодость. Более того, согласно древним преданиям, в далеком прошлом именно гигантский змей был владыкой мира.

Таким образом, первый период греческой мифологии носил явно выраженный зооморфный характер и, очевидно, выражал отношение древних греков к многочисленным опасностям дикой природы. Но не только страх, но и какая-то завороженность и даже восхищение порождало в описании этих и других порождений, среди которых были и добрые. Например, таковым был титан Океан, титанида Нереея, освещавшая ночью путь морякам, кентавры Хирон, лесной Пан, охранявший стада, играя на свирели, трудолюбивые дети Земли – куреты и другие. Все злые природные порождения Земли и Титанов были затем истреблены богами и героями, а добрые существа перешли в олимпийскую мифологию, сохранив некоторые изначальные свойства и черты своего древнего происхождения, что отразилось (как будет показано далее) в эпосе, поэзии, драме и изобразительном искусстве Древней Греции.

На основании представленных образов архаической мифологии можно сделать следующий вывод – тот факт, что многие названия богов, титанов и героев происходили от значения тех или иных слов, свидетельствует о первичной порождающей – смысловой и образной функции языка. И поскольку образование языка уходит в глубину веков и совпадает с первой формой организации первобытной общины – матриархатом, то неудивительно, что многие имена богов и героев восходят к словесным обозначениям женщины, как их матери-прародительницы. Например, имя богини Лето – матери близнецов Аполлона и Артемиды – означает одновременно и «мать», и «жена». И Аполлон нередко именовался

происходящим не от отца Зевса, а от матери – Летоидом. Так же и кентавр Хирон именовался не по имени отца – того же Зевса, а Филиридом по имени матери – нимфы Филиры. И лишь с наступлением патриархата, отразившегося в олимпийской мифологии, а именно с воцарением Зевса, боги и герои стали именоваться по отцу. Так, Зевс – сын Кроноса и Реи, именовался Кронидом.

Кроме того, многие имена богов и героев происходили от слов, обозначающих различные природные явления или состояния. Например, дочери Нереев, рожденные в морской глубине, и дети Океана носят следующие имена, обусловленные названиями различных состояний и свойств морской стихии: Кимо – волна, Феруса – несущая волна, Динамина – водоворот, Фоя – быстрота, Окироя – быстрое течение, Каллороя – прекрасное течение, Галия – соленый вкус, Петерея – скалистость, Понтонорея – пролагающая морской путь, Понт – спокойное море.

Некоторые имена были образованы от слов, обозначающих те или иные действия. Например, Титан – «Простерший руку», Прометей – «Предвидящий», имя нимфы Калипсо означает «Та, что скрывает», Геракл – «гонимый Герой», совершающий подвиги, чтобы умиловать разгневанную богиню, и т.д.

Однако вернемся к изложению дальнейших событий, во многом типичных для многих древних мифологий, а именно – борьбы богов за верховную власть.

Свергнув Урана, Крон, опасаясь разделить его судьбу, проглатывал рожденных Реей детей – Аида, Посейдона, Деметру, Геру и Гестию. Тогда, по совету своей матери Геи, Рея, родив последнего сына – Зевса, спрятала его в пещере на острове Крит, а вместо младенца подложила Кроноу завернутый в пеленки камень, который и был им проглочен. Когда Зевс подрос, он во главе своих братьев и сестер начал борьбу за власть с Кроном и Титанами, которая длилась долгие годы. Исход битвы в пользу Зевса решило привлечение им на свою сторону трех братьев Сторуких, некогда заточенных Кроном глубоко под землей. Победенные и закованные в узы Титаны были свергнуты в превращенный в мрачную темницу Аид, туда же было отправлено и стоглавое чудовище – Тифон, порожденный Геей, попытавшейся вернуть материнскую власть и утвердить главенство в мире диких и необузданных стихий – Хаоса и Ужаса.

Еще одна подобная попытка была предпринята гигантами – сыновьями Геи-Земли и Урана-Неба. Но и они были побеждены новыми богами – Зевсом и его потомством: Гераклом, Аполлоном, Гестестом, Гермесом, Артемидой, Афиной, Гекатой, Дионисом и др.

Это поражение старых богов было неизбежно и символизировало победу новой эпохи – патриархата, а вместе с ним – наступление героического периода мифологии.

Характерным отличием древнегреческой мифологии от восточных или азиатских было то, что после победы над старыми богами, образы которых обозначали или символизировали могущество природных стихий, власть была установлена не деспотически и не по наследованию, а «договорным» и, можно сказать, «игровым» способом – по жребию. Зевсу досталось небо, Посейдону – океан, Аиду – подземный мир. И они воцарились не наподобие старых богов, символизирующих непосредственно космические силы и природные стихии, а в новом качестве властителей этих сил и стихий.

Оценивая это символическое освобождение от стихийных сил природы как один из главных моментов в эволюции греческой мифологии, отличающих ее от мифологий Востока и Азии, – Гегель писал: «Это снижение природного, переход к духовному присутствию в греческой мифологии как основной, поворотный пункт целого в виде войны богов. Это война новых богов со старыми, низвержение титанов вследствие господства Зевса, переход от власти природных сил к господству духовных сил, от Востока к Западу... Зевс, политический бог, Аполлон – бог знания, Посейдон – сотрясатель Земли, и т.д. Это боги, имеющие, по существу, духовный смысл и определение в качестве духовных» (29, с. 347).

С воцарением Зевса начинается олимпийский период древнегреческой мифологии, уходит в прошлое архаика, но – каковы же ее результаты, и что означало оставленное ею наследство?

Обозревая все множество образов архаического периода греческой мифологии, невольно задумываешься о времени и причинах их появления в далекие доисторические времена. По мнению Тахо-Годи, основанному на археологических данных и исторических выкладках, первый период древнегреческой мифологии «начинается в сумраке тысячелетий и завершается ко второму тысячелетию... Старая наивная мифология уходит в небытие вместе с родовым строем, когда в первой трети первого тысячелетия возникают предпосылки классового рабовладельческого общества и создаются принципиально новые формы жизни» (99, с. 18–19). Именно в период «наивной мифологии» и были созданы все эти чудовищные Сторукие гиганты, Циклопы, Пифоны, Медузы, Гарпии, Кентавры и прочие вымышленные существа, которые в природе в таком виде не встречаются. Да и змей такого вида и размера тоже в природе не было. Чудовища – бронтозавры, ихтиозавры и прочие гиганты, многие из которых были травоядными животными, ко времени становления человека уже вымерли и не могли служить героями мифологических сюжетов, хотя очень на эту роль подходили. Кстати, в наскальных и живописных изображениях первобытной эпохи, созданных примерно в период неолита (10 тысяч лет назад), наблюдаются – пусть примитивные –

изображения реально существующих животных той эпохи без каких-либо фантастических преобразований и «добавлений» к их природным данным. Змея изображалась, как змея, с одной, а не с сотней голов – да еще и огнедышащих.

И вдруг между неолитом и становлением родовой общины в Греции возникает вымышленный, феноменальный по своей устрашающей природе мир, который с такими подробностями впоследствии описали Гесиод, Гомер и другие поэты и сказители. И так как в природе этих чудовищ не существовало, то их первые изображения на фигурных вазах, могильных плитах, на подносах, ретонах, произведениях мелкой пластики, а затем и в настенной и станковой живописи могли быть «срисованы» только с их воображаемых, словесно выраженных описаний.

И эффект воздействия дошедших до нас изображений мифических существ не столь устрашающ, как о них повествовали аэды и описывали поэты. Например, изображение осьминога на сосуде с острова Крит, датируемом XVI в. до н. э., вполне правдоподобно и натурально. Да и Лернейская Гидра на вазе не столь ужасна, как описывает ее Гесиод в «Теогонии».

И можно предположить, что поскольку мифологические образы и сюжеты рассказывались или распевались древними аэдами в присутствии слушателей, то, чтобы сильнее взволновать и увлечь их, они создавали эти фантастические образы грозных и ужасающих своим безобразным видом существ, сочиняли различные истории, в которых боги и герои, в конце концов, после долгой борьбы побеждали. Так в древнегреческой мифологии возникла фантастически преобразованная и устрашающе преувеличенная форма состязательности человека с силами неосвоенной, дикой природы, состязательности, которая станет впоследствии характерной чертой античного общества.

В чем же состояла реальная функция архаической мифологии в жизни древних греков? Можно предположить, что нагнетание психологического напряжения в процессе повествования о борьбе богов и героев с различными чудовищами и последующая его разрядка в результате их победы, очевидно, удовлетворяла функциональные, протоэстетические потребности присутствовавших зрителей. То есть сначала нагнетались ужас и страх при словесных изображениях этих опасных для жизни существ, а затем, после победы над ними мифических богов и героев, наступала разрядка. И этим самым достигался катарсис (или «очищение») присутствующих от их отрицательных эмоций – страха и ужаса. Таким образом, участникам праздника или собрания аэды наряду с нравственными назиданиями (а порой и помимо них), нередко присутствовавшими во многих мифах, предоставляли возможность поволноваться,

затем успокоиться. Этим самым они уже тогда выполняли функции, весьма актуальные в искусстве и в наше время. Благодаря идеальной природе языкового творчества они создавали невозможные в реальной действительности фантастические сюжеты и ситуации, на некоторое время отвлекая людей от их земных забот и мыслей, давая возможность слиться с могучими и прекрасными образами вечно юных богов, побеждающих своих врагов в процессе героических деяний, то есть искусственно вызывали увлекательный и активный эмоциональный процесс переживания в условиях отсутствия реальной интересной жизни, духовной «динамики» и достаточных развлечений. Потребность в них опережала возможность удовлетворения в реальности – тогда основные формы ремесленного и сельскохозяйственного труда были малосодержательны и монотонны. Иначе, зачем было сочинять столь ужасные небылицы обо всех этих монстрах, чудовищах, кентаврах, циклопах, сиренах, которых в природе не существовало?

Заметим, что теория катарсиса Аристотеля, согласно которой изображение и переживание реальных опасностей и всякого рода неприятностей в искусстве необходимо для того, чтобы в подобных ситуациях в жизни человек был подготовлен к ним и эмоционально реагировал на них не столь остро и болезненно, – эта теория в данном случае не работает. Ведь с огнедышащими драконами, страшными медузами, циклопами, магическим пением опасных сирен и т.д. древнему греку встречаться не приходилось – и психологически подготавливаться к этому не было никакой необходимости. Да и реального познавательного смысла в мифологических историях было немного. Остается функция развлечения, в какой-то степени обладающая и положительным моральным значением – особенно в случае изображения героических и благородных поступков героев мифологии и эпоса.

Таким образом, если различные пляски и ритуальные действия в первобытном обществе чаще всего удовлетворяли функционально-игровые потребности (в основном на физическом уровне), то мифология явилась первой формой реализации функционально-эстетических потребностей, которые побуждали «играть» образами и смыслами, создавая разнообразные сюжеты и истории – борьбу героев, войны народов, путешествия и разнообразные приключения в пути богов, героев и простых смертных, в которых гармонично сочетались смысловые и эстетические аспекты в их поступках и поведении, в реальных и фантастических ситуациях.

Следовательно, уже в архаичной мифологии намечилось и стало реализовываться постепенное «возрастание» эстетического – функционирование не только на уровне физической организации человека той эпохи в его реальной жизнедеятельности, но

и на уровне духовного, идеального пространства. Это стало возможным благодаря способности слова преодолевать видимый горизонт природной и бытовой реальности и вводить человека в бескрайний, воображаемый, фантастический мир экзотических персонажей и невероятных событий.

В связи с этим есть основания считать, что именно духовно-эстетические, а не какие-либо утилитарные потребности побуждали древних эллинов к дальнейшему развитию и усложнению создаваемых их фантазией мифологических образов и сюжетов.

И особенно наглядно это проявилось в олимпийский период древнегреческой мифологии, – в эпоху, когда осуществлялся переход от родовых патриархальных форм жизни к первой форме государственного образования древнегреческого общества, в котором впервые появилась возможность развития полноценной эстетической потребности – поскольку именно с образованием городов-полисов в действительности стал осуществляться эстетический принцип образования общества, в котором характер его организации на политическом уровне составлял взаимодействие единства – общих для всех социальных законов и разнообразия – свободно-демократического характера их осуществления.

Выше было приведено высказывание Гегеля, согласно которому первым произведением искусства в Древней Греции был сам человек, который сознательно и целенаправленно создал себя таковым. Не менее справедлива и характеристика Гегеля общественного устройства в ранний период образования греческих государств-полисов, в которых были созданы все условия для воспитания гармонического гражданина.

Как уже было сказано, в Греции не было восточного деспотизма, присущего соседним странам и характеризующегося тотальным подавлением личности правящей верхушкой во главе с царем.

При возникновении первых городов (в эпоху царей) в Элладе не было всеобщих законов, регулирующих взаимоотношения между царями и народами. И первые законы были установлены с согласия всего общества на основе советов сведущих и опытных мудрецов, например, таких, как Фалес из Милета, Биас из Приены или Солон из Афин и т.д. По заключению Гегеля, принятое таким образом законодательство, которое учитывает общие интересы, не ущемляя при этом права личности и ее свободу, – «представляет ту середину, к р а с о т у (выделено Гегелем), на которой остановились греки... и это греческое государственное устройство ... было прекрасным политическим образом» (29, с. 258). То есть всеми признаками прекрасного образа обладал не только грек, но и его государство, в котором в лучшие времена демократии было достигнуто гармоническое единство общего и конкретного. Именно таким

было разнообразие проявлений свободы у индивидов греческих полисов при соблюдении ими же принятых общих установлений и правил, регулирующих отношения между ними и обществом.

2. Олимпийская мифология

Олимпийская мифология унаследовала многие характерные особенности архаики, и ее образы также выполняют разные, соотнесенные с их именами функции. «Там, где особый бог впервые познан, где он выступает как определенный образ, – утверждал Э. Кассирер, – там этому образу придается и определенное имя, связанное с особой сферой деятельности, которую охраняет этот бог, – до тех пор пока это имя еще понимается и воспринимается в своем первоначальном значении. Границам имени соответствуют границы бога: посредством своего имени бог длительно удерживается в своей области, для которой он был сначала создан» (50, с. 338–339).

Эта смысловая и функциональная роль слова-имени, еще в более разнообразном, чем в архаике виде присуща олимпийским богам и героям. Так, после воцарения Зевса на Олимпе и распределения им владений и функций остальных богов получилась следующая картина. Зевс и его супруга Гера становятся верховными владыками, которым должны подчиняться другие боги: Афина – обладательница мудрости и покровительница Афин, Аполлон – покровитель наук и искусств, Артемида – охотница, Афродита – богиня красоты и любви, Арес – бог войны, Гефест – кузнец и основатель ремесел, Гермес – покровитель путешественников и торговли, Гестия – хранительница домашнего очага, Дионис – бог плодородия и виноградарства.

Но поскольку богов должно быть двенадцать, одно место оставалось вакантным, и на него стали претендовать братья Зевса – Посейдон и Аид, которые считали себя более достойными войти в семью Олимпийцев, чем, например, Дионис. Но Зевс, стараясь окончательно укрепить свою власть и установить упорядоченное единство в мире – космос, предпочитал опираться на новых богов. Но если бы ему удалось полностью и окончательно покорить всех ему подвластных богов и героев, то ситуация на Олимпе ничем бы не отличалась от порядков в восточных деспотиях. Наступила бы эпоха отсутствия разнообразия и омертвения в поступках и мыслях его подданных. Но этого не случилось. Соперничество и борьба за власть по тем или по иным причинам между богами не прекращались.

Не успел Зевс завоевать власть на Олимпе, как против него созрел заговор Посейдона, Геры и Аполлона, которые стремились свергнуть Зевса и овладеть его властью. Но им помешала дочь

морского старца – богиня Фетида, которая позвала на помощь Зевсу одного из Сторуких, внушавших страх и ужас не только смертным, но и богам.

Разгневанный таким вероломством Зевс Геру простил, а Посейдона и Аполлона отдал на целый год в рабство троянскому царю, который заставил Аполлона пасти скот, а Посейдона возводить городские стены – и по истечении годового срока прогнал их без всякой платы и благодарности.

Но это наказание не смирило Аполлона, и он даже решился на открытый поединок с Зевсом, после того, когда громовержец поразил молнией его сына – Асклепия, воспитанного кентавром Хиронном. Асклепий перенял от кентавра его врачебное искусство и задумал воскрешать умерших людей, что и вызвало гнев Зевса.

В отместку Аполлон своими стрелами перебил циклопов, выковылавших в свое время Зевсу смертоносные молнии, и за это понес новое наказание – еще один год пасти скот у царя Фессалии Адмета.

Но и на этом не успокоился Аполлон и вызвал Зевса на состязание по стрельбе из лука, но опять потерпел поражение. Как пишет Тахо-Гуди, «все эти посягательства Аполлона на непрерываемую власть Зевса указывают на ранние формы мифологии классического периода, на неустойчивость олимпийской семьи, в которую к этому времени вошли боги, по происхождению своему совсем негреческие (Аполлон, Гест, Афродита имеют малоазийские корни) или догреческие (Прометей, Посейдон, Афина, Гера), сохраняющие остатки своей самостоятельности в распрях с Зевсом» (99, с. 142–143).

Но не только с Зевсом соперничали олимпийские боги, но и между ними борьба за власть над теми или иными регионами и городами почти никогда не прекращалась. Характерным примером этого является спор между Посейдоном и Афиной за власть и покровительство над Аттикой, который по жребию был решен в пользу Афины, одарившей ее жителей маслиной.

Буйный и неистовый Посейдон находится в постоянной вражде со всеми богами и нередко вызывает морские бури и землетрясения, неся мореплывателям гибель и разорение прибрежных поселений и городов. Поэтому он был вытеснен новыми богами из всех своих прежних владений.

И не только боги, но и герои пытались бороться с Зевсом. Среди них выделяется сын Геи-Земли и титана Иапета – Прометей. В отличие от своих братьев Менетия и Атланта, выступивших против Зевса и жестоко наказанных им (первого низвергнул в Эреб – мрак, порожденный Хаосом, а второго заставил держать на своих плечах небесный свод), был против титаномахии, так как, обладая способностью предвидеть события, знал о тщетности борьбы

титанов с богами Олимпа. Но, добровольно приняв установленный Зевсом порядок, Прометей не прекратил соперничества с ним и во многих случаях поступал самовольно – как считал нужным и справедливым. По одному из древнегреческих преданий о возникновении человечества, именно он создал первых людей, вылепив их из земли и воды.

Согласно другому мифу, первых людей и животных из смеси земли и огня создали сами боги и поручили Прометею и его брату Эпиметею распределить между ними средства к жизни и научить пользоваться ими. Но Эпиметей по неразумию всеми отпущенными средствами одарил животных, ничего не оставив для людей. Видя беспомощность и ничтожество первых людей, Зевс решил их уничтожить и привел бы свой замысел в исполнение, если бы с ним не вступил в спор Прометей. Он выкрал из кузницы Гефеста огонь, наделил людей умом-разумом и умением строить дома, шить и носить одежду, считать, писать, различать времена года и т.д., а также – приносить жертвы богам. Но и здесь Прометей пошел навстречу людям и вместо сжигания в честь богов всего жертвенного животного научил людей поступать следующим образом. Он разделил тушу быка на две части – бычью шкуру, в которой было спрятано мясо, и голые кости, покрытые обильным жиром. И хотя всеведущий Зевс разгадал обман, но, чтобы иметь предлог наказать за него Прометея, выбрал кости, этим самым невольно оказав благодеяние людям, которые с тех пор в честь богов сжигали только кости животных, а мясо съедали сами.

Наказание разгневанного Зевса за вмешательство в его планы последовало незамедлительно: Прометей был прикован Гефестом к высокой скале на Кавказе и претерпевал там страшные мучения – к нему ежедневно прилетал орел и выклевывал его печень, которая за ночь вновь вырастала. Так продолжалось в течение многих тысячелетий, ибо Прометей в обмен на обещанную свободу отказывался выдавать Зевсу тайну о его будущей судьбе. Спор, исход которого был неясен, продолжался до тех пор, пока потерявший терпение Зевс не разрушил молниями скалу, низвергнув Прометея в глубокие недра земли.

Не ограничившись этим, Зевс жестоко наказал и людской род. По его поручению Гефест создал из глины и воды женщину по имени Пандора, что означало – «одаренная всеми», так как она действительно была одарена необыкновенной красотой. Ее облачили в роскошные одежды, но при этом боги наделили ее коварной и хитрой душой, лстивыми речами и вручили закрытый сосуд, в котором были заключены всевозможные болезни, беды и страдания. В довершение всего ее выдали замуж за брата Прометея – Эпиметея, наказав таким образом и его.

Как и было предусмотрено богами, Пандора из любопытства открыла сосуд, выпустив на волю все его содержимое – за исключением Надежды, лишив людей даже возможности надеяться на лучшую жизнь. В этом мифе недвусмысленно заявлено о наступлении идеологии патриархата и принижении, если не унижении женского рода вообще.

«В истории Пандоры греческое мифомышление не только осудило злую природу былой женской власти, не только представило женщину источником зла и соблазнов, но впервые показало несоответствие между внешней красотой тела и внутренним безобразием души» (13, с. 90).

В мифе о Пандоре, можно сказать впервые, поставлена проблема древнегреческого идеала человека. Эта проблема будет решена позднее, в античной культуре, с помощью идеи калокагатии (от сочетания «калос» – «прекрасный» и «кагатос» – «нравственно совершенный») и воплощения ее в классическом искусстве Греции.

Победа патриархальной идеологии в Древней Греции наиболее характерно выразилась в присвоении Зевсом полезных для укрепления его власти способностей и свойств женских богинь путем многочисленных брачных и внебрачных союзов с ними. В этом наряду с утилитарной целесообразностью проявился и эстетический принцип построения мифологических сюжетов. Так, соотношение единства и разнообразия в них проявляется в том, что все разнообразие свойств и способностей этих богинь концентрируется в единстве – в лице одного, главного бога. Кроме того, эстетическими характеристиками обладает сам процесс многих брачных и внебрачных походов Зевса, полных неожиданностей, трагикомичных ситуаций и превращений его в разных животных и простых людей.

Приведем некоторые примеры.

Первой супругой Зевса стала дочь Океана Метида (Благодарная), которую он проглотил с целью обладания ее мудростью и по совету Геи, предсказавшей ему рождение от Метиды сына, который лишит его власти. Демонстрацией преобладания мужского над женским явилось и чудесное рождение из головы Зевса его дочери – Афины, девы-воительницы, появившейся на свет в золотых доспехах и устрашающе потрясавшей копьем перед изумленными богами.

Второй супругой Зевса становится дочь Геи и Урана – Фемиды (Справедливость, Законность), ставшая богиней Правосудия и этим еще более укрепившая власть Зевса, наделив его функцией высшего судьи над богами, героями и людьми. Кроме того, различные оттенки судейского права и властных функций Зевса воплотились в именах его дочерей – трех Ор и Мойр. Ор звали Евномия (Благозаконие), Дика (Справедливость), Эйрена (Мир), а трех Мойр

(буквально: Участь), богинь судьбы – Клото (Пряха), Лахезис (Дающая жребий) и Атропос (Неотвратимая). В руках Мойр было предопределение событий жизни и деяний героев и простых людей.

Таким образом, Зевс, стремясь к установлению мира и гармонии на небе и на земле, сосредоточил в своих руках не только правосудие, но и стал повелителем судьбы людей – Мойрогетом (Водителем Мойр).

Третьей законной женой Зевса была его родная сестра – хранительница семейного очага богиня Гера, главенствующая роль которой среди других жен определялась становлением новых брачных устоев, характерных для моногамной семьи эпохи патриархата. И, несмотря на то, что ее брак со своим братом был нарушением закона, запрещающего кровнородственные связи, Гера неустанно следила за соблюдением новых семейных законов, главным образом за верностью супругов и характером взаимоотношений между ними и их детьми.

Однако деятельность Зевса по укреплению своей власти не ограничилась присвоением им способностей своих законных жен. Остановись он на этом, греческая мифология лишилась бы мощного стимула к эстетическому разнообразию в форме увлекательных походов Зевса и других богов и героев, образы которых впоследствии воплотились в греческом искусстве.

Продолжая укреплять свою власть, Зевс не единожды вступал в связь с различными богинями и простыми женщинами. Так от оkenиды Евриномы у него родились прелестные и добрые дочери – Хариты (Милость). Эти качества отразились и в их именах – Аглая (Сияющая), Евфросина (Благомыслящая) и Фалия (Цветущая). Появление этих богинь явилось необходимым контрастом к воинственным и грозным богам и титанам, что свидетельствовало о наступлении мирного и эстетически привлекательного периода на Олимпе. Соответственно – в греческой мифологии.

Зевс должен был решать и «производственные» проблемы по созданию материального благополучия людей, вновь расплодившихся после вызванного им всемирного потопа. С этой целью он вступает в незаконный брак со своей сестрой Деметрой – богиней плодородия и урожая. Их дочь – Персефона стала женой Аида – владыки подземного царства, благодаря чему Зевс как бы восстанавливает свое прежнее могущество, становясь таким образом владыкой небесного и подземного миров – всего Космоса.

Затем Зевс приступил и к созданию культуры и искусства. Это и определило выбор Зевсом следующей незаконной супруги, которой и явилась титанида Мнемосина (Память). От нее родилось девять Муз – покровительниц различных наук и искусств. Евтерпа – музыкального сопровождения поэзии, Каллиопа – эпической поэзии, Клио – истории, Мельпомена – трагедии, Полигимния –

гимнов богам и героям, Талия – комедии, Терпсихора – танца, Эрато – лирической поэзии и Урания – астрономии. По месту своего рождения, да и по своим функциям в новой мифологии эти музы были названы Олимпийскими. Но некоторые из них имели и свои архаические прототипы (Мелету – Опытность, Мнемю – Память и Аойду – Песнь), наследство которых «давало себя знать и в классической мифологии, потому что они имели иной раз потомство явно оргиастического и стихийного типа, например, корибантов (спутников Диониса) и сирен наряду с такими певцами героического времени, как Орфей и Лин» (99, с. 108).

Благодаря именно этим Музам стало возможным прославление олимпийских богов во главе с Зевсом и закрепление их деяний в памяти потомства, ибо Музы одарили богов и людей не только памятью, но и даром слова, искусством и наукой.

По легенде, поведенной творцом «Теогонии» Гесиодом, Музы, однажды представ перед ним, когда он пас коз, ему, простому пастуху, открыли тайны превращения фантастических вымыслов в правдоподобные образы поэзии и истории. Затем вручили ему посох, увитый лаврами, и этим одарили поэтическим даром, благодаря которому он и создал свои поэмы, прославив Муз и превратив мифологические предания о богах в правдоподобную историю их происхождения и деяний. При этом, хорошо усвоив урок, преподавший ему Музами, начал свою «Теогонию» с того, что сам создал вполне «правдоподобную» легенду о своей встрече с Музами и обретении способности к поэтическому творчеству.

Но на создании Муз с их разнообразными функциями и сферами деятельности греческая мифология не остановилась, ибо для всякой эстетически завершенной структуры (в данном случае – античной культуры) необходимо объединяющее это разнообразие единство. И оно нашлось в лице сына Зевса и богини Лето – Аполлона, второго по значению олимпийского бога, атрибутами которого были лук с серебряными стрелами и лира, так как он был не только грозным и могущественным богом, который вступал в спор с самим Зевсом, но стал и Мусагетом – покровителем Муз и искусств. Такова версия происхождения Аполлона в олимпийской мифологии. Но, согласно архаической мифологии, он имеет и животное происхождение – от волка, например.

Нередко рождение и включение богов в сонм олимпийских было связано с различными приключениями. Так, непростым было и рождение Аполлона богиней Лето, которую законная жена Зевса Гера – долго преследовала при помощи рожденного ею змия Пифона, заставляя Лето скитаться по различным городам, горам и островам, пока она не родила близнецов Аполлона и Артемиду, ставшую богиней плодородия.

Возмужав, Аполлон убил змия Пифона, отомстив ему за преследование своей матери, но был вынужден искупить свою вину за это, став богом очищения – Аполлоном Пифийским. Затем он воцарился в Дельфах, где впоследствии и стали проводиться Дельфийские игры.

Не меньшими приключениями обставлены в олимпийской мифологии рождение и первые деяния сына Зевса и горной нимфы – Гермеса. Родившись поутру в Аркадии, он в этот же день смастерил из панциря черепахи и других подсобных материалов кифару и под ее аккомпанемент воспел родителей и свое появление на свет. Затем, проголодавшись, он похитил целое стадо коров, принадлежащих Аполлону, зарезал и зажарил две из них и вернулся незаметно (через замочную скважину) домой. Но затем, опасаясь гнева всеведущего Аполлона, Гермес примирился с ним, подарив свою кифару и получив от него волшебный золотой жезл, благодаря которому стал покровителем героев и посредником между богами и людьми, а также дарителем благ. Так, он вручает меч Персею для сражения с Медузой, а Одиссею – волшебную траву против колдовства и т.д. Гермес почитался как защитник ночных путников и проводник душ в царство мертвых и обратно на землю. Он – защитник стад и пастухов, но в то же время – покровитель воров и, вообще, является воплощением хитрости и лукавства, нередко потворствует ночным любовным приключениям богов и простых смертных. От Гермеса и древесной нимфы родилось необычное божество с козьими рожками и копытцами – Пан, совершивший немало пугающих и смешных проделок, забавляя всех богов Олимпа (отсюда и название от греческого слова «пан» – Все). Возможно, его образ явился в качестве эстетического контраста Олимпийцам (или перебивкой монотонности прекрасного безобразным и смешным), чем и объясняется их снисходительная любовь к нему.

Одним из значительных образов греческой мифологии является бог кузнечного ремесла Гефест. Легенды о его рождении противоречивы. В некоторых он представлен как нелюбимый сын Геры, родившийся физически безобразным и за это сброшенный ею с Олимпа в море около острова Лемнос. По другой версии, изложенной в «Илиаде», с Олимпа сбросил его Зевс, когда он против его воли принял сторону своей матери – Геры. В результате, Гефест был хромым на обе ноги и не мог передвигаться без посторонней помощи. Но это не помешало ему овладеть кузнечным делом на уровне великолепного искусства, которым его обучили nereиды Фетида и Эвринома в глубокой пещере на дне моря.

Вызывает недоумение, почему греческая мифология наделила Гефеста – этого самого полезного богам и героям работника – столь очевидным уродством, которым он резко выделялся среди

прекрасных фигур Олимпийцев. Это он сотворил Пандору и украсил ее драгоценными украшениями, помог Афине явиться из головы Зевса, изготовил для богов движущиеся кресла-треножки, золотые одежды, а себе выковал из золота двух дев-прислужниц, которые помогали ему при ходьбе. И, вообще, «все самое прекрасное на Олимпе является работой Гефеста – дома, колесницы, утварь, украшения» (15, с.176). (Возможно, потому боги и дали ему в жены самую прекрасную богиню – Афродиту.) Но не только бытовые вещи изготовлял Гефест, и оружие, и воинские доспехи. Он кует Зевсу грома и молнии, по просьбе богини Фетиды изготовил для ее сына – героя Троянской войны Ахилла – грозный меч и прекрасные доспехи, среди которых выделяется знаменитый щит, описанный Гомером в «Илиаде».

И тем не менее отношение богов к этому замечательному и искусному мастеру не соответствовало его заслугам. Не потому ли, что, как известно, в классический период Греции свободный и равноправный член полиса не должен был «пачкать» руки – ремесленный труд считался уделом подневольных, закабаленных должников и рабов. Но, возможно, боги не без основания опасались Гефеста, который мог не только услужить богам, но и отомстить им за свое унижение. Так, он отомстил Гере за причиненные ему страдания, привязав ее невидимыми цепями к выкованному для нее золотому трону. А застав свою супругу Афродиту и бога войны Ареса за предлюбодеянием, опутывает их невидимую сеть и выставляет на всеобщее посмешище.

Подобные проделки не только смешат, но и настораживают Олимпийцев. По мнению известного исследователя первобытной и древней культуры М. Элиаде, «в мифологии Гефеста сконцентрирован источник магической силы, подобной секретам мастерства металлургов, кузнецов и ремесленников..., технические приемы которых имеют своим источником и точкой опоры владычество над огнем – принадлежность шаманов и колдунов» (109, с. 246).

Вообще же происхождение Гефеста, считает он, точно не известно, уходит в глубь веков и связано с первыми опытами по освоению металлов первобытными людьми. Образ искусного кузнеца, владеющего тайнами своего ремесла, имеет место во многих мировых мифах. Например, в адыгейском нартовском эпосе под именем Гучитш, в переводе – «изготовитель изделий из железа».

Сложная история происхождения и многофункциональность способностей и действий свойственны не только мужским образам олимпийцев. Ими в полной мере обладают и богини. Например, по преданию, Гера в прошлом была богиней ахейцев в Аргосе, где почиталась как богиня плодородия, покровительница волов и ярма – воловых упряжек. Она считалась матерью различных

чудовищ, таких, как Лернейская Гидра; самопроизвольно, без мужа, произвела на свет Гефеста, что свидетельствует о хтонических корнях ее происхождения, от нее же родился кровожадный бог войны – Арес. Но затем в качестве супруги Зевса Гера становится богиней брачных союзов, активно вмешивалась в матримониальные дела Олимпийцев, всячески преследуя их за нарушение супружеской верности, примерами которых изобилуют греческая мифология и искусство.

Не менее загадочно происхождение второй по важности после Геры богини Афины. История ее происхождения противоречива. Согласно Гомеру, ее породил Зевс из своей головы, а по мифу, изложенному в «Теогонии» Гесиодом, Зевс проглотил богиню мудрости Метиду, беременную Афиной, которая и явилась в мир во всем блеске силы и красоты. По преданию Афина, обладая воинственным характером, была защитницей городов, но также домашней богиней, покровительницей различных ремесел – прядения и ткачества, кузнечного и гончарного искусства, укротительницей лошадей и изобретательницей колесниц, помощницей в строительстве кораблей и управлении ими. Она победила в состязании с могущественным титаном Посейдоном за право присвоить свое имя главному полису Греции, научив афинян выращивать маслины и давить из них оливковое масло, ставшее основным источником благосостояния Греции и одним из главных предметов торговли с другими странами.

В общем, «Афина раскрывает сакральный характер или божественное происхождение определенных ремесел и занятий, которые требуют не только ума, технических навыков, практической изобретательности, но и самообладания, стойкости в испытаниях, уверенности в логичности мироздания, и, следовательно, в возможности понять его» (99, с. 258). Как известно, Афина в античном мире считалась покровительницей и символом знания и мудрости. Но немаловажную роль среди других божеств она играла и как Воительница, Могучая, Защитница, что и подтверждается многими ее действиями и поступками, отраженными в мифологии и в эпосе, например, в «Илиаде» Гомера.

Не менее сложным и противоречивым является и образ Артемиды – богини-девственницы, охотницы и покровительницы животных, из которых она выделяла львов и медведей. Ее появлению на Олимпе предшествует во многом неясная история ее происхождения, поскольку в Аркадии, Фракии, Эфесе, Крите она обладала различными именами и обличиями. Как и у других иноземных божеств в олимпийской мифологии, многие ее архаические свойства редуцируются и сочетаются с вновь приобретенными. Как пишет об Артемиде М. Элиаде. «под ее различными и иногда

противоречивыми ипостасями усматриваются множественность архаических божественных форм, переоцененных и объединенных греческим гением в обширную структуру.. Со времен Гомера ее облик начинает обретать четкость: Артемида управляет сакральностью дикой жизни, которой свойственны плодородие и материнство, но не любовь и брак (99, с. 256).

Любовь, как известно, была «специализацией» богини любви Афродиты. Она, как и другие Олимпийцы восточного происхождения, имеет сходство с восточноазиатскими богинями, на что указывает древний вариант ее рождения из спермы кастрированного Кроном Урана, смешанной с морской пеной. Отсюда одно из ее имен Пеннорожденная. Позднее Гомер переосмыслил и облагородил факт ее рождения, представив в «Илиаде» ее как дочь Зевса и богини Дионы.

Афродита играет одну из ключевых ролей среди других богов Олимпа. Она побуждает к спариванию диких зверей, подвигает к плотской любви людей и богов. Поэтому она одновременно именуется как Урания – Небесная, Анадиомена – Вышедшая из моря и Земная – первопричина плодородия растительного мира. Перед ее властью никто, даже сам Зевс, не может устоять, чему примеры можно найти и в мифологии, и в искусстве.

В общем, Афродита – богиня физической любви, и благодаря ей изначальная природная потребность в продолжении жизни приобретает сакральное значение и даже в самых низменных проявлениях оправдывается и освещается ею. Духовными же аспектами любви в античной мифологии будут заведовать Эрос и другие божества.

И, наконец, перед нами упомянутый выше бог Дионис. Он не только воплощение плодоносных сил земли, покровитель виноградной лозы и вина, но с его именем связано возникновение древнегреческого театра.

Такова в общих чертах картина происхождения и функций олимпийских богов, полная загадок и двусмысленностей по сравнению с их древнейшими источниками – первообразами природных стихий – Хаос, Земля, Небо, Океан, породивших олимпийских богов и титанов. Так были созданы предпосылки для разворачивания их борьбы за власть и всякого рода состязательности, то есть эстетически увлекательных мифологических сюжетов и событий. Ибо, как справедливо утверждал Э. Кассирер, для разворачивания действий в мифологии необходимы «индивидуация» природных стихий и сил, их олицетворение в качестве отдельных образов или фигур, конкретное взаимодействие которых только и создает возможность для возникновения различных сюжетов и историй их взаимоотношений. Что и осуществилось в процессе перехода греческой мифологии от архаической к олимпийской, образы

богов и сюжеты которой долгое время адекватно удовлетворяли духовные и эстетические потребности народов Эллады.

Но в условиях развития греческих полисов и подъемом их материальной и духовной культуры образы главных богов и титанов, из-за сложности их происхождения, и многофункциональности их свойств, постепенно переставали в полной мере соответствовать возросшим духовным и эстетическим потребностям масс. Духовным – потому, что жизнь и деяния богов были далеки от насущных интересов граждан, эстетическим – поскольку повторение одних и тех же мифологических историй и сюжетов привело к потере их свежести и новизны. Для «разворачивания действий» и создания динамических сюжетов, отвечающих возросшим эстетическим критериям разнообразия и увлекательной новизны, требовались более приземленные образы и непредсказуемо активные персонажи.

Это, очевидно, и привело к дальнейшей эволюции греческой мифологии и ее последнему периоду – эпохе героев.

3. Эпоха героической мифологии

Эпоха героев примыкает к олимпийскому периоду древнегреческой мифологии. Их создают олимпийские боги после окончательной победы над порождениями матери Земли – Геи хтоническими чудовищами, сторукими гигантами, титанами и установления прочной власти Зевса над богами и людьми. Исторически эпоха героев соответствует победе патриархата над матриархатом и образованием городов-полисов с их дворцовой культурой, впервые блистательно представленной в Микенах (середина 2 тысячи до н. э.).

Древнегреческие герои Греции весьма разнородны и по рождению, и по своим деяниям. Их рождение и смерть необычны и выходят за пределы человеческой нормы. Так, у Геракла было два отца – Зевс и Амфитрион, у Тесея – Посейдон и Эгей. А, например, Эгисф был рожден в результате кровосмесительной связи царя Фиеста со своей дочерью. Некоторые из героев после рождения были брошены родителями как нежеланные или опасные для них, но были чудесным образом спасены и так или иначе по неотвратимой роковой предопределенности стали причиной их гибели (Эдип, Персей, Рес и т.д.); других подобрали и выкормили животные (например, Париса – медведица, Эгиста – коза, Гипота – кобылица).

Юность героев полна приключений, атлетических и военных подвигов, которые прославляют их и даже дают им возможность заключать брачные союзы с богинями (например, Пелея с Фетидой, Ясона с Медеей, Амфиона с Ниобой).

В своей книге «Греческие герои» А. Брелих так характеризует их деяния и судьбу – герои основывают города, от них произошли

различные народы, именно они научили людей многим «фундаментальным человеческим занятиям», то есть основным ремеслам, необходимым для выживания первого поколения людей. В их деяниях сказывается их сверхчеловеческая природа, их способности необычайны. Они смелы и обладают необыкновенной красотой, силой и гигантским телосложением, но, в конце концов, погибают мучительной смертью (Ахилл, Геракл, Эгей, Орест, Пелоп и др.).

Их поведение бывает аномально и противоречит человеческой морали. Они нередко впадают в безумие и совершают безбожные и кощунственные поступки. Например, Ахилл в период осады Трои убивает Троила в храме Аполлона, Аякс с целью изнасилования набрасывается на Кассандру у алтаря Афины. Орион и Актеон нападают на богиню Артемиду, а Иксион даже осмелился домогаться супруги Зевса – Геры. Подобных «подвигов» различных героев можно было бы привести немало.

Как правило, смерть героев необычна и впечатляюща. Многие из них гибнут на войне – под Троей или Фивами (Ахилл, Гектор, Аякс, Приам и др.), другие предательски убиты (Агамемнон – своей супругой Клитемнестрой, Лай – своим сыном Эдипом). Трагична судьба и других героев. Орфея разрывают на куски менады, Актеон растерзан собаками, Главк, Диомед, Ипполит были затоптаны лошадьми, Орест погиб от укуса ядовитой змеи; других в гневе Зевс проглатывает или поражает молниями (Асклепий, Салмоней, Ликаон) и т.д.

Культ героев в Древней Греции почти ни в чем не уступал культу богов. Так, по одной из легенд, четыре панэллинские игры вначале были посвящены различным героям. Например, Олимпийские игры были основаны в честь героя Пелопа, останки которого были погребены в храме Зевса в Олимпии; в храме Аполлона в Дельфах был похоронен герой Неоптолем. И Олимпийские игры только впоследствии были посвящены Зевсу, статуя которого была воздвигнута в священной роще Олимпа. Считалось, что гробницы и надгробные памятники героям обладают магическими силами, влияют на жизнь и судьбы людей. Около них совершались различные ритуальные жертвоприношения, обряды и трагические хоры.

Амбивалентная природа героев, обусловленная их положением между богами и простыми смертными, имела и положительные, и отрицательные стороны для их судьбы. От богов они унаследовали необычайные способности – сверхъестественную силу и споровку, что давало им непомерное преимущество перед простыми смертными.

Но, в своей массе они были несвободны и должны были или выполнять волю богов, или подчиняться року, а главное – они были лишены самого главного преимущества богов – бессмертия.

Все это вместе, за редким исключением, приводило к трагическому концу их деяний и подвигов. Но что плохо для жизни героев, то хорошо для мифа и искусства! Без указанных противоречий не было бы энергии и динамики порождающих структур мифологических сюжетов с их трагическими коллизиями и непредсказуемыми ходами повествований, нарастанием психологических напряжений и нередко их разрешением в кровавых финалах и ужасной гибели героев. Олимпийский период греческой мифологии почти не знает идиллических картин мирной жизни богов и героев. Все находится в движении и борьбе. Действие, а не описание – вот главное отличие мифологии от возникшего в ее лоне эпоса. И именно для этого используются все способы организации сюжетов с применением фантастических, магических и даже сказочных мотивов.

Приведем наиболее характерные примеры из колоссального разнообразия мифов, эволюция которых определяется изменением основных типов их героев. Как справедливо утверждает Тахо-Годи, в героической мифологии можно выделить ранний этап, повествующий о подвигах героев. Этот этап отражает период становления античного общества, когда от физической силы и ловкости зависели не только благополучие, но и жизнь людей. И не случайно именно победители Олимпийских игр заслуживали самых высших наград и почестей.

В ранних мифологических сюжетах герои вынуждены бороться со свирепыми, нередко вымышленными чудовищами, которых народная фантазия наделяла сверхъестественными и устрашающими свойствами, подчеркивая значение победы над ними и этим еще больше прославляя героев-победителей. Но при этом первые герои, обладая непомерной физической силой, не отличались самостоятельностью в принятии решений и изобретением способов одоления этих чудовищ. Как правило, они следовали советам покровительствующих им божеств. Но и это не всегда спасало героев от гибели. Это очевидно на примере подвига этолийского героя Мелеагра, организовавшего успешную охоту на могучего и свирепого Калидонского вепря, но которая в результате окончилась трагически и в известной степени послужила моделью для некоторых других мифологических сюжетов, имевших в основе реальные исторические события.

Согласно мифу, Мелеагр для этой охоты собрал героев со всей Греции. Многие из них затем прославились и в других мифических деяниях, как, например, близнецы Кастор и Полидевк, Пелей, Ясон, Пирифой, Линкей, дева Аталанта и другие. Но после заклания вепря между участниками охоты разгорелся спор за право обладания почетным трофеем – шкурой вепря. Мелеагр по праву предводителя охоты отдал шкуру Аталанте, но против этого восстали

брatья его матери. Разгневанный Мелеагр убивает их, чем вызывает проклятие своей матери. В отместку за смерть своих братьев она бросает в костер головешку, в которой была заключена жизнь Мелеагра, и этим убивает его.

Этот миф имеет и другие варианты финала. В одном из них вместо сказочного мотива гибели героя представлена более реальная ситуация: Мелеагр погибает в сражении с другими участниками охоты, претендующими на награду.

Но где же здесь разумные советы богов? По одной версии этого мифа, отцом Мелеагра был бог войны Арес, выделявшийся из среды Олимпийцев своей неукротимой свирепостью и кровожадностью. Что и объясняет столь трагический итог благородного самого по себе предприятия по уничтожению свирепого чудовища, навывшего ужас на людей.

В этом мифе осуждаются непомерная гордость и тщеславие, которые стали причиной столь неоправданной жестокости, приведшей к смертельному исходу некоторых участников этой охоты. По своей структуре этот миф эстетически не очень выразителен. Его повествование лаконично, в нем отсутствует занимательная интрига, а его варианты в этом смысле мало отличаются друг от друга.

Более интересна в этом отношении судьба другого героя – Беллерофонта, который, выполняя задание царя Пройта, победил ужасную Химеру – существо с тремя головами, львиным торсом и драконьим хвостом, которое изрыгало пламя и губило все на своем пути. На этот раз герою помогает бог Посейдон, предотвратив родившегося от него и Медузы Горгоны крылатого коня – Пегаса. Взлетев на нем в небеса, Беллерофонт оттуда насмерть поражает это зловещее существо.

Но затем пришла очередь и Медузы Горгоны, погибшей от руки более могущественного героя – Персея, сына самого Зевса и простой смертной Данаи (на которую Олимпиец в свое время пролился в виде золотого дождя). В этом мифе повторяется характерная для греческих мифов завязка сюжета – царь, в данном случае Полидевкт, озлобленный на героя и, желая его погубить, дает ему опасное задание, которое тот все же выполняет. Но опять-таки не без помощи богов – Персея опекают и Афина, и Гермес. Они помогают ему запастись оружием и доспехами: мечом, зеркально отполированным медным щитом, крылатыми сандалиями и шапкой-невидимкой; по их совету Персей отрубает голову Медузе, глядя в отражение страшного лика на своем щите, избегнув тем самым ее страшного взора, способного превратить в камень. Шапка-невидимка помогает ему уйти от преследования сестер Медузы, страшная голова которой затем станет «украшением» щита богини Афины.

В мифе о Персее герой в полной мере пользуется советами и помощью богов, что избавляет его от реальной опасности и необходимости проявлять физическую мощь и изобретательность при выполнении деяния, тем более и затеянного им не по своей воле, а по принуждению. Но есть в этом мифе и проявление собственной инициативы героя – он освобождает прикованную к скале царевну Андромеду, предназначенную на съедение морскому чудовищу. Затем он свергает с престола пославшего его на смерть царя и восстанавливает справедливость, возвратив трон прежнему царю – Диктису.

Следует отметить, что выраженный весьма скупо и без интригующих подробностей, этот сюжет стал предметом многочисленных изображений в европейском искусстве – главным образом, сцены освобождения Персеем Андромеды.

Как видно на примере этих мифов, его герои еще не обрели полную самостоятельность – как в мотивах своих действий, так и в способах их успешного выполнения. И их основное назначение заключается не в моральном осуждении нарушений этических норм героями мифов, так как у них нет свободы выбора – неперменного условия и критерия нравственной оценки их действий, а в организации увлекательного приключения. Очевидно, именно этим и привлекали мифы при неоднократном исполнении различными сказителями, которые отличались голосом, интонациями, напевностью речи и т.д. Тем более эти и другие мифы, как правило, содержали в себе чудесные, сказочные элементы, которые вызывали представления о невероятных в действительности возможностях, позволяющих легко преодолевать пространство и время, наделять героев мифов сверхприродными способностями – непомерной физической мощью, ловкостью, предвидением событий и даже магической силой внушения.

Миф о жизни и похождениях Геракла – наиболее значимый пример судьбы героя в греческой мифологии (в эпосе таковым считался Ахилл). В отличие от других героев, имевших в той или иной степени местное для различных регионов Греции значение, Геракл – общегреческий герой. Как пишет Тахо-Годи, «подвиги Геракла оказали воздействие на весь известный грекам мир. Сам он проявил себя и со стороны небывалой физической силы, как это свойственно первым героям, и как человек, обладающий великой душой и духовной мощью» (99, с. 237).

Геракл, как и Прометей, предстает в мифологии как идеальный герой, наделенный человеческими чертами в большей мере, чем Прометей, что и определило его всеобщее почитание и популярность среди народа. Его образ привлекал не только своими врожденными чертами, но и героической судьбой, многочисленными

подвигами и свершениями, а в итоге – счастливым финалом его нелегкого жизненного пути.

Геракл был создан Зевсом, наделившим его весьма сложной родословной, которая хранилась в памяти древних греков и сказителей, ведь мифы создавались в дописьменный период и передавались в устном исполнении из поколения в поколение в течение сотен лет. Приведем эту родословную в изложении Тахо-Гуди. «Поколений до рождения Геракла целых двенадцать... все начинается с любви Зевса к Ио, которую преследования Геры заставляют бежать в египетскую землю, в дельту Нила. Там у Ио рождается сын Зевса – Эпаф, символически названный «дитя прикосновения». От брака Эпафа и Мемфиды – дочь Ливия, родившая от Посейдона двух близнецов Бела и Агенора. У Бела два сына – Египет и Данай, дети которых Линкей и Гипермнестра, вступив в брак, стали родителями аргосского царя Абанта. Сын Абанта Акрисий имел дочь Данаю, которую полюбил Зевс. Плодом этой любви оказался Персей, славный герой, убийца Медузы Горгоны, освободитель Андромеды и ее супруг. От брака Персея и Андромеды родились сыновья, среди которых следует выделить двоих, Алкея и Электриона. От брака Электриона и его племянницы Анаксо, дочери Алкея, родилась дочь Алкмена, которую взял в жены сын Алкея, ее двоюродный брат – Амфитрион... Наконец, Зевс, бывший родоначальником этого знаменитого рода, вступает в брак теперь уже с дочерью своих собственных потомков – Алкменой, и плодом этой связи является Геракл, имевший, как это обычно для героев, также и земного отца, Амфитриона» (99, с. 238–239).

Недюжинную память надо иметь, чтобы все это запомнить – подобных родословных не счесть в греческих мифах!

Но какова мотивация перечисления всех предков Геракла? Оказывается, эти браки между близкими родственниками, характерные для многих героев мифологии, не только свидетельствуют о глубокой древности их происхождения, но и наследуют предрассудки и верования первобытного общества. Согласно им, Зевс преследовал особую цель – сохранения и накопления внутри одной кровнородственной семьи своей силы, которой он затем и наделил своего любимого сына – Геракла. Этим он подготовил Геракла к подвигам, предназначенным судьбой, то есть гневом богини Геры, которая преследовала его как потомка Ио – незаконной жены Зевса. Отсюда и второе имя героя, которого при рождении нарекли Алкидом по имени его матери Алкмены. Но затем дельфийская пифия дала ему имя Геракл, что означает «совершающий подвиги из-за гонений Геры».

Свои подвиги Геракл начал совершать еще в колыбели, задушив двух огромных змей, посланных на него ревнивой Герой. Затем Гера

обманным путем подчинила Геракла трусливому царю Микен – Еврисфею, по заданию которого герой совершает двенадцать подвигов, прославивших его по всей Элладе и ставших предметом многих эпических поэм. Но перед этим Геракл, не соизмеряя свои действия со своей необыкновенной силой, случайно убивает своего учителя пения Лина – брата Орфея, смертельно ранит кентавров Хирона и Фола. Впад в безумие, насланное на него Герой, совершает еще более страшные преступления – кидает в огонь троих своих детей от первой жены Мегары и двух – своего родственника Ификла. И именно в искупление этих убийств на него накладывается наказание – совершать уже названные подвиги по заданию царя Микен.

Такова завязка сюжета, сжатая пружина которого разворачивает последовательное, «сериальное» повествование о подвигах героя.

Геракл убил Немейского льва, Лернейскую гидру, поймал Керинейскую лань, одержал победу над Эрманфским вепрем, истребил своими стрелами стимфалийских хищных птиц с медными клювами и когтями, очистил конюшни царя Авгия, усмирил и пригнал в Микены кровожадных и свирепых коней Диомеда, укротил страшного Критского быка, победил племя воинственных амазонок, а также великана Гериона и угнал его стадо коров, добыл яблоки Гесперида и насильно вывел свирепого стража загробного мира пса Кербера из царства Аида.

Во время своих странствий Геракл совершает и другие подвиги – в Ливии он побеждает великана Антея, на Кавказе – освобождает прикованного к высокой скале Прометея и убивает орла, терзавшего его печень; а в Египте он убивает царя Бусириса, который задумал принести Геракла в жертву Зевсу. Согласно мифологии, Геракл в Египте совершает еще один, тринадцатый подвиг, редко упоминаемый в работах, посвященных греческой мифологии, а именно – в одну ночь он лишил девственности двенадцать дочерей Даная.

После освобождения от службы царю Еврисфею Геракл продолжает свои подвиги, но теперь только по своей воле, что не избавило его от новых испытаний. Он женится на прекрасной дочери калидонского царя Ойнея, победив в борьбе соперника – речного бога Ахилоха. Но затем вынужден был отправиться в изгнание, так как на пиру нечаянно убил прислуживавшего ему за столом мальчика. Но при переправе через одну из рек при помощи кентавра Несса, который переносил путников на своей спине, случилось неожиданное – кентавр, пораженный красотой Деяниры, попытался похитить ее, но был сражен стрелой Геракла. Умирая, кентавр посоветовал Деянире набрать в сосуд его кровь и, если Геракл задумает изменить ей, пропитать этой кровью его одежды, чтобы

вернуть его любовь. И когда Геракл увлекся прекрасной и юной Иолой – дочерью эвбейского царя Эврита – и решил жениться на ней, оставив Деяниру, то она, желая удержать мужа, пропитала кровью его праздничную одежду, облачившись в которую во время брачной церемонии, Геракл испытал невыносимые муки и, решив покончить с собой, взошел на погребальный костер. Казалось, его постигла обычная участь героя – трагический конец жизни. Но неожиданно чудесным образом Геракл спасается – не успел погребальный костер разгореться, как он был окутан темным облаком и под звуки грома и в блеске молний вознесен Афиной и Гермесом в золотой колеснице на Олимп, где обрел бессмертие и даже получил в жены юную Гебу – дочь примирившейся с ним Геры.

Образ Геракла является наивысшим образом героической мощи, которая позволяет ему порой даже бросать вызов богам, например, властителю подземного царства – Аиду, или, идя против воли Зевса, освободить прикованного к скале Прометея.

Но затем эпоха героизма, характерная для греческой мифологии середины второго тысячелетия и апофеозом которой служат подвиги Геракла, постепенно уступает место иным героям, которые являются не такими мощными, как Геракл, но более самостоятельными и изобретательными в достижении своих целей. И вслед за героической наступает эпоха, когда, по словам Тахо-Годи, «герой учится побеждать и осуществлять свои цели не столько силой, сколько с помощью собственного разума». Можно сказать, что интеллектуализация героев необычайно усиливается, поскольку герой уже не только претворяет советы богов в действие, но внутренне вполне подготовлен к самостоятельным размышлениям» (99, с. 214).

Зачатки этого уже наблюдаются в действиях Геракла, который сам, без подсказки и помощи опекающей его Афины, очистил конюшни Авгия не своей силой, а используя стихийную силу природы – течение речного потока.

Эстетическим результатом обретения героями некоторой самостоятельности является более непредсказуемый характер их поступков и разнообразие действий, хотя в целом их судьба пока еще находится в руках богов, а жизнь по-прежнему оканчивается почти всегда трагически. Но даже в узких рамках обретенной свободы герои нередко проявляют дальновидность, мастерство и хитрость для достижения поставленной цели, хотя в итоге воля богов все же осуществляется и оказывается, что эти мифические персонажи своими действиями лишь приближают неизбежный трагический финал. Это очевидно на примере судеб Дедала, Орфея, Тесея, Эдипа, Одиссея, Ясона и некоторых других.

Новые тенденции в мифологии привели к возникновению новых повествовательных форм, которые приобретают эпический характер и являются уже не только продуктом фантазии, чистейшим вымыслом, но и отдаленным эхом имевших в прошлом исторических деяний и событий. В них сериальная монотонность и достаточно определенная предсказуемость результатов действий героев, как это было видно на примере деяний Геракла, сменяется более сложными и извилистыми сюжетными ходами и коллизиями. Наиболее характерный пример в этом отношении представляет собой путешествие греческих героев во главе с Ясоном на корабле «Арго» за золотым руном в далекую и неизведанную Колхиду.

В этой истории, или «Аргонавтике» (по одноименной поэме Аполлония Родосского), сначала повторяются многие характерные мотивы и действия богов и героев известных мифов, включая и унаследованные от архаического прошлого, например, магию. Вкратце сюжет и его развитие представляют собой следующее.

В городе Иолке, в Фессалии правил царь Эсон, но затем его брат Пелий, отцом которого был Посейдон, лишил его власти, но сохранил жизнь. Когда у Эсона родился сын, то он, опасаясь за его жизнь, увез его в горы и попросил кентавра Хирона воспитать его и научить боевому искусству и различным ремеслам. Что и осуществил мудрый кентавр. И поскольку помимо боевого искусства мальчик особенно успешно научился залечивать раны и различные болезни травами, то он дал ему имя – Ясон, то есть «целитель».

Как видно, данная завязка сюжета весьма типична для мифологии и служит оправданием дальнейших мстительных действий и поступков героев, призванных восстановить справедливость. Что и следует из дальнейшего хода повествования.

Возмужав, Ясон вернулся в отчий дом и потребовал у Пелия вернуть отцу власть над Иолком. И поскольку народ полиса с восторгом встретил юношу и поддержал его, то Пелий вынужден был согласиться, но поставил следующее условие: Ясон должен привезти из далекой Колхиды золотое руно – волшебную шкуру барана, принесенного ранее в жертву Зевсу.

На корабле «Арго» в поход за золотым руно собрались многие славные герои греческой мифологии – Геракл, Мелеагр, Тесей, близнецы Кастор и Полидевк, Орфей, Полифем и другие (Геракл по воле Зевса вынужден был вернуться на полпути в Колхиду).

После долгого путешествия, преодолев множество приключений и опасностей, аргонавты прибыли в Колхиду. Но и здесь им пришлось выдержать немало опасных испытаний. Местный царь Эет согласился отдать Ясону золотое руно, если он вспашет поле на могучих, огнедышащих быках, засеет его зубами дракона и одолеет

выросших из них закованных в броню свирепых воинов. Эет знал, что задание не может выполнить простой смертный, но Ясон успешно справился с ним при помощи влюбившейся в него дочери царя – Медеи, которая помогла ему с помощью волшебства и магии. И она не только предала отца, но и участвовала в убийстве Ясоном своего брата, разрезав его тело на части и разбросав их по воде, задержав этим собиравших останки преследователей на быстроходных кораблях.

На обратном пути аргонавтам также пришлось преодолеть множество препятствий – благополучно проплыть между Сциллой и Харибдой, не поддаться губительным чарам хищных сирен, благодаря музыке Орфея, уцелеть в морских бурях и штормах. В этом им помогло покровительство богинь Геры и Афины.

Но этот, можно сказать, типичный и даже хрестоматийный сюжет вдруг принимает трагический оборот, необычный даже для античной мифологии, которая изобилует всякими страшными историями. И именно он станет одним из самых популярных в античной драме и поэзии, да и не только в ней, но даже и в новом европейском искусстве. Возможно потому, что с момента возвращения аргонавтов не Ясон, а Медея становится главным действующим лицом этого мифа.

А все началось с того, что Пелий не выполнил свое обещание вернуть Эсону власть в Иолке. В отместку Ясон и Медея жестоко отомстили ему. И в этом эпизоде еще раз проявилось коварство Медеи. Она предложила дочерям Пелия омолодить их дряхлеющего отца с помощью волшебства, силу которого она им продемонстрировала, бросив старого барана в кипящий котел, из которого тот выпрыгнул молодым ягненком. Поддавшись магическому воздействию Медеи, дочери Пелия перерезали своему отцу горло, разрубили его на части и бросили в котел. Но ожидаемого чуда не произошло, и на глазах потрясенных дочерей Медея мгновенно исчезла.

В результате Ясон и Медея были изгнаны из Иолка и нашли приют у коринфского царя Креонта. Но через некоторое время Ясон влюбился в его юную дочь и, получив согласие царя на брак, решил оставить Медею. Месть за измену Ясона, ради которого она совершила столько злодеяний – предала отца, участвовала в убийстве брата и помогла добыть золотое руно, – была ужасна даже по меркам древних мифологий, полных кровавых преступлений и жестокостей. Медея решила наказать Ясона таким образом, чтобы он всю последующую жизнь мучился от угрызений совести. Медея прислала невесте Ясона в качестве свадебных даров венец и одежду, пропитанную смертоносным ядом; терзаемая страшной болью, девушка позвала на помощь отца, и он, пытаясь спасти дочь, также

был отравлен этим ядом. Затем Медея убила двоих своих сыновей и на глазах обезумевшего от горя Ясона унеслась в небо на колеснице, запряженной драконами.

По одной легенде, Ясон после долгих страданий и бесприютных скитаний случайно набрел на ветхий корабль. Это был «Арго», вытасненный на берег. Герой прилег в его тени и заснул, как оказалось, навеки. Корма корабля, в тени которой лежал Ясон, рухнула и погребла его под своими обломками. По другой версии Ясон кончает жизнь самоубийством.

Так или иначе, окончилась трагически жизнь еще одного героя мифологии. И что характерно, наказан за все был Ясон, а Медея после неудачной попытки обосноваться в Фивах и в Афинах, где она попыталась вступить в брак с царем Эгеем, благополучно вернулась в Колхиду. Здесь она совершила последнее, но не менее страшное преступление: вернула отцу власть, искупив свое прежнее предательство, осуществив новое злодеяние – убив своего брата Персея, занявшего царский престол в отсутствие Медеи.

В этом мифе показана губительность и осуждена власть демонических или магических сил как наследие прошлой, архаичной эпохи, продолжающих действовать в отдаленных местах и в определенной степени еще не подвластных Олимпийским богам, о чем свидетельствует безнаказанность преступлений Медеи. Но именно этот конфликт нового и старого обусловил завязку и динамику развития сюжета, трагизм его финала.

Но там, где проигрывает мораль, выигрывает эстетика! Олимпийское спокойствие, блаженство как образ жизни богов и людей не способны были взволновать, увлечь и потрясти людей в те времена, как и в нашу эпоху. И не современное ли искусство – например, кинематограф, переполнен самыми изощренными формами насилия и убийствами, которые необходимы не столько для решения социальных и нравственных проблем, сколько для развития сюжета? Что и определяет стереотипы и штампы современного кино и телевидения.

Какую мораль можно извлечь из мифа о Ясоне, если, по сути, главная его героиня – Медея осталась блюстителями нравственности, богами, безнаказанной (как, впрочем, по воле богов не пострадал и Ясон, умерший своей смертью)? Но как захватывают и потрясают их приключения, борьба и даже преступления! Вероятно, уже в те времена нарушения морали и различные преступления стали в искусстве необходимы как мотивы, сюжетные завязки и энергия их развития.

Процессуально-эстетический аспект мифов, а затем и возникшего на его почве искусства уже в те далекие времена становятся едва ли не основной целью их создания, чему побуждали нереализованные

в повседневной жизни функционально-игровые и функционально-эстетические потребности людей.

И именно это определяет организацию сюжетов не только в мифах, созданных на основе чистейшего вымысла и воображения, но и имеющих исторические корни. Миф об аргонавтах, несомненно, опирается на исторические реалии, связанные с древнегреческой колонизацией побережья Черного моря, целью которого было извлечение из этого материальной выгоды – как с помощью торговли, так и путем захвата свободных территорий. Известно, например, что земля Греции была неблагоприятна для выращивания пшеницы и других зерновых, которые привозились из других стран, в частности расположенных по берегам Понта Эвксинского – так греки называли Черное море. Но разве какой-либо реальный утилитарный мотив присутствует в мифе об аргонавтах, которые совершили столь опасное путешествие ради золотого руна, а – реально – из-за шкуры барана? Налицо, чистейшая условность мотива и цели этого предприятия, а, по сути, греки посещали Колхиду ради ее золота, которое добывалось методом вымывания пустой породы и просеивания ее посредством бараньей шкуры, в шерсти которого оседал золотой песок. Но тем ошутимее в этом мифе «тайная» эстетическая мотивировка, которая и определяет завязку, сюжетно-процессуальную структуру этого мифа и в результате – отсутствие какого-либо значащего материального, да и морального результата рассказанных в нем событий.

Не менее сложная и интересная судьба и остальных героев греческого мифа – Тесея, Орфея, Эдипа, Сизифа, Ореста, Ахилла, Агамемнона и других. Многие из них стали персонажами не только мифов, но и эпоса, поэзии, трагедии и изобразительного искусства, которые повествовали о действиях героев, создавали их скульптурные и живописные изображения.

Но в эпоху героической мифологии характерные для древнегреческой жизни и искусства непредсказуемое, игровое – агональное, если пользоваться понятиями античности, – начало еще не получило своего развития и полноценного проявления. Так, знаменитые подвиги Геракл при их пересказе для древних греков ничего неожиданного и нового не представляли. Как следует из мифа, совершать подвиги Геракл вынужден не по своей инициативе, а по воле Геры, которая уговорила Зевса отдать Геракла в услужение его слабому и завистливому брату Еврисфею, ставшему из-за происков Геры вместо него царем Микен. Предрешен был и окончательный итог героических деяний Геракла – при успешном завершении их, он получил бессмертие и был введен в состав олимпийских богов.

И поскольку благополучное окончание деяний Геракла было предрешено и заранее известно, то познавательная функция их

была весьма незначительной, как и не было настоящей непредсказуемой и рискованной состязательности. Он всегда без особых проволочек выходил победителем из любой схватки с грозными чудовищами и другими мифическими героями. Но что характерно – самый могучий и сильный герой Эллады не был самодостаточным и независимым от богов – ему по поручению Зевса покровительствовала и в особых случаях помогала Афина Паллада.

Эта предсказуемость общего результата деяний героя была тем инвариантом, который получал разнообразное выражение в конкретном «исполнении», определяя направленность или идеальный проект этого мифа, что является необходимым условием образования всякой эстетической структуры текста. Особенности ее реализации определялись исполнительским искусством аэда, передачей и трактовкой содержания мифа, темпераментом, вокальными данными и т. д. Поэтому при заранее предсказуемом развитии действия мифа и его конечного результата эстетическое воздействие, в основном, вызывалось у слушателей своеобразием и непредсказуемостью его исполнения, которое и выступало в данном случае «оформлением» умопостигаемых идеологических, нравственных и других идей мифа.

Но в дальнейшем с развитием древнегреческого общества и следовательно, и с интенсификацией эстетической потребности его членов, сюжеты мифологии усложняются, и доля непредсказуемости в них увеличивается, что во многом определяется ослаблением детерминированности поступков ее героев волей богов и возрастанием их самодостаточности и инициативы. В определенной степени это обусловлено и началом возникновения эпоса, в котором стали использоваться легенды и различные исторические события.

Переходом от мифа к эпосу можно считать легенду о Тесее, в которой просматриваются некоторые исторические сведения и названия мест его подвигов и свершений. Недаром ведь Плутарх свои исторические «Сравнительные жизнеописания» начинает с Тесея и сравнивает его деяния с легендарным основателем Рима – Ромулом. Отцом Тесея считался правитель Афин – царь Эгей, а на самом деле бог Посейдон – обычный пример двойного отцовства многих героев мифологии. Но в отличие от других героев, Тесей не был столь тесно опекаем и охраняем Посейдоном – в его поступках и действиях было много собственной инициативы и ответственности за них.

Тесей совершил множество подвигов, не уступающих по опасности деяниям Геракла и других славных героев Эллады. Так, воспитанный вдали от отца, в семье своего мудрого дяди Питфея, возмужав, он отправился к отцу в Афины, совершив по дороге следующую серию подвигов. Он победил грозного великана Перифета,

который убивал всех прохожих; на Истме, в посвященной Посейдону роще одолел свирепого разбойника Синида (казнив так, как тот расправлялся над всеми путниками – привязав к верхушкам двух согнутых сосен, а деревья, выпрямившись, разорвали разбойника на куски). Впоследствии Тесей в честь своей победы организовал на этом месте Истмийские игры. Далее, в местности Кромиона он поразил мечом свирепую дикую свинью, порожденную чудовищами – Тифоном и Ехидной. Затем, у границ Мегары, Тесей сбросил со скалы разбойника Тифона. Возле Элевсин одолел в борьбе и задушил могучего Керкиона и под конец совершил ставший наиболее известным подвиг – повалил Прокруста на его же ложе и отрубил ему голову.

Благополучно прибыв в Афины и узанный отцом, Тесей помог ему отразить попытку родственников Эгея завладеть Афинами. И вместо того, чтобы после свершения стольких подвигов спокойно жить с отцом, Тесей совершил еще немало подвигов – также по своей личной инициативе. Освободил Аттику от дикого быка, опустошавшего окрестности Марафона. Затем совершил еще один славный подвиг на острове Крит, куда он добровольно отправился с юношами и девушками, предназначенными для растерзания грозному быку Минотавру – такую дань Афины должны были каждые девять лет платить царю Крита Миносу в наказание за убийство афинянами его сына Андрогей. И только здесь впервые Тесей прибег к помощи богов – попросил богиню любви Афродиту, чтобы она вызвала к нему любовь Ариадны, дочери Миноса. И перед тем, как юношей отвели в Лабиринт к Минотавру Ариадна тайно от отца передала Тесею острый меч, которым тот поразил Минотавра, и клубок ниток, благодаря чему герой вывел своих спутников невредимыми из Лабиринта.

На обратном пути Тесей на радостях забыл поменять черные паруса на белые, что, как было условлено, означало его победу, и Эгей, который с высокого берега увидел черные паруса возвращавшегося корабля, посчитал своего сына погибшим и бросился со скалы в море, которое с тех пор и стало именоваться Эгейским.

Приняв власть в Афинах, Тесей по своей инициативе не пропустил ни одного случая участвовать в различных приключениях и опасных мероприятиях. Так, он был участником калидонской охоты, похода аргонавтов за золотым руном, а также в сражении Геракла с амазонками, царица которых, покоренная храбростью Тесея, стала его женой, но вскоре погибла, сражаясь против амазонок, когда они, пытаясь вызволить свою царицу из плена, напали на Афины.

Далее в списке славных деяний Тесея – победа в битве с кентаврами на свадьбе своего друга Пейрифоя, в которой невеста его погибла. Затем герои похитили спартанскую царевну – прекрасную

Елену, которая по жребию досталась Тесею, а для Пейрифоя решили похитить супругу царя Аида – Персефону, бросив вызов самим богам, за что и были наказаны – Аид приковал их к своему трону в скале у входа в подземное царство смерти. Они там бы долго томилась, если бы их не освободил Геракл, который спустился в царство Аида для того, чтобы пленить и доставить по приказу Ефрисея в Микены ужасного сторожевого пса Аида – Кербера.

Пока Тесей отсутствовал, братья Елены – герои Кастор и Полидевк взяли приступом Афины, освободили свою сестру, взяли в плен мать Тесея, а власть в Афинах захватил его заклятый враг Менесфей. Тесей вынужден был покинуть Афины и отправился на остров Эвбею, где вскоре погиб от руки царя Скироса Ликомеда, столкнувшего его с высокой скалы в море. И не спас Тесея его тайный отец Посейдон, возможно, потому, что Тесей в свое время сбросил со скалы в море его другого сына – разбойника Скироса, за что и был наказан тем же способом.

Но впоследствии тело Тесея было перевезено на родину и торжественно погребено в Афинах. Плутарх свидетельствовал: «Ныне его останки покоятся в центре города, подле гимнасия, и это место служит убежищем для рабов и вообще для всех слабых и угнетенных, которые страшатся сильного, ибо и Тесей оказывал людям защиту и покровительство и всегда благосклонно выслушивал просьбы слабых» (82, с. 38).

В судьбе и деяниях Тесея явственно проявилась природа героев позднего поколения. Будучи по происхождению сыном Посейдона, олицетворявшего природную стихию, Тесей боролся с этой стихией во всех ее видах – диких, чудовищных и человекообразных, хотя и не избежал ее воздействия в своих увлечениях и похождениях, связанных в основном с женщинами.

Более того, если многие герои, такие, как Геракл, Орфей, Дедал, Одиссей, Ахилл и другие, являются мифическими персонажами, то Тесей оставил реальные следы своего существования, как и его отец – Эгей, именем которого было названо море. Именно Тесей организовал Истмийские игры, учредил празднества Панафиней и выказал себя мудрым и справедливым правителем – дал равные права всем желающим пришельцам, выделил впервые три сословия – благородных, землевладельцев и ремесленников, – проявил благосклонность к простому люду и даже сложил с себя царскую власть, занявшись устройством общества» (99, с. 237).

Такова фактическая «история» древнегреческой мифологии. Каковы же ее философско-эстетические, культурологические результаты и историческое значение, оказавшие впоследствии огромное влияние на всю европейскую художественную культуру? Во многом они связаны со словами древнегреческого языка, в которых были

в процессе длительного развития сконцентрированы не всегда проясненные смыслы и обозначения реального жизненного опыта, выраженные и обобщенные в многочисленных мифологических сюжетах и «историях» богов и героев, к анализу которых мы и переходим.

4. Функциональное и эстетическое значение словесных наименований античных богов и героев

Выше дана более или менее целостная панорама древнегреческой мифологии с ее основными фигурами богов и героев, их взаимоотношениями, славными деяниями и трагическими судьбами. Были показаны структурная сложность и динамика сюжетных ходов этих деяний и приключений, эстетические аспекты которых нарастали в процессе эволюции мифологии – от архаики до ее олимпийской, а затем и героической эпохи.

Так, ранний архаический период возникновения мифологии в основном был посвящен древним богам и борьбе их за власть, пока на троне не воцарился последний бог – Зевс, надолго обеспечивший мир и согласие между богами. По сравнению с увлекательными сюжетами и историями олимпийского, а тем более героического, периода древнегреческой мифологии, архаический период в эстетическом отношении намного беднее и в основном сводится к довольно краткому изложению истории и взаимоотношений богов и их многочисленного потомства. Но именно с него начинается история античной литературы.

Наиболее полное представление о типичной форме изложения истории происхождения богов различными сказителями и поэтами дает «Теогония» Гесиода. Вот, как, например, он описывает появление первых богов, представленных в виде природных стихий:

Прежде всего во вселенной Хаос родился, а следом
Широкогрудая Гея, всеобщий приют безопасный,
Сумрачный Тартар, в земных залегающий недрах глубоких,
И, между вечными всеми богами прекраснейший, – Эрос
Сладкоистомный – у всех он богов и людей земнородных
Душу в груди покоряет и всех рассужденья лишает.
Черная Ночь и угрюмый Эреб родились из Хаоса.
Ночь же Эфир родила и сияющий день, иль Гемеру:
Их зачала она в чреве, с Эребом в любви сочетавшись.
Гея же прежде всего родила себе равное ширью
Звездное небо, Урана, чтоб точно покрыл ее всюду
И чтобы прочным жилищем служил для богов всеблаженных;
Нимф, обитающих в чащах нагорных лесов многотенных;
Так же еще родила, никому не всходивши на ложе,

Шумное море бесплодное, Понт. А потом, разделивши
Ложе с Ураном, на свет Океан породила глубокий
(31а, с. 31–32).

Как видно, история происхождения богов от основных природных стихий на этом первоначальном этапе не предоставляет возможности для создания острых конфликтов и увлекательных сюжетных ходов. Но тем не менее почти протокольный характер перечисления основных богов и их порождений не утомляет. Их восприятие оживляется благодаря очеловечиванию «интимных» действий природных стихий и наделением их разнообразными эпитетами, уместными лишь при характеристике людей, а не природных стихий и явлений. Например, таких как «широкогрудая», «сумрачный», «сладкоистомный», «угрюмый»,

Но еще более впечатляюще использует эпитеты Гесиод при описании рек, рожденных от речных богов и богинь, как это видно из следующего отрывка поэмы:

От Океана с Тефией пошли быстротечные дети,
Реки Нил и Алфей с Эриданом глубокопучинным,
Также Стримон и Меандр с прекраснострующим Истром,
Фасис и Рес, Ахелой серебристопучинный и быстрый,
Несс, Галиакмон, а следом за ними Гептапор и Родий,
Граник-река и Пеней, и прекраснострующийся Каик,
И Сангарийский великий поток, и Парфений, и Ладон.
Быстрый Евен и Ардес с рекою священной Скамандром.
Также и племя священное дев народила Тефия.
Вместе с царем Аполлоном и с Реками мальчиков юных
Пестуют девы – такой от Кронида им жребий достался.
Те Океановы дочери: Адмета, Пефо и Электра,
Янфа, Дорида, Родеия и Каллироя.
Дальше – Зейксо и Клития, Идийя и с ней Пасифоя,
И Галаксавра с Плексаврой, и милая сердцу Диона,
Фоя, Мелобосис и Полидора, прекрасная видом,
И Керкеида с прелестным лицом, волоокая Плутю,
Также еще Персеида, Янира, Акаста и Ксанфа,
Милая дева Петрея, за ней – Менесфо и Европа,
Полная чар Калипсо, Телесто в одеянии желтом,
Асия, с ней Хрисеида, потом Евринома и Метис.
Тиха, Евдора и с ними еще – Амфино, Оксироя,
Стикс, наконец: выдается она между всеми другими.
Это лишь самые старшие дочери, что народились
От Океана с Тефией. Но есть и других еще много.
Ибо всего их три тысячи, Океанид стройноногих.
Всюду рассеявшись, землю они обегают, а также
Бездны глубокие моря, богинь знаменитые дети.

Столько же есть на земле и бурливо текущих потоков,
Также рожденных Тетидой, – шумливых сынов Океана.
Всех имена их назвать никому не под силу.
Знает название потока лишь тот, кто вблизи обитает
(31а, с. 36).

Из всех дочерей, рожденных Океаном с Тифидой, лишь Стикс – подземная река в царстве Аида, играет важную роль в мифологии – она является водоразделом между миром живых и мертвых.

Эта часть поэмы Гесиода представляет своеобразный каталог названий рек Элады, представленных в качестве имен юношей и дев и он был бы весьма монотонным, если бы не яркие и зримые эпитеты.

Интересно отметить, что в приведенном фрагменте поэмы преобладают эпитеты, характеризующие природные свойства рек – детей мужского рода – «быстротечные», «глубокопучинные», «прекрасноструящиеся», «сребристокучинные», «быстрый», «великий». А речные девы наделяются эпитетами человеческого характера – «милая сердцу», «прекрасная видом», «с прелестным лицом», «волоокая», «стройноногие». Возможно, здесь проявился отзвук прошлой эпохи – матриархата?

Важнейшая роль морской стихии для древних греков в мифологии проявилась в создании ими самого многочисленного отряда морских и речных богов. Трудно представить, что все они были на слуху у древних эллинов и, так или иначе, функционировали в их мифах и легендах. Но даже и выше представленным перечнем создатели мифологии не ограничились. Кроме Океана, богиня Земли – Гея, не удовлетворившись рождением Звездного Неба, Урана, с которым она родила многочисленных богов и титанов, она «также родила, ни к кому не всхлывши на ложе шумное море бесплодное – Понт», сын которого Нерей вместе с дочерью Океана – прекрасноволосой Доридой «в темной морской глубине» продолжал увеличивать и без того многочисленное потомство морских богов, доведя их до пятидесяти.

Вот некоторые из них, отмеченные различными чертами и свойствами: «прелестная Галлия», «розоворукая Евникойя», «Галатея, прелестная видом», «розоворукая Гиппоноя», «прекраснолодыжная Амфитрита», «в прекрасном венке Галимеда», «улыбколюбивая Глаконома», «ликом прелестная и безупречная видом Еварна», «милая телом Псамафа», «божественная дева Мениппа».

Вообще, как будет показано и далее, состав эпитетов в мифологии и эпосе весьма обширен, несмотря на нередкое употребление одних и тех же эпитетов в отношении разных богов и героев. Эпитеты были первым изобразительным средством не только в архаическую, но и в последующие эпохи древнегреческой

мифологии и широко использовались в эпосе, поэзии и драматургии. И не только потому, что изобразительное искусство в названные времена не могло конкурировать с возможностями словесного искусства. Но и появление изобразительных форм античного искусства не только не вытеснило изобразительные функции словесного творчества, но в какой-то мере даже стимулировало их дальнейшее развитие и совершенствование.

Характерной чертой древнегреческой мифологии является тот факт, что многие имена богов, титанов и героев происходили от тех или иных слов, что свидетельствует о порождающей – смысловой и образной функции языка. И поскольку образование языка уходит в глубину веков и совпадает с первой формой организации первобытной общины – матриархатом, то неудивительно, что многие имена богов и героев восходят к словесным обозначениям женщины, как их матери-прародительницы. Например, имя богини Лето – матери близнецов Аполлона и Артемиды – означает одновременно и «мать», и «жена». Отсюда Аполлон нередко именовался Летоидом. Так же и кентавр Хирон именовался не по имени отца Зевса, а Филлиридом по имени матери – нимфы Филеры. И лишь с наступлением патриархата, отразившимся в олимпийской мифологии (а именно – с рождением Зевса), боги и героини стали именоваться по отцу. Так, Зевс – сын Кроноса и Реи – именовался Кронидом.

Но многие имена богов и героев происходили от слов, обозначающих различные природные явления или их состояния. Напомним, дочери Нереея, рожденные в морской глубине, и дети Океана носят следующие имена, обусловленные названиями и различными состояниями и свойствами морской стихии: Кимо – волна, Феруса – несущая волна, Динамина – водоворот, Фоя – быстрота, Окироя – быстрое течение, Каллороя – прекрасное течение, Галия – соленый вкус, Петерея – скалистость, Понтонорея – пролагающая морской путь, Понт – спокойное море.

Некоторые имена, как было показано ранее, были образованы от слов, обозначающих те или иные действия. Например, Титан – «простерший руку», имя нимфы Калипсо означает «та, что скрывает», Пандора – «всеми одаренная», Геракл – гонимый герой, совершающий подвиги, чтобы умиловать разгневанную богиню, а имя Прометей – «предвидящий» – не только характеризует эту способность, но и связанную с ней историю борьбы с Зевсом. Его судьбу которого Прометей предвидел, но долгое время не открывал, несмотря на мучения, на которые был обречен, будучи прикован к скале и терзаемым хищным орлом.

Вообще, в греческой мифологии трудно найти какое-либо значащее имя, которое не имело бы в генезисе тот или иной образ предмета, явления природы или свойство человеческого характера.

И при этом – соответственно эволюции мифологии от архаической к олимпийской изменяются и образы, лежащие в основе имен богов и героев. Космические природные стихии, давшие имена богам (Земля, Небо, Океан и др.), постепенно вытесняются смысловыми и духовными характеристиками, производными от тех или иных свойств и способностей человека, а также абстрактными, общественно значащими понятиями. Например, дочери Зевса и Фемиды – богини времен года – Оры, ранее носившие имена, связанные с природными явлениями (Ауксо – Приумножительница, Тало – Цветение, Карпо – Плодонсящая), затем получили имена, в которых природные элементы заменены социально значимыми понятиями: Евномия – Благозаконие, Дика – Справедливость, Эйрена – Мир.

Функционально-эстетическая стимуляция мозговых структур древних греков также инициировалась и историей происхождения тех или иных имен богов в процессе развития их антропоморфного восприятия явлений природы и самого человека. Но что характерно именно для греческой мифологии, последующие определения богов, выраженные в эпитетах, не отменяли прежних, а являлись смысловым и эстетическим средством обогащения их образа.

И поскольку многие имена олимпийцев были заимствованы из других, более древних религий, божества которых имели абстрактный характер и носили соответствующие названия, то процесс их смысловой и образной конкретизации – антропологизации или «очеловечивания» – обретал ступенчатый и сложный характер. Так, в мифологии и религиях Древнего Востока божественное начало чаще всего представлено в виде некой абстракции, весьма далекой от обыденной жизни человека. В Индии, у брахманов, – умозрительный «брахман-атман», Единое; у джайнистов – совершенная душа, Сидха; у будистов – отрешенный Будда. В Китае, у Конфуция, – «небо вообще»; у даосов – непознаваемое Дао. В Финикии – владыка неба Ваал. В Египте, самый очеловеченный бог – Озирис – символизирует жизнь и смерть.

В греческой же мифологии в ее законченном виде боги живут, как люди, и ничто человеческое им не чуждо – они наслаждаются своим величием, состязаются друг с другом за власть, ссорятся и прелюбодействуют, вмешиваются в жизнь и дела простых смертных и т.д.

И вообще, поскольку характерным признаком всякой религии является идея о сотворении мира – от Космоса до человека и последней «твари» неким внеприродным существом – Демиургом, то древнегреческая мифология в своем первоначальном виде «не дотягивает» до статуса религии, как таковой, а по всем основным признакам, скорее, ближе к искусству. Это видно из того, в каком направлении были преобразованы, приземлены заимствованные «абстрактные» божества из других мифологий.

Процесс освоения и конкретизации имен и смыслообразов заимствованных богов в греческой мифологии зависел как от их генетических корней, так и последующей роли в системе других богов.

Так, согласно М. Элиаде, «уже само имя Зевса с несомненностью свидетельствует о том, что перед нами индоевропейское небесное божество» (109, с. 229). Оно происходит от индоевропейского корневого слова *deiwos* – «небо», означающее бога. А «понятие бога связывается с небесной сакральностью, т.е. со светом и трансцендентностью (высотой), а в широком смысле – с идеей полновластности и творчества в его прямом выражении, т.е. космогонией и отцовством. Небо (или бог Неба) – прежде всего Отец: ср. «индийский Дьяус-питар, греческий Зевс Патер, латинский Юпитер, индийский Зевс Патер, франко-фригийский Зевс-Паппос» (109, с. 176).

В греческой мифологии сложным образом сочетаются природное происхождение и властные функции Зевса. А именно: *Astarprios* – Громовержец, *Bronton* – Высокогремящий, *Ombrios* – Тучегонитель, *Ugios* – Посылающий попутные ветры, *Niettyos* – Дождящий и т.д.

Более того, как было показано выше, Зевс, вступая в брачные союзы и любовные связи с богинями природного происхождения, присваивает себе их свойства и функции. В древнюю эпоху он под именем Зевса Катарсиоса был богом очищения, а также богом-предсказателем.

В процессе эволюции греческой мифологии Зевс становится только властителем природных явлений, но и богом плодородия, хранителем домашнего очага, покровителем городов и т.д. Однако процесс симбиоза древних доэллинических богов с культом Зевса, в олимпийскую эпоху сменился процессом «профессиональной» дифференциации, в результате которой Зевс, став всевластным владыкой богов, поделился некоторыми своими функциями с другими олимпийцами. Например, богом Очищения стал Аполлон, богом-предсказателем – Прометей, покровительницей городов – Афина, семейного очага – Гера и т.д.

Но тем не менее Зевс в глазах древних греков не утратил свою онтологическую универсальность и властное величие. Например, Эсхил в «Гелиадах» восклицал: «Зевс – и эфир, и небо, и земля! Он все, что есть, он – всего превыше». Гомер, прославляя Зевса в своих поэмах, называл его богом бескрайнего неба, отцом бессмертных и смертных.

Смысловая сложность и функциональное разнообразие имен и образов Зевса возникали и демонстрировались в его многочисленных деяниях в борьбе за власть и любовных эпизодах.

Историю происхождения и эволюцию образа Зевса в некоторых основных чертах повторяет и Аполлон. Его имя также не греческого,

а евроазиатского, или малоазиатского, происхождения. Так, ему поклонялись в Ликии, Ионии, Анатолии и даже в северных краях от Фракии до Скифии – в стране мифических гипербореев. Согласно некоторым легендам, происхождение Аполлона каким-то образом связано со скифскими и сибирскими шаманами, которые обладали пророческими способностями и магическими силами – одновременно находиться в разных местах, спускаться в подземный мир и подниматься в небо. Показательно и то, что основные атрибуты Аполлона – лук и стрелы – являются важными инструментами шаманов, как и некоторые музыкальные инструменты. Многими из этих шаманских практик обладал жрец Аполлона – Орфей.

Аполлон так же, как и Зевс, еще во чреве матери подвергался смертельной опасности и в начале своих деяний показал себя весьма мстительным и агрессивным божеством. Так, он сразу же после своего рождения убивает Пифона – дракона, преследовавшего его мать Лето, и великана Тития, который хотел ее похитить; убивает стрелами семь сыновей Ниобы, которая якобы унизила его мать, хвастаясь перед ней своим многочисленным потомством. Он не пощадил и свою возлюбленную – нимфу Корониду – за измену ему с простым смертным. Но затем он очистился от вины за убийство Пифона и по велению Зевса воцарился в Дельфах, став богом очищения и прорицания, – поскольку Дельфы с древних времен были местонахождением оракула, прорицания которого передавались через жрицу Пифию.

В итоге Аполлон становится воплощением закона и порядка и преобразует роль Дельф в жизни богов и людей. «Аполлон открывает человечеству путь, ведущий от пророческого «видения» к мысли. Демонический элемент, присущий всем формам оккультного знания изгоняется. Главный урок Аполлона выражен в знаменитой дельфийской формуле: «Познай самого себя!». Разум, знание, мудрость рассматриваются как божественные качества, даруемые богами, особенно Аполлоном. Его невозмутимость и спокойствие становятся для греков символом духовного совершенства и самого духа» (5, с. 252).

Аполлон благоволит к простым людям. Как бог света и распорядитель сезонными циклами он содействует уходу холодной зимы и наступлению лета, а, следовательно, – земледелию и сбору обильных урожаев.

В общем, Аполлон символизировал победу олимпийских богов над природными силами, Порядка над Хаосом. Отныне всякое деяние богов, героев и людей будет оцениваться согласно смыслу этих противоположных понятий.

Однако с установлением Порядка на Олимпе дух борьбы и состязательности не исчерпал себя, хотя и принял более мелкие масштабы,

по сравнению с заговорами богов против Зевса, восстанием титанов и гигантов.

Одним из знаменательных «возмутителей спокойствия» олимпийцев был Дионис – бог вина и виноделия. По преданиям, он родом из Фракии и почитался в обликах самых разнообразных животных и растений – льва, тигра, пантеры, лисицы, быка, а также дерева и виноградной лозы. Об этом свидетельствуют его наименования: Дионис-Бассареус (Лисица), Дионис-Таврос (Бык), Дионис-Дендрит, Дионис-Лозовой и Дионис-Виноградный и другие. Но наиболее значимым для античной мифологии и искусства был культ Диониса-Козла. Как пишет известный исследователь античной мифологии С.И. Радциг, «в числе многих образов, в которых античная мифология представляла бога Диониса, особенно выделяется почитание его в виде козла» (6, с. 62). В Олимпийскую эпоху этот бог принял человеческий облик в виде юноши с виноградной лозой в руках. Образ Диониса являлся олицетворением природного начала – стихийных и оргиастических потенций человека, богом опьянения и вина. В посвященных ему празднествах он изображался с тирсом, увитым плющом и сопровождаемый охмелевшей от вина толпой пляшущих и поющих менад и сатиров – козлоподобных существ. Эту картину дионисиевских празднеств рисует Ф. Ницше: «Колесница Вакха, отягчена цветами и венками; под ее яром шествует пантера и тигр... В пении и пляске являет тут себя человек сочным общины высшего рода: он забыл размеренный шаг и плавную речь и готов, танцуя, взлететь над землей. В его движениях сказывается очарование. В нем есть что-то сверхъестественное, как и в говорящих животных и земле, кипящей млеком и медом. Он чувствует себя богом; во всех его поступках порыв и вдохновение, как у богов, которых он видел во сне. Он уже более не художник – он стал художественным произведением: словно огромная творческая сила проявляется здесь под видом припадка опьянения для достижения высшего блаженного удовлетворения. Тут человек взят как благороднейшая глина, как драгоценный мрамор для изваяния» (78, с. 22).

По убеждению Ницше, в культе Диониса в олимпийский период символизируется преодоление древним греком откровенно животных и необузданных проявлений природного начала, которые были характерны как для примитивных народов в прошлом, так и для некоторых стран в эпоху ранних цивилизаций, откуда этот культ проник и Грецию. «Во всех странах Древнего мира от Рима – до Вавилона, – утверждал он, – мы можем указать на существование дионисиевских празднеств, тип которых в лучшем случае относился к греческому так же, как бородатый сатир, получивший свое прозвище и атрибуты от козла, относится к самому Дионису. Почти

езде соль этих празднеств заключалась в чрезмерной половой разнузданности, и волны ее заливали каждый семейный очаг с его почтенными обычаями; тут срывались с цепей именно злейшие демоны природы, вплоть до отвратительной смеси сладострастия и жестокости... Но, кажется, некоторое время греки были защищены от подобных лихорадочных возбуждений этих празднеств, сведения о которых проникали к ним со всех сторон и сухими и водными путями ... образ Аполлона не мог противопоставить голову Медузы этой безобразной вакхической грубости... и сопротивление стало сомнительным и даже невозможным, когда, наконец, из глубочайших недр эллинской природы вырвались наружу подобные же инстинкты» (78, с. 24).

Нетрудно заметить противоречие в этих рассуждений немецкого философа. Если Дионис в результате преобразования из бородастого сатира в прекрасного юношу, стал богом вина, почему и каким образом он снова превратился в сатира и стал носителем самых разнузданных оргий, которому не может противостоять даже сам Аполлон – второй по могуществу олимпиец? Вероятно, как это следует из других источников, культ Диониса, почитаемый активизировался в период начавшегося заката классического периода в истории Греции, когда началось постепенное разложение строгих нравственных установлений и моральных законов, обусловленное новыми условиями жизни в городах-полисах (развитие ремесленного производства, рыночных отношений, завоевание колоний и т.д.). Это отразилось в ностальгических теориях Платона и других мыслителей, стремившихся сохранить классический полис и порядки.

Поэтому возникла необходимость обуздать распад античного общества ужесточением законов, а при невозможности сдерживать этот процесс деградации – приемлемым для сторон компромиссом.

Отражение этого конфликта в мифах проявилось в том, что эту функцию компромисса в форме примирения природных и цивилизаторских сторон и был призван, согласно Ницше, осуществить Аполлон. «деятельность которого должна была ограничиться своевременным заключением мира, чтобы заставить противника положить свое разрушительное оружие. Это примирение является важнейшим моментом греческого культа... Тут был заключен мир между двумя противниками с точным обозначением пограничной линии их областей, но в сущности же пропасть не была перекрыта» (78, с. 24).

И в самом деле, если бы бог порядка и света Аполлон полностью подчинил бы живые потенции и глубины человеческой природы, то это омертвило бы греческий дух. И в таком случае не было бы драматизма во взаимоотношениях Аполлона и его антипода Диониса, то есть эстетически необходимой состязательности, нерва, стимулирующего диалектическое движение греческой культуры и искусства.

С позиций принципов эстетического анализа дионисиевские шествия, пляски и различные ритуальные действия по своим истокам и процессуальному характеру являлись проявлением функционально-игровой потребности. Их целью была разрядка экзотического, психического напряжения, реализация которого могла принимать форму разнузданных вакханалий, в процессе и итоге которых в древние времена удовлетворялись не только функционально-игровые и религиозные, но нередко и непосредственно агрессивные и сексуальные вождения.

Но затем, с утверждением культа Аполлона, в Греции были созданы необходимые условия и для сублимации сексуально-агрессивных вождений в культурные формы. И с тех пор «вакхические оргии греков имеют значение праздников искупления мира и дней духовного просветления. У них впервые природа достигает состояния художественного восторга. Здесь бессилена отвратительная дьявольская смесь из сладострастия и жестокости; только странная смесь и двойственность аффектов напоминает о нем», – пишет Ницше (78, с. 24).

Кроме того, культ Аполлона-Мусагета, покровителя искусств, по мнению Ницше, имел весьма важную функцию защиты древних греков от страха перед неизбежной смертью. Как и всякая древняя культура, античная не могла избежать решения проблемы жизни и смерти и решила ее по-своему. Например, в отличие от египетской или мусульманской религий, в которых смерть человека не воспринималась трагично, поскольку рассматривалась как рубеж между двумя формами бытия (причем именно посмертное существование и в египетской, и в мусульманской религиях считалось более благоприятным для людей). В греческой мифологии смерть воспринималась как непоправимое несчастье, а загробное пребывание в подземном мире теней – Аиде – как бессрочное наказание за прежние преступления и нарушения законов.

И если египетская религия стремилась к продолжению существования человека в телесном виде в качестве мумии, а в духовном – в небесной стране, то грек свое бессмертие связывал с искусством – изображением олимпийских богов и героев.

Ф. Ницше, который одним из первых разрушил характерный для европейской науки предрассудок (согласно которому древние греки по своему характеру соответствовали сохранившимся изображениям олимпийских богов – прекрасных и величаво бесстрастных) рисует совершенно другую картину. «Грек знал и испытывал страхи и ужасы бытия: чтобы вообще быть в состоянии жить, он должен был заслонить себя от них лучезарными призраками олимпийцев... По глубочайшей необходимости должны были греки создать этих богов: каковое событие мы можем себе представить так, что

из первобытного титанического рода богов ужаса, в силу аполлоновского инстинкта красоты, посредством долгих превращений развился олимпийский род богов радости, подобно тому, как розы расцветают на колючем кустарнике. Как иначе мог бы переносить существование такой болезненно-чувствительный, обладающий такой стремительной волей, столь изумительно к страданию приспособленный народ, если бы это существование не было представлено ему в виде озаренной высшей славой жизни его собственных богов. Тот же самый инстинкт, который призывает к жизни искусство, как дополнение и довершение бытия, ведущее к дальнейшей возможности жить, дал начало и олимпийскому миру, служащему для эллинской «воли» преображающим зеркалом.

Таким образом, собственной жизнью оправдывают боги человеческое существование – единственно удовлетворяющая теодицея! Существование при лучезарном сиянии таких богов вкушается, как само в себе достойное желаний...» (78, с. 27).

От страха или желания бессмертия фантазиями греков боги были созданы вечно молодыми (трудно с достоверности определить, но то, что со своими богами греки были на «короткой ноге» и не только прославляли их, но и наделяли их своими слабостями и даже пороками) примеров этого в мифологии вполне достаточно.

Но, что действительно было характерно для эллинов – это осознание краткости и конечности жизненного бытия, которое побуждало их ценить каждое мгновение и наполнять его творчеством и празднествами. Это отношение к жизни хорошо выражено в римской поговорке – *carpe diem!* – пользуйся днем! – таким был этот, в некотором отношении двусмысленный лозунг смертных.

5. Амбивалентная особенность греческих мифов: эстетическая структура и агональная процессуальность

Обобщая обозначенные выше функциональные значения образов Диониса и Аполлона, можно с некоторым упрощением заключить, что если функционально-игровые потребности греков удовлетворялись в дионисийских шествиях и празднествах, то функционально-эстетические – в словесно и живописно представленных образах богов, то есть в искусствах, покровителем которых был Аполлон.

Веселые и буйные дионисийские шествия и пляски подвижны, непредсказуемы и по своему характеру как бы противостоят миру монументальных образов скульптуры и архитектуры, в которых обобщаются и выражаются основные идеалы античного общества.

Напомним, что функционально-игровые потребности как выражение природной активности послужили предпосылкой самых

ранних форм искусства – охотничьих и религиозно-ритуальных плясок. А функционально-эстетические потребности – как потребности в оптимальном и гармоническом (левополушарном) функционировании мозговых структур – возникли и актуализировались позднее и обусловлены появлением словесного языка, на базе которого возникли мифология, наука и искусство.

Таким образом, игра, которая зародилась в глубокой древности и осуществлялась на физическом уровне человека – в танцах и ритуальных действиях, – с появлением словесного языка и развитием воображения поднялась на более высокий духовный уровень и стала в мире фантазии осуществляться на образном и смысловом уровнях. Мифы явились первой и наиболее универсальной формой воплощения духовных ценностей античного общества на определенном этапе развития его культуры. Они гармонично удовлетворяли духовные и функционально-эстетические потребности древних греков. И если содержательный уровень мифов воплощал их мировоззрение и идеалы, то структура и процессуальные особенности организации словесных текстов мифов – их функционально-эстетические потребности.

Каким же образом осуществлялась организация эстетической структуры, способной стимулировать активные игровые процессы на воображаемом уровне в греческой мифологии в процессе ее эволюции?

Известно, что для всякой игры требуются различные значащие единицы или элементы, взаимодействие и состязательная борьба которых организуется по некоторым правилам или законам. Как было показано выше, такими элементами или участниками в «игре» в генезисе греческой мифологии были предельно общие словесно выраженные образы космических стихий – Ночь, Земля, Небо, Океан, Эрос. Это была исходная, зародышевая структура, многообразная дифференциация которой стремительно разрасталась и усложнялась. Вторым этапом этого процесса были матримонийные комбинации этих стихий, породивших сонм агрессивных настроенных божеств, титанов, устрашающих монстров и фантастических чудовищ, начавших борьбу за власть, которую в итоге выиграл Зевс.

В окончательном виде появилась многоуровневая, сложная и динамически устойчивая структура олимпийской мифологии, внутри которой беспрестанно происходили различные события и приключения.

Итак, в результате фантастической словесной активности создателей мифов появилось множество богов, их родственников и потомков, образы которых создавались из значений слов, обозначавших конкретные предметы, явления природы или же абстрактные понятия.

Этот процесс движения от предельно общих образов космических стихий к более конкретным с только им присущими чертами является общим законом эволюции мировых мифологических систем и был обозначен А. Шопенгауrom и Ф. Ницше как *principii individuationis*. Помимо смысловой конкретизации обозначаемых явлений природы этот процесс имел и эстетическую детерминацию, ибо, чем конкретнее и определеннее мифологические образы, тем они более разнообразны и индивидуальны, что дает большие возможности использовать их в различных историях, сюжетных коллизиях и взаимодействиях, которыми насыщена и богата греческая мифология.

Поэтому задолго до появления возможности научного, объективного познания мира древними греками, как и другими народами, посредством мифа воспринимались не объективные, а «физиогномические черты» природных явлений, которые выражались в «олицетворении» их и наделении отличительными именами. Ибо только этим способом в то время можно было как-то выделить и определить воображаемые свойства и функциональные характеристики тех или иных мифологических персонажей и создать эстетически увлекательный процесс их взаимоотношений между собой.

«Мир мифа – драматический мир: мир действий, усилий, борющихся сил. Схватка этих сил усматривается во всех явлениях природы. Мифологическое восприятие всегда пропитано этими эмоциональными качествами. Все, что бы ни находилось в поле зрения или чувства, окутано этой атмосферой радости или горя, муки, волнения, ликования или уныния. Здесь нельзя говорить о «вещах» как мертвом, безразличном веществе. Все объекты доброжелательны или зловредны, дружелюбны или враждебны, привычны или страшны, привлекательно-очаровательны или отталкивающе-угрожающи, – пишет Э. Кассирер, характеризуя динамический характер мифологического восприятия мира (50, с. 529–530).

В самом деле, как известно, греческая мифология в своей эволюции характеризуется постоянным генерированием конфликтов, борьбы, любовных приключений, эмоционально насыщенных трагических и комических событий и историй. Но среди этих разнообразных проявлений сязательности интересов, носящих по своим масштабам лишь «частный» характер, в греческой мифологии возникает едва ли не самый главный – «осевой» конфликт для всей европейской культуры в ее историческом развитии – конфликт между природными, стихийными потребностями человека и культурными формами их проявления и сдерживания. Наглядно и образно в греческой мифологии этот конфликт представлен в полярности и функциях Диониса и Аполлона, на что первым обратил серьезное внимание Ф. Ницше.

И многие события в греческой мифологии, по сути, совершались в рамках этой полярности, то есть в проявлении и обуздании агрессивных и сексуальных влечений, различных нарушений принятых норм поведения, согласно обычаям, законам, обязательным и для богов и для простых смертных.

Например, одним из средств, стимулирующих духовные и эстетические потребности при создании, а затем и при восприятии образов греческих богов, как было показано, является разнообразие в повествованиях об их происхождении и истории вхождения в круг олимпийцев.

При этом многосюжетность и динамика божественных деяний определялись антропоцентристскими чертами новых богов, которым были присущи не только могущественные и сверхъестественные силы, но и человеческие свойства с их благородными и неприглядными чертами и слабостями.

Даже Зевс не свободен от них, о чем свидетельствуют его любовные приключения. Афродита часто изменяет своему супругу Гефесту с Аресом, Посейдоном, троянским царем Анхизом и многими другими.

Возникает вопрос: чем же обусловлена эта приближенность богов к простым смертным в древнегреческой мифологии?

Один из вариантов ответа на этот вопрос дает А.Ф. Лосев, который основной принцип изображения богов в древнегреческой мифологии – пластичность – распространяет не только на их внешний вид, телесность, но также и на их дух. «Но что значит, что дух пластичен? – спрашивает он и дает следующий ответ. – Это значит, что ему свойственно все то текучее, непостоянное, аффективное, эмоциональное, что свойственно и телу. Это значит, что боги должны обладать всеми человеческими страстями, пороками, ошибками или, по крайней мере, чертами человеческой ограниченности вообще. Это значит, что они должны творить и добро и зло, и все знать и ничего не знать, и быть силой, и быть бессилием. И тут-то как раз и достигается единство пластического стиля и пластического мировоззрения. Эти боги суть именно боги, то есть всесовершенные, всеильные, абсолютно мудрые, идеальные существа. Но в то же время они существуют в виде прекрасных мраморных изваяний и они – страстны, порочны, непостоянны, как люди и даже больше, чем люди.

Вот что такое красота в представлении греков. Она порождение пластического сознания, пластического и по форме, и по содержанию» (71, с. 78–79).

Но возникает вопрос – почему боги должны быть столь разными, заключать в себе то аполлоновское спокойствие, то предаваться чисто человеческим страстям и порокам? Кому это было нужно –

им самим или их породившим древним грекам? А если древним грекам, то спрашивается, какая такая потребность заставила их представить своих богов именно в таком разнообразном виде? Уж не эстетическая ли потребность в создании и восприятии увлекательных – прекрасных и безнравственных и даже злодейских деяний, как это характерно вообще для искусства от античности до наших дней? Но как же иначе? И какова была бы мифология, если бы в ней изображались только благонравные и безмятежно спокойные боги, которые пребывали бы в вечном олимпийском спокойствии, мирно беседовали, пили безалкогольную амброзию и не помышляли ни о супружеских изменах, ни об иных преступных деяниях? Можно себе представить, какая скука воцарилась бы тогда на прекрасном Олимпе!

Как установлено, древнегреческая мифология начинается с борьбы богов за власть, в процессе которой ими совершаются жестокие, коварные и грубо эротические поступки. И как же они воспринимались? По справедливому замечанию М.А. Лившица, «кровавые сечи между богами особенно привлекали воображение народов Средиземноморья у начала их богатой цивилизации... Мифические существа, боги, герои, благодетели человеческого рода совершают деяния злые, тиранические и постыдные, с точки зрения людей. И все же люди видят в них зеркало своих дерзаний» (68, с. 63).

Очевидно, единственной причиной притягательности свободного» от морали поведения богов, неприемлимого для людей в действительности, может быть лишь потребность в увлекательных сюжетах, которые могли бы пробудить фантазию и эстетические эмоции, пищу для которых проза жизни предоставить не могла. «Конфликт фантазии с прозой рассудка был на заре истории более свежим и острым, – пишет М.А. Лившиц. – Мифы первобытных народов – настоящий праздник самых удивительных картин ничем не сдержанного воображения. Такая пестрая смесь реальных черт и небывалых положений, такие скачки фантазии впоследствии более невозможны» (68, с. 65).

Однако, как показывает практика искусства XX века в таких направлениях живописи как, например, символизм, дадаизм, сюрреализм, поп-арт и другие, – воплощались такие чудовищные по своему облику и смыслу мистические, агрессивные и сексуально-извращенные образы, что они едва ли уступают самым непривлекательным образам античной мифологии. И европейская литература также, как известно, не ограничивалась описанием лишь идиллических сцен семейной и общественной жизни. Она полна изображениями различных преступлений против нравственности и общепринятых норм поведения – супружескими изменами, убийствами на почве

ревности, грабежами и войнами, жертвы которых по способу и масштабам уничтожения противника невозможны и немислимы были в эпоху античности. Все эти «прелести» жизни являются едва ли не основным содержанием киноискусства, которое в последние десятилетия превзошло все формы традиционного искусства по изображению реальных и невероятных ситуаций – от откровенных сексуальных сцен, изощренных убийств, стрельбы, войн до вампирных вакханалий, нашествий инопланетян, природных и космических катастроф и т.д.

И в этом есть нечто общее между мифом и современным искусством – все эти неординарные ситуации и эмоциональные (нередко шоковые) воздействия на человека являются эстетическим способом организации сюжета – по принципу сочетания в его динамическом развертывании оригинального и банального, достигаемого сочетанием напряжения и его разрешения, неожиданного и знакомого. И условность искусства допускает изображение таких сцен и действий, которые в жизни вызвали бы болезненное потрясение и страдание, а, будучи отодвинуты от зрителя на так называемую «эстетическую дистанцию», лишь слегка «шекочат нервы». Так, даже ребенок не воспринимает всерьез стрельбу, взрывы и пожары, которыми так изобилуют современные детективы и особенно «блокбастеры», в которых убийство героев фильмов является лишь сюжетным ходом, мотивацией для следующих действий – поисков убийц для мести или их ареста. И сюжетные штампы в современном искусстве свидетельствуют о том, как трудно создать оригинальные сюжеты, что и приводит в своей массе к их девальвации – однообразию эстетической исчерпанности. Отсюда частое обращение в поисках оригинальных сюжетов и образов к искусству прошлого, в том числе и к античному.

Без особого преувеличения можно сказать, что почти все сколько-нибудь значительные мифологические истории и произведения искусства античности неоднократно экранизированы современным кинематографом. (Фильмы о Троянской войне, о путешествии Одиссея, о трагедии Эдипа, истории Цезаря и Клеопатры и т.д.). Это свойственно и литературе и театру, которые в поисках оригинальных сюжетов и образов обращаются к искусству прошлого.

Этой тенденции в определенной мере противостояла в прошлом и противостоит в настоящем «описательность», характерная, например, для художественной, главным образом, классической и современной «серьезной литературы», целью которой является изображение не столько внешних обстоятельств жизни, сколько внутреннего мира своих героев. Бальзак, Диккенс, Толстой, Достоевский, Джойс, Т. Манн, Сартр, Камю и многие другие писатели сосредоточены

более на аналитике душевных и нравственных состояний своих героев, чем на динамическом сюжете их жизни.

Если эти тенденции искусства оценить с точки зрения реализации в них функционально-игровых и функционально-эстетических потребностей человека, то можно предположить, что функционально-игровая потребность (как органически присущая человеку) может удовлетворяться непосредственно в различных танцевальных и игровых формах, а опосредованно – в немудреных по содержанию, но динамически-активных сюжетных построениях в словесных и изобразительных видах искусства. Функционально-эстетическая же потребность, удовлетворение которой осуществляется в процессах восприятия форм и процессов внешнего мира (образная, правополушарная активность мозга), а затем в осмыслении и оценках воспринятого (логическая, левополушарная активность), ориентирована на содержательность и более сложные формы искусства.

Именно на этой основе различаются элитарное и массовое искусство. И если первое характеризуется направленностью на «серьезное» отражение в нем актуальных общественных, социальных и нравственных проблем, то второе – на развлечение масс. Поэтому значение массового искусства обусловлено характером современного производства и образа жизни, монотонный и сугубо рационально-унифицированный характер которых требует периодического отвлечения в различных игровых формах; во многих своих жанрах оно направлено именно на развлечение.

Таким образом, неутилитарное функционирование на всех уровнях организма, или развлечение – важнейшая функция, которая была свойственна искусству с самого его зарождения. И уже в древнюю эпоху она проявилась в различных ритуальных плясках и в ничем не сдерживаемой свободе творческого воображения в создании разнообразных мифических существ. И в первобытных условиях жизни создателей мифов не сдерживали общепринятые моральные и религиозные установки при изображении персонифицированных природных, «демонических» стихий, которые и благодатны и одновременно – опасны. Эта двойственность «демонического», по убеждению Гёте, представляет порождающую «клеточку» всякой мифологии. В ней сочетаются и восхищение силами природы и страх перед буйством ее стихий. И именно это противоречие, на наш взгляд, и порождает движение, эстетический процесс смены противоположных эмоций в мифах без особой попытки моральной интерпретации при изображении сил природы, масштаб которых намного превышает возможности человека, чтобы он мог осудить их за нередко причиняемые ему бедствия.

Подтвердим сказанное мнением на этот счет М.А. Лившица. Как он пишет, «в фантастических образах и положениях всякой мифологии действует (демоническая) сила, «пересекающая» моральный миропорядок. В них бушует энергия, благодетельная для человека, но в то же время опасная для него, переходящая в свою противоположность, слишком свободная для человеческих целей. Поэзия унаследовала от мифологии ее возвышенный, страшный или комический мир всеобщего беспорядка, не знающий тесных границ обыденной жизни – мир раскованных возможностей, постигаемый силой фантазий.

Мифы не учат морали... Но и в художественной литературе всех народов мы не найдем прямой дидактики, за исключением некоторых исторических форм, требующих особого разбора» (68, с. 16).

Что же главное в мифе, согласно выводам ученого? «Миф – это царство фабулы, и форма изложения здесь менее важна, чем в художественной литературе» (68, с. 70). То есть главное в мифе – сюжетное действие, которое в условиях неразвитости создателей древних мифов и изобразительно-выразительных форм их языка удовлетворяло и соответствующие этому состоянию эстетические потребности народа.

При этом – поскольку характер действия древних людей в основном был направлен на обеспечение своей жизнедеятельности посредством собирательства, охоты, а затем и земледелия и по масштабам трудовой деятельности не мог сравниться с «действием» сил природных стихий, то вполне естественно, что именно эти стихии и стали главными «героями» первых мифологических сюжетов. Но не в своем природном виде, а преобразованные посредством фантазии в антропоморфные образы различных (враждебных или добрых божеств, а затем и «культурных» героев) покровителей рода или общины.

В этом проявилась закономерная соотносительная адекватность уровня основной трудовой деятельности, которая и в первобытном обществе, и на ранних стадиях цивилизации носила главным образом характер физических действий, – и форм духовного освоения мира в различных ритуалах, например, в охотничьих плясках, магических и ритуальных действиях и обрядах.

И, как показали многие исследования первобытного общества, именно действие в форме ритмизованного движения и танца было основным, поскольку указанные формы труда были трудоемки и механически однообразны (например, земледельческий труд или же приготовление пищи посредством примитивных средств и др.) и требовали компенсации в различных игровых формах, в процессе которых в те времена только и могли реализоваться унаследованные от животных предков функционально-игровые потребности

членов первобытной общины, которые затем при дальнейшем развитии общества приняли более разнообразные культурные формы.

Слово на этой стадии умственного развития не могло играть доминирующую роль в жизни и в ранних формах культуры – плясках и ритуальных действиях, сопровождаемых примитивными ударными инструментами и возбужденными возгласами участников. Как справедливо утверждает Г.Г. Гачев, «древнейшие синкретические действия показывают, что слово на первых порах играло ничтожную роль и имело не столько смысловой характер, сколько характер ритмического сигнала, осуществляемого с помощью звука (выкрик). Оно, таким образом, служило не более, чем материалом, в который одевалось движение, ритм и благодаря которому ритм, движение извлекались из небытия, представляли как предметы осязаемые» (28, с. 44). Подобный же вывод на основе исследования первобытных культур разных регионов мира сделан был и А.Н. Веселовским. В своей «Исторической поэтике» он писал: «Преобладание ритмическо-мелодического начала в составе древнего синкретизма, уделяя тексту лишь служебную роль, указывает на такую стадию развития языка, когда он еще не владел всеми своими средствами и эмоциональный элемент в нем был сильнее содержательного, требующего для своего выражения сколько-нибудь синтаксиса, что предполагает в свою очередь большую сложность духовных и материальных интересов. Когда эта эволюция совершится, восклицание и незначащая фраза, повторяющиеся без разбора и понимания, как опора напева, обратятся в нечто более цельное, в действительный текст, эмбрион поэтического» (21, с. 206).

Мы отмечали, что именно эта ситуация была характерна для охотничьей пляски и первых синкретических по своему составу используемых средств в магических и тотемических ритуалах. На стадии же возникновения и эволюции древнегреческой мифологии слово приобретало все больший вес. Но опять-таки оно вначале в основном служило для описания действий хтонических чудовищ и звероподобных божеств и лишь на более зрелой стадии, (а в эпосе уже в полной мере) овладело богатейшим арсеналом изобразительно-выразительных средств и стало главным средством сотворения картины мира в целом и его мельчайших (и нередко ярчайших!) подробностей. «И вот мы видим, как в синкретическом действии уменьшается удельный вес телодвижения и пения, а увеличивается удельный вес слов... Как только слово впитает в себя действие, все отношения танца переворачиваются. Уже слово кажется исходным, первичным... В восхождении от танца через пение к слову знаменательно понижение роли общего, традиции и увеличение роли индивидуального момента, т.е. свободы» (21, с. 52–53).

Все эти тенденции во взаимодействии характерны для художественной культуры эллинской мифологии, которая создавалась и исполнялась рапсодами и аэдами на древнегреческом языке с его тоническими ударениями и напевностью. Но на первоначальном этапе становления и развития этой мифологии она не столько живописала и изображала богов и героев, сколько, присвоив им имена и постоянные эпитеты (многие из которых в своей основе, как выше было показано, происходили от природных стихий в их различных состояниях и действиях), манипулировала ими, создавая различные мифологические истории и сказания.

В основном история происхождения богов, их борьба за власть и взаимоотношения между ними рассказывалась как события и действия без особых подробностей и психологических мотиваций.

Но тем не менее именно характеры и история взаимоотношений богов в классический Олимпийский период греческой мифологии послужили дальнейшей основой развертывания и обогащения ее сюжетных линий при описании так называемых «культурных героев», жизнь и деяния которых были тесно связаны с представителями царских домов, родовой аристократии и простыми смертными.

При этом, как и положено, первое место по значению и активности среди богов Олимпа занимает Зевс, без вмешательства которого не происходило сколько-нибудь важное событие в подвластном ему мире.

По сравнению с многими мировыми религиями, где, как правило, миром правят боги, которые и создали этот мир, Зевс был представителем третьего поколения богов после Океана и Кроноса, которые были не Демиургами вселенной, а титанами – порождениями природных стихий (Хаоса, Земли, Эроса и Тартара). История его рождения, чудесное спасение, затем борьба за власть и воцарение на Олимпе занимательна сама по себе и полна характерной для античной мифологии и искусства борьбы и состязательности, способных вызвать соответствующую эстетическую реакцию даже при простом ее пересказе без каких либо интригующих подробностей. Как было показано ранее, происхождение Зевса лишено загадочной мистичности и тайн, свойственных богам юго-восточных и других мировых религий. Это в какой-то мере сближает его с простыми смертными по характеру и некоторым эпизодам из его жизни.

Зевс пресекает любые попытки неповиновения богов и людей, жестоко наказывает непослушных. Он не терпит соперничества и приказывает приковать к скале Прометея за то, что тот защитил людей от уничтожения Зевсом, наделил их огнем, похищенным из кузницы Гефеста, и обучил их различным ремеслам. Прославился он и своими любовными похождениями, принимая различные облики животных – Лебедя, Быка и мог снизить к возлюбленной

деве (Данае) в виде золотого дождя. При этом его ссоры с Герой – покровительницей брачных союзов – мало чем отличались от обычных разборок между супругами. «Бесчисленные измены Зевса вызывали ее ревность и приводили к ссорам, которые подробно описаны поэтами и мифографами. Зевс вел себя по отношению к Гере так, как не позволил бы себе ни один ахейский начальник: он бил ее, а один раз даже подвесил с грузом, привязанным к ногам (такая пытка применялась лишь к рабам), – пишет известный исследователь древних религий М. Элиаде (109, с. 254). Очевидно, не зря была популярна в античности пословица «*Qui licet Jovi, non licet bovi*».

Об истории и деяниях Аполлона, Гефеста, Диониса было сказано выше.

Но при всей допускаемой фривольности в изображении нравов, образа жизни, деяний и приключений олимпийских богов, они не заключали в себе богатых возможностей для создания более близких и интересных для простых смертных сюжетов и историй. Этому препятствовали и статус богов, и допускаемые границы вмешательства в их интимную жизнь. Не стали предметом мифологических легенд и историй простые люди из-за их неразвитости, бедности и отсутствия возможностей для героических подвигов и деяний. Поэтому, в мифологии создается особый род полубогов-полулюдей – герои, срединное положение которых между богами и простыми смертными давало богатые возможности для создания многообразных образов незаурядных личностей и увлекательных историй их деяний и судеб, способных будить и удовлетворять функционально-эстетические потребности народа. Созданные фантазией культурные герои в большей степени послужили предметом для изобретения самых различных и увлекательных – нередко ужасных и потрясающих – легенд, часть которых имели реальные исторические основы и источники. Они и были использованы в эпосе – этой переходной форме между мифологией и профессиональным искусством.

Становление и эволюция древнегреческого эпоса. «Илиада» и «Одиссея» Гомера

1. Типологические особенности «Илиады» – высшего образца эпического искусства древности (в интерпретации Г.В. Гегеля)

В эпосе, как переходной форме между мифологией и искусством, наблюдаются и унаследованные им особенности мифа, и новшества в описании мотиваций поступков героев эпоса и в способах их изображения. При этом, естественно, обретение эпосом свойств искусства происходило постепенно. Непревзойденные в художественном совершенстве бессмертные поэмы «Илиада» и «Одиссея» Гомера явились итогом многовекового развития ранних форм словесного творчества Эллады – в первую очередь, мифологии, различных древних легенд и сказаний об исторически полудостоверных событиях далекого прошлого древнегреческих племен, их героев, правителей ранних поселений и городов.

Кроме того, в эпоху появления «Илиады» и «Одиссеи» в Древней Элладе уже было создано немало эпических поэм, среди которых выделяются так называемые «киклические» (от слова «круг»). Это цикл поэм о различных происшествиях – например, описывались подвиги и судьбы героев, истории царских родов, оснований греческих городов, а в некоторых поэмах рассказывалось о тех же событиях, что и в гомеровских поэмах – захват и разграбление Трои, затем возвращение греческих героев на родину, их дальнейшие деяния и т.д.

Все они, как следует из сохранившихся фрагментов, были написаны на том же диалекте и тем же стихотворным размером, что и поэмы Гомера, – общим и типичным для древнегреческого эпоса дактилическим гекзаметром.

Но при этом формальном, языковом сходстве поэмы Гомера в художественном отношении представляют собой уникальное, неповторимое явление. Это древними греками было осознано уже в период их создания. Таковыми они представлялись и в последующем развитии европейского искусства от античности до наших дней.

Поэмы Гомера являются гениальными созданиями греческого духа, не имеющими адекватных аналогов в древнем искусстве.

Во многом это обусловлено историческими предпосылками и эстетическими особенностями древнегреческой мифологии, которая явилась «почвой» для эллинского искусства. Изучая многочисленные исследования античной культуры, написанные зарубежными и отечественными учеными, я пришел к выводу, что наиболее всесторонне и исчерпывающе особенности античной мифологии и искусства впервые были определены Г.В. Гегелем в его «Эстетике». Именно поэтому здесь приводится подробное изложение интерпретации немецким философом эпического искусства вообще и гомеровских поэм в особенности, что важно не только само по себе, но и может служить образцом системного исследования искусства каждой эпохи с учетом природных и социокультурных условий, которые определяют его неповторимую уникальность и характерные особенности.

Исследование эпического искусства Гегель начинает с определения специфики греческой мифологии и наиболее подходящих условий ее появления и развития. По его мнению, в отличие от мифологии других стран, для которых характерны или персонафикация природных стихий, символически облеченных в форму человеческих деяний или же представлении о монотеизме – едином боге, создавшем мир своей мыслью и волей, в теогонии греческой мифологии «удерживается прекрасная середина» между указанными крайностями и наглядно показано, как греческие боги в ходе их порождения и эволюции «постепенно вырываются из сферы неукротимых первобытных сил природы» и в результате «представляют собой в действительности настоящую историю происхождения самых вечных богов поэзии» (29, с. 425).

Каковы же строгие критерии художественного произведения применительно к эпосу, сформулированные немецким философом? В разделе его «Эстетики» – «Эпопея в собственном смысле слова» – он утверждает: «Подлинно поэтическое есть нечто конкретное духовное в индивидуальном облике; и эпос, имеющий своим предметом то, что есть, получает в качестве своего объекта совершение действия, которое должно предстать созерцанию как многообразное событие во всей широте своих обстоятельств и отношений и во взаимосвязи с целостным внутри себя миром нации и эпохе. Поэтому и содержание и форму эпического в собственном смысле слова составляют мирозозерцание и объективность духа народа во всей их полноте, представленные в их объективируемом облике как реальное событие » (29, с. 426).

Оценивая на основании сформулированных критериев «первые Книги» различных народов мира, немецкий философ приходит к выводу, что не все они представляют собой целостный образ их жизни и имеют «поэтическую форму эпопей». Так, Ветхий

Завет, хотя и содержит в себе отдельные «поэтические куски», в основном посвящен различным сказаниям и действительной истории, а Новый Завет и Коран «ограничиваются главным образом религиозной стороной» истории еврейских и мусульманских народов. «Наоборот, грекам, поэтической Библией которых являются поэмы Гомера, недостает изначально религиозных Книг, которые мы находим у индейцев и персов» (29, с. 427). Но этот недостаток творчества Гомера оборачивается его достоинством с точки зрения поэтического содержания его поэм, избежавших неизбежной односторонности, свойственной религиозным книгам.

Критериям поэтического целого, по убеждению Гегеля, не отвечают и более поздние произведения греческого искусства, например, драмы Софокла, которые «уже не дают нам того целостного образа», как «Илиада» и «Одиссея». Причину этого философ видит во времени создания гомеровских поэм. И если мифология является «современником» создавшего его народа и воспринимается не как фикция или его фантазия, а как окружающая его объективная реальность в понятных ему антропологически персонифицированных образах различных богов, то поэмы Гомера, изображающие героическую эпоху жизни древних эллинов, возникает тогда, когда эта эпоха стала далеким прошлом. Ибо «одно дело – национальность, поэтическая в себе, в своем действительном внешнем бытии, и совсем другое – поэзия как осознание поэтического материала в форме представлений и как художественное изображение этого мира. Потребность выразить этот мир в формах *представления* (выделено Гегелем. – М.А.), образование искусства с необходимостью возникает позднее, чем сама жизнь... Гомер и поэмы веками отделены от Троянской войны, которая считается действительным фактом, как и Гомер для меня – историческая личность» (29, с. 428).

И именно такая удаленность эпоса от предмета изображения и предоставляет его создателям необходимую свободу в выборе темы, сюжетных ходов ее развертывания во времени и пространстве, основных героев и второстепенных персонажей, а также словесные выразительные и изобразительные формы их воплощения. Это прекрасно понимал Гегель, определяя место и роль творцов в эпической поэзии. «Каким бы предметным ни был эпос, будучи объективным изображением мира, мира, которому близок по способу своего представления поэт и идентичным с которым он себя осознает, – все равно художественное произведение, изображающее такой мир, было и остается свободным созданием индивида. Здесь еще раз стоит вспомнить великое изречение Геродота: Гомер и Гесиод создали для греков богов» (29, с. 428).

Немецкий философ рассматривает процесс обретения греческой мифологией своей самобытности в процессе переработки в ней элементов заимствованных извне мифов и легенд, например, – египетских, фригийских и малоазиатских, – как необходимое условие возникновения эпической поэзии. И он выделяет в истории Древней Греции тот единственный и неповторимый временной отрезок, когда «настает пора эпоса в собственном смысле слова». Это «середи́нная» эпоха между господством мифологии, с одной стороны, и образованием городов-полисов, а именно – «эпохой абстрактного культа, разработанных догм, упрочившихся политических и моральных принципов» (29, с. 430).

Именно в это время поэт обретает себя как личность и чувствует себя в мире как в родной стихии. И словно предвосхищая оценку К. Марксом греческого искусства и причины его неувядающей прелести для поздних времен, Гегель пишет: «Такой мир может находиться на низкой ступени развития и формирования, но остается еще на ступени поэзии и непосредственной красоты, так что мы признаем и понимаем с точки зрения содержания все то, что может удовлетворить более высокую потребность и собственно человеческое – честь, нравственность, чувственность, ум, поступки любого героя, и мы можем наслаждаться этими образами в их развернутом изображении – как полными жизни и величия» (29, с. 430). То есть не только непосредственностью и детскостью античного искусства, но и его духовными ценностями, которые не так часто встречаются в нашу «зрелую» эпоху. Они могут служить примером и для взрослых.

Далее, немецкий философ отмечает «середи́нный» характер эпического искусства, а именно – соединение в нем объективного и субъективного. Эпическая поэзия, будучи по своему творческому замыслу и процессу результатом субъективной деятельности ее создателя, по предмету содержания является особой сферой объективности, являя тем самым свою определенную зависимость от мифологии, которую народ воспринимал уже не как реальную действительность, но в то же время и не как плод своей субъективной фантазии. Поэтому, по словам Гегеля, «ради объективности целого поэт как субъект должен отступать на задний план перед своим предметом и раствориться в нем. Является только создание, а не творец, и, однако, все выражающееся в поэме принадлежит поэту: он разработал это в своем созерцании, вложив в него свою душу и всю полноту своего духа. То, что сделано им, не выступает, однако, в явной форме... С этой стороны великий эпический стиль заключается в том, что кажется, будто творение продолжает слагаться само по себе и выступает самостоятельно, как бы не имея за собой автора.

Однако эпическая поэма, будучи действительным произведением искусства, может происходить только от одного индивида. Как бы ни выражал эпос дело всего народа, творит его все же не народ в своей совокупности, а отдельный человек» (29, с. 431).

Возражая против распространенного мнения, будто бы Гомер не существовал и приписываемые ему поэмы созданы различными поэтами и в отдельных ее частей, соединенных затем вместе, Гегель определил его как «варварское, противное искусству». И если основываться на том, что в поэмах Гомера не представлены его «субъективные манеры представления и чувства», то это как раз, по мнению философа, является «величайшей похвалой» Гомеру, который в своих поэмах в полной и превосходной степени реализовал общий характер эпического искусства. В нем должна воплощаться не рефлексия их создателей, что будет присуще более поздним видам искусства – лирике, трагедии, эпиграммам и т.д., «только суть дела, объективная форма созерцания, присущая народу» (29, с. 432).

После установления общего характера эпического искусства Гегель в параграфе «Основные определения эпоса в собственном смысле слова» ставит перед собой задачу «отыскать особые требования, выводимые из самой природы эпического произведения» и с этой целью останавливается на поэмах Гомера как наиболее совершенных в своем роде, по сравнению с подобными творениями других народов Древнего мира.

Разбор и анализ Гегелем гомеровских поэма является блестящим и глубоким примером выявления целостности эстетической структуры искусства, соотношения и взаимообусловленности ее уровней и частей, ее связью с окружающей природной и социальной средой и т.д. Этот анализ может служить идеальным примером исследования искусства, определением главного предмета его и применением методов, определяемых общей целью достижения ожидаемых результатов.

Вначале Гегель формулирует основную установку при исследовании эпического искусства – рассматривать его в контексте «эпического состояния мира», то есть в пределах доступного созерцанию «широко развернутого мира» и изображения всей ему присущей «совокупной действительности». В самом деле, в качестве общей методологии эстетики и искусствознания может служить общая установка немецкого философа – «в подлинном эпическом событии не бывает ни одного произвольного поступка и, таким образом, никогда не повествуется о каком-либо чисто случайном происшествии, но всегда о действии, вплетенном в целостность своего времени и состоянии нации» (29, с. 233).

Этот методологический принцип анализа эпического искусства, вполне может быть применим к любым жанрам и отдельным

произведениям искусства прошлого и настоящего. И, возможно, он является первой формулировкой системно-исторической методологии, впоследствии преданной забвению и лишь в XIX в. вновь развитой и примененной к исследованию искусства всех видов и жанров.

И далее следует подробное изложение характера фона, свойственного только эпическому искусству.

Специфика жизненного состояния героев эпоса, представленная в эпосе как фон их действий и поступков, состоит в том, что этот фон, с одной стороны, обладает формой окружающей действительности, но, с другой – является тесно связанным, но не определяющим фатально жизненные ситуации и судьбы этих героев. Как пишет Гегель, «отношения нравственной жизни, устои семьи, а также народа как целой нации в период войны и мира должны быть уже созданы и развиты, не обретая, однако, при этом формы всеобщих установлений, обязанностей и законов, значимых сами по себе, помимо живого субъективного своеобразия индивидов, и обладающих силой противостоять индивидуальной воле» (29, с. 433–434). То есть общественное устройство в эпическую эпоху находится в уникальном и неповторимом историческом временном промежутке между отсутствием и полной регламентацией общественной жизни индивидов, – в эпоху, когда от них самих зависит и ими определяется характер их жизненных ценностей и характер поведения. В эпоху, когда «смысл права и справедливости, нравственность, душа, характер должны являться как их единственный источник и опора, так, чтобы никакой рассудок не смог утвердить их в форме прозаической действительности и противопоставить сердцу, индивидуальному умонастроению и страсти» (29, с. 434).

Такое состояние общества невозможно в окончательно сформировавшемся государстве с его обязательными для всех законами, судопроизводством, администрацией, полицией и т.д., когда свобода индивидов регламентируется различными правилами и нарушение законов строго преследуется.

Это не значит, что во времена героического эпоса в обществе царил абсолютная и ничем не сдерживаемая «анархия». Но необходимая для единения индивидов этой эпохи «субстанциональная общность», например, следование «объективной нравственности», осуществлялось не по принуждению, а в форме их свободного проявления – как «целиком исходящие из субъективной воли индивидов».

Таким образом, в этой диалектической взаимобусловленности единой национальной и языковой общности и форм их реализации в свободной, заранее не заданной смысловой, нравственной и процессуально-динамической разнообразной активности

взаимоотношений индивидов в эпоху героического эпоса, возникает в исторической действительности объективная эстетическая гармоническая структура, которая сделала возможным создание идеального аналога этой структуры в форме эпического искусства – в поэмах Гомера и главным образом – в его «Илиаде». Подобная ситуация, во всех отношениях благоприятная для возникновения произведений искусства, которые бы столь адекватно по своим структурно целостными и динамически равновесными параметрами соответствовали объективным эстетическим принципам организации общества, в последующем историческом развитии европейского общества более не возникнет. Например, относительно современной ему эпохи справедливо заключал Гегель, «современное машинное и фабричное производство вместе со всем, что выходит из него, так же совершенно не соответствует жизненному фону, требуемому для первоначального эпоса, как и вся современная организация государства» (29, с. 434).

В гомеровскую эпоху человек еще не оторвался от природы и не абстрагировался от нее, а в своей жизни и деятельности руководствуется не голым, рассудочным расчетом, а поступает в соответствии со своим эмоциональным настроением и чувствами, с живой непосредственностью и одушевлением. То есть «здесь перед нами, в домашней и общественной жизни, не варварская действительность, и не одна лишь рассудочная проза упорядоченной семейной и государственной жизни, а изначально поэтическая середина» (29, с. 435). Срединная эпоха только и могла породить и «срединное» искусство. Именно здесь искусство впервые в действительности нашло свое истинное место – быть срединной сферой между материальным и идеальным, рациональным и эмоциональным, сознательным и бессознательным в различных сферах духовной деятельности (религии, нравственности, науке, идеологии), между индивидом и обществом, обществом и природой, духовной и практической деятельностью – и все с целью гармонизировать эти противоположные сферы или, во всяком случае, смягчить напряженность между ними.

Не этой ли функцией наделяли искусство Кант, Гегель, Шопенгауэр, Ницше, Фрейд, Сартр и многие другие европейские эстетики? Но искусство в послегомеровскую и более поздние эпохи с их нарастающей дифференциацией и узкой специализацией различных форм деятельности, могло создавать лишь иллюзии их гармонизации. А в гомеровскую эпоху общественное устройство древних эллинов само по себе представляло гармоническое единство указанных противоположностей, что и делало саму действительность реальным произведением искусства и эпическому поэту оставалось лишь перенести эту реальность в идеальный план –

воплотить ее в своем искусстве. Что и было осуществлено Гомером в его поэмах.

Искусство гомеровской эпохи, которое черпало свои сюжеты из всенародно известной мифологии, не было средством, подчиненным какой-либо внешней цели, – морального назидания, воспитания и/или познания, каковым оно становится уже в эпоху становления государственности в форме греческих полисов, что отразилось в эстетике Платона, рассматривавшего искусство как средство воспитания благородных и гармонически развитых граждан полиса, или Аристотеля, который основное достоинство искусства видел в его познавательной функции. И что характерно подтверждает этот вывод – когда Платон стал отбирать художественные произведения, пригодные для воспитания юношества, то он вынужден был ограничиться лишь, например, поэмами Пиндара, воспевавшими богов, – даже поэмы Гомера для этой цели ему не подходили – порой уж очень неприглядно в нравственном отношении выглядели в них олимпийские боги и герои.

И вообще, само по себе искусство в его сокровенной сущности и самобытности не является средством, каким его в той или иной степени старались сделать почти все господствующие идеологии на протяжении многовековой истории. И оно не было таковым в античности и, во многом, не стало им в Новое время. Это особенно наглядно проявилось в изобразительном искусстве, начиная с импрессионизма и вплоть до таких течений, как абстракционизм, кубизм, сюрреализм, поп-арт и других, а также в литературе, кино- и телеискусстве, то есть в эпоху девальвации традиционных форм идеологии во многих европейских странах. Но в течение многих веков искусство использовалось (а во многих регионах мира используется правящей элитой и в наше время) как эстетическая форма выражения религиозных, нравственных, идеологических и политических установок, как средство, способное не только эмоционально оживить любую абстрактную доктрину, но и представить ее в образах искусства – как ментальную реальность, воздействие которой на людей не только сопоставимо, но и нередко превосходит непосредственное воздействие на них объективной реальности.

Но, если не средством, то чем же тогда является искусство? Какова необходимость его появления почти одновременно с появлением первобытного человека?

Имеется множество теорий происхождения искусства, созданных «дедуктивными» методами, главным образом посредством перенесения современного понимания искусства на историю его возникновения. Согласно принципу, сформулированному Ф. Энгельсом, – «ключ к пониманию обезьяны лежит в понимании

человека». Не подвергая сомнению этот, плодотворный во многих отношениях метод, который прояснил многие аспекты искусства, все же (помня редко цитируемое замечательное положение К. Маркса – только хорошая практика может служить критерием хорошей теории), последуем за Гегелем, который свои определения эпического искусства сделал на основе анализа «хорошей практики искусства», в которой оно еще не успело превратиться в средство воплощения идей и доктрин различных религиозных и идеологических институтов.

Такой хорошей практикой искусства Гегель назвал греческую эпическую поэзию и затем подробно охарактеризовал ее общие и специфические черты. Рассмотрим же их в той же последовательности, которой придерживался немецкий философ, начиная с общего состояния мира вплоть до художественных особенностей языка и стиля, главным образом на примере «Илиады» Гомера.

* * *

Итак, общее состояние мира в эпоху эпической поэзии, обозначенной Гегелем как героическое, характеризуется промежуточным состоянием мира между предшествующей варварской действительностью и рассудочно упорядоченной семейной и государственной жизнью. И именно эта «изначально поэтическая середина», по заключению философа, делает возможным изображение в эпическом искусстве «свободной индивидуальности всех ее персонажей». Так, верховный вождь греков Агамемнон – этот царь царей – все же не является единовластным диктатором и вынужден считаться с мнением и волей других вождей и героев, которые могут и не подчиниться ему в случае нарушения им общепринятых обычаев и нравов. Ибо они также самостоятельны и независимы, как и он, а в своих поступках руководствуются понятиями чести, милосердия, почитания старших, а порой впадают в гнев, поддаются злобным чувствам, например, мстя за обиду или оскорбления, как это и случилось с Ахиллом – главным героем «Илиады».

Таким образом, греческое войско представляет собой единое целое, которое состоит из свободных и в основном независимых героев, объединенных общей целью – завоевать Трою и наказать ее жителей за причиненное ими зло – похищение Елены, супруги спартанского царя Менелая. То есть представляет собой единство разнообразия и разнообразие в единстве, что в полной мере соответствует критериям оценки эстетического предмета. Но это лишь первоначальное, абстрактное определение, требующее конкретизации и рассмотрение уникального своеобразия «Илиады» как произведения искусства.

Гегель дает общую характеристику различных героев поэмы Гомера – простоту их нравов, крупность и цельность характеров, трудолюбие и мастерство в изготовлении различной утвари и предметов быта (например, ложе, изготовленное Одиссеем). Он подчеркивает, что такое «занятие» героев, как забить быка или разлить вино на пиру, является не только средством, но и «само по себе целью и наслаждением» самим процессом деятельности, утраченным в век фабричного производства вследствие раздробленности и односторонности механизированного труда. И неудивительно, что Гомер в своих поэмах много страниц уделяет детальному красочному описанию всего разнообразия полезных предметов и вещей греков – кораблей, шатров, оружия, воинского снаряжения, походной утвари. И он же с удивительно образной наглядностью изобразил на щите Ахилла «весь круг человеческой жизни» – земледелие, стада домашних животных, войны между греческими городами, свадебные обряды – воистину целую энциклопедию древнегреческой жизни!

Однако энциклопедическое изображение предметного мира и деятельности человека по его созданию еще недостаточно для достижения конкретности и полноты содержания эпического искусства. Изображенный в нем мир должен быть индивидуальным миром именно этого, определенного народа и представить созерцанию проявление его национального духа во всем – в общественной и семейной жизни, в его обычаях, днях на войне и в мирных занятиях, а также – в различных искусствах. И в этом отношении, как считает Гегель, «ни из какого другого источника, кроме Гомера, нельзя с той же жизненностью и простотой узнать греческий дух, греческую историю или, по крайней мере, принцип того, чем был народ в своей исходной точке» (29, с. 438).

Далее философ расширяет круг представлений, необходимых для того, чтобы эпическая поэма представляла собой непреходящий интерес не только для данного народа, но и осталась в веках как непреходящая ценность и вызывала интерес других народов и веков. Общее условие для достижения этого – обладание национальным эпосом не только своими особыми чертами особой нации, но содержание в себе общечеловеческой стороны, способной вызвать интерес и у других народов.

Определив общее состояние эпического мира как основу происходящих событий в нем, Гегель определяет условие для конкретного проявления его индивидуальных особенностей – необходимость соединения в важном для всего народа исторически важном событии, как выражении общего состояния народа и индивидуального деяния его царей, героев и простых смертных. Таким событием, способным привести в движение весь народ в ту эпоху

(да и в нашу – тоже), могла быть только война. Как утверждает немецкий философ, «в самом общем плане можно указать на конфликт, вызванный состоянием войны, как на ситуацию, наиболее соответствующую эпосу. Ибо во время войны как раз вся нация приходит в движение и переживает в своем общем состоянии новый подъем и деятельность, поскольку целостность как таковая имеет здесь повод для того, чтобы постоять за самое себя» (29, с. 440).

Эта целостность народа в войне сохраняется и поддерживается благодаря доблести ее героев, выраженной в их душевном состоянии и ратных подвигах. Война в «Илиаде» предстает перед нами как общее состояние народа и индивидуальное деяние его героев, то есть как эстетическая структура, гармония целого и его составляющих частей. И эта гармония проявляется не только на уровне целого народа в состоянии войны, но и свойственна характеру его доблестных воинов и их деяний. Ибо специфической особенностью доблести древних эллинов, по мнению Гегеля, является то, что их «доблесть основана на природной стороне, сливающейся в непосредственное равновесие с духовной, чтобы осуществить практические цели, которые больше подходят для описания, чем для выражения в лирических настроениях и рефлексиях» (29, с. 441). При этом, и в самих практических деяниях, и в их результатах философ усматривает взаимодействие или сопряженность «воли и случайности внешних событий» при доминировании первой, поскольку действия и поступки героев определяются «внутренней природой их характера», их стремлением достигать своих целей путем преодоления внешних препятствий и разрешения внутренних коллизий.

Но, определив важную роль состояния войны для выявления общих и национальных особенностей народа, Гегель указывает, что не всякая война для этого подходит. Это не может быть война внутри одной нации или между ее различными кланами, партиями или целыми городами, которые раскалывают единство народа и способны привести к его гибели (как это и произошло в результате войны между Афинами и Спартой). Такие войны не имеют ни нравственного, ни исторического оправдания. Война, способная пробудить и реализовать на деле лучшие стороны народа, должна быть войной между «чуждыми» друг другу нациями и, по словам философа, иметь «всемирно-историческое оправдание как завоеванная доблестью победа высшего начала над низшим» и содействующая «поступательному движению мирового общества победой, завоеванной доблестью, которая ничего не спускает побежденному».

Изображения войн Гегель находит в «Рамаяне», в «Сиде» у Тассо, Ариосто, и другие. Но впервые, по его заключению,

война, где разыгрывается легендарная битва, составляющая всемирно-исторический поворот в истории, изображена в «Илиаде».

Подобная трактовка войны, воспетой Гомером в «Илиаде», вызывает некоторое недоумение. Во-первых, она была вызвана вовсе не всемирно-исторической необходимостью, а мотивировалась чисто личными мотивами греческих царей, оскорбленными вероломным похищением царевичем из Трои Парисом прекрасной Елены – супруги царя Менелая, брата царя Микен Агамемнона, который и возглавил поход на Трою. Во-вторых, победа греков-ахейцев над троянцами не была «победой высшего начала над низшим» – Трой населяли такие же греки, как и осаждавшее их воинство.

Если уж исследовать причину войны греков с троянцами, то следует иметь в виду два аспекта – мифологический и действительно исторический. Мифологический аспект заключается в том, что, согласно мифологии, Троянская война была задумана Зевсом, который решил покончить с «веком героев» и спровоцировал при помощи Афродиты похищение Парисом Елены, создав, таким образом, ситуацию, когда как бы не по воле богов, а по реальной причине была развязана война, в которой и погибло большинство славных героев как с одной, так и с другой стороны.

Мифологическая идеализация этой легенды скрывает реальный исторический факт завоевания и разграбления Трои – одного из богатейших и процветающих греческих городов, расположенного в Малой Азии. Города Ионии (как называлась эта часть материковой Греции) достигли расцвета и процветания раньше остальных областей основной Греции. И поскольку в эту эпоху грабительские походы и завоевания были едва ли не основным промыслом и способом достижения богатства и могущества, то один из них и послужил в качестве исторической основы для гомеровских поэм – и не только их. Например, сохранились названия и отрывки из «киклических поэм» – «Малая Илиада», «Разрушение Илиона», «Возвращения», что, очевидно, свидетельствует о масштабе и значении Троянской войны, по сравнению с другими историческими событиями подобного рода.

Вообще, миф потому и называется мифом, что он самые неприглядные и прозаические события идеализирует и возводит на поэтический уровень, что и произошло в «Илиаде». Впрочем, в ней не скрывается, что присвоение награбленной добычи победителями является обычным и законным делом и нередко при ее дележе служит причиной раздора, как это и изображено в поэме Гомера, действие которой построено вокруг ссоры Ахилла с Агамемноном из-за плененной красавицы.

Трудно предположить, что Гегель с его энциклопедической эрудицией мог не знать, что троянский поход не был походом

эллинов против варваров, а в результате его вовсе не осуществился, как ему представлялось, «триумф Запада над Востоком, торжество европейской меры, индивидуальной красоты самоограничивающего разума над азиатским блеском, над роскошью патриархального единства» (29, с. 443).

К подобному результату в истории Греции, скорее всего, стремился Александр Македонский, положив этим начало эллинизму, существенно расширившему влияние античной культуры в различных регионах мира.

Но подобно тому, как в мифе и в искусстве нас главным образом интересуют не реальные прототипы, а духовное, идеальное содержание и художественная форма воплощения (ведь именно этим отличается искусство от науки), то по аналогии с этим подойдет к «Эстетике» Гегеля как к эстетике. Будем ее ценить не за исторические отсылки, а за непревзойденный анализ эпического искусства – как искусства с его общими и специфическими для рассматриваемого им времени особенностями содержания и формой его воплощения. И тем более искусства, основанного на мифе, который полностью основан на воображении и таковым и должен восприниматься и оцениваться. Попытку трактовать миф лишь как отражение реальности ставит исследователя на уровень создателей мифа, которые его действительно воспринимали как реальность (забыв, что миф – создание воображения их предков).

Против этого категорически и справедливо, на мой взгляд, возражал Я.Э. Голосовкер. «Однако как порождение только воображения миф до сих пор не исследовали, – пишет он. – В науке обычно не отделяли мифы эллинов от истории их религии и культуры, связывая миф с этнографией, лингвистикой и другими областями научного знания. Для объяснения мифа прибегали к генетическому методу, применяемому к историко-культурным явлениям.

Историко-культурные стимулы – торговля, войны, эволюция религиозных и моральных воззрений и прочее, о которых мифотворцы могли сами уже ничего не знать, считаются решающими факторами для раскрытия и реконструкции мифа. В равной мере ценны для науки данные сравнительного языкознания. Факты мифологического сюжета (образ Химеры, Кентавра), вызываемые у мифотворца самой логикой сюжета, смысла – развитием самой темы при данной исторической обстановке, – пытаются объяснить, исходя только из исторической действительности...

Полагают, что если объяснить гигантомахию (борьбу богов и гигантов) как отголосок борьбы эллинских племен-дорийцев с автохтонами, то тайна мифа о гигантах перестает быть таинной: миф раскрыт и понят. Полагают, если миф о рождении воинов-эхионов, выросших из посеянных зубов дракона и истребивших

друг друга, как аллегорическую картину посева, восхода колосьев и жатвы, то миф о воинах, поднявшихся из земли в полном вооружении, в шлемах и с копьями, обретает смысл и раскрыт. Предпосылка такого объяснения проста: свести необычайное к обычному, к бытовому или историческому факту, и в этом усмотреть его смысл» (32, с. 15).

Я полностью солидарен с заключением ученого, которое подтверждает правомерность концепции эстетического в данной работе. Если и согласиться, что в этих якобы наивных мифах скрыто предугадывание «законов» мира и грядущих открытий науки, то оно дано в мифе, по убеждению Голосовкера, «как бы бессознательно, только как эстетическая игра, утверждающая абсолютную свободу желания, то есть творческой воли...

Но сколько разума скрыто в этом, так называемом бессознательном акте мифотворческой мысли!» (32, с. 15).

Они играли, не задумываясь – а будет ли практическая польза от мифа? Но игра структур мозга – это и есть предпосылка будущих открытий. Кассирер был убежден, что миф учит мышлению.

Но если создатели мифов и не преследовали практических целей, то в некотором отношении миф (и особенно возникший на его сюжетах эпос) может быть отголоском какого-либо исторического события и даст представление об обычаях, нравах, кораблях, колесницах, вооружении и доспехах воинов, орудий производства и домашней утвари, изображаемых, как в гомеровских поэмах, с неторопливой основательностью и подробностью. И в этом отношении греческая мифология и эпос как ее порождение превосходят мифологии других стран. «Ни у одного народа образы мифологии не отличаются такой конкретностью, и самый смысл этих образов – такой осязаемой телесностью во всех его вариациях и нюансах, как у древних эллинов» (32, с. 12).

Эту особенность в полной мере выявляет Гегель в дальнейшем анализе поэм Гомера, представляющем собой конкретизацию и индивидуализацию общих свойств и определений древнегреческого эпоса.

Итак, после определения общих структурно-процессуальных и эстетических характеристик древнегреческого эпоса философ переходит к подробному рассмотрению эстетических и художественных особенностей эпических поэм Гомера.

Поскольку предметом эпической поэмы является, по Гегелю, изображение не вообще эпоса как такового, а как определенного эпического события, то оно должно быть «индивидуально жизненным и определенным», осуществляться эпическими характерами, изображенными как индивиды с присущими им различными особенностями, но в своих совместных действиях преследующую

единую цель. Далее, философ еще более конкретизирует предмет эпической поэмы и формулирует «всеобщее правило о том, что эпическое событие только тогда может достигнуть поэтической жизненности, когда оно способно теснейшим образом слиться с одним индивидом. Подобно тому, как один поэт задумывает и исполняет целое, так один индивид должен стоять и во главе всего, – с ним связывается событие и, примыкая к этой одной фигуре, развивается и завершается» (29, с. 447).

Но при этом, характер субъекта и объективный ход событий в поэме должны быть неразрывно связаны и соответствовать друг другу. Иначе поэма может превратиться в рифмованную хронику, как это характерно, например, для «Теогонии» Гесиода или поэмы о деяниях Сида.

И только в «Илиаде» и «Одиссее», главными героями которых соответственно выступают Ахилл и Одиссей, в полной мере, по заключению Гегеля, осуществляется это требуемое единство.

Таким образом, в этих эпических поэмах в качестве системообразующих факторов выступают их главные герои, превосходящие по силе и уму других героев поэмы. Но подобно тому, как единство эпического действия в поэмах реализуется в разнообразных и нередко, казалось бы, случайных военных и мирных событиях, то цельность и индивидуальность Ахилла и Одиссея проявляются в разнообразии их деяний. Как заключает Гегель, «главная сторона в изображении эпического характера и состоит как раз в том, чтобы эта целостность развертывалась в самых разнообразных положениях и ситуациях» (29, с. 448–449). А этот способ изображения как раз и соответствует вышеустановленным критериям эстетической организации любого предмета, события, а в данном случае – героев поэм Гомера. И в «Илиаде», и в «Одиссее» «биографически-поэтический» подход в изображении героев поэмы органически включен в целостную картину событий, изображаемых в этих поэмах.

Эстетический критерий единства и разнообразия реализован и при определении характеров главных героев, которые таковыми являются потому, что сосредоточивают в себе наиболее существенные черты своего народа. «Нация концентрируется в них, становясь отдельным живым субъектом и так, сражаясь, они доводят свое начинание до конца и терпят судьбу, заключенную в событиях» (29, с. 450). Так, Ахилл – олицетворение греческого характера, и его неучастие в битвах с троянцами равносильно поражению греков, а его участие – необходимое условие их победы.

Далее Гегель отмечает важную, с его точки зрения, черту эпоса – он призван описывать «не действие как таковое, а событие». И если, например, в драматическом искусстве герои активно

добиваются реализации своих целей, преодолевая различные жизненные препятствия, то в эпосе наряду с действиями героев большое внимание уделяется описаниям – и нередко весьма подробным – различных обстоятельств, в которых оказываются герои поэмы. При этом «обстоятельства здесь столь же деятельны, как и они, а часто даже более деятельны», что в полной мере свойственно, например, различным препятствиям, которые пришлось преодолеть Одиссею на его пути в родную Итаку. Описание ситуаций и обстоятельств в «Илиаде» занимает едва ли не большее место, чем изображение сражения греков с троянцами.

На этом основании немецкий философ делает вывод – в эпической поэме равнозначными сторонами ее события являются как проявление субъективной воли ее героев, так и объективные обстоятельства и случайные происшествия, – все вместе составляющее целостность эпического события. Но при всем этом событие, как целостное содержание эпоса, не может быть замкнутым на самом себе, но должно некоей «пронизываться необходимостью» свершения этого события.

Как и всякая эстетическая структура, все субъективные и объективные составляющие стороны события эпической поэмы должны подчиняться некоему единству, разнообразными проявлениями которой и являются действия героев и препятствующие им внешние обстоятельства. А иначе все эпизоды поэмы могут показаться простой игрой случая. И таким объединяющим «эпическим центром» поэмы является судьба, которая, как было показано выше, играла едва ли не определяющую роль в жизни богов и героев античной мифологии и была унаследована греческим эпосом, трагедией и другими видами искусства. «Судьба определяет, чему происходить и что происходит... Ибо, то, что, собственно говоря, раскрывается перед нами, – это великое всеобщее состояние, в котором все действия и судьбы людей являются как нечто отдельное и переходящее. Рок есть великая справедливость, он становится трагическим не в драматическом значении слова, когда индивид осуждается как личность, но в эпическом смысле, когда индивид осуждается в его делах, и трагическая Немезида заключается в том, что дело в своем величии слишком велико для индивидов» (29, с. 452–453). То есть, если в трагедии личность сама решает, как ей поступить в том или другом случае и берет на себя ответственность за последствия своих действий, то эпический герой может пострадать за свои действия, в которые он вовлечен не только по своей воле и результат которых от него в полной мере не зависит, поскольку событие, в котором он участвует, незримо направляется богами и исход его предрешен ими, как это и показано в «Илиаде» на примере судеб многих героев.

Такова общая эстетическая структура поэм Гомера, в которой все ее уровни диалектически связаны и каждый из них представлен как противоречивое единство противоположных сторон и выступает как их гармоническое единство или явление «середины». Особенно отчетливо этот организующий принцип «середины» представлен в «Илиаде», для которой характерно единство места и времени, тогда как содержание «Одиссеи» разворачивается в пространстве, и в ней, как будет показано ниже, возможно, впервые в эпическом искусстве, нарушен принцип единства времени изображения событий.

Принцип середины осуществляется в гомеровских поэмах не только при построении общей структуры, но и при изложении их содержания в ходе повествования о действиях героев в мирной жизни, в череде сражений с троянцами и преодолении различных препятствий. Достигается это тем, что при обосновании причин и мотивов происходящих действий в поэме – по воле олимпийских богов или по инициативе героев, Гомер избегает двух крайностей – изложения событий как случайных, без вмешательства и направляющей воли богов или же, наоборот, – под их полным контролем, лишая персонажей эпоса какой-либо индивидуальной свободы действий и поступков. В качестве отрицательного примера первого «неразвитого» способа изложения Гегель называет «Песнь о Нибелунгах», где кровавый исход деяний персонажей поэмы «не приписывается ни христианскому провидению, ни миру языческих богов», а второго – произведения христианской и магометанской религии с их фатализмом и отсутствием свободы воли.

По утверждению немецкого философа, «и в этом отношении греческая эпическая поэзия способна занять прекраснейшую середину, поскольку и богам своим, и героям, и людям в согласии со своим мирозерцанием она может придать силу и независимость самостоятельных индивидуальностей... Здесь все человеческие судьбы и явления природы полностью переплетаются с промыслом, волей и действием многоликого мира богов» (29, с. 454–455).

Эта же середина характерна и при описании положения и изображении богов, которые «парят в магическом свете – между поэзией и действительностью» и представлены как живые «в ясной свежести и человечности их наглядного образа» и при этом лишены прозаической повседневности, и, хотя в них присутствует нечто субстанциональное, внешний вид их и поступки нередко изображаются Гомером с легкой иронией, что приближает их к простым людям. Но эта ирония, подчеркивает Гегель, не является личной рефлексией Гомера, а представлена как

рефлексия самих богов на недостатки и пороки, присущие некоторым из них, или на ситуации, в которых они оказываются, как это случилось, например, с Аресом и Афродитой, опутанных золотой цепью Гефестом и выставленных им на всеобщее посмешище.

Таким образом, принцип середины, по сути, является средоточием гармонически взаимообусловленных сторон единого целого, каким должно быть эпическое произведение искусства. В разделе «Эпос как целостность» Гегель подытоживает характеристики этого целого и составляющих его компонентов. По его словам, «в эпосе разворачивается вся целостность того, что только можно причислить к поэзии человеческого существования. Сюда мы можем отнести, с одной стороны, природное окружение, с другой стороны, – представление о совокупном мире богов в их существовании, деятельности, воздействии» (29, с. 460).

При этом не следует забывать, что если в мифе природа выступает не как объективная реальность, а в персонифицированном виде – как божества различных стихий, то в эпосе она предстает не только в подобном мифическом виде, но и как фон и место действия, а боги занимают отведенное им место на Олимпе, лишь изредка спускаясь на землю с тем, чтобы вмешаться в происходящие там события.

Поэтому эпическое событие как предмет изображения поэзии занимает срединное место и, по определению Гегеля, «между природой и богами выступает все человеческое как таковое в целостности частных и общественных, мирных и военных ситуаций, нравов, обычаев, характеров и событий ...при этом излагаются не только внешние события, но также и внутреннее переживания, цели и намерения, изображение как правомерного, так и неоправданного индивидуального действия» (29, с. 460).

Эта целостность содержания эпоса в поэзии представлена не сама по себе, а в форме индивидуального события, в котором и природа, и герои, и боги «получают индивидуальное и живое изображение не ради них самих, а в связи с особым действием и только благодаря ему, направлять которое – дело и задача богов» (29, с. 463).

По смыслу слова со-бытие означает бытие не отдельного предмета, а некое сосуществование, подключенность к бытию того или иного явления – в данном случае, богов и героев, вовлеченных в войну греков с троянцами. В качестве целостного содержания эпическая поэма должна начинаться с индивидуального события, чаще всего – конфликта, как «исходной точки», дающей толчок для разворачивания основных действий поэмы, в процессе которых все персонажи ее предстают как различные характеры, вместе с тем образуя единое целое, а завершение события должно быть

представлено как результат преодоленных препятствий и разрешение основной коллизии поэмы.

Таким образом, законченность и всесторонняя разработанность эпоса заключается в органическом соединении определенного действия и целостного мирозерцания, в процессе осуществления которых перед созерцанием публики предстает «во всей полноте цельный внутри себя мир» со всеми его особенностями жизни и деятельности ее героев.

Как видно, Гегель в своей «Эстетике» представил эстетическую структуру эпоса в его идеальном варианте, который он разработал на основании анализа гомеровских поэм, как, по его убеждению, наиболее адекватно соответствующих всем необходимым критериям полноценной эпической поэмы. При этом им имплицитно реализована методология обоснования идеальной эстетической структуры, которая по ее целевой направленности может быть определена как выявление в любом виде искусства единства и разнообразия, проявляющегося на всех аспектах художественного произведения. В эпосе единство – это судьба или воля богов, которые проявляются не напрямую и не жестко детерминированно, а через разнообразную самодеятельность героев и случайностей их жизни, что составляет единство ожидаемого и неожиданного, общей цели и конкретность, разнообразие ее реализации. Полностью принимая метод и результаты гегелевской интерпретации эстетической структуры эпоса, все же следует отметить, что при этом остался в тени эстетический характер процессуальности в развитии событий в эпосе, в его сюжете и описании действий героев в мирной жизни и на войне.

Но тем не менее гегелевский анализ специфики эпоса является глубоким и всесторонним применением диалектико-эстетического метода, выявившего многие особенности эстетической структуры не только эпоса, но и искусства вообще. Более того, единство в разнообразии и разнообразие в единстве является не только принципом гармонической организации искусства, но как было показано выше, всеобщим принципом организации природных объектов и живых организмов, а, по интуитивным прозрениям многих древних народов – и Космоса в целом.

Зарубежными и отечественными исследователями истории искусства определены основные особенности его эстетической структуры. Так, исследователь мифологии и первобытного искусства К. Леви-Стросс в работе «Первобытное мышление» утверждает, что с первобытных времен человечеству свойственна «потребность в организации (упорядочения)... которая в высшей степени обладает выдающейся эстетической значимостью», поскольку «сама природа занимается упорядочиванием» своих явлений и предметов (64, с. 123).

Если наука стремится постигнуть закономерность организации природы путем различения в ней случайного и необходимого, или, по выражению ученого, «события и структуры», то искусство, «функционируя в уменьшенной шкале, имеет целью создание образа, гомологичного объекту», отраженного в искусстве. При этом, если наука стремится к постижению объективной структуры природы через случайные события в ней, то в искусстве изображается именно событие как данное проявление структуры, но не самой по себе, в чистом виде – как объективной структуры природы или какого-либо общественного явления, а как преломленной через субъективный способ ее восприятия. Отсюда Леви-Стросс делает важное заключение: «Эстетическая эмоция возникает из этого объединения порядка структуры и порядка событий – внедренного в вещь» (64, с. 133).

И в этом смысле искусство не является ни строго объективным отражением действительности, ни ее произвольным, фантастическим созданием, ибо «процесс художественного создания, заключенный в рамки противостояния структуры и случая, будет состоять в поиске диалога – с моделью, с веществом или с пользователем» (64, с. 135). Социальная обусловленность искусства проявляется в том, что в нем «равновесие между структурой и событием, необходимостью и случайностью, находится под постоянной угрозой сил, действующих в том или ином направлении соответственно колебанию моды, стиля и общих социальных условий» (64, с. 137). В итоге – очень важное заключение ученого: «Игра создает события, отправляясь от структуры».

Таким образом, эта диалектика постоянства и переменчивости эстетической структуры искусства обуславливает эффективность или динамику информационного процесса на эстетическом и психологическом уровнях. Ибо в искусстве с древних пор путем проб и ошибок и в результате закрепления и развития эстетической структуры как способа организации пространственно-процессуальных аспектов его формы были найдены для словесных, изобразительных и музыкальных видов соответствующие типологические модели. Эти модели, оставаясь в своей основе неизменными (как сформировавшиеся в процессе длительной эволюции человечества), постепенно подвергались определенной модификации в соответствии с развитием продуктивной, творческой деятельности общества на различных ступенях его развития во всех областях производства, в том числе и художественного.

Именно это определяет способы организации эстетической структуры и динамику ее развития – как в масштабах целой эпохи, так и в пределах конкретного произведения искусства. И поскольку для эволюции и развития мировой культуры, в общем, характерно

постепенное ускорение, то начало этого процесса совпадает с возникновением первого вида искусства – эпоса. История свидетельствует, что для становления древних цивилизаций характерно замедленное и неторопливое движение на всех уровнях общества и соответственно – в формах отражения его в искусстве. Что вполне очевидно из сравнения эпических форм искусства с более поздними и современными – лирикой, драмой, художественной прозой и т. д.

Далее, руководствуясь вышеизложенными методологическими принципами, попытаемся применить их к анализу эстетической структуры «Илиады» и раскрытию специфики художественных средств ее воплощения, а именно – того, как в системе этой эстетической структуры гомеровской поэмы реализуются изобразительные и выразительные возможности слова.

2. Эстетические и структурно-динамические особенности композиции «Илиады»

Принцип середины проявляется во всех аспектах «Илиады» и характерен для времени создания поэмы, ее содержания, а также – общей формы ее отдельных частей.

Гомеровские поэмы были созданы в эпоху перехода греческих племен и народностей от родового строя к становлению полисов – отдельных небольших государственных объединений на материковой и островной Греции, а конкретно – в Ионии, расположенной на малоазийском побережии – к тому времени наиболее культурно развитой части Греции, где по легенде и родился Гомер. Эта эпоха была характерна наличием в ней архаики и новых образований. Поэтому в гомеровских поэмах имеются как наследие прошлого, так и признаки новых веяний и тенденций.

Гомеровские поэмы возникли на основе песенной традиции, преобразованной в поэтическое искусство. В литературоведении и истории искусства долгое время шел спор о том, в какой форме они были созданы – в устной или письменной. Являются ли они наследием устного народного творчества родовой эпохи, собранием разных эпизодов Троянской войны, исполняемых разными аэдами и лишь впоследствии объединенных в одно целое – или же произведениями одного автора, зафиксированными в письменной форме?

В статье Р.В. Гордезиани «“Илиада” и “Одиссея” – памятники письменности» приведены достоверные аргументы, свидетельствующие о том, что тексты этих поэмы написаны на особом эпическом языке, своего рода «наддиалектом, который не идентичен с каким-либо устным, разговорным языком и представлял общегреческий язык, обладавший литературной нормой, на котором

и были созданы многие эпические произведения того времени». Ибо только «при широком использовании письма мог остаться литературный эпический язык неизменным на протяжении довольно длительного времени» (34, с. 156). В пользу создания этих поэм Гомером свидетельствует и обнаруженные исследователями индивидуальные особенности использования этого языка в поэмах и временная последовательность их создания. Как пишет ученый, «язык Гомера куда более индивидуален, чем традиционен и части текста поэм создавалась постепенно, приблизительно в той последовательности, которую они имеют в настоящее время» (34, с. 156–157).

Но все это не исключает того, что гомеровские поэмы являются текстами устного поэтического творчества. Решающим доводом в пользу письменности являются выявленные закономерности распределения повторяющихся элементов в гомеровских поэмах. Например, многочисленные случаи языкового взаимоотражения или повторения структурно связанных по смыслу слов и различных речевых пассажей, произнесенных одним героем, – и без изменений, или с незначительными вариациями повторенные другими сходными по смыслу ситуациями на войне или в мирной жизни. Эта структурная и смысловая взаимосвязь нередко весьма отдаленных друг от друга идентичных речей или сравнений в гомеровских поэмах приобретает характер целостной системы. И, «естественно, такие факты текстуальной идентичности оправданы лишь в письменно фиксированном тексте» (34, с. 158). При устном же творчестве в таких случаях неизбежны различные вольности и несовпадения языковых повторов и текстовых цитаций.

Повторы в гомеровских поэмах характерны не только для языкового, но и на общесюжетного уровня. Для эстетической структуры искусства смысловые и формальные повторы и их вариации являются важнейшим способом организации восприятия конкретного художественного произведения в единстве его смысловых и эстетических сторон. Так сказать, в чистом виде это наиболее характерно и отчетливо проявляется в инструментальной музыке, в которой основная тема, заявленная в начале, как правило, в темпе аллегро, затем развивается и повторяется, пока не исчерпает заложенные в ней потенции смыслового и эмоционального разнообразия в пределах общего замысла и общей идеи произведения. Известны произведения литературы, главы которых обозначались музыкальными терминами. Но ведь, по сути, пальма первенства и в этом отношении принадлежит Гомеру, который в первых строках «Илиады» заявил о ее содержании и даже определил основную, трагическую тональность этой поэмы:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахеянам 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
(33, с. 23).

И более того, Гомер уже в этих строках определяет и двупланный или двусмысленный характер предстоящего повествования. Будучи единственным создателем поэмы, он, следуя мифологической традиции, отдает авторство музе – богини поэзии, а сам отступает в тень. Ибо, согласно ранее определенной Гегелем специфике, события в эпической поэме должны развиваться в реальном мире как бы сами по себе, но в то же время их конечная цель определяется волей богов, в данном случае – Зевсом, задумавшим истребить и героев, и простых смертных.

Определив, таким образом, в самом начале основное содержание поэмы, очертив общий план ее изложения и создав этим соответствующий настрой ее слушателей, Гомер приступает к подробному описанию последовавших трагических событий. Они были вызваны отказом Ахиллеса участвовать в битве с троянцами из-за нанесенной ему обиды. Агамемнон приказал отобрать у Ахиллеса дарованную за его ратные подвиги пленницу – красавицу Брисеиду, поскольку сам вынужден был вернуть свою военную добычу – Хрисеиду, дочь Хриса – жреца бога Аполлона, после того как Аполлон навел на греческое войско язву и своими серебряными стрелами погубил множество его воинов. Более того, обиженный и разгневанный Ахиллес просит свою мать – богиню Фетиду, чтобы она упростила Зевса послать поражение ахеяцам и таким образом отомстить их предводителю – Агамемнону.

Таково содержание первой песни «Илиады», в которой завязывается тугая нить последующих событий. Для нее характерно стремительное начало и развитие действий героев в темпе аллегро, которое сменило предыдущий десятилетний период безуспешной осады греческим войском Трои. Далее, в последующих главах происходит в темпе анданте длительное и неторопливое описание греческих кораблей (2 гл.), троянцев (3 гл.), затем военные действия противоположных сторон и напряжение в их описании начинают возрастать (3–7 гл.), тем более когда греки начинают повсеместно одолевать троянцев.

Эти сменяющие друг друга поединки с переменным успехом то троянских, то греческих героев можно сравнить с музыкальными вариациями. Но, наконец, Зевс сдерживает свое обещание Фетиде

и троянское войско во главе с Гектором не только оттесняет греков к их кораблям, но и начинает поджигать их, что грозит полным разгромом греческого войска. Маятник событий качнулся в противоположную сторону – лавина троянцев хлынула и опрокинула греческое войско (гл. 10–12). Затем, достигнув высшей точки, он стал стремительно возвращаться – Патрокл в доспехах Ахилла одерживает ряд побед в поединках с троянскими героями, пока Гектор не сразил его насмерть, что побудило Ахилла вступить в битву и обрушить свой страшный и мстительный гнев на многих троянцев и главным образом – на Гектора, тело которого он подверг унизительному бесчестию и поруганию.

Наступает финал – погребение Патрокла и возвращение тела Гектора Приаму. Так завершается «Илиада» (23–24 гл.). Гнев Ахилла иссяк, и содержание поэмы полностью исчерпывается. О падении Трои и возвращении греческих героев в родные края, как было сказано ранее, повествуют другие поэмы.

Действия в «Илиаде» совершаются не только на земле, но и на Олимпе – боги неоднократно вмешиваются в земные дела и помогают тем или иным героям побеждать или избегать смерти в поединках. Для них также характерно соперничество между собой, в основном между Афродитой, выступающей на стороне троянцев, (ведь именно ей вручил Парис «яблоко раздора») и Герой с Афиной, не удостоенных этой чести. Так, Афина активно помогает грекам в самых различных ситуациях: пресекает попытку Ахилла вынуть меч, чтобы сразить Агамемнона, отклоняет копье Гектора, пущенное в Ахилла, и тем самым содействует его победе в поединке, после которого наступил решающий перелом в войне в пользу греков. Не оставляет в беде своего любимца Париса Афродита, унеся его, раненного Гектором, с поля битвы.

Военные действия и другие события в поэме происходят на лоне природы, но представленной не как физическое место действия, а как поэтически преобразованные, одушевленные и активно действующие стихии – наследие мифологического понимания природных явлений. Так, речной бог Ксанф – это и бог, и природное явление. Но, как пишет А.Ф. Лосев, в гомеровских поэмах «место мифологического отношения к природе занимает здесь ее поэтическое изображение, т.е. изображение не буквальное, а переносное»... подобное изображение на первый план выдвигает зрительно-структурные и пластически-весовые моменты. В свободных от мифологии картинах природы, которые художник создает по своим собственным субъективным замыслам, на первый план выдвигается четкость форм, вместо психологического углубления. Зрительный и осязательный чекан, вместо изошренных настроений и капризной фантазии позднейших

времен» (71, с. 162–163). То есть природа предстает как самодостаточный, непроницаемый предмет эстетического восприятия, арена, на которой происходит действие? Но Ксанф восстает против такого определения. Он – и река, и в то же время речной бог, который может принять человеческий облик и вступить в диалог с героями во время битвы, как это и случилось в сцене с Ахиллом.

Такова трехуровневая пространственная структура «Илиады», которая изображается и воспринимается как единое целое, поскольку мифические герои и олимпийские боги, и тем более природное окружение в поэме представлены как ничем, по существу, не отличающиеся реальности. На этом основании можно утверждать о соблюдении в поэме принципа единства места, сыгравшего важную роль в последующем развитии европейского искусства – особенно в эпоху классицизма. Но, как и другие принципы организации общей эстетической структуры, этот принцип единства места, как и единство времени в «Илиаде» реализуется с неоднократными нарушениями – и главным образом за счет множества развернутых сравнений, которые неоднократно прерывают действия героев во время сражений и в других случаях, изображая воображаемые ситуации, образно или символически раскрывающие смысл изображаемого.

Например, так изображается наступление греков на троянцев:

Словно ко берегу гремячу быстрые волны морские
Идут, грядя за грядою, клубимые Зефиром ветром;
Прежде средь моря они воздымаются: после, нахлынув.
С громом об берег дробятся ужасным, и выше утесов
Волны понурые плещут и брызжут соленую пену, –
Так непрестанно, толпа за толпою, Данаев фаланги
В бой устремляются...

С чем же сравниваются троянцы в этом бою? Читаем:

Но трояне, как овцы, богатого мужа в овчарне
Стоя тмочисленные и млеком наполняя дойницы,
Все непрестанно блеют, отвечая бляению агнцев, –
Крик такой у троян раздавался по рати великой.

Но вот войска сошлись, и характер битвы вновь передается при посредстве сравнения:

Рати, одна на другую идущие, чуть сосупились,
Разом сразилися кожи, сразилися копыя и силы
Воинов, медью одеянных; гром раздался ужасный.

Вместе смешались победные крики и смертные стоны
Воинов губящих и гибнущих; кровью земля заструилась,
Словно когда две реки наводненные, с гор низвергаясь.
Обе в долину единую бурные воды сливают,
Обе из шумных истоков бросаясь в пучинную пропасть;
Шум их далеко пастырь с утеса нагорного слышит,–
Так от сразившихся воинств и гром разлился и ужас.

(33, с. 83–84).

Но не только массовые сцены, но и отдельные поединки между героями иллюстрируются различными сравнениями с явлениями природы и хищными свирепыми животными. При этом нередки и повествования о происхождении героев и их деяниях в прошлом – и не только самых именитых, но и второстепенных. Например:

Яростный бой меж троян и ахеян: как волки, бросались
Вои один на других: человек с человеком сцепился.
Тут поражен Теламонидом сын Анфемииона юный
Жизнью цветущий, герой Симоисий, которого мать,
Некогда с Иды сошедшая вместе с своими родными
Видеть стада, родила на зеленых берегах Симоиса;
Родшийся там, наречен Симоисом, но и родившим
Он не воздал за свое воспитанье: краток во цвете
Был его век, телемонова сына копьем пресеченный,
Он устремился вперед, как его поразил Теламонид
В грудь близ десного сосца: на другую страну через ramo
Вышло копьё, и на землю нечистую пал он, как тополь,
Влажного луга питомец, при благе великом возросший,
Ровен и чист, на единой вершине раскинувший ветви,
Тополь, который избрав, колесничик железом блестящим
Ссек, что в колеса его для прекрасной согнуть колесницы;
В прахе лежит он и сохнет на берегу потока родного...

(33, с. 84).

Как видно, всего лишь в несколько строках описывается действие и характер раны Симоисия, а все остальные посвящены истории рождения героя, сравнению его с поверженным тополем, а далее, словно забыв о герое, Гомер увлекается описанием тополя и как бы прослеживает его дальнейшую судьбу – предназначение стать колесом колесницы.

Особенно часто герои сравниваются со львами, но не только победители поединков, но и потерпевшие поражения. Например, так изображаются сраженные троянским героем Энеем братья Орсилох и Крефон.

Оба они, возмужалые, в черных судах к Илиону,
Чести ища, но кончину печальную оба сыскали.
Словно два мощные льва, на вершинах возросшие горных,
Оба под матерью львицей вскормленные в лесе дремучем,
Тучных овец и тельцов круторогих из стад похищая,
Окрест дворы у людей разоряют, доколе и сами
Ловчих мужей от руки под убийственной медью не лягут, -
Так и они, пораженные мощной рукою Энея,
Рухнули оба на землю, подобные соснам высоким.

(33, с. 100).

Это однообразие сравнений героев с хищными зверями вдруг прерывается изумительным по своей поэтичности и нежности сравнением головы молодого сына Приама – Гергифиона, поверженного в грудь стрелой Ахиллом, с головкой мака, склонившегося под тяжестью росы:

Словно как мак в цветнике наклоняет голову набок,
Пышный, плодом отягченный и крупною влагой весенней, -
Так он голову набок склонил, отягченную шлемом.

(33, с. 142).

И здесь, как и во многих других местах поэмы, сравнениям уделяется больше строк, чем непосредственно поединкам. Возможно, Гомер характером этих сравнений косвенным образом выражает свое отношение к тем или иным героям или воинству в целом. Ясно, например, что из приведенного выше описания боя греков с троянцами симпатии поэта на стороне греков, так как он сравнивает троянцев с испуганным стадом овец. Но в другой сцене Гомер выражает сочувствие сражавшемуся на стороне троянцев юному Симоисию. А в последнем отрывке явно осуждает братьев Орсилоха и Крефона, сравнив их с хищными львами, наводившими у себя на родине ужас на мирных людей и как бы понесшие наказание за прошлые грехи от руки «ловчего» – героя Энея.

Постоянно фрагменты, прерывающие непосредственное действие поединка в «Илиаде», на наш взгляд, выполняют важную эстетическую функцию – избежание монотонности и однообразия, которые были бы неизбежны, если бы описание сражений и поединков, на которых было убито 189 троянцев и 53 ахейцев, следовали подряд один за другим. Описания происхождения героев, их родителей и родов, сравнения их с различными природными явлениями, домашними и дикими животными, а также изображения различных сцен мирной жизни вносили разнообразие в общее повествование о событиях гомеровской поэмы,

переключая внимание слушателей при ее устном исполнении с ужасающих своей жестокостью сцен военных баталий на сравнительно спокойные и нередко идиллические картины.

И если перевести на зрительный ряд этот метод повествования, то его можно вполне правомерно сравнить с принципом монтажа, изобретенного в киноискусстве в начале XX в. Например, в картине Эйзенштейна «Октябрь» процесс нарастания восставшей революционной массы прерывается параллельным изображением львов, вначале спокойно лежащих, а затем поднимающихся с грозным и рычащим видом. Что ж, и тут Гомер как бы предвосхитил принцип создания ассоциативного ряда, символически расширяя и углубляя смысл и значение динамики натурального ряда изображаемых событий в искусстве.

Но не только для создания разнообразия повествования использует Гомер метод сравнений и исторических отсылок к прошлой, мирной жизни персонажей поэмы. Этот прием позволяет ввести в круг повествования непосредственные события, которые происходят в одном и том же месте – между морем и Троей и длятся всего пятьдесят дней. И именно благодаря этому приему Гомер в «Илиаде» представил воистину энциклопедию греческого мира – как в многообразии современного состояния, так и с наследием мифологического и исторического прошлого, нередко трудно различимых и сплавленных в многочисленных преданиях и легендах.

Эти отступления по количеству строк не намного уступают сценам, повествующим о происходящих событиях в поэме. Создается впечатление, что Гомер использует любую возможность отвлечься от бесконечных поединков с их смертельными исходами, изображенных с небывалой до этого в мифологии и искусстве конкретностью и определенностью, и с такой же тщательностью переключается на описание явлений природы и животного мира, служащих символическому расширению образов героев в той или иной ситуации в батальных сценах или в мирной жизни.

Но тем не менее современному читателю «Илиады» кажется весьма затруднительным ее восприятие и почти невозможным одолеть ее за один присест – в отличие от современных романов – особенно приключенческих и детективных или же таких, в которых происходит смешение этих жанров (например, популярных сегодня романов Б. Акунина).

В этом проявляется, на наш взгляд, вполне закономерная корреляция характера временных темпов греческой жизни гомеровских времен с ее изображением в искусстве. Все процессы общественной и личной жизни в ту далекую от нас эпоху перехода древнегреческого общества от родоплеменной жизни к первичным

формам государственных образований – полисной демократии – совершались медленно и неторопливо. Так, мерилом скорости передвижения в ту пору были пеший шаг, упряжки быков, а высшим пределом скорости – боевая колесница. И естественно, что и характер эстетической потребности в реальной жизни древних греков мог реализоваться лишь в пределах предлагаемых ею скоростей. И если в искусстве изображаемое претендовало на реальное отражение жизни, оно не могло не соответствовать типичным для своего времени временным и пространственным параметрам. А поскольку «Илиада» претендовала на изображение реального события в истории эллинов, то все параметры этого события (в данном случае временные) и должны были соответствовать таковым в реальной жизни. Ибо многообразие событий «Илиады» и все ее смысловое богатство требовало неторопливого и полноценного их освоения – и они стоили того!

И кроме того, сам временной процесс исполнения и восприятия поэмы соответствовал привычным для героев поэмы формам реализации и смысловых и эстетических потребностей. Соответствовал, но не полностью! Поскольку предшествовавшая поэме мифология продемонстрировала посредством фантазии возможность иных скоростей передвижения олимпийских богов и свершения героических подвигов. И этот божественный способ бытия также присутствует в гомеровских поэмах. Но не в качестве основного, а вспомогательного и, по сути, формального – как дань и наследство прошлого.

Взять хотя бы мифологический мотив Троянской войны. У Гомера он обозначен в самом начале – в скобках – как свершение воли Зевса. Но призывает поэт музу воспеть божественное провидение, а конкретно – событие Троянской войны, которое полностью связано с главным героем поэмы Ахиллом, с его гневом, последствия которого и составляет содержание «Илиады». И если бы Гомер хотел создать мифологию в поэтической форме, он должен был хотя бы озвучить причину, по которой Громовержец задумал погубить столько людей – царей, героев, простых воинов и мирных людей, а не упомянуть о его воле мимоходом. Но для него важен вовсе не божественный план, а обычный для того времени факт – конфликт из-за военных трофеев между начальниками и подчиненными. Известно, что в те времена греческие цари и басилевсы жили в основном за счет грабительских походов, и именно Микены отличались роскошью и богатством, приобретенными таким способом. И, вероятно, неслучайно именно царь Микен Агамемнон выступил инициатором похода на Трою и возглавил греческое войско.

Однако, интересно – чем было обусловлено желание Зевса погубить героев и простых смертных? Согласно мифологическому

преданию, изложенному неуставленным автором в одной из «киклических поэм» под названием «Кипрские сказания», причиной этого оказалось следующее:

В оные дни разрослось по земле повсеместно без счету
Племя людское, давящее Геи простор пышногрудой.
Сжалился видевший это Зевес и во частых раздумьях
Мысль возымел облегчить от людей все кормящую землю,
Распря великую битв Илионских на то возбуждая,
Опустошению тягостной смертью дабы наступило
Гибли у Трои воители: Зевсова воля свершалась.

(110, с. 111).

Оказывается, Зевс всего-навсего решил облегчить страдания своей матери – Геи. Более того, он вовсе не давал указаний, как это должно конкретно совершиться. Все определил случай – обида Ахилла. Этим Гомер, отдав «богу богово» и предоставил свободу действий «кесарю» – отстраняет божественную волю от начала и сюжетного хода дальнейших событий поэмы. Кстати, в этих же тех же «Кипрских сказаниях» ее автором приводится высказывание самого Зевса, гласящее:

Нет, не желал я отнюдь Ахиллеса могучего сердце
Ввергнуть во гнев столь великий, – ведь он мне любезен
премного.

(110, с.112).

Звучит как самооправдание и сожаление о гибели Ахилла. Но, разумеется, это рефлексия неизвестного автора «Кипрских сказаний» из «киклических поэм» (возможно, и Гомера). И если бы его авторство было бы подтверждено, то еще более стало бы очевидно нежелание Гомера изображать последствия реализации этой воли, а создать самостоятельное и законченное поэтическое произведение, которое завершается сразу же после окончания «гнева» Ахилла. И если бы «Илиада» была иллюстрацией к мифологическому преданию, то Гомер едва ли бы упустил возможность изобразить трагический финал Троянской войны и живописать сцены разрушения Трои, гибель ее главных героев – Ахилла, Аякса, Приама, Париса и других, этим самым как бы осуществляя волю Зевса. Тем более что Гомер не мог в этом отношении отослать описание трагического финала Троянской войны на современные или предшествующие ему произведения, посвященные греческому походу и войне с троянцами. До поэм Гомера подобных произведений не было или они не найдены. «Созданные, вероятно, в VIII в. до н. э., поэмы Гомера восходили к эпическим песням, которые

слагались в течение ряда веков в условиях родового общества и опирались на народные мифологические представления. Аэды, полупрофизаторы и сказители этих песен, передают их из поколения в поколение» (83, с. 7).

Естественно предположить, что в репертуаре аэдов были и песни о завоевании Трои греками – ведь подобные деяния в те времена были весьма нередки, но неизвестно – были ли среди них песни о гневе Ахилла и все последующие за этим события. И если и были, то трудно предположить, что древние сказители могли пренебречь воспеванием самых героических и вместе с тем трагических эпизодов взятия и разрушения Трои.

Но именно так поступил создатель «Илиады», впервые в истории применив художественный прием создания цельного и законченного произведения искусства, в котором имеется конкретная смысловая завязка, искусно нагнетается напряжение и отодвигается его разрешение в пределах представленного конфликта – и не более того. Действие «Илиады» прекращается на самом интересном и для мифологии и для истории месте – завоевании и разрушении Трои. Сколько интересных и выигрышных для искусства эпизодов последовало за погребением Патрокла! Постройка гигантского деревянного коня, обманным путем проникновение в Трою греков, спрятанных внутри этого коня, вероломное нападение на город, поджог и разграбление его богатств, убийство царской семьи и многих героев, мирных жителей, смерть Ахилла от стрелы Париса и т. д. Все это известно из «Киклических поэм», созданных после «Илиады» и «Одиссеи».

Можно лишь делать различные предположения, почему Гомер пренебрег этими самыми впечатляющими эпизодами Троянской войны. Фактически он отказался от способа мифологического повествования, в котором любой эпизод имеет начало и конец, но органически связан с другими эпизодами из жизни богов и героев и тянет за собой всю цепочку их родословной и истории их взаимоотношений друг с другом и с мифическими героями, – что неизбежно приводит к необходимости их пересказа и бесконечного перечисления протокольного характера, как это характерно, например, для «Теогонии» Гесиода.

Гомер как бы пренебрег «дешевыми» эффектами массовых сцен убийств, насилий, пожаров (которыми так полны современные кинофильмы с их «пиротехническими» взрывами, беспорядочной стрельбой, автомобильными гонками и преследованиями, космическими «одиссеями» и многими банальными трюками). Он из мифологии «вырезал» один далеко не самый эффектный эпизод, а, скорее всего, сам его придумал и на этой основе развернул грандиозную эпическую картину греческой цивилизации.

Если вдуматься, сюжет «Илиады» весьма прост и понятен. Прогневался Ахилл и отказался от участия в сражениях против троянцев, вследствие чего греки постепенно стали терять свое военное превосходство. И это длилось до тех пор, пока Гектор в поединке не сразил Патрокла – единственного близкого друга Ахилла. Тогда-то герой в гневе вступил в бой и погубил множество троянских воинов в том числе – и самого Гектора, над телом которого жестоко надругался и, удовлетворив, таким образом, свой гнев, торжественно похоронил Патрокла и этим исчерпал сюжет «Илиады».

Таким образом, с точки зрения мифологической истории Троянской войны, Гомер осветил ее не полностью – опустил начало и десять лет, предшествующие «гневу» Ахилла, и, не дойдя до финала, завершил свое повествование сценой погребения Гектора и торжественной тризной в его честь.

По сути, и здесь Гомер выступил новатором, формально осуществив впервые в истории искусства принцип «нон финито», – поскольку не воплотил до конца свершение «зевсовой воли» погубить славных героев и отправить их в мрачный Аид. Но именно это и позволило Гомеру сосредоточиться и на небольшом временном промежутке изобразить глубочайшее по значению и смыслу, эстетически разнообразное и динамически активное событие, в котором воплотились неповторимые черты древних эллинов в период становления их материальной и духовной культуры. И уже самим приемом организации сюжета и наполнением его человеческими мотивами и целями Гомер продемонстрировал наступление новой эры – эры искусства и заката мифологии, как основной формы воплощения жизни народа.

Так, в отличие от мифологии, в которой события излагаются в выработанном для всех сюжетов способом однообразного и ровного повествования одного мифа за другим, смысловая и пространственно-временная композиция «Илиады» организована как искусственная целостная структура, целью которой было – воспеть гнев Ахилла и его трагические последствия для ахейцев. Этой цели подчинены характер и последовательность изображения батальных сцен и отдельных – ключевых – поединков между греками и троянцами, которые выстраиваются по принципу ускорения динамики развития сюжета и нарастания напряжения в зависимости от статуса участвующих в поединке героев и их последствий. Как пишет К.П. Полонская, «нарастание проходит через всю поэму от одного эпизода к другому. Особенно заметно оно в сценах поединков. Почти каждый поединок носит более ожесточенный характер, чем предыдущий, и развертывается с большей силой» (83, с. 16).

И если первый поединок Гектора с Аяксом не приводит к гибели одного из них, во втором Гектор побеждает Патрокла, а в третьем погибает от Ахилла, в результате чего троянцы лишаются своего вождя и терпят поражение в войне. При этом нарастание напряженности в развитии сюжета не происходит линейно и непрерывно, от чего неизбежно возникло бы при восприятии поэмы утомительное однообразие и притупление эмоциональной реакции на происходящее. Гомер искусно чередует соотношение напряженности и разрядки и этим предвосхищает понимание оптимальной организации эстетического процесса представителями современной психологической эстетики.

Например, после сцены, повествующей о гневе Ахилла и его ссоре с Агамемноном, следует описание греческих кораблей, затем попеременно повествуется о сражениях, поединках героев и мирных сценах. А именно – единоборство Александра и Менелая – смотр войск Агамемноном, подвиги Диомеда – сцена прощального свидания Гектора и Андромахи, единоборство Гектора с Аяксом – собрание богов, битва за стену и при кораблях – оболъщение Зевса Герой, подвиги Менелая – изготовление Гефестом доспехов Ахилла, гибель Гектора – погребение Патрокла и выкуп тела Гектора.

Следует отметить, что Гомеру свойственна умеренность в изображении напряженностей, которые он гармонически сочетает с их ослаблением. Поэтому он не использовал возможность показать высшую степень напряженности, изобразив падение и разрушение Трои, а завершает поэму относительно мирным финалом – тризной, последовавшей после погребения Гектора. И тем более опустил рассказ об участии его супруги – Андромахи, которая в качестве добычи досталась сыну Ахиллеса (Ахилла), который, совершил поступок вполне в духе своего отца: «Гектора взявши супругу, увел к кораблям крутобоким, чадо ж взяв от лона кормилицы с башни низринул, за ногу схватив» (110, с. 114).

Такова общая смысловая и эстетическая структуры «Илиады» – впервые созданной модели произведения эпической поэзии, которая в последующем развитии греческой художественной литературы, а вслед за ней и европейской, служила «недостигаемым образцом» для подражания и стимулировала появление различных новаторских тенденций не только в литературе, но и в скульптуре, живописи, поэзии, театре и даже – в музыке.

И особую роль во всем этом сыграло языковое творчество Гомера.

3. Изобразительные и выразительные функции языка «Илиады»

Наряду с обозначенными достоинствами гомеровской поэмы особую смысловую и эстетическую значимость представляет ее язык, его изобразительные и выразительные особенности, позволившие Гомеру создать неповторимые и оригинальные образы героев, богов, природы и, вообще, предметный мир поэмы.

Язык гомеровских поээм отличается сложным синтетическим единством. Как пишет Р.В. Гордизиани, «гомеровский эпос с точки зрения языковой структуры представляет собой многослойную систему, в которой сосуществуют и традиционные, хранящиеся в памяти певца формулы. И языковые клише, и стабильные, созданные самим поэтом формулы, и регулярно повторяющиеся схожие словосочетания, и языковые структуры, моделированные соответственно языковым архетипам» (34, с. 154).

Следует иметь в виду, что основной размер эпических произведений того времени – гекзаметр – явился синтезом песни и прозаической речи. В нем смысловое значение воплощалось в мелодической словесной структуре. Поэтому произведения эпической поэзии уже не пелись, а исполнялись посредством декламации, благозвучие которой обеспечивалось тонической организацией греческого языка.

Особенности языка, размер строф и стиль повествования «Илиады» свидетельствует о гармонии в них объективного и субъективного, эпического изображения событий и личного отношения к ним автора поэмы. Кажущееся «эпическое спокойствие» стиля гомеровских поээм таковым кажется лишь по контрасту с лирической насыщенностью и субъективностью современной поэзии и художественной прозы. Но, если сравнить их с традиционным стилем изложения мифологических сюжетов, в котором личное отношение сказителей или оценка ими деяний богов было просто неуместно, то, по справедливому суждению С. Маркиша, «Гомер отнюдь не устранился от суждения о происходящем. Расставив декорации и выпустив на сцену актеров, он уже не вмешивается в игру, но и не прячется все время за кулисами, а то и дело выходит к зрителям и говорит с ними, комментируя происходящее; иной раз он обращается к Музе и действующим лицам. Подобные “прямые высказывания” составляют около 1/5 всего текста. Самая замечательная их часть – это, бесспорно, авторские (или эпические) сравнения» (75, с. 19).

Мнение С. Маркиша о роли сравнений в поэмах Гомера подтверждает ранее высказанное нами предположение об их смысловом

и эстетическом значении в общей структуре этих поэм. «Когда-то считали, – пишет он, – что авторские сравнения только украшают эпос, но никакой функциональной нагрузки не несут. Теперь думают по-другому: авторское сравнение – это выход из условной поэтической действительности в мир, доподлинно окружающий певца и его слушателей; чувства слушателей, изменяя свое направление, как бы получали отдых, чтобы потом с новым напряжением обратиться к судьбам героев. Если авторское сравнение должно было служить эмоциональным контрастом к основному повествованию, ясно, что темы для сравнений заимствовались преимущественно из мирной жизни» (75, с. 19–20).

Как видно, подобная трактовка функций сравнений в качестве контраста, позволяющая избегать монотонности повествования, отвечает современным эстетическим критериям организации любых текстов в искусстве различных видов и жанров. При этом, как выявлено и отмечено зарубежными и отечественными эстетиками и искусствоведами, эстетическая организация художественного текста как взаимообусловленного единства игрового и смыслового, повышает уровень функционирования нейродинамических структур мозга и вызывает чувство бескорыстного удовольствия от самого процесса восприятия художественного текста. И, более того, одновременно с этим способствует и повышенной эмоциональной оценке изображаемых в искусстве предметов и явлений, которые при восприятии их в реальной действительности таковую могут и не вызвать. А это, в свою очередь, способствует лучшему запоминанию и закреплению словесного текста в памяти, что очень важно было для устного исполнения произведений словесного искусства в его дописьменный период развития.

Гениальность Гомера и заключается в том, что в его поэмах впервые слово выявило предельно возможные в то время смысловые и эстетические функции в образовании самой первой формы искусства – эпической поэмы. В рамках такой поэмы проявились не только абстрактно-понятийные, но и образные, или образизательные, функции слова, несопоставимые с ранними формами изобразительного искусства, в котором в гомеровскую эпоху господствовал абстрактный или геометрический стиль, главным образом в вазописи и мелкой пластике.

Это очевидно на примере знаменитого описания боевого щита, который для Ахилла сделал по просьбе его матери – богини Фетиды – бог кузнечного ремесла Гефест и изобразил на нем целый мир природы и античной культуры. Приведем некоторые наиболее замечательные отрывки:

Там представил он землю, представил и небо, и море.
Солнце, в пути неистомное, полный серебряный месяц.
Все прекрасные звезды, какими венчается небо:
Видно их в сонме Плеяд, Гиады и мощь Ориона,
Арктос, сынами земными еще колесницей зовомый;
Там он всегда обращается, вечно блюдет Ориона
И единый чуждается мыться в водах Океана.

После картины звездного неба с изображением Большой Медведицы и самой яркой звездой южного полушария – Ориона, Гефест спускается на землю.

Там же два града представил он яспоречивых народов
В первом, прекрасно устроенном, браки и пиршества зрелись.
Там невест из чертогов, светильников ярких при блеске,
Брачных песен при кликах по стогнам градских провожают.
Юноши хорами в плясках кружатся; меж них раздаются
Лир и свирелей веселые звуки; почтенные жены
Смотрят на них и дивуются, стоя на крыльцах воротных,
Далее много народа толпятся на торжище...

Мирные картины чередуются с изображениями военными:

Город другой обложили две сильные рати народов
Страшно сверкая оружием. Рати двояко грозили:
Или разрушить, иль граждане с ними должны разделиться
Всеми богатствам, сколько цветущий их град заключает
Те не склонялись еще и готовились к тайной засаде.

Далее следует подробное изображение кровопролитного сражения с переменным успехом враждующих сторон. Затем – мирного земледельческого труда, сбор богатого урожая, заклание быка и пиршеств в знак окончания полевых работ и т. д. Далее – изумительная картина, изображающая нападение львов на стадо волов:

С ревом волы из оград вырываются, мчатся на паству
К шумной реке. К камышу густому по влажному берегу.
Два густогривые льва на передних волов нападают
Тяжко мычащего ловят быка; и ужасно ревет он,
Львами влекомый; и псы на защиту и юноши мчатся;
Львы повалили его и, сорвавши огромную кожу,
Черную кровь и утробу глотают; напрасно трудятся
Пастыри львов испугать, быстроногих псов подстрекая.
Псы их не слушают; львов трепеща, не берут их зубами:
Близко подступят, залают на них и назад убегают.

(33, с. 320–322).

Как видно, в языке Гомера гармонически сочетаются изобразительные и выразительные функции, а для стиля повествования характерно органическое сочетание статики и динамики.

В результате, перед нами яркие и эмоционально насыщенные картины военных баталий и мирной – трудовой и праздничной жизни. При характеристике же героев и различных персонажей поэмы Гомер обстоятельно повествует об их месте проживания, социальном статусе их родов и связях с другими родами, о выдающихся качествах каждого из них. Но, что характерно – в поэме отсутствуют описания внешнего вида персонажей. Получается, главное для Гомера – не как они выглядят, а что они значат в обществе и на что способны в данной ситуации. Приведем любой пример из перечня вождей греческих родов, прибывших на кораблях для завоевания Трои.

Например, так представлен здесь Менелай – брат Агамемнона.

Град населявших великий, лежащий меж гор Лакедемон,
Фару, Спарту, стадам голубиным любезную Мессу;
В Брисии живших мужей и в их веселых долинах Авгия
Живших Амиклы в стенах и в Гелосе, граде приморском;
Град населяющих Лаас и окрест Этила живущих;
С Сих Агамемнона брат, Менелай, знаменитый воитель,
Вел шестьдесят кораблей, но отдельно на бой ополчался;
Ратников сам предводил, но душевную доблесть надежный,
Сам их на бой возбуждал и пылал, как никто из ахейя,
Страшно отмстить за печаль и за стон похищенной Елены.

(33, с. 53).

В таком же духе представлены и многие другие герои во главе с «властелином Агамемноном»: «Ахиллес – быстроногий ристатель», «Одиссей, советами равный Зевесу», «мощный Аякс», «Нестор, конник геренский», «Диомед, знаменитый воитель», «мощный Эней» и другие. При характеристике ахейских героев и других персонажей поэмы Гомер в основном указывает на качества, которые важны прежде всего для их профессиональной деятельности. О внешнем же облике ни одного из них конкретно ничего не сказано, как и о троянских героях – Гекторе, Парисе, Приаме. Даже красота Елены не показана непосредственно, и о ней можно лишь догадываться по впечатлению, произведенному ею на старцев, мимо которых она проществовала, направляясь на городскую башню, чтобы наблюдать оттуда за поединком Париса и Менелая. И как представлено в поэме:

Старцы народа сидели на Скейской возвышенной башне,
Старцы, уже не могучие в брани, но мужи совета,

Сильные словом, цикадам подобные, кои по рошам,
Сидя на ветвях дерев, разливают голос их звонкий:
Сонм таковых илионских старейшин собрался на башне.
Старцы лишь только узрели идущую к башне Елену,
Тихие между собой говорили крылатые речи:
«Нет, осуждать невозможно, что Троию сыны и ахейцы
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят:
Истинно, вечным богиням она красотою подобна!»

(33, с. 64–65).

Для характеристики героев Гомер часто пользуется методом их сравнения с подобающими явлениями природы или животными. И если он иронически сравнил троянских старцев с цикадами, то для главного героя поэмы – Ахилла – использовал совсем другие сравнения. Например, Ахилла, бегущего на место поединка с Гектором, троянцы увидели как:

Подем летящего, словно звезда, окруженного блеском;
Словно звезда, что под осень с лучами огнистыми всходит
И, между звезд неисчетных горящая в сумраке ночи
(Псом Ориона ее нарицают сыны человеков),
Всех светозарнее блещет, но знаменьем грозным бывает;
Злые она огневицы наносит смертным несчастным, –
Так у героя бегущего медь вокруг персей блистала.

(33, с. 362).

А когда во время поединка Гектор, устрешенный видом Ахилла, бросился бежать, то следует новая картина-сравнение. Ахилл:

Словно сокол на горах, из пернатых быстрейшая птица,
Вдруг с быстротой несказанной за робкой несется голубкой;
В стороны вьется она, а сокол под-над нею; и часто
Разом он крикнет и кинется, жадный добычу похитить, –
Так он за Гектором, пламенный, гнался...

(33, с. 364).

Нередко сравнения в поэме настолько пространны и образны, что даже отодвигают непосредственное событие, спровоцировавшее это сравнение. Например, так описывает Гомер троянцев, окруживших Одиссея во время битвы: вот, что увидели поспешившие ему на помощь ахейцы:

Скоро они Одиссея узрели: толпою ходили
Окрест героя враги, как меж гор кровожадные волки
Окрест оленя рогатого, коего муж звероловец

Ранил из лука стрелой; от него избежал быстроногий,
Мчась, доколе вращались горячая кровь и колена;
Но когда его мощь одолела стрела роковая,
Хищные волки его, меж гор растерзав, пожирают
В мрачной дубраве, и льва истребителя демон приводит;
Волки кругом рассыпаются; добычу лев пожирает, –
Так вокруг Одиссея, искусного в битвах, ходили
Мужи тряньские, многие, сильные, он же, бесстрашный,
В круг обращаясь, копьем отражал роковую годину.

(33, с. 193).

Как видно из этих примеров, не жаловал Гомер троянцев и с чем только уничижительно не сравнивал их, возвеличивая при этом ахейских вожей и героев. Так и Аякс, пришедший на помощь Одиссею, сравнивается в следующей картине с бурной горной рекой, сметающей все на своем пути:

Бурный Аякс, на троян опрокинувшись, ранил Дорвикла
Сына Приама побочного; там же он Пандока свергнул,
Свергнул, кругом нападая, Лизандра, Пираза, Пиларта.,
Словно река, наводненная в поле внезапная хлынет,
Многие дубы иссохшие, многие древние сосны
Мчит и, крутящаясь, ил свой взволнованный в море бросает, –
Так устремился и все взволновал Теламонид могучий...

(33, с. 193).

Таким образом, при изображении героев Гомер показывает их главным образом в действии, в котором те демонстрируют свои отличительные качества и свойства, а посредством этого – и свое отношение к героям. И, можно предположить, что поскольку Гомер не изображает героев своей поэмы вообще, вне определенных ситуаций – в битве и в мирной жизни, то конкретные сравнения их с различными предметами и явлениями природы, хищными и домашними животными являются отличительными характеристиками или как бы косвенными или символическими изображениями.

Что же касается богов и богинь, то их характеристики более постоянны и определены и выражают их место на Олимпе и основную функциональную или профессиональную особенность. Например, «Зевс – тучегонитель», он же – «Громовержец Кронион», «Посейдон – многомогущий», «Аполлон – сребролукий, стреловержец», бог войны «Арей-душегубец». Единственное уничижительное определение бога – «Гефест хромоногий». И лишь при изображении богинь или жриц Гомер использует постоянные эпитеты, характеризующие отличительную внешнюю красоту каждой и них: «Лилейнораменная, волоокая Гера», «Деметра

с кудрями златыми», «лепокудрая, светлоокая Афина», «златая Афродита», «среброногая Фетида», «румяноланитная жрица Феано» и т. д.

Именно благодаря такой точной характеристике героев и богов становится возможным показ их взаимоотношений и динамики взаимодействий между ними – состязаний, борьбы, игры, то есть налицо эстетический процесс их восприятия и оценки.

Одной из важнейших характеристик богов и героев являются их речи – единственная возможность для выражения их внутреннего мира, так как Гомер, соблюдая стиль эпического повествования, нигде сам не описывает их внутреннего состояния в тех или иных жизненных ситуациях. Подсчитано, что в «Илиаде» 1300 речей, и что характерно – главным образом героев и других персонажей поэмы. Боги же выражаются нечасто и кратко.

Подсчитано, что количественные соотношения произнесенных речей соответствуют месту и статусу, занимаемых в поэме главными героями. Так, Ахилл произносит речей в два раза больше, чем Агамемнон и Одиссей. По утверждению исследователя гомеровских поэем Р.В. Гордезиани, «ни у кого не вызывает сомнений», что центральным героем «Илиады» является Ахилл, а «героями, занимающими как бы вторые места после него, Агамемнон и Гектор. Но центральный герой отстранен от хода событий в поэме довольно долго, и может задаться иллюзия, что участие Агамемнона и Гектора должно быть интенсивнее участия Ахилла» в действиях «Илиады». Однако выясняется, что «речи Ахилла занимают почти 1000 (960) строк» в «Илиаде», а «речи Гектора и Агамемнона приблизительно по 500 строк, т.е. каждый из них говорит почти в два раза меньше Ахилла. Здесь, естественно, прослеживается осознанный принцип поэта – отличать главного героя от других центральных героев интенсивностью участия в реальном действии» (34, с. 165).

Превосходит Ахилл названных героев и по качественным параметрам речи. Ученый сравнил наиболее распространенные и типичные формулы гомеровского языка – прилагательные, и оказалось, что «в речах Ахилла используются 364 прилагательных 690 раз. В речах Агамемнона используются 250 прилагательных 386 раз. У Гектора 226 прилагательных – 373 раза» (34, с. 162). При этом речи этих героев отличаются и составом прилагательных, что свидетельствует об их характерных индивидуальных особенностях, и, как оказалось, больше других индивидуальными словами и выражениями изобилуют речи Ахилла.

Не слишком отличается в этом отношении от него Агамемнон. И это очевидно с самого начала «Илиады», которая и началась с оскорбительных речей, которыми обменивались Агамемнон

и Ахилл, когда последнему пришлось уступить вождю греков свой военный трофей – пленницу Брисеиду. Разгневанный этим Ахилл, утратив всякую сдержанность, обрушился на Агамемнона и стал буквально осыпать его едва ли заслуженными оскорблениями, начав так:

Царь, облеченный бесстыдством,
коварный душою мздолюбец!
Кто из ахеев захочет твои повеления слушать?

И далее в таком же духе. Ответ Агамемнона не менее резок:

Ты ненавистнейший мне меж царями, питомцами Зевса!
Только тебе и приятна вражда, да раздоры, да битвы.
Храбростью ты знаменит; но она дарование бога.
Гнев твой вмещаю в ничто; а напротив, грожу тебя так я.
(33, с. 27).

Ахилл, традиционно почитаемый как идеал греческого героя, не гнушается из мести Агамемнону навлечь на греческое войско смертельную беду. Он упрасивает свою мать – богиню Фетиду – уговорить Зевса даровать временную победу троянцам, советуя при этом напомнить Зевсу, что она помогла ему в прошлом одолеть стурюкого гиганта, посягнувшего на его власть. В таких словах:

Зевсу напомни о том и моли, обнимая колена,
Пусть он, отец, возжелает в боях поборать за пергамлян,
Но аргивян, утесняя до самых судов и до моря,
Смертью разить, да своим аргивяне царем наслаждаются;
Сам же сей царь многовластный, надменный Атрид,
да познает,
Сколь он преступен, ахейцев храбрейшего так обесчестив.
(33, с. 33).

Что и произошло – во главе с Гектором троянцы потеснили ахейцев к самым кораблям и даже подожгли некоторые из них. Но что интересно, Зевс, пообещав выполнить просьбу Фетиды способствовать поражению ахейцев, тем не менее не стал этого делать по своей воле и даже пригрозил карой тем олимпийцам, которые станут «пособлять илионянам или данаям». Но обещал Агамемнону победу над троянцами, побудив его к решительной битве. И, когда она началась, спустившись с Олимпа и лично наблюдая с вершины Идейского холма за развернувшейся перед ним кровавой битвой, в которой ни греки, ни троянцы не могли взять верх, Зевс решил довериться жребию, взвесив на золотых весах два

жребия смерти. И лишь после того, как «жребий данайских сынов до земли многоплодной спустился, троян же до звездного неба вознесся», Зевс решил действовать – он бросил пылающую молнию в ахейские рати и те стали отступать, терпя сокрушительное поражение.

И когда греки были на грани полного поражения, Агамемнон с речью, в совершенно необычной для него тональности, обратился к предводителям греческого войска.

Мужи совета сидели унылые. Царь Агаменон
Встал, проливающий слезы, как горный поток черноводный.
Он, глубоко стенающий, так говорил меж Данаев:
«Други, вожди и властители мудрые храбрых данаев,
Зевс громовержец меня уловил в неизбежную гибель!
Пагубный! Прежде обетом и знаменьем сам предназначил
Мне возвратиться рушителем Трои высокотвердынной...
Должно бежать; возвратимся в драгое отечество наше
Нам не разрушить Трои, с широкими стогами града!»
(33, с. 149–150).

Как видно из данной речи, резкий и величавый среди подчиненных ему вождей и героев, в трудную минуту Агамемнон пасует перед нависшей над ахейцами опасностью. И устыдившись речи «Диомеда благородного», который упрекнул его в том, что Зевс, наделив его властью над греческим войском, «твердости ж не дал, в которой верховная власть человека!», Агамемнон соглашается продолжать осаду Трои, если Ахилл согласится участвовать в битве.

И в следующей обращенной к совету вождей речи перед нами совсем другой Агамемнон – вовсе не похожий на того, кто некогда с гневом обрушился на Ахилла. Теперь он готов не только просить героя вернуться в войско, но и за это заплатить щедрую дань, намного превосходящую ту, которая послужила:

Но как уже погрешил, обуявшего сердца послушав,
Сам я загладить хочу и несметные выдать награды.
Здесь перед вами, дары знаменитые все я исчислю:
Семь треножников новых, не бывших в огне, и двенадцать
Коней могучих, победных, стяжавших награды ристаний...
Семь непорочных жен, рукодельниц искусных, дарую,
Лесбосских, коих тогда, как разрушил он Лесбос цветущий,
Сам я избрал, красотой побеждающих жен земнородных.
Сих ему дам; и при них возвращу я и ту, что похитил,
Брисову дочь...
Все то получит он ныне; еще же, когда же аргивянам
Трою Приама великую боги дадут ниспровергнуть,

Пусть он троянских жен изберет по желанию двадцать,
После Аргивской Елены красой превосходнейшей в Трое.
(33, с. 152).

Более того, Агамемнон после возвращения на родину готов его «честью сравнить с сыном Орестом» и отдать ему в жены одну и своих дочерей, а в качестве приданого подарить семь «градов, процветающих, многонародных». Какова метоморфоза! А еще стало некоей догмой положение о том, что герои гомеровских поэм – статичны, не претерпевают изменения и развития, вообще, не рефлексируют, а, следовательно, не являются полноценными личностями. Но так ли это?

Вероятно, справедливо мнение о том, что греческие герои в конце действия поэм не становятся другими как личности, что характерно, например, для новоевропейских романов, герои которых действительно претерпевают радикальные изменения в итоге жизненных перипетий. Так, например, Растиньяк из романа Бальзака «Отец Горио», из романтически настроенного нравственно чистого молодого человека в итоге превращается в практичного и успешного карьериста, который при помощи богатых и влиятельных в свете женщин став в итоге министром и заслужив орден Почетного легиона, выполнил произнесенную в финале указанного романа клятву завоевать Париж.

Другим ярким примером подобного превращения романтического и сентиментального юноши в делового расчетливого и черствого петербуржца является образ Адуева из «Обыкновенной истории» Гончарова. Но это было совсем другое время – время буржуазных реформ и социальных потрясений, когда стала разрушаться сословная иерархия традиционного общества и перед способными молодыми людьми открывалась широкая перспектива для «пути наверх». И первой моделью головокружительной карьеры такого рода считается судьба Наполеона, который из простого капрала французской армии стал императором Франции. Известно, что его миниатюрный бюст всегда стоял на столе Бальзака, который в своем литературном творчестве, по его словам, стремился по-своему повторить подвиг Наполеона – завоевать мир своими произведениями. И многие герои романов и повестей Бальзака повествуют о молодых провинциалах, которые прибывали в Париж.

Во времена Гомера, да и в последующие эпохи в европейской культуре – Возрождении, классицизме, Просвещении и романтизме – не было социальных условий для появления массовых сюжетов в литературе, в которых изображались бы диалектика радикальных превращений героев и персонажей. Так, в произведениях

Мольера типы даны как носители одного свойства личности – скупого или мизантропа – и драматургическое развитие происходит за счет их взаимодействий и конфликтов с другими им подобными персонажами. Да и в литературе последних двух столетий лишь в произведениях великих писателей повествуется о становлении и развитии характеров героев их повестей и романов. Например, это Евгений Онегин, Гринев А.С. Пушкина, Пьер Безухов и Наташа Ростова Л.Н. Толстого, Раскольников Ф.М. Достоевского, Помещик из «Рудина» (но не Рудин!) И.С. Тургенева, Григорий Мелехов М.А. Шолохова и некоторые другие. В основном же в наше время господствует, так называемый, «игровой» тип организации сюжета, в котором персонажи, оставаясь неизменными, являются определенными функциями, стимулирующими действия и смысл их не в личностях, а в действии – самый распространенный детективный жанр тому яркий пример.

В поэмах Гомера герои не изменяются и не развиваются как личности, они обладают определенными характерными чертами, которые и проявляются в зависимости от той или иной ситуации, когда выявляются их духовные свойства. В первую очередь, храбрость, благородство, щедрость, верность долгу, дружбе – или грубость, эгоизм, честолюбие, вероломство, трусость. Эти качества проявляются в критических ситуациях – и в сражениях, и в мирное время. При этом герои «Илиады», за редким исключением, обладают определенным набором этих свойств.

На примере Агамемнона видно, что при всех его достоинствах, которые ярче проявляются в более или менее благоприятных для него обстоятельствах, в критических ситуациях он может проявить и жадность, и тщеславие, и даже трусость. Но эти слабости по человечески понятны и даже простительны, по сравнению с той «цельностью» натуры главного героя поэмы – Ахилла, которая неизменно демонстрируется им в самых различных ситуациях. Что вполне очевидно по его поведению, когда к нему приходят послы от Агамемнона и совета вождей с просьбой вернуться в войско, поскольку без него греки не смогут одолеть троянцев, которые уже подступают к кораблям и уже их поджигают. Критическая ситуация, которая, казалось бы, должна побудить любого из героев забыть о мелких личных обидах и встать на защиту своих соотечественников. Любой, но не Ахилл! Посольство, состоящее из едва ли не самых знаменитых героев – Одиссея, Аякса и других, под предводительством Феникса, в подавленном состоянии приходит к шатру Ахилла, находят героя за пиршественным столом и видят, что «сердце свое лирой он дух услаждал, воспевая славу героев». Одиссей в следующих словах поведал ему о бедственном положении греков:

Сколько здесь изобильно всего к услаждению сердца
В пире твоём; но теперь не о пиршествах радостных дело.
Грозную гибель, питомец Крониона, близкую видя,
В трепете мы, в неизвестности, наши суда мы избавим,
Или погубим, ежели ты не оденешься в крепость!
Храбрый, воздвигнись, когда желаешь, хоть поздно, ахеян,
Столь угнетенных, избавить от ярости толпищ троянских.
(33, с. 155).

И далее слово в слово перечислил те награды, которые обещал ему Агамемнон в случае победы греков с его помощью над троянцами.

И что же слышит он в ответ?

Сын благородный Лаэртгов, герой Одиссей многоумный!
Должен я думу свою тебе объявить откровенно,
Как я и мыслю и что я исполню, чтоб вы перестали
Вашим жужжаньем скучать мне, один за другим приступая:
Тот ненавистен мне, как врага ненавистного ада,
Кто на душе сокрывает одно, говорит же другое...
Нет ни могучий Атрид, ни другие, надеюсь, Данаи
Сердца во мне не смягчат.
(33, с. 156–157).

Далее в пространной речи Ахилл излагает свои претензии к Агамемнону, которые в основном заключаются в том, что тот по достоинству не оценивает его заслуг как воина, и его возмущает неравное распределение трофеев, добытых из покоренных городов за время долгой осады Трои, когда его вклад в их завоевание приравнивается к остальным воинам:

Равная доля у вас нерадивцу и рьяному в битве;
Та ж и единая честь воздается и робким и храбрым;
Все здесь равно, умирает бездельник иль сделавший много!

Далее Ахилл сообщает о том, чем он занимался в течение десяти лет осады Трои и какую добычу со своими воинами захватил в побежденных городах:

Я кораблями двенадцать градов разорил многолюдных;
Пеший одиннадцать взял на троянской земле многоплодной;
В каждом из них и сокровищ бесценных, и славных корыстей
Много добыл; и, сюда принося, властелину Атриду
Все отдавал их; а он позади, при судах оставаясь,
Их принимал, и удерживал много, выдавал мало;

Несколько выдал из них, как награды, царям и героям:
Целы награды у всех; у меня ж одного из Данаев
Отнял и, властвуя милой женой, наслаждается ею
Царь сладострастный! За что же воюют Троян аргивяне?

(33, с. 157).

Вот именно – за что? Не ради ли «лепокудрой» Елены? Но тогда причем же здесь двадцать три завоеванных и ограбленных Ахиллесом со своими воинами окрестных греческих городов, которые все не были причастны к похищению Елены? Ясно, что если мотивом греческого похода и было возвращение Елены, то реальной причиной, имеющей историческое обоснование нашествий и войн, было стремление к наживе и богатству. Многие в ту эпоху жили разбоем и насильственной «экспроприацией» чужого добра! Известно же, что Шлиман обнаружил не одну, а несколько уровней ранее разрушенных городов под верхней Троей, что говорит о периодических завоеваниях и разрушениях ее в течение определенного времени в прошлом. И именно Микены отличались подобными акциями, и когда я в составе туристской группы посетил развалины Микен, то гид говорил, что этот город в эпоху правления Агамемнона славился богатством, и корабли, груженные золотом, нередко возвращались в него из грабительских походов.

И не проговорился ли из одного тщеславия Ахиллес? Несмотря на уверения, что Агамемнон оделял его при дележе награбленной в завоеванных городах добычи, Ахилл, собираясь отплыть на родину, возвращается вовсе не с пустыми руками. По его признанию:

Много везу я отселе: золота, меди багряной
Пленных, красноопоясанных жен и седое железо;
Все, что по жребию взял...

(33, с. 158).

Но тем не менее Ахилл не может простить Агамемнону, что тот отнял у него Брисейду, которую он «любил, несмотря, что оружием добыл!» И отказывается от всех даров и перспективы стать зятем Агамемнона – честь немалая!

Вообще, не ясно из речей Ахилла, что же явилось основной причиной его гнева – то ли нараставшая злоба на несправедливое распределение Агамемноном награбленной им ранее добычи, то ли обида за прилюдное унижение его перед всеми и лишение Брисейды? Что переполнило чашу терпения Ахилла и вызвало столь бурное негодование и поток бранных слов против вождя греков – тоже, между прочим, прилюдно? То есть корысть или честь? А, может быть, любовь? Правда, время романтической любви в то время еще не пришло, чтобы ради нее можно решаться на такие конфликты с властью

и обществом. Скорей всего, честь. Не забудем – Ахилл был сыном Зевса и богини Фетиды. По мнению К.П. Полонской: «Не из любви к Брисеиде (такое понимание было бы грубой модернизацией), не из желания владеть именно ею и не потому, что он уязвлен материально, лишившись Бресеиды, восстает Ахилл против Агамемнона, но он защищает равное право каждого (в данном случае свое личное право), на долю добычи, завоеванную ратными трудами. Ахилл протестует против притязаний Агамемнона потому, что он оскорблен в своих понятиях о чести, а честь для него материализуется в наложнице, которую он получил в результате раздела добычи» (83, с. 22).

В том, что касается чести, можно полностью согласиться с К.П. Полонской, но мотив «уязвления материально» героя все же нельзя сбрасывать со счетов, иначе можно впасть в иную модернизацию – приравнять Ахилла к средневековому рыцарю, руководствовавшему в своих действиях и поступках романтическими понятиями о «честь и достоинстве» благородного дворянина. Не случайно же ранее Ахилл сетовал на несправедливое материальное вознаграждение за его подвиги и похвалялся своими, не столь уж скудными трофеями.

Но, так или иначе, Ахилл через посольство греков дает Агамемнону следующий, окончательный ответ:

Скажите ему вы, что я говорю вам,
Все и перед всеми: пускай и другие, как я, негодуют,
Если кого из ахеев еще обмануть уповают,
Вечным бесстыдством покрытый! Но, что до меня, я надеюсь,
Он, хоть и нагл, как пес. Но в лицо мне смотреть не посмеет!
С ним не хочу я никак сообщаться, ни словом, ни делом!
(33, с. 158).

Затем Ахилл разразился длинной речью, в которой признается, что принял решение возвратиться на родину, приведя более серьезную причину, чем свой гнев на Агамемнона.

С жизнью, по мне, не сравнится ничто: ни богатства, какими Сей Илион, как вещают, обиловал, – град процветавший
В прежние мирные...
Мать моя среброногая, мне возвестила Фетида:
Жребий двойкий меня ведет к гробовому пределу:
Если останусь я здесь, перед градом троянским сражаться, –
Нет возвращения мне, но слава моя не погибнет.
Если же в дом возвращусь я, в любезную землю родную,
Слава моя погибнет, но будет мой век долготелен,
И меня не безвременно Смерть роковая достигнет.

Я и другим воеводам ахейским советую то же:
В дома отсюда отплыть...

(33, с. 159)

И далее ни пространная речь «коника седого» Феникса, умолявшего его остаться и приступить к отражению троянского войска, подступившего к кораблям, ни краткая речь «богу подобного Аякса» не повлияли на решение Ахилла покинуть троянскую землю и отплыть на родину. И если бы это произошло, то греки не смогли бы без Ахилла взять Трою: и их поход окончился бы полной неудачей. Но, как известно, случай вмешался в ход событий. Патрокл по просьбе Нестора вышел на битву с Гектором и, несмотря на великолепные доспехи одолженные ему Ахиллом, был сражен. И это изменило планы Ахилла. Теперь его мстительный гнев переключился на Гектора, который не только сразил его единственного друга, но и завладел его доспехами. По его словам, «сердце мое не велит мне жить и в обществе быть человеческом, ежели Гектор, моим копием пораженный, души не исторгнет и за грабег над Патроклом любезнейшим мне не заплатит!» (33, с. 309).

Ахилл принимает решение вызвать на поединок Гектора и обращается к своей матери Фетиде с просьбой, чтобы она заказала Гефесту новые доспехи, необходимые для успешного поединка с Гектором. И в ответ на напоминание, что в случае, если он останется и вступит в поединок с Гектором и сразит его, то «скоро за сыном Приама конец и тебе уготован», Ахилл горечью восклицает:

Что же мне в жизни? Я ни отчизны другой не увижу,
Я ни Патрокла от смерти не спас, ни другим благородным
Не был защитой друзьям, от могучего Гектора падшим:
Праздный сижу пред судами, земли бесполезное бремя
Я, которому равного между героев ахейских
Нет во брани, хотя на советах и многие лучше.
О, да погибнет вражда от богов и от смертных, и с нею
Гнев ненавистный, который и мудрых в неистовство вводит.
(33, с. 310).

То есть Ахилл казнит себя за свой прежний гнев, теперь ему ненавистный, и предпочитает смерть как искупление своей вины за гибель своих друзей. И, может быть, впервые им движет не только желание отомстить за гибель Патрокла, как это выразилось в первой реакции Ахилла в ответ на известие о смерти его любимого друга от руки Гектора, но и, вообще, прежде не свойственное ему чувство раскаяния за причиненное им зло своим

соотечественникам. Пусть мимолетное чувство, которое он забудет во время битвы с Гектором и последующим надругательством над его телом, но все же, оказывается, что он способен на такое чувство! Можно ли это считать как некую возможность изменения сурового и во многих отношениях жестокого и грубого нрава Ахилла? Во всяком случае полностью и категорически отрицать это едва ли справедливо.

Например, уже названная выше К.П. Полонская – автор интересного и добротного исследования гомеровских поэм – пишет: «Гнев Ахилла образует сюжетный стержень ее, его активность или неучастие в боях, обида, горе, жажда мести, движут действие, ускоряют его или замедляют, придают всей поэме единство и цельность... Но тем не менее, характер Ахилла, как и характеры других героев гомеровских поэм, статичен. Эти характеры не меняются, не обогащаются в процессе действия, но лишь постепенно раскрывают различные, заложенные в них с самого начала возможности. Характер Ахилла, раскрытый наиболее полно, встает перед нами в конкретных проявлениях и постепенном обогащении» (83, с. 24–25).

Во-первых, не следует забывать, что действие «Илиады» происходило в неполные два месяца – время, в течение которого не может измениться или развиваться характер человека, каким бы активным и стремительным он ни был, даже, если это «быстроногий Ахилл».

А, во-вторых, даже за этот короткий временной промежуток Ахилл все же не является однообразным и в своих действиях, чувствах и душевных порывах – ведь сама Полонская признает, что ему свойственны «обида, горе, жажда мести». Добавим: грубость (что видно из оскорблений Агамемнона), жестокость, неучитливость по отношению к старшим (вспомним, как он встретил посольство славных героев – Одиссея, Аякса, Нестора, назвав их речи докучающим ему «жужжанием»), корысть (сам Ахилл назвал трофей, которые он, завоевав и разграбив 23 города, получил от Агамемнона, слишком скудными), наконец чудовищное, но, вероятно, обычное или нередкое по меркам того времени издевательство над группой поверженного им Гектора, который в честном поединке победил Патрокла, а Ахилл, при всей его легендарной храбрости и силе – с помощью Афины! Богиня вернула ему копье после первого неудачного броска, чтобы он сделал второй, смертельный бросок, поразивший храброго предводителя троянцев.

И если к этому прибавить, что предварительно Гера добила разрешения у Зевса помочь Ахиллесу в этом поединке, то судьба Гектора была решена заранее. Этого не мог не знать доблестный Ахилл, и никакого риска для него в этом поединке не было.

И Гектор знал о своей неизбежной участи и тем не менее вышел с Ахиллесом на бой. Спрашивается, кто же является в данном случае героем? Нет сомнения – Гектор. Но, в общем, и Ахиллес – ведь он знал о своей неминуемой смерти, которая, по предсказанию Фетиды, наступит после его поединка с Гектором.

Но, вот что является неразрешимой загадкой – почему Ахиллес, зная о том, что Гектор сразил Патрокла в честном поединке, с неукротимой яростью и бессмысленной жестокостью так надругался над телом Гектора? Привязал его к своей колеснице, волочил его вокруг труп Патрокла, приготовленного к погребальному сожжению, и отказывался долгое время отдать труп Гектора троянцам для погребения по обычаям предков? Неужели ему не было свойственно воинское благородство по отношению к храбрым воинам, погибшим в честном, а в данном случае и неравном бою? Дикость! Может быть, не стоит нам оправдывать подобные поступки, как это мы находим в труде той же К.П. Полонской, для которой Ахиллес является образцом совершенства, несмотря на его противоречивый и далеко не уравновешенный характер? «В образе Ахилла в необычайно полной и естественной форме поэт соединяет все выдающиеся черты характера своего народа. Ахилл может быть жестоким и человечным, гневливым и кротким, вспыльчивым и способным на проявление самой высокой дружбы, неукротимым в гневе и чувствительным, но он всегда исполнен доблести! Поэтический гений сочетал в образе Ахилла силу, мужественность и целеустремленность духа с необыкновенной красотой, благородством и энергией. Он заключает в себе в совершенной форме все качества других героев и поэтому превосходит каждого из них» (33, с. 24).

На это мог возразить и сам Ахилл, который, например, признавал, что по мудрости и красноречию он вовсе не самый первый среди греков. И действительно он явно уступал в этом отношении Одиссею и Нестору. Не обладал он также организаторским и полководческим талантом Агамемнона. Правда, единственного отрицательного героя Терсита, всегда ругающего вождей, Ахилл превзошел набором бранных слов. Но бесспорно, единственно, в чем он был выше всех – так это в воинской отваге и мощи, перед которой не могли устоять не только герои, но и целые города. И это мы узнаем не только по рассказам Ахилла, но и в изображении Гомером многих эпизодов битвы после возвращения героя на поле сражения.

Ахилл, скорее всего, мифологический, а не эпический герой. Он – единственный среди греков сын богов, Фетиды и Зевса, который прикрыл свой «грех» земным отцом Ахиллом, царем Пелеем. Обычная практика двоеженства Зевса – надо же хотя бы

внешне соблюдать приличия перед другими олимпийцами! Отсюда непомерная сила Ахилла, его неуязвимость в поединках и битвах, сравнимая с Гераклом или Тесеем, а также – постоянная опека со стороны богов и богинь. Непонятно лишь, почему, будучи сыном богов, он не обладает бессмертием. И, естественно, его участие на стороне греков гарантирует их победу над троянцами. И никто не может противостоять ему – ни отдельные герои, ни целое войско противника.

Гомер сравнивает его с демоном и самым губительным и ужасным явлением природы. Например:

Словно как страшный пожар
по глубоким свирепствует делям,
Окест сухой горы, и пылает лес беспредельный;
Ветер, бушуя кругом, развеивает погубительный пламень, –
Так он, свирепствуя пикой, кругом устремлялся,
как демон;
Гнал, поража; заструилось черною кровью поле
Словно когда земледелец волов сопряжет крепкочелых
Белый ячмень молотить на гумне округленным и гладким;
Быстро стираются класы мычащих волов под ногами, –
Так под Пелидом божественным твердокопытные кони
Трупы крушили, щиты и шелома: забрызгались кровью
Снизу вся медная ось и высокий полкруг колесницы,
В кои, как дождь, и от конских копыт, и от ободов бурных
Брызги хлестали; пылал он добыть между смертными славы,
Храбрый Пелид, и в крови обогрел необорные руки.
(33, с. 345).

Страшная картина! И все это для славы? Или все же ради мести за смерть Патрокла? И другая, не менее страшная, картина кровавого побоища, учиненного Ахиллом на реке, – вотчине приречного бога Ксанфа, когда, оставив свое копьё на берегу, Ахилл быстроногий:

С страшным мечом лишь в руках замышлял он ужасное
в сердце;
Начал вокруг он рубить: поднялись ужасные стоны
Вкруг поражаемых; кровью их забагровели волны.
Словно дельфина огромного мелкие рыбы
всполошились
И бежа от него в безопасные глубины залива,
Кроются робкие: всех он глотает, какую ни схватит, –
Так от Пелида трояне в ужасном потоке Скамандра
Крылись под кручей берегов...

(33, с. 346).

И даже речной бог Ксанф, видя, как гибли троянские «юноши красные» от меча Ахилла и их трупы буквально затопили реку, взмолился:

О Ахиллес! И могуществом сил, и грозой деяний
Выше ты смертного!..
Трупами мертвых полны у меня светлоструйные воды;
Более в море священное волн проливать не могу я,
Трупами спертый троянскими: ты истребляешь,
как гибель!

О, воздержись! И меня изумляешь ты, пастырь народа!
(33, с. 346)

Но не внял этой просьбе Ахилл. И тогда Ксанф и могучий поток Скамандр обрушили на него свою мощь, и лишь быстрые ноги спасли героя, который в итоге обратился за помощью к богам – и Гера повелела своему сыну Гефесту укротить огнем реку, чем, по сути, избавила Ахилла от нависшей над ним опасности.

И, наконец, в заключительном, можно сказать, главном эпизоде «Илиады» – поединке с Гектором – Ахилл после того, как он сразил троянца копьем, которое после первого промаха возвратила ему Афина, в ответ на предсмертную просьбу Гектора не предавать его тело поруганию, злобно ему отвечает:

Тщетно ты, пес, обнимаешь мне ноги и молишь родными!
Сам я, коль слушал бы гнева, тебя растерзал бы на части,
Тело твое сырое пожирал бы я, – то ты мне сделал!
Нет, человеческий сын от твоей головы не отгонит
Псов пожирающих!..

Птицы твой труп и псы мирмидонские весь растерзают.
(33, с. 370).

Затем Ахилл и его воины каждый по очереди копьями протыкали тело Гектора, после чего, привязав за ноги его труп к своей колеснице, Ахилл поволок его к своим войскам и бросил около своего шатра на землю. После, во время погребения Патрокла он трижды протащил труп Гектора вокруг места его погребения. И этим, наконец, утолил свой гнев за гибель своего друга. Последнее и, на мой взгляд, самое ужасное злодеяние, подобное которому ни у Гомера, ни у других поэтов не встречается, Ахилл совершает во время гекатомбы – сожжения на костре тела Патрокла. Вот как оно изображается в поэме: «погребатели, лес наваливши»:

Быстро сложили костер, в ширину и в длину стоступенный;
Сверху костра положили мертвого, скорбные сердцем

Множество тучных овец и великих волов криворогих,
Возле костра заколов, обрядили; и туком, от всех их
Собранным, тело Патрокла покрыл Ахиллес благодушный
С ног до главы; а кругом разбросал обнаженные туши;
Там же расставил он с медом и со светлым елеем кувшины,
Все их к одру прислонив; четырех он коней гордовыйных
С страшною силой поверг на костер, глубоко стеная.
Девять псов у царя, при столе его вскормленных было;
Двух из них заколол он и на сруб обезглавленных бросил;
Бросил туда ж и двенадцать троянских юношей славных
Медью убив их; жестокие в сердце дела замышлял он.

(33, с. 378).

Здесь Гомер, нарушая объективный эпический стиль своей поэмы, не мог не высказать осуждение Ахиллеса за убийство юных троянцев. Вот так «благодушный» герой справлял тризну по своему другу и, совершив ее, воскликнул:

«Радуйся, храбрый Патрокл и в Аидовом радуйся доме!
Все для тебя совершаю я, что совершить обрекался:
Пленных двенадцать юношей, Трои сынов знаменитых,
Всех с тобою огонь истребит».

(33, с. 378).

Этот способ погребения знаменитых царей и героев непременно с человеческими жертвами – наследство далекого, архаического прошлого – еще раз свидетельствует о том, что Ахилл «последний герой» уходящей эпохи. А ее первым героем по всем признакам является Гектор, утверждающий своим образом и поведением наступление новой эпохи – цивилизованного общества. Об этом свидетельствует и характер похорон Гектора – без каких-либо жертвенных животных и архаических ритуалов. На десятый день «с горестным плачем трояне сверху костра мертвеца положили и бросили пламень».

Общепризнанно, что в «Илиаде» Гомер впервые в европейской литературе изобразил дружбу как высокое и бескорыстное чувство, ради которого можно пойти на различные жертвы. Но в случае с Ахиллом она принимает чрезвычайно гипертрофированные, если не сказать болезненно патологические формы. Он мстит за смерть Патрокла, который погиб в честном поединке с Гектором, и не только ему, но, по существу, и всем троянцам, которых крушит и убивает без разбора и сожаления. Даже кровники в эпоху родового общества не опускались до массовых убийств, а наказывали только действительно виновных в смерти своего сородича.

Но каков бы ни был Ахилл, на его примере очевидно мастерство Гомера в изображении через слово сложных и противоречивых

натур, их внутреннего мира – речь, в которой воплощаются их мысли и чувства, отношение к соратникам, родителям, близким и богам.

В целом, греческие герои, изображенные в «Илиаде», при наличии общих черт, свойственных представителям родовой знати, почти все обладают физической силой и духовной красотой, мужеством, силой воли и стойко переносят различные лишения и неудачи в сражениях. Вместе с тем они характеризуются и отличительными, только им присущими качествами, составляя, таким образом, гармоническое единство.

Так, Агамемнону свойственны царственность и повелительность в руководстве греческими воинами; мудрой рассудительностью отличается Нестор, к советам которого прислушиваются вожди и герои; хитроумным сльвет среди греков Одиссей; беззаветной храбростью и силой обладает Аякс; воинским искусством и неукротимостью в сражениях славится Диомед. И лишь Ахилл обладает множеством противоречивых черт – мужеством, воинскими доблестями и устрашающей силой, беззаветной верностью другу, с одной стороны, и непомерной гордостью, жестокостью, отсутствием выдержки и мстительностью – с другой. Его гнев и оскорбительное отношение к вождю греков Агамемнону, равнодушие к страданиям и гибели многих воинов из-за его отказа участвовать в сражении даже тогда, когда троянцы стали одолевать греков и поджигать их корабли, наконец, утолившее его гнев надругательство над телом сраженного им в поединке Гектора в качестве мести за Патрокла, – все это говорит о сложном характере Ахилла. Его образ как бы вобрал наиболее характерные черты героев уходящего в прошлое родового строя с его доблестью и жестокостью в отношении с пленными, грабительскими войнами, обычаями кровной мести и т. д.

Образы троянцев знаменуют собой более высокую ступень городской цивилизации и при сопоставлении с греческими героями выглядят более благородными в своих поступках и сдержанными в выражении своих чувств.

Например, Гектор, если как воин он и уступает Ахиллу, то как человек по характеру своего поведения, содержанию внутреннего мира и выражению чувств, превосходит его. Прекрасно об этом сказано К.П. Полонской: «Гектор храбр, мужествен и энергичен, но от стихийного героизма ахейцев его отличает разумное и сознательное отношение, человеческое благородство и гуманизм. Гектору ведом страх, сомнения и тревоги, он ненавидит войну, но знает твердо, что в обстановке войны содержание жизни для него является борьба за родину, за жизнь близких, за спасение от рабства жены и ребенка. Даже сознавая неизбежность падения Трои,

он не может не защищать то, что для него дороже всего на свете» (83, с. 26).

По выражению французского исследователя Андре Боннара, в образах Ахилла и Гектора осуществлено «противопоставление не только двух человеческих темпераментов, но и двух стадий эволюций человечества. Величие Ахилла освещено отблеском пожара обреченного мира – ахейского мира грабежа и войны, который должен как бы погибнуть... Гектор – предвестник мира городов, человеческих коллективов, отстаивающих свою землю и свое право. Он являет мудрость соглашений, он являет семейные привязанности, превосходящие более обширное братство людей между собой» (18, с. 75–76).

Речи Гектора являют собой если не полную противоположность речам Ахилла и Агамемнона, то во всяком случае заметно отличаются от них благородством мыслей и сдержанностью – даже в тех случаях, когда критическая ситуация может вызвать у него гневную отповедь или выговор соратникам за нерадивое поведение или трусость на поле боя. Так, например, он сдержанно упрекает Париса, который большую часть времени проводил в опочивальне Елены, а не на поле битвы, ни разу не упрекнул в чем-либо Елену (виновницу всех бед, обрушившихся на его народ), обнаруживает силу и ораторский дар, обращаясь к войску и увлекая его в наступление. Но самой отличительной чертой его речей является выражение в них несвойственной другим героям различных по содержанию и эмоциональному тону рефлексий на события, которые совершаются в настоящем, а еще больше – предвиденные им и неотвратимо наступающие. Так, в примечательной речи, которую он произнес при свидании со своей супругой – Андромахой, в ответ на мольбу жены не вступать в поединок с самым могучим после Ахилла героем Аяксом, поскольку в случае поражения его ребенок «останется сирым», а она – вдовой, Гектор говорит:

Все и меня то, супруга, не меньше тревожит; но страшный
Стыд мне пред каждым троянцем

и длинноодежной троянкой,

Если, как робкий, останусь я здесь, удаляясь от боя.

Сердце мне то запретит; научился быть я бесстрашным,

Храбро всегда меж троянами первыми биться на битвах,

Славу доброй отцу и себе добывая!

Твердо я ведаю сам, убеждаясь и мыслью и сердцем,

Будет некогда день. И погибнет священная Троя.

С нею погибнет Приам и народ копыеносца Приама.

Но не столько меня сокрушает грядущее горе

Трон, Приама родителя, матери дряхлой, Гекубы,

Горе тех братьев возлюбленных, юношей милых и храбрых,

Коли полягут во прах, под руками врагов разъяренных,
Сколь твое, о супруга! Тебя меднолатный ахейн,
Слезы лиющую, в плен повлечет и похитит свободу!
И, невольница, в Аргосе будешь ты ткать чужаземке,
Воду носить от ключей Мессеиса или Гиперая.
С ропотом горьким в душе; но заставит жестокая нужда!
Льющую слезы тебя кто-нибудь там увидит и скажет:
Гектора это жена, превышавшего храбростью в битвах
Всех конеборцов троян, как сражались вокруг Илиона!
Скажет и в сердце твоём возбудит он новую горечь:
Вспомнишь ты мужа, который тебя защитил бы от рабства!
Но да погибну и буду засыпан я перстью земною
Прежде, чем плен твой увижу и жалобно вопль твой
услышу!
(33, с. 121).

Только черствый душой современник может без слез читать эти проникновенные строки, выражающие глубокую скорбь Гектора. Что уж говорить о тех, кто внимал самому Гомеру!

Эта речь примечательна во многих отношениях и она выводит повествование о героях поэмы совсем на другой уровень. В лице Гектора перед нами вовсе не типичный эпический герой, подобный Ахиллу или, например, Агамемнону, который ради общего дела принес в жертву свою собственную дочь – жертву, которую потребовали боги, не дававшие в начале похода на Трои попутного ветра греческим кораблям. А человек, для которого жена дороже всего на свете! И он готов для ее сохранения от рабства и позора пожертвовать жизнью. И его мучит не то, что о нем вспомнят как о герое, потерпевшим поражение от ахейцев, а то, что это в сердце Андромахи это «возбудит новую горечь». Удивительно! Неужели Гомер еще тогда предвидел, что через многие столетия, в результате различных социальных последствий, – отчуждение личности от общества достигнет такого уровня, что именно семья станет главной, если не единственной ценностью и прибежищем для личности? Ведь не какой-нибудь слабый и ничтожный персонаж поэмы ставит личное выше общественного, а один из ее главных героев – сын царя и предводитель троянского войска. И не вообще личное, а любовь и сострадание к своей супруге. Трудно себе представить, что Ахилл мог сострадать своим бесчисленным жертвам, и что Агамемнон, хоть он и переживал смерть своей дочери, мог вообразить себе, как страдала мать его дочери – супруга Клитемнестра. Может быть, именно поэтому он и был приговорен ею к смерти, когда возвратился домой после падения Трои.

Наука лишь в XIX в. в лице представителей немецкой психологии определит механизм вообразяемого перенесения человека

во внутренний мир другой личности и назовет это феномен терминами – сочувствие, сопереживание или эмпатия. Но лишь в русском языке имеется замечательное слово – сострадание, которое так подходит к переживаниям Гектора. И именно в русской литературе это понятие, насыщенное и возвышенное христианскими реминисценциями, станет одним из главных переживаний главных героев Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и некоторых других, нетипичных для массовой литературы. Не случайно же один из самых любимых героев Достоевского, созданный, по его признанию, не без влияния образа Христа, князь Мышкин, из-за своей болезненной сострадательности к несчастным героям романа – Настасье Филипповне и Рогожину – был признан обществом ненормальным, идиотом.

Однако вновь вернемся к образу Гектора. Как известно, его поединок с Аяксом закончился благополучно – боги не допустили смерти ни одного из этих героев. Гектору предстояло погибнуть от руки самого могучего и непобедимого героя – Ахилла. И снова перед боем, результат которого был предрешен судьбой и богами не в пользу Гектора, отказаться от поединка его умоляет отец – Приам, который «горестно вопиал, и свои серебристые волосы рвал на главе, но у Гектора сына души не подвинул. Матьер за ним на другой стороне возопила, рыдая, перси рукой обнажив, а другой на грудь указуя».

Но Гектор вышел на поединок с Ахиллом. И опять возникает примечательное новшество, введенное Гомером при изображении Гектора. Поэт воспроизводит не речь, обращенную одного персонажа поэмы к другому или к другим персонажам, а, продолжая углублять образ Гектора, воспроизводит его внутреннюю речь, его мысли или его рефлексии на речи его отца и матери, призывающие его укрыться за крепостными воротами и отказаться от поединка с Ахиллом. Гектор в ответ:

Мрачно вздохнув, наконец, говорил он в душе возвышенной:
«Стыд мне, когда я, как робкий, в ворота и стены укроюсь!..
Сто крат благороднее будет
Противостоять, и Пелеева сына убив, возвратиться
Или в сражении с ним перед Троею славно погибнуть!»

Такое решение, не раздумывая, мог бы принять почти любой из главных героев поэмы – Ахилл, Аякс, Диомед, Эней и другие. Гектор же предусматривает и другие варианты, как это сделал бы современный литературный персонаж. Он продолжает:

Но... и почто же? Если оставлю щит светлобляшный.
Шлем тяжелый сложу и, копьё прислонивши к твердыне,

Сам я пойду и предстану Пелееву славному сыну?
Если ему обещаю Елену и вместе богатства
Все совершенно, какие Парис в короблях глубодонных
С нею привез в Илион. Роковое раздора начало!
Выдать Атридам и вместе при том разделить аргивянам
Все остальные богатства, какие лишь Троя вмещает?

Разумное и, можно сказать, вполне цивилизованное решение проблемы. Устранить причину войны и решить дело миром, вернув Елену и отдав грекам похищенное Парисом добро и заплатив при этом «неустойку» – все сокровища города. Но это мечты! На это не пойдет жаждущий мести и крови Ахилл. У такого «прямого» человека не может быть сослагательных наклонений при любых обстоятельствах жизни! И, как бы опомнившись, Гектор признает это:

«Боги! Каким предаюсь я помыслам? Нет, к Ахиллесу
Я не пойду как молитесь! Не сжалится он надо мною.
Он не уважит меня; нападет на меня без оружия
Нагло убьет он, как женщину, если доспех я оставлю.
Нам же к сражению лучше сойтись! И немедля увидим,
Славу кому между нас даровать Олимпиец рассудит!»

(33, с. 364).

Но именно Ахиллу и даровали боги победу, как и было заранее предначертано судьбой. Вообще, боги принимали самое активное участие в военных действиях и судьбах отдельных героев, которым они покровительствовали. И в их действиях и речах наглядно проявились отличительные черты их характера и нравственных качеств.

Посмотрим же теперь, как они во главе с Зевсом представлены в поэмах Гомера.

4. Характеры богов и героев в «Илиаде»

Согласно мифам (это отражено и в поэмах Гомера) олимпийские боги отличаются от простых людей своим бессмертием, вечной молодостью и сверхъестественными способностями. Они могут мгновенно преодолевать огромные расстояния, принимать различные облики людей и животных, повелевать природными стихиями. Но в то же время, в отличие от людей, боги не подчиняются никаким нормам морали и правилам поведения. Они вечно соперничают друг с другом, ссорятся и мирятся, интригуют друг против друга и нередко дерутся и бранятся не хуже простых смертных. Не является в этом отношении идеалом и сам Зевс.

Например, на собрании богов он произносит речь, полную угроз и самовосхваления. И поскольку это его единственная, так сказать, «программная» речь, произнесенная перед всеми богами, то стоит ее воспроизвести полностью, ибо именно в этой речи раскрывается характер и «образ мыслей» Олимпийца.

Слушайте слово мое, и боги небес, и богини:
Я вам поведаю, что мне в персях сердце внушает;
И никто от богинь, и никто от богов да не мыслит
Слово мое ниспровергнуть; покорные все совокупно
Мне спешайте, да я беспрепятственно дело исполню!
Кто ж из бессмертных мятежно захочет, и я то узнаю,
С неба сойти, пособлять илионянам или данаям,
Тот, пораженный позорно, страдать на Олимп
возвратится!

Или воскичу его и низвергну я в сумрачный Тартар,
В пропасть далекую, где под землей глубочайшая бездна:
Где и медяный помост, и ворота железные, Тартар.
Столько далекий от ада, как светлое небо от дола
Там он почувствует, сколько могучее всех я бессмертных!
Или дерзайте, изведайте, боги, да все убедитесь:
Цепь золотую теперь же спустив от высокого неба,
Все до последнего бога и все до последней богини
Свестесь по ней; но совлечь не сможете с неба на землю
Зевса строителя вышнего, сколько бы вы не трудились!
Если же я, рассудивши за благо, повлечь возжелаю, –
С самой землю и с самым морем ее повлеку я
И мою десницею окрест вершины Олимпа
Цепь обовью; и вселенная вся на высоких повиснет –
Столько превыше богов и столько превыше я
смертных!

(33, с. 135).

Забавная бы получилась картина, если боги согласились бы а это «перетягивание каната» с Зевсом. Но какое еще состязание мог предложить олимпиец, если не силовое? Ведь ни умом, ни хитростью он не отличался от других богов, но только – мощью и безмерной силой.

Наказав богам не «пособлять ни илионянам, ни данаям», Зевс, демонстрируя лояльность к тем и другим, на золотых весах взвесил два жребия смерти, и после того, как жребий выпал в пользу троянцев, бросил молнию в войско ахейцев, повергнув их в страх, и этим обеспечил успешное наступление троянского войска под предводительством Гектора, которое поставило ахейцев на грань поражения.

отношение к изображаемому не может быть выражено непосредственно. Тем не менее, как представляется вполне вероятным, он выразил его косвенным образом – отказавшись от описания падения и разграбления Трои. Вот, кажется, почему он оборвал повествование о Троянской войне перед самым интересным эпизодом – сооружением деревянного коня, в брюхе которого спрятались греческие воины и таким обманным (неблагодарным!) путем проникли в город, который не могли взять в течение десяти лет. Ибо за этим должны были последовать сцены кровавой расправы с военным и мирным населением города, истребление и сожжение Трои.

Вообще, удивительно, что Гомер, как следует из дошедших источников, будучи родом из Ионии, расположенной в Малой Азии, то есть в наиболее развитом в то время регионе Греции, явное предпочтение отдает ахейцам, которые за десять лет осады Трои разорили и разграбили многие окрестные греческие города – союзников Трои. Вероятно, это связано с тем, что поскольку гибель Трои была заранее предreshена, то и весь ход военных действий должен был подводить к этому финалу, что очевидно на многих примерах приведенных в поэме.

Все это наводит на размышления о том, можно ли «Илиаду», как это утвердилось в традиционной науке, назвать эпосом в полном смысле этого слова. Кажется, не совсем, если следовать критериям эпического искусства, выдвинутому Гегелем. Напомним, помимо наличия многообразного материала, характеризующего жизнь и деяния народа, цельности и законченности действия, выдержанности эпического стиля, объективности изображения и т. д., важным моментом эпоса является характер его содержания. По справедливому определению философа, эпическое искусство должно изображать «только войны между чуждыми друг другу нациями, а не родственными или отдельными городами нации», но и войны между чуждыми нациями должны иметь «всемирно-историческое оправдание, побуждающее один народ выступить против другого» (29, с. 443).

Но, во-первых, в «Илиаде» изображается война между народами одной и той же греческой нации, а, во-вторых, мотивом этой войны является частный случай, имеющий семейный характер и не могущий иметь всемирно-историческое оправдание. Таковым не может служить и реальная причина похода греков на Трою – с целью разграбления этого, как известно из истории, богатейшего города Малой Азии, да и соседних с ним.

Гегель же, подгоняя реальные факты под свою вполне обоснованную концепцию эпоса, «возвышает» типичный случай того времени – грабительскую войну родственных народов до «всемирно-

поворотного момента в греческой истории, когда греки идут походом против азиатов и тем самым разыгрываются первые легендарные битвы небывалого противоречия» (29, с. 443).

И если искать в греческой истории событие, которое по цели и масштабу соответствует гегелевским критериям для эпоса, – так это азиатские походы Александра Великого, которые действительно имели всемирно-историческое значение как первая попытка глобализации в пределах цивилизованного мира того времени – соединение Европы и Азии в единое государство. Это имело значительные исторические последствия – начало эллинизации культуры многих стран Европы, Азии и Африки.

Но то ли благоприятное для эпоса время прошло, то ли не нашлось соответствующего для этого гения масштаба Гомера, но подобное «Илиаде» эпическое произведение искусства, посвященное деяниям Александра Великого, создано не было. Вообще, подлинно эпических произведений в истории искусства весьма мало – для их появления должно совпасть слишком много условий. Тем более что время для эпоса, как такового, давно прошло и некоторые его функции могут взять лишь крупные литературные формы – главным образом, роман. Таковыми без всякой натяжки в русской литературе могут быть названы «Война и мир» Л.Н.Толстого и «Тихий Дон» М.А. Шолохова, которые действительно посвящены событиям, имеющим всемирно-историческое значение – как по масштабам, так и своим всем известным последствиям.

Возникает еще одно замечание по прочтении «Илиады». Как кажется мне, современному читателю, в ней ощущается некое противоречие между общим приподнятым и торжественным тоном поэмы, которая в устном исполнении громко прилюдно декламируется, и постоянным вниманием Гомера к конкретным деталям, к натуре во всех ее проявлениях – к природе, предметам труда, одежде, вооружению, снаряжению, приготовлению пищи и т. д.

Возникает вопрос, на который мог бы ответить лишь сам великий Гомер – неосознанно ли он заложил это противоречие в свой замысел или сознательно? Как было показано, приподнятым и даже пафосным стилем, восхваляя друг друга или ругаясь между собой, выражаются в основном герои поэмы. Авторская речь Гомера звучит спокойно и даже буднично, внимательно и любовно описывая явления, и материальные объекты во всем их разнообразии. И выражая свое отношение к ним, он как бы переносил свое отношение и на изображаемые им персонажи.

И это противоречие обладает не только смысловым, но и эстетическим значением. Как правило, герои «Илиады» весьма велеречивы и, вместо того, чтобы, обращаясь друг к другу, прямо высказать свое мнение, совет или просьбу, пускаются в длинные речи

в самых неподходящих для этого ситуациях. Например, в разгар сражения между войсками ахейцев и троянцев, когда могучий Диомед начал крушить своих противников, герой Эней решил его остановить и обратился к искусному лучнику Пандару, чтобы тот сразил Диомеда стрелой. Казалось бы, воин молча должен был исполнить его просьбу. Но в ответ Пандар разразился длинной речью, в которой стал рассказывать, кого он сразил раньше, в кого промахнулся, затем пустился в повествование об отце и его наставлениях, которых он не послушался, отправившись на войну с троянцами, и о многом другом, не относящемся непосредственно к данной ситуации. Длиннейшие речи произносили и члены посольства к Ахиллу – Одиссей, Нестор, Феникс – в то время, когда троянское войско совсем близко подошло к греческим кораблям и к шатру, где происходил долгий диспут между ними и Ахиллом, который в ответ на просьбы вернуться на поле битвы заставил посольство выслушивать его пространные истории и обвинения против Агамемнона.

Вообще, по поводу каждого самого простого дела или вопроса в поэме произносятся торжественные и громкие речи ее персонажей. Например, как повествуется о поединке между Ахиллом и Энеем, когда они вышли перед войсками на смертельный поединок? Вначале дается его «экспозиция» – излюбленный способ сравнения героев с грозными хищниками, в данном случае со львом. Итак:

...два знаменитые мужа

Войск обоих на среду выходили, пылая сразиться,
Славный Эней Анхизид и Пелид Ахиллес благородный.
Первый Эней выступал, угрожающий; страшно качался
Тяжкий шелом на главе Анхизидовой; щит легкометный
Он перед грудью держал и копьём потрясал длиннотенным.
Против него Ахиллес устремился, как лев истребитель,
Коего мужи-селяне решаясь убить непременно,
Сходятся, весь их народ; и сначала он, всех презирая,
Прямо идет; но едва его дротиком юноша смелый
Ранит, – напучась он к скоку, зияет; вокруг страшного зева
Пена клубится; в груди его стонет могучее сердце;
Гневно косматым хвостом по своим он бокам и по бедрам
Хлещет кругом и себя самого подстрекает на битву;
Взором сверкает и вдруг, увлеченный свирепством,

несется

Или стрельца растерзать, или в толпище первым погибнуть,
Так поощряла Пелида и сила и мужество сердца
Противостоять возвышенному духом Энею герою.
Чуть соступились они, устремляясь друг против друга,
Первый к нему взговорил Ахиллес, бессмертным подобный.

(33, с. 339)

И вместо того, чтобы сразу же приступить к поединку, они обмениваются длинными речами, в которых Ахилл обвиняет Энея в трусости и напоминает ему о своих прошлых победах над ним. В ответ Эней пространно повествует о своих родовых корнях и славных предках и, наконец, резонно заключает – «к чему нам послужат хулы и обидные речи, коими, стоя, друг против друга в лицо мы ругаем, как жены. Начнем и скорее силы один у другого на острых изведем копьях». И грянул бой!

Рискуя утомить читателя (но когда он перечтет эту поэму, если, вообще ее читал!), приведем эту характерную во многих отношениях манеру изображения Гомером картины поединка героев. И обратим внимание на конкретные детали в описании вооружения и нанесенных ударов друг другу. Эней сразу же после своих слов начал бой первым:

Рек он – и медною пикою в щит и чудесный и страшный
Мощью ударил, – и весь он, огромный, взревел под ударом.
Быстро Пелид и далеко рукою дебелой от персей
Щит отклонил, устрашася; он думал, что дрот длиннотенный
Может пробиться легко, устремленный могучим Энеем:
Он, неразумный, о том ни душой, ни умом не размыслил,
Что не можно легко небожителю дар благородный
Смертным мужам уступать, ни могуществом их сокрушаться.
Пущенный сильным Энеем щита досточудного бурный
Дрот не пробил, обессиленный златом, божественным даром
Две полосы просадил он; но три их еще оставалось;
Пять в нем полос сочетал хромоногий художник небесный:
Две для поверхности медяных, две оловянных в средине
И одну золотую: она то копье удержала. –
После герой Ахиллес послал длиннотенную пику
И ударил противника в щит его выпуклоблящный
Около обода, где и тончайшая медь оббегала,
Где и тончайшая кожа лежала вольвьья: насквозь их
Ясень прорвал пелионский; весь щит затрещал под ударом.
Сгорбясь, приникнул Эней и стремительно щит над собою
В страхе поднял; и копье, засвистев у него под спиною,
Стало, вонзившись в землю, насквозь прохватившее оба
Плотные круги щита. Ускользнув от убийственной меди,
Стал Анхизид, и в очах его черная мгла разлилася
С ужаса. Как недалеко от смерти он был. Ахиллес же
Пламенный, крикнувши страшно и выхватив меч
изощренный,
Бросился; но сопротивник рукой подхватил уже камень,
Страшное дело, какого не подняли б два человека,
Ныне живущих, а он и один им размахивал быстро.
Тут Ахиллеса напавшего – камнем Эней поразил бы

В шлем или в щит, но они от него отразили бы гибель;
Сын же Пелеев мечом у Энея исторгнул бы душу,
Если б того не узрел Посейдон, потрясающий землю.

(33, с. 339–340).

Как и во многих других случаях, боги и здесь вмешались и спасли Энея – ему судьбой было предназначено основать Рим. Посмотрим, как же олимпийцы изображены Гомером?

Между богами – параллельно боевым действиям на земле – шла постоянная борьба сторонниками Трои (Афродита, Аполлон, Арей-Арес) и теми, кто жаждал ее падения (Гера, Афина, Посейдон). При этом они интриговали между собой и заискивали перед Зевсом, который следил за общим ходом войны и по своему усмотрению ее направлял. Иногда дело доходило и до открытого поединка между враждующими сторонами. Так, Гефест огнем боролся с богом реки – Ксанфом – пока их не укротила Гера. Порой между богами разыгрываются настоящие сражения, когда они после оскорбительной словесной подготовки яростно бросались друг на друга. Приведем самую значительную сцену схватки между богами:

Щиторушитель Арей налетел на Палладу Афины,
Медным колебля копьем, изрыгая поносные речи:
Паки ты, наглая муха, на брань небожителей сводишь?
Дерзость твоя беспредельна!
Ты вечно свирепствуешь сердцем!
Рек – и ударил копьем...

Но не поразил ее, и в ответ Афина «камнем Арея ударила в выю и крепость сломила». Раненого Арея, стонущего от боли, Афродита попыталась увести с поля боя, но, увидев это, Гера повелела Афине напасть на Афродиту и «Афина бросилась с радостью в сердце; быстро напав на Киприду, могучей рукой поразила в грудь; и мгновенно у ней обомлело и сердце и ноги». Видя это, Посейдон предложил Аполлону перед лицом воюющих богинь хотя бы из-за приличия сразиться друг с другом, на что Аполлон ответил отказом, побоявшись «руки поднять на царя, на могучего брата отцова». Тогда сестра Аполлона – Артемида стала его горько и оскорбительно упрекать: «Ты убегаешь стрелец! Царю Посейдону победу всю оставляешь, даешь ненаказанно славой гордиться? Что ж, малодушный, ты носишь сей лук, для тебя бесполезный?» Молча сносил Аполлон эти слова сестры. Но тут на нее набросилась Гера – «супруга почтенная Зевса».

И словами жестокими так Артемиду язвила
«Как, бесстыдная псица, и мне уже ныне ты смеешь

Противостоять? Но тебе я тяжелой противницей буду,
Гордая луком!.. Так лишь сказала и руки богини своею рукою
Левой хватает, а правую, лук за плечами сорвавши,
Луком, с усмешкою горькою, бьет вокруг ушей Артемиду:
Быстро она отвращаясь, рассыпала звонкие стрелы
И, наконец, убежала в слезах.

(33, с. 356–358).

А что же делал Олимпиец, когда во время битвы богов «глубоко земля застонала»? А ничего – «услышал Зевс, на Олимпе сидящий; и с радости в нем засмеялось сердце, когда он увидел богов, устремившихся к брани». Он уже тогда, очевидно, в отношении своих подчиненных следовал принципу: «Разделяй и властвуй».

Таким образом, особой почительности Гомер к богам не испытывает – они у него так же, если не больше героев поэмы, ссорятся и бранятся. Но не всегда – они вечно молодые и прекрасные, им не чуждо сострадание к простым смертным – ведь именно из-за их интересов и приходится им противостоять друг другу со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Но при этом наглядно изображаемые контрасты между высоким и низким в поведении и облике богов в «Илиаде» нередко придают им иронический оттенок. Даже и сам Зевс. Невольно или нарочито? Вопрос непростой. И его может разрешить лишь история Древней Греции.

Напомним, что уже в эпоху Гомера в Греции начинают возникать города-полисы, которыми управляли не боги, как в мифах, а законы, авторами которых с одобрения граждан были их избранники – Ликург, Солон, Писистрат и другие. И, естественно, если отношение к олимпийцам приобретает явно поэтический характер, то есть к ним уже относятся как к художественной реальности, а не только, вернее, не столько как к независимой и доминирующей над простыми смертными и даже управляющими их судьбами силе. И это предполагает наделение богов всеми, присущими художественному образу свойствами эстетического разнообразия, начиная с красоты, возвышенного величия и вплоть до иронического.

Впрочем, во времена Гомера для всеобщего вольнодумства время еще не настало, но уже в классическую эпоху греческой истории (V в. до н. э.) образы богов, как и стиль, и язык гомеровских поэм, по выражению автора предисловия к русскому изданию «Илиады» и «Одиссеи» С. Маркиша, «казались архаичными». И не случайно же Сократ, правда, несколько опережая время, в своих речах подрывал веру в мифы, за что и был приговорен к смерти. Но ведь уже за два века до его осуждения у Гомера начался и во многом завершился процесс превращения мифа в искусство и именно по его произведениям (и позднее – по «Теогонии»

Гесиода) греческие города осваивали мифы в той «светской» форме, которая была представлена в этих поэмах. Догомеровская мифология известна мало, но отголоски свидетельствуют о ее диком и грозном характере. Кто-то сказал: Гомер и Гесиод создали мифологию; добавим – в форме искусства. Но поскольку искусство, отражая разнообразные стороны жизни, не может быть эстетически однообразным, то и его образы должны преломлять в себе многоликость и разнообразие жизни, эстетически эмоционально интерпретируемые и выразительные. Для искусства как искусства не должно быть запретов и табу – свобода творчества его непререкаемое условие, как об этом заявлял Гегель. И оно в полной мере реализовано в гомеровских поэмах. Единственно, чем эта свобода может отличаться от полного своеволия и чем ограничиваться – так это мировоззрением художника, задачами его творчества и общепринятой моралью и традициями современного ему общества – для которого он и творил.

Но поскольку гениальные творцы искусства всегда опережают свое время и пророчески предсказывают будущее, то и Гомер задолго до Сократа как художник подошел к мифологии без всякого трепета и безусловного почтения. Для него боги, как и герои – это люди, которые отличаются друг от друга не по существу, а по их физическим и моральным качествам. И боги простых смертных превосходят, главным образом, своей неуязвимой молодостью, физической силой, мощью и бессмертием. Что же касается моральных качеств, то они во многом даже уступают героям ахейцев и жителям Трои. И для «снижения» образов олимпийцев Гомер прибегает не к своим словесным оценкам их поведения, а посредством их как бы неподвзятых и конкретного изображения. Выше упомянутый С. Маркиш пишет: «Зримость, наглядность, как основное качество поэзии Гомера позволяет объяснить многое... Понятна полная конкретность – не просто человекоподобие, но именно – конкретность, вещность – образов небожителей. Конкретность неизбежно снижает образ, и только здесь, в обостренном чувстве реальности, а никак не в первобытном вольнодумстве, надо искать причину того, что нашему восприятию кажется насмешкою над богами: боги Гомера вспыльчивы, тщеславны, злопамятны, высокомерны, простоваты, не чужды им и физические изъяны» (75, с. 15). Умышленно или нет, такими их изобразил Гомер, мы не узнаем – как эпический поэт он своего отношения к ним не озвучил, но многие сцены из «Илиады» вполне подтверждают данные характеристики богов и богинь, которые порой ведут себя гораздо хуже земных смертных.

Начнем с Зевса. Как было показано выше, в своих речах олимпиец неоднократно бахвалится своей силой и щедро расточает

угрозы богам и героям. Ведь ему не обязательно их подвешивать на золотой цепи между небом и землей, а достаточно грозно пошевелить – «поманать» бровями и его приказы немедленно выполняются. «Помананием» своих бровей он выражает и свое одобрение поведением своих подопечных. Уж не Гомер ли ввел в оборот «манание» бровями как бессловесный способ выражения угрозы? Вспомним, как мы – пионеры распевали хором перед Отечественной войной – «Но сурово брови мы нахмурим». Правда, этим врагов не испугали. Но чего все боялись – так это хмурого взгляда из-под бровей отечественного «олимпийца». Но, как говаривал в свое время Маркс, история повторяется дважды – первый раз трагически, а второй – комически. И словно в подтверждении этого на нашем Олимпе, помнится, надолго воцарился другой – не страшный и достаточно комичный «бровеносец». Но вернемся к олимпийцам.

Гомер неоднократно использует различные способы «снижения» образов богов способом их прозаического «очеловечивания». Так, например, изображается Зевс, который решил лично понаблюдать за очередной битвой ахейцев и троянцев и с этой целью сам «впряг в колесницу коней медноногих, золотом сам он оделся, в руку художеством дивный бич захватил и на блещущей стал колеснице, коней погнал». Сам же он их распряг, затем уселся на Идейскую вершину и стал созерцать развернувшуюся внизу жаркую битву. Вполне бытовая сцена! И лишь потом он проявляет себя как грозный бог, метнув молнию в ахейцев и заставив их в панике отступить от Трои. В этой, как и в других ситуациях, Зевс как бы выступает в качестве режиссера реальных событий. Но, направляя события по заранее намеченному сценарию, он не мог, да и не собирался контролировать буквально и в мелочах поступки и речи всех героев и воинов, которые в пределах общего замысла поэмы, действовали довольно самостоятельно в конкретных обстоятельствах и ситуациях войны и мира.

В этом смысле Гомер соблюдает основной эстетический принцип организации содержания и композиции поэмы, в которой божественный замысел реализуется в ряде как бы случайных, непредвиденных событий и происшествий. То есть, по словам Гегеля, « в эпосе за обстоятельствами и внешними случайными происшествиями сохраняется та же значимость, что и за субъективной волей, и все, что совершает человек, так же проходит перед нами, как и то, что совершается извне, так что человеческий поступок поневоле оказывается обусловлен и подготовлен в равной степени и стечением обстоятельств» (29, с. 451– 452). То есть по смыслу этого высказывания философа, – ничто и никогда – ни боги, ни цари и вожди не могут отменить роль

случайности, ибо в ней проявляется сила внешних обстоятельств. И при всем давлении любой божественной или земной диктатуры сверху многообразие реальной жизни препятствует абсолютному осуществлению любой идеи и любому субъективному диктату, ограничивающих ее стихийное проявление. Мировая история многократно подтверждала это. Но эта же история свидетельствует о том, что бывали периоды, когда свобода индивидов могла быть весьма сильно стеснена и ограничена властью или обстоятельствами жизни.

Известно, что во времена Гомера, в эпоху перехода родового общества в цивилизованное, граждане первых государственных образований не были строго ограничены в своих правах и были достаточно свободны решать не только личные, но и общегосударственные проблемы. В эту эпоху, обозначенной как «век героев», не в воображении, как это станет характерным для искусства последующих эпох, а в самой объективной действительности для первичной формы искусства – эпоса реальная общественная жизнь, по сути, представляла собой эстетическую систему – гармоническое взаимодействие общего и единичного или общественной необходимости и личной свободы.

Так, греческие цари и герои со своими войсками по своим свободным решениям согласились участвовать в походе на Трои. И поднялись выбранному вождю – Агамемнону, если он выражал в своих приказах и действиях общие интересы. Но стоило ему ущемить право личности, например, Ахилла, как он отказался подчиняться вождю – и ничего с ним нельзя было поделать. И не только вожди, но и боги, и судьба также не всегда ограничивали свободу личности. Ахилл мог свободно выбрать свою судьбу – участвовать в Троянской войне и погибнуть, обрета бессмертную славу, или же спокойно и мирно прожить на родине долгую счастливую жизнь. Так же и в отдельных конкретных поступках герои могли свободно выбирать. Например, Гектор мог и не вступить в поединок с Ахиллом и таким образом отдалить неизбежное и предназначенное богами падение Трои. Подобных примеров свободного поведения героев из «Илиады» можно привести немало.

Поэтому с полным основанием Гегель мог утверждать, что век героев был самым благоприятным для мирового искусства, а «Илиада» является самым значительным и в художественном отношении совершенным произведением искусства всех времен и народов.

В поэмах Гомера с необычайной полнотой и многообразием выразился дух архаического греческого мировосприятия и миропонимания, в котором диалектически подвижно и неразрывно связаны чувство и мысль, единое и общее, личное и коллективное,

высокое и низкое в их эстетическом и смысловом взаимодействии. Это прекрасно выразил английский философ Ричард Таранас в своем капитальном труде «История западного мышления». «Здесь, – по его словам, – на заре литературной традиции торжествовало то светлое первобытное мифологическое ощущение, которое связывает человеческую жизнь тесным родством с вечным царством богов и богинь. Архаическое мировидение греков отражало внутреннее единство мгновенного чувственного восприятия и вневременного содержания, частного обстоятельства и вселенской драмы, человеческих действий и божественного детерминизма. Исторические лица претворяли в жизнь мифический героизм, тогда как олимпийские божества наблюдали события в долинах Трои и вмешивались в них. Игра чувств в мире, будто выплеснутом наружу, сверкающем цветами и деяниями, ничуть не мешало воспринимать смысл этого мира – упорядоченного и мифического одновременно. Острое восприятие физического мира – морей, гор, рассветов, пиров и сражений, луков, шлемов и колесниц – было насквозь пронизано ощутимым присутствием богов – и в природе, и человеческих судьбах. Парадоксальным образом непосредственность и «свежесть» гомеровского мировидения связаны с фактическим концептуальным пониманием мира, управляемого древней и освященной веками мифологией.

Даже обожествленный образ самого Гомера указывает на своеобразный нераздельный синтез индивидуального и всеобщего. Монументальные эпические поэмы явились порождением великой «коллективной души» – и, сотворенные родовым эллинским воображением, они передавались, развивались, становились все прекраснее – от поколения к поколению, от певца к певцу» (97, с. 19).

Лучше не скажешь! Что и дает нам возможность поставить здесь точку, с сожалением расставаясь с миром Гомера и его героев.

5. Композиционные и языковые особенности «Одиссеи»

Поэма «Одиссея» создана позже «Илиады», и это отразилось в ее содержании и композиции. «Илиада» посвящена, в основном, войне; для ее текста характерны многочисленные сравнения, переключающие внимание с эпизодов сражений на описание природы или различных сцен мирной жизни. «Одиссея» повествует о возвращении Одиссея на родину, которое длилось почти столько же времени, что и действие «Илиады», и изобилует множеством перипетий и фантастических приключений. Это определило структурное своеобразие ее сюжетного построения. Так, события «Илиады» происходят в едином пространстве, которое, в общем, не всегда находится в центре внимания автора поэмы, а присутствует как бы

неявно: время от времени высвечивается то или иное действие сражения или конкретного поединка, и общая картина всех событий поэмы словно складывается из отдельных кадров, смонтированных в единое целое. А многообразные события «Одиссеи», растянутые не только во времени, но и пространстве, потребовали и соответствующее им сюжетное воплощение – структурно более сложное и эстетически разнообразное.

В обеих поэмах повествуется о событиях, произошедших на протяжении небольших отрезков времени последнего года (в «Илиаде» – в течение 50, в «Одиссее» – 40 дней), а о событиях прошедших годов известно лишь из речей тех или иных персонажей этих поэм. И если воспоминания о различных эпизодах прошлого в «Илиаде» вкраплены в реальное время в небольших объемах, то «Одиссея» почти вся построена из этих воспоминаний и рассказов не только Одиссея, но и других ее героев.

Отличаются поэмы и характером проявления эстетического разнообразия в текстах. Если в «Илиаде» одним из основных способов избегания монотонности является описание сцен, природных явлений, то в «Одиссее» сюжетное построение, динамика и чередование подобных необычайных событий и фантастических приключений ее героев сами по себе обладают эстетическими свойствами и оказывают соответствующее эмоциональное воздействие. Правда, эта особенность сюжетной композиции «Одиссеи» несколько затрудняет восприятие общей структуры поэмы. Покажем это на конкретных примерах.

Поэма начинается с прямой речи Гомера, обращенной к музе, в которой – чисто формально! – он вопрошает ее о судьбе Одиссея после падения Трои... И сам же кратко сообщает о том, что произошло с героем за долгие годы скитаний по разным странам и городам: он был вынужден скитаться, поскольку на пути в Итаку, остановившись на одном из островов, его спутники украли и забили быков, принадлежащих богу света Гелиосу, который «день возврата у них похитил». Посейдон тоже невзлюбил Одиссея (ведь тот ослепил его сына – одноглазого Полифема) и по просьбе Гелиоса наслал страшную бурю, потопившую корабль скитальца. В результате все его спутники погибли, а он один был выброшен на берег острова. Там долгое время его «в гроте глубоком светлая нимфа Калипсо силой держала, напрасно желая, чтоб был ей супругом».

(Заметим, что все это и многое другое неоднократно рассказывал и сам Одиссей, вспоминая о прошлых событиях).

Далее идет повествование (уже не Гомера, а, вероятно, музы) о собрании богов на Олимпе, где Зевс рассуждает о судьбе Эгиста, убившего Агамемнона и взявшего в жены его супругу. Олимпиец

посетовал на непослушание Эгиста, к которому посылал гонца с приказом не совершать эти злодеяния, и он решил: сын Агамемнона, Орест, возмужав, отомстит за отца.

И тут Афина обращается к Зевсу с просьбой вернуть Одиссея на родину, и тот на это дал согласие, тем более, что Посейдон в то время на пиру веселился в стране эфиопов и не мог возразить олимпийцу. И с тех пор Афина буквально шефствует над судьбой Одиссея, опекает едва ли не каждый его шаг, многократно спасая от многих бед и помогая делом и советами. Она попросила Зевса послать гонца на остров к нимфе Калипсо с повелением отпустить Одиссея на родину. Затем «бурно с вершины Олимпа в Итаку шагнула» и, явившись в мужском образе перед сыном Одиссея – Телемахом, предсказала ему скорое возвращение Одиссея, советует снарядить корабль и отправиться за сведениями об отце к героям Троянской войны – сначала в Пилос к Нестору, а затем – в Спарту к Менелаю.

В Пилосе Афина встречает Телемаха и вводит в дом Нестора. Еще только начинается третья глава, а место действия поэмы трижды переменялось: Олимп – Итака – Пилос.

Нестор повествует о последних событиях Троянской войны, о погибших и тех, кто возвратился на родину. Воздав хвалу Одиссею, Нестор ничего не мог сказать о его дальнейшей судьбе и посоветовал Телемаху плыть в Спарту к Менелаю, который после долгих скитаний возвратился на родину. И дает ему в сопровождение своего сына Писистрата.

Гостеприимно встретил Менелай гостей и поведал им о своих скитаниях по пути на родину. Покинув Трою и разлучившись с Одиссеем, он был на Кипре, в Ливии, Египте и других странах. На пиру присутствовала и его супруга – прекрасная Елена, которая рассказала о том, что в Трое встретила Одиссея, проникшего в город на разведку под видом нищего, а также о том, как она ходила вокруг созданного по совету Одиссея деревянного коня, в утробе которого спрятались ахейцы и, почуствовав их присутствие, стала называть их по именам. Эти рассказы создали образ Одиссея не только как храброго, но и хитроумного, находчивого военачальника.

Спарта – четвертое по счету место пребывания Телемаха, которое непосредственно изображается в поэме и чередуется с рассказами о других странах и местах пребывания участников беседы. И особенно сложными в пространственно-временном отношении являются воспоминания Менелая. Повествуя о своем пребывании на острове Фаросе близ Египта, он рассказал, что не мог его покинуть: ему «боги в отечество милое путь преграждали». Тогда по совету морской богини Эйдофеи Менелай пленил

старца Протея, который и поведал царю, что боги прогневались на него за то, что он не совершил в их честь гекатомбу. Далее, старец по просьбе Менелая поведал о судьбе его брата – Агамемнона и других героев Троянской войны. (Этот рассказ Протея – в рассказе Менелая – в повествовании Гомера является, так сказать, своего рода литературной «матрешкой»).

В результате Менелай узнает о смерти своего царственного брата Агамемнона от руки Эгиста и о том, что Одиссей пребывает в плену на острове нимфы Калипсо. Все это и поведал он Телемаху, который впервые узнает о месте пребывания Одиссея. Так завершается четвертая глава.

В пятой главе мы снова на Олимпе, где Афина еще раз настаивает на скорейшем возвращении Одиссея на Итаку, и Зевс через гонца повелевает нимфе Калипсо отпустить героя на родину. И она, не смея перечить олимпийцу, снаряжает плот и отправляет Одиссея в путь. Но когда он почти достиг земли искусных мореходов – феаков, после чего судьбой предначертан конец его напастям и возвращение на родину, вдруг Посейдон наслал на пути Одиссея страшную бурю, которая разбила его плот, – и он с трудом доплыл до берега и заснул крепким сном среди прибрежных кустов. (Страна феаков – второе место пребывания Одиссея, изображенное непосредственно, и шестое, если приплюсовать к ним места, которые посетил Телемах).

Между тем, Афина, неустанно опекающая Одиссея, приняв вид «девы молодой», тайно проникает в спальню Навсикаи – дочери царя феаков Алкиноя – и во сне внушает ей отправиться с подругами на берег реки. Там она встречает Одиссея и приглашает его во дворец, где Алкиной с супругой было оказано щедрое гостеприимство.

В честь Одиссея были устроены пир, пляски юношей и спортивные состязания. Но когда инкогнито Одиссея было нарушено, его попросили поведать о прошлых подвигах и приключениях. И рассказы Одиссея и других героев о своих почти десятилетних скитаниях составляют важнейшую и увлекательную в эстетическом отношении часть поэмы. Они гораздо разнообразнее и фантастичнее, чем фрагменты, где речь идет от лица автора. В отличие от «Илиады», где содержание раскрывается в основном в прямом повествовании и изображении реальных событий, ирреальный мир, воспроизведенный в рассказах и воспоминаниях, занимает в «Одиссее» важное место. Эта форма повествования предвосхищает формы романного изложения задолго до возникновения романа как такового (где рассказчик и представляет образ автора произведения).

В конце концов, обласканный и щедро одаренный ценными подарками, Одиссей возвращается на Итаку – в реальном изображении это седьмое место действия поэмы.

Таково сложное композиционное построение «Одиссеи» – ломаное, зигзагообразное, со многими повторами в повествовании о судьбах героев и их маршрутах. В итоге, после долгих скитаний, Одиссей вернулся на свою родную, гористую Итаку, где и обрел счастье и покой.

Но перед этим в стране феаков он по просьбе царя Алкиноя рассказывает о своих приключениях и мытарствах по пути возвращения из Трои на Итаку. Именно в этой части разнообразнее и интереснее, чем и в «Илиаде», и в остальных главах посвященной ему поэмы, раскрывается и изображается характер героя. В целом создается образ Одиссея, как самого одаренного и выдающегося среди ахейцев – по уму, находчивости, хитрости, мужеству, изворотливости... Ему нет равных по ораторскому мастерству, он предан своей родине и семье... В общем, перед нами предстает разносторонняя и интересная личность, предвосхитившая появление многих ему подобных героев в мировой литературе. И он без лишней скромности и преувеличения так представляется царю Алкиною: «Я – Одиссей, сын Лаэртос, везде изобретением и многих хитростей славных и громкой молвой до небес вознесенный».

Его воспоминания составляют самую большую часть поэмы – IX–XII главы. Вкратце они выглядят следующим образом. Отплыв на многих кораблях от Трои, ахейцы по пути напали на град киконнов Исмару и разграбили его, затем прибыли в землю лотофагов, где им грозила опасность, вкусив лотос, остаться там и забыть о своем намерении вернуться на родину. Затем Одиссей и его спутники прибыли на остров свирепых циклопов и оказались заперты в пещере циклопа Полифема. Тот стал пожирать по два человека в день, пока хитроумный Одиссей не придумал и осуществил план спасения – выколол спящему циклопу его единственный глаз и вывел своих спутников из пещеры, подвязав под брюхом баранов. Прибыв на остров Эолию, Одиссей и его спутники были радушно приняты царем Эолом, который на прощание дал им мех с заключенными в нем «бурноносными ветрами», оставив на воле лишь попутный ветер – Зефир. Но во время сна Одиссея его спутники развязали мех, думая, что в нем находятся сокровища, и разыгравшаяся буря, в конце концов, прибила корабль к земле лестригонов-людоедов, где едва не стали жертвами их алчного аппетита. Следующим на пути Одиссея оказался остров Эя, где обитала богиня Цирцея (Кирка) – дочь бога солнца Гелиоса. Она, обманом заманив часть спутников Одиссея в свой дворец, превратила их в свиней, и лишь находчивость Одиссея вернула им человеческий облик. Более того, Цирцея прониклась к нему симпатией и посоветовала проникнуть в Аид – царство мертвых – и узнать у слепого пророка Тирсея о своей дальнейшей судьбе.

наслал на море страшную бурю, затем поразил молнией и потопил их корабль. Все спутники Одиссея утонули, а он один спасся и был выброшен на остров Калипсо, где и провел долгие годы в плену у нимфы Калипсо, откуда прибыл к феакам и поблагодарил за их гостеприимство.

Как уже было сказано, феаки – отличные мореходы, управляющие кораблями с помощью мысли. Без происшествий и благополучно доставили они Одиссея на родину – Итаку. Таков круг повествований Одиссея о своих скитаниях.

Рассказы и воспоминания всех героев поэмы представляют значительную часть «Одиссеи», едва ли не равную прямым изображениям событий в поэме. Последние состоят из следующих блоков – 17 дней плавания на плоту Одиссея с острова Калипсо в страну феаков, недолгое путешествие Телемаха в поисках сведений о судьбе отца, наконец, времени пребывания Одиссея на Итаке после возвращения домой.

Изложение содержания поэмы по рассказам различных персонажей, а не посредством прямого изображения событий и ситуаций – этот, впервые введенный Гомером прием, заложил фундамент для последующих новых нарративных форм в мировой литературе. (И через много веков он творчески гениально использован почитателем великого грека – А.С. Пушкиным в романе в стихах «Евгений Онегин», который от начала и до конца ведется от первого лица – автора, и в то же время персонажа поэмы).

И этот «перевод» содержания из реального в ментальный план позволил Гомеру свободно обращаться и с временем, и с пространством, нарушив их пресловутое единство и создав в результате в «Одиссее» иерархически и сюжетно сложную пространственно-временную структуру, которая приобрела в этом отношении более эффективные, по сравнению с «Илиадой», эстетические качества уже одним своим построением, побуждая слушателя и читателя поэмы постоянно включать свое воображение и напрягать свою память – с тем, чтобы, постигая содержание поэмы по частям, в то же время воспринимать ее как гармонически целостное образование.

Далее, еще одно отличие от «Илиады», в которой эстетическое разнообразие общей структуры достигалось постоянными сравнениями изображаемых в поэме поединков и сражений с природными явлениями и мирными сценами, а также переключениями внимания с земных событий на Олимп, где решалась судьба многих героев и всей военной компании. Эстетическое разнообразие в целом достигалось сложными взаимодействиями на горизонтальном и вертикальном уровнях. Тогда как в «Одиссее» метод сравнения изображаемых событий с природными явлениями

используется весьма редко и порой не совсем уместно, а вертикаль между Олимпом и событиями на море и суше намного «ослаблена» по сравнению с таковой в «Илиаде». В поэме, где содержание представлено в большой мере в речах ее героев, перенасыщение сравнениями излишне, как и многократное подключение богов к событиям поэмы, повествующей в основном о судьбе одного главного героя, а не целых народов, как в «Илиаде». Оказалось вполне достаточным участие в судьбе Одиссея Афины-Паллады, да эпизодические появления Зевса, Посейдона, Гелиоса, Борея и некоторых других.

Но и в «Одиссее» наблюдается вертикаль между «высоким» и «низким» и возникает она при чередовании изображений фантастического, сказочного с повседневным бытом и утилитарно целесообразными действиями персонажей по устройству своих жилищ, ведению хозяйства, приготовлению пищи и многих других предметов в изобилии присутствующих в поэме. В этом отношении, если в «Илиаде» многое можно узнать о военном деле, ведении боев, характере вооружения, способов нападения и защиты и тому подобное, то «Одиссея» интересна главным образом изображением мирной жизни во всей ее специфике и разнообразии проявлений в разных греческих городах и местностях. При этом изобразительная функция языка в ней несколько уступает смысловой, информационной и субъективно-оценочной – свойствам, присущим индивидуальным речам ее героев и второстепенных персонажей.

Проиллюстрируем сказанное примерами. Олимпийские боги в поэме представлены с постоянными эпитетами, обозначенными и в «Илиаде», но есть и некоторые новшества. Например, поскольку функция богов в «Одиссее» в основном связана с морской стихией, которую они используют в качестве наказания Одиссея за его проступки, то в связи с этим Зевс обозначается то как «собирающий туч Кронион» (т.е. сын титана Крона), то как «Зевес чернооблачный». Но наиболее часто в поэме появляется богиня утренней зари – «злототронная Эос». Вообще, Гомер не жалеет лестных эпитетов для нимф и богинь. Калипсо, пленившая Одиссея на своем острове обозначается, как «нимфа, богиня богинь».

По-разному представлены в поэме различные фантастические и сказочные существа. Некоторые из них названы по именам и не изображены, а лишь обозначены по главным их признакам, – например, «свирепые, не знающие правды циклопы», «одноглазый циклоп Полифем», «сладкоречивая, светлокудрявая дева, богиня Цирцея», «прорицатель Тиресий», «сладкогласные сирены» и некоторые другие.

Но поистине шедевром словесного изображения является описание Сциллы (Скиллы) и Харибды богиней Цирцеей, давшей

советы Одиссею, как избежать смертельной опасности при прохождении между двумя «бродячими» утесами, мимо которых даже птица не может пролететь, так как они быстро сдвигаются при приближении любого живого существа. И, кроме того, на середине одной из скал находится пещера, где, по словам Цирцеи,

страшная Скилла живет искони там. Без умолку лая,
Визгом пронзительным, визгу щенка молодого подобным,
Всю оглашает окрестность чудовище. К ней приближаться
Страшно не людям одним, но и самым бессмертным.

Двенадцать

Двигается спереди лап у нее; на плечах же косматых
Шесть поднимается длинных, изгибистых шей;

и на каждой

Шее торчит голова, а на челюстях в три ряда зубы,
Частые, острые, полные черною смертью, сверкают;
Вдвинувшись задом в пещеру и выдвинув грудь из пещеры,
Всеми глядит головами из лога ужасная Скилла.

Лапами шаря кругом по скале, обливаемой морем,
Ловит дельфинов она, тюленей и могучих подводных
Чуд, без числа населяющих хладную зыбь Амфитриты.
Мимо ее ни один мореход не мог невредимо
С легким пройти кораблем: все зубастые пасти разинув,
Разом она по шести человек с корабля похищает.
Близко увидишь другую скалу, Одиссей многославный:
Ниже она; отстоит же от первой на выстрел из лука.
Дико растет на скале той смоковница с сенью широкой.
Страшно все море под тою скалою тревожит Харибда,
Три раза в день поглощая и три раза в день извергая
Черную влагу. Не смей приближаться, когда поглощает:
Сам Посейдон от погибели верной тогда не избавит.

(33, с. 80–110)

Характерной чертой поэм Гомера является то, что положительные и прекрасные персонажи в них не изображаются, а называются общими «проходными» эпитетами, вроде «богоравный» и тому подобными. Но безобразные персонажи – Терсит в «Илиаде», Скилла и Харибда – удостоены подробнейшего описания. Может быть, и здесь действует подмеченное Л.Н. Толстым правило, которое можно, несколько переиначив, сформулировать так: у Гомера «все прекрасные герои – одинаково прекрасны, а безобразные – безобразны по-своему».

Олимпийские боги и фантастические, ужасные сказочные существа в «Одиссее» представляют особый мир, который и противопоставлен реальной жизни, где живут и действуют цари,

герои и простые смертные – пастухи, домашние слуги и рабы. Кроме того, «темноносное стадо жирных, огромнорогатых и лбистых быков там гуляло» (33, с. 564).

И, например, так представился дворец царя феаков Алкиноя Одиссею, когда он:

подошел ко дворцу Алкиноя; он сильно Тревожился, стоя в дверях перед медным порогом. Все лучезарно, как на небе светлое солнце иль месяц. Было в палатах любезного Зевсу царя Алкиноя; Медные стены во внутренность шли от порога и были Сверху увенчаны светлым карнизом лазоревой стали; Вход затворен был дверьми, литыми из чистого золота; Притолки их из серебра утверждались на медном пороге; Также и князь их серебряный был, а кольцо золотое. Две – золотая с серебряной – справа и слева стояли, Хитрого боя искусного бога Гефеста, собаки Стражами дому любезного Зевсу царя Алкиноя: Были бессмертны они и с течением лет не старели. Стены кругом огибая, во внутренность шли от порога Лавки богатой работы; на лавках лежали покровы, Тканные дома искусной рукою прилежных работниц; Мужик знатнейший града садился чином на этих Лавках питьем и едой наслаждаться за царской трапезой. Зрелись там на высоких подножиях лики златые Отроков; светочи в их пламенили руках, озаряя Ночью палату и царских гостей на пирах многочисленных. (33, с. 493–494).

Интересно, на самом ли деле, в то время были столь роскошно и богато отделаны царские дворцы или все это создано фантазией Гомера? По легенде, дворец критского царя Миноса, развалины которого сохранились до нашего времени, был сказочно богат и поражал своей роскошью и художественным совершенством. Так что, можно предположить, что во времена Гомера такие дворцы были не редкость; если он не видел их, то, во всяком случае, мог знать по описаниям других.

Но не только дворцы, но и хозяйство царя Алкиноя привели в восхищение Одиссея. И представшая перед его взором картина, возможно, впервые в античной литературе изображена столь подробно, что дает современному читателю полное представление о различных ремеслах, животноводстве и садоводстве того времени. Итак:

Жило в просторном дворце пятьдесят рукодельных
невольниц;
Рожь золотую мололи одни жерновами ручными,

Нити сучили другие и ткали, сидя за станками
Рядом, подобные листьям, трепещущим тополя; ткани ж
Были так плотны, что в них не впивалось и тонкое масло.
Сколь феакийские мужи отличны в правлении были
Быстрых своих кораблей на морях, столь отличны их жены
Были в тканьеб их богиня Афина сама научила всем
Рукодельным искусствам, открыв им и хитростей много.
Был за широким двором четырехдесятинный богатый
Сад, обведенный отсюда высокой оградой; росло там
Много дерев плодоносных, ветвистых, ширковершинных,
Яблонь, и груш, и гранат, золотыми плодами обильных,
Также и сладких смоковниц и маслин, роскошно цветущих;
Круглый там год, и в холодную зиму, и в знойное лето,
Видимы были на ветвях плоды; постоянно там веял
Теплый зефир, зарождая одни, наливая другие;
Груша за грушей, за яблоком яблоко, смоква за смоквой,
Гроздь пурпуровый за гроздом сменялся там, созревая.
Там разведен был и сад виноградный богатый;

и грозды

Частью на солнечном месте лежали, сушимые зноем,
Частью ждали, чтоб среал их с лоз виноградарь; иные
Были давимы в чанах; а другие цвели иль, осыпав
Цвет, созревали и соком янтарно-густым наливались.
Саду границей служили красивые гряды, с которых
Овощ и вкусная зелень весь год собирались обильно.
Два там источника были; один обтекал, извиваясь,
Сад, а другой перед самым порогом царева жилища
Светлой струею бежал, и граждане в нем черпали воду.
Так изобильно богами был дом одарен Алкиноев.
Долго, дивясь, стоял перед ним Одиссей богоравный.

(33, с. 494).

Восхитительная картина! Здесь в полной мере проявилось словесное изобразительное искусство Гомера. Надо полагать, что живопись той эпохи не могла создать столь разнообразную и многоцветную палитру. Как и щит Ахилла или щит Геракла.

Более прозаическую картину представляет описание дома свинопаса – наиболее преданного слуги Одиссея, к которому тот сперва и пришел после возвращения на родину. Он

Сам, поелику его господин был в отсутствие,

из твердых

Камней построил; ограда терновая стены венчала;
Тын из дубовых, обтесанных, близко один от другого
В землю вколоченных кольев его окружал; на дворе же
Целых двенадцать просторных закут для свиней находилось:

Каждую ночь в те закуты свиней загоняли, и в каждой
Их пятьдесят, на земле неподвижно лежащих, та было
Заперто – матки один для расплода; самцы же во внешних
Спали закутах и в меньшем числе: убавляли, пируя
Их женихи богоравные (сам свинопас принужден был
Лучших и самых откормленных им посылать ежедневно);
Триста их там шестьдесят боровов налицо оставалось;
Их сторожили четыре собаки, как дикие звери
Злобные: сам свинопас, повелитель мужей, для себя их
Выкормил.

(33, с. 572–573).

Во все входил Гомер и так старательно, по-хозяйски подробно и с любовью описывал быт и труды простых людей. И подобных картин в поэме немало. Ее персонажи то и дело пируют, разделяют туши, приносят жертву богам, трудятся на суше и на море. В этом смысле, если «Илиада» воспевает героизм и доблесть героев, то «Одиссея» посвящена в основном мирной жизни и изображает этих героев в их странствиях и обыденной обстановке. Они представлены в ином свете и оказываются более человечными и даже несколько сентиментальными – часто грустят, тоскуют и – что немислимо было в первой поэме – льют безутешные слезы.

Так, Менелай, поведав Телемаху о печальной судьбе своего брата – Агамемнона – и других погибших героев Троянской войны, признается: «Часто, их всех поминая, об них сокрушаясь и плача, здесь я сижу одиноко под кровлей домашней» (100, с. 54). Своими рассказами он вызвал слезы всех присутствующих:

Громко Елена Аргивская, Диева дочь, зарыдала;
Сын Одиссеев заплакал, и с ними Атрид прослезился;
Плача не мог удержать и младой Писистрат.

Тот же Менелай, узнав от старца Нерее о смерти Агамемнона от руки Эгиста, вспоминает:

Горько заплакав, упал я на землю; мне стала противна
Жизнь. И на солнечный свет поглядеть не хотел я. И долго
Плакал, и долго лежал на земле, безутешно рыдая.

(33, с. 464).

Естественно, Пенелопа, ожидая супруга, проводила «долгие дни и бессонные ночи в слезах и печали». И Одиссей на острове Калипсо часто «одиноко сидел на утесистом берегу и плакал» или «в гроте глубоком горем и плачем, и вздохами душу питая и очи, полные слез, обратив на пустыню бесплодного моря» (33, с. 475).

А когда Одиссей, вернувшись на родину, наконец, встретился с сыном, то

Телемах в несказанном волнении:
Пламенно обнял отца благородного с громким рыданием.
В сердце тогда им обоим проникло желание плача:
Подняли оба пронзительный вопль сокрушенья; как стонет
Сокол или крутокогитый орел, у которых охотник
Выкрал еще некрылатых птенцов из родного гнезда их,
Так, заливаясь слезами, рыдали они и стонали громко.
(33, с. 608).

Таким образом, плакали все – часто и охотно.

Обратимся же к заключительным сценам поэмы, в которых образ Одиссея получает окончательное завершение. Если в начале он предстает как личность, страдающая и полностью зависимая от божественных предначертаний, да и то благополучно осуществляемых с постоянной помощью Афины, то, прибыв в Итаку, он меняется. И проявляет уже обозначенные в «Илиаде» свойства своей натуры – хитрость, осторожность, умение маскироваться и сочинять различные небылицы с целью скрыть свое настоящее имя и намерения, а также выказал храбрость и во многом неоправданную жестокость.

Так, с первых же шагов он своему свинопасу, приютившему его у себя, поведал выдуманную историю о своем происхождении и прошлых скитаниях; в облике нищего странника он предстал и перед женихами, прося у них милостыню. Даже Афины, которая предстала перед ним в человеческом облике, он попытался ввести в заблуждение о себе и своем прошлом. Но «героическим» апофеозом его деяний на родине является истребление всех женихов Пенелопы. А их было немало. На вопрос Одиссея об их количестве Телемах ответил:

Всех перечислить их тебе я могу по порядку;
Слушай: пришло их с Дулихия острова к нам пятьдесят два,
Знатны все родом они шесть служителей с ними; с Закинфа,
Острова прибыло двадцать; а с темнолесистого Зама
Двадцать четыре: все знатных отцов сыновья; напоследок
К ним мы и двадцать должны из Итаки причесть,
при которых Фемий, певец богоравный
(33, с. 609).

И все они были обречены на гибель, хотя, по сути, ничего особенно противоправного не совершили. Терпеливо около десяти лет они ожидали согласия Пенелопы выбрать среди них

достойного ее супруга, поскольку Одиссей с войны не вернулся, и о его судьбе ничего не было известно. Что и дало основание считать его погибшим. Вина женихов заключалась в том, что они вели себя в доме Одиссея довольно-таки бесцеремонно, и каждый день за счет хозяев устраивали шумные и буйные пиршества.

Таким образом, реальным мотивом наказания мог быть лишь причиненный ими урон хозяйству Одиссея. И материальная компенсация могла мирно бы разрешить этот конфликт. Единственным их проступком было намерение помешать Телемаху в его попытках узнать о судьбе Одиссея, разыскать его и помочь вернуться на Итаку. С этой целью они даже снарядили корабль, который должен был встретить и потопить корабль Телемаха на пути его возвращения домой после его поисков Одиссея.

Но судьба женихов была заранее предreshена – главным образом, не столько желанием Одиссея отомстить им за все, сколько Афиной, которая в то время, как Одиссей в качестве нищего присутствовал на пиру женихов:

Тайно приближаясь к Лаэртову сыну, ему повелела
Встать и ходить вокруг столов их, прося подаянья: хотела
Видеть она, кто из них благодушен и кто беззаконник;
В мыслях же всех без изъятия смерти предать назначала.

(33, с. 623).

Вероятно, этот маневр богиня предприняла для того, чтобы еще более «разогреть» ненависть Одиссея к женихам и побудить его к кровавой расправе с ними. Что и осуществилось в результате.

Пенелопа же, в конце концов, принимает решение и сообщает женихам, что они сами могут «разрешить ее выбор» среди них – она готова «быть ценой победы» и согласна принадлежать тому, кто сможет навязать тетиву, согнув лук Одиссея, и пронзить стрелой подряд двенадцать колец, не задевая ни одно из них.

Затем, представ перед женихами в своем настоящем облике, Одиссей стал хладнокровно расстреливать их из своего лука, первым поразив наиболее наглого и буйного из них – Антиноя. Устрашенные женихи постарались решить дело миром и один из них – Евримах обратился к Одиссею со словами:

Одиссей, пощади нас
Подданных; после назначишь нам цену, какую захочешь
Сам, за вино, за еду и за все, что истрчено нами;
То, что стоят откормленных двадцать быков, даст охотно
Медью и золотом каждый из нас, чтоб склонить на пощаду

Гнев твой; теперь же твой праведен гнев;
на него мы не ропщем.

(33, с. 675).

И лишь после отказа Одиссея пощадить их Евримах призвал женихов «обнажить мечи» и оказать Одиссею вооруженное сопротивление.

Так сказав, из ножен, ободрившийся, выхватил меч свой,
Медный, с обеих сторон заощренный, и с криком ужасным
Прянул вперед. Но навстречу ему Одиссей богоравный
Выстрелил; грудь близ сосца проколола и,

в печень вонзившись,

Крепко засела в нем злая стрела. Из руки ослабевшей
Выронил меч он, за стол уцепиться хотел и, споткнувшись,
Вместе упал со столом; вся еда со стола и двудонный
Кубок свалился наземь; он об пол стучал головою,
Болью проникнутый; ноги от судорог бились; ударом
Пяток он стул опрокинул; его, наконец, потемнели очи.

(33, с. 675).

Какова точность описания! Готовый эпизод сценария кинофильма. Но, продемонстрировав свое умение с помощью одного эпизода дать представление об остальных, Гомер затем изобразил Одиссея, «глубокою полного думой», который

Покуда еще оставались пернатые стрелы,
Каждой стрелой в одного из врагов попадал, не давая
Промаха; друг подле друга валяся, они издыхали.

(33, с. 675).

Уточним, для уничтожения всех женихов Одиссею понадобились бы 116 стрел! Многовато; едва ли они могли втиснуться в его колчан и, вообще, быть под рукой в таком количестве. Поэтому, когда кончились стрелы:

Лук Одиссей опустил, не имея в нем больше нужды
Четверокожным щитом облачивши плеча, на могучей
Он голове укрепил меднокованный шлем, осененный
Конским хвостом, подымавшимся страшно на гребне, и в руку
Взял два копья, заощренных смертельною медью.

(33, с. 676).

И был момент, когда Одиссей мог проиграть сражение с женихами – среди слуг нашелся изменник – Меланфий, который открыл оружейную палату и вооружил двенадцать женихов.

В ужас пришел Одиссей, задрожали колена, когда он
Вдруг, оглянувшись, увидел их в шлемах, с щитами, трясущих
Длинными копьями; гибель ему неизбежной явилась.

Но и тут его спасает Афина, которая, видя беспомощность
Одиссея,

Гневными стала она упрекать Одиссея словами:
«Нет уж в тебе, Одиссей, той отваги могучей, с которой
Деять с троянами лет так упорно сражался. Друг, ободрись».
(33, с. 679).

После этого Афина, превратившись в ласточку, уселась на перекладине под крышей и стала активно помогать Одиссею и его немногочисленным верным слугам одолеть врагов – она неоднократно отводила от них копьё, пущенные женихами, и затем:

С потолка наклонила над их головами Паллада
Страшную людям эгиду: и ужас расстроил их чувства.
Начали бегать они, ошалев, как коровы, когда их
Вешней порою (в то время, как дни прибывать начинают)
Густо осыплют на пажити слепни сердитые. Те ж их
Били, как соколы кривокостистые с выгнутым клевом
С гор прилетевшие, бьют испугавшихся птиц, –и густыми
Стаями с неба на землю, спасаясь, бросаются птицы;
Соколы ж гонят их, ловят когтями, и не им пощады,
Заперт и путь для спасенья, и травлею тешатся люди;
Так женихов (разогнав их по горнице) справа и слева,
Как ни попало, они убивали; поднялся ужасный
Крик; был разбрызган их мозг, был дымящейся кровью
Их залит пол.

(33, с. 681).

Таким образом, Афина просто-напросто способствует кровавой расправе над ставшими по ее воле беззащитными женихами. На что косвенно указывает Гомер, сравнив женихов с коровами, на которых напали слепни. Но, словно спохватившись за нелестное сравнение действия эгиды – волшебного шлема Афины со слепнями, он на это сравнение накладывает другое: действие этой эгиды сравнивается с хищными соколами, терзающими стаи беззащитных птиц. Редкий, если не единственный случай подобного «двухэтажного сравнения», в данном случае призванного переключить внимание с кровавой картины растерзанных человеческих тел на сцены менее впечатляющие – из хозяйственной и охотничьей жизни.

Всех умертвил Одиссей, за исключением певца Фемия и старца Медонта, который опекал в детстве Телемаха. В итоге, более ста человек были разом убиты и их души отправились в Аид, где встретились со всеми героями и поведали им о случившемся.

Поэма заканчивается победой Одиссея и его сторонников над возмущенными родителями и родственниками убитых женихов, так как Зевс прекратил сражение, бросив молнию между ними, после чего на Итаке воцарился мир и спокойствие под эгидой Одиссея.

Но эта идиллия продолжается недолго. Герой, который совершил не только множество славных ратных подвигов во время троянского похода, но и был виновен во многих коварных и беспощадных злодеяниях, – таких как, например, убийство вместе с Диомедом встреченного ими ночью на разведке троянца Долона после того, как Одиссей поклялся сохранить ему жизнь за правдивые сведения о расположении войск под стенами Трои и нарушил ее, или в неоправданном массовом убийстве женихов Пенелопы – такой герой не мог остаться безнаказанным перед богами, замышлявшими погубить всех знаменитых героев. И наказание свершилось: на Итаку прибывает сын Одиссея и Кирки – Телегон, посланный матерью на поиски отца. Между ними из-за недоразумения произошла ссора и в последующей схватке Одиссей был смертельно ранен и вскоре умер. Согласно мифографу Аполлодору, останки Одиссея были погребены на острове Кирки.

Таким образом, в «Одиссее» Гомер одним из первых создает жанр литературного произведения, который затем станет весьма популярным в мировой литературе в качестве приключенческого романа. И наряду с главной линией поэмы – возвращение Одиссея на родину присутствуют и побочные – морской поход Телемаха в Пелопоннес с целью разузнать о судьбе Одиссея, а также и трагически окончившиеся поиски отца другим его сыном – Телегоном. Подобные сюжеты были широко распространены в древнегреческих мифах, например, о судьбе Тесея, который отправился на поиски своего отца – Эгея или мифе об Эдипе, убившего по неведению своего отца Лая.

Поэмы Гомера стали источником многих тем и сюжетов в древнегреческой литературе и поэзии.

Глава 4

Античная поэзия

1. Эпическая поэзия Гесиода

Послегомеровский период в античной литературе характеризуется начавшейся еще в «Илиаде» и продолженной в «Одиссее» дифференциацией целостного изображения героической эпохи, в которой органично сосуществовали и взаимодействовали боги, герои и народ – простые воины, слуги, домашние рабы. С одной стороны, продолжают повествования об олимпийских богах в поэмах и посвященных им гимнах, а с другой, возникает и набирает силу тенденция к «снижению» традиционной мифологической и героической тематики, обращение к реальным сторонам общественной жизни – политике, экономике, а также и к хозяйственным делам, от которых зависит общественное и личное благополучие граждан полиса.

Изображение материальных аспектов жизни – обустройство двorcов и простых жилищ, различных ремесел, способов содержания домашних животных, приготовления пищи, застольных трапез и пиров, как было показано, впервые в античном искусстве широко представлено в «Одиссее».

И здесь, как и во многих других случаях, Гомер выступил инициатором освоения новой проблематики, получившей дальнейшую разработку в последующих произведениях античного искусства.

Художественное совершенство «Илиады» и «Одиссеи» выявляется при сравнении их с другими древнегреческими поэмами. Например, с поэмами Гесиода – такими как «Теогония», «Щит Геракла», «Каталог женщин», «Труды и дни», созданных несколько позднее гомеровских поэм (приблизительно в период VI–VII вв. до н. э. – эпоху образования древнегреческих городов-государств).

Как видно из названий его поэм, они посвящены конкретным темам – происхождению античных богов и их потомства в «Теогонии», повествованию о богинях и различных мифических героинях в «Каталоге женщин» или отдельным эпизодам из жизни героев в «Щите Геракла, наконец, изображению современного ему сельского быта – в «Трудах и днях».

Выше были приведены отрывки из «Теогонии» Гесиода – краткая генеалогия богов, бесконечные перечни морских божеств – детей Нерей и Дориды, речных – Океана и Теофии и других. С эстетической точки зрения, такие фрагменты текста утомляют монотонностью изложения, они лишены какого-либо структурного и сюжетного разнообразия. Это дает основание предположить, что

Красочно изображенная битва завершилась, как и следовало ожидать, поражением титанов, которых сбросили в сумрачный Тартар.

Подобным же образом изображено Гесиодом и восстание против Зевса стоголового ужасного змея-дракона – Тифоея (Тифея, Тифона), после победы над которым надолго установилась власть олимпийских богов во главе с Громовержцем – Зевсом. Но, как и до, так и после этих сражений Гесиод вновь возвращается к протокольному стилю перечисления многочисленных браков между богами и рожденных от них детей, что, естественно, не содействует художественной цельности данной поэмы. Вообще, на статус поэмы «Теогония» может претендовать с большой натяжкой, она, скорее, представляет собой историю богов, изложенную стихотворным размером. Как известно, стихотворный размер использовался не только поэтами, но и древнегреческими историками, философами и учеными. Отсутствие единого замысла позволяет наращивать текст до бесконечности, пока не исчерпается содержание всей мифологии. Известно, что у многих народностей Севера песни поются во время долгих поездок, когда на один и тот же заунывный мотив поется обо всем, что встречается путнику в дороге.

Приверженность Гесиода к краткому протокольному стилю в изложении истории богов и героев весьма определенно проявилась и в «Каталоге женщин», что явствует из сохранившихся отрывков. Но воистину апофеоз подобного метода создания мифологических текстов – это «Щит Геракла» Гесиода, в котором повествуется о сражении Геракла с грозным воителем Кикном и богом войны Аресом, которые в прошлом убили брата Геракла – Ификла, застигнув того в роще Аполлона.

Перечисляя военные доспехи, в которые облачился Геракл перед битвой с Кикном и Аресом, Гесиод подробно описывает изображения на его щите, подобно тому, как это сделал Гомер при описании щита Ахилла. И в том, и другом случае была продемонстрирована почти беспредельная возможность слова в изображении реалий и картин природы, великого многообразия различных трудовых и праздничных сцен, предметов быта, орудий труда, скота и т.д. – возможность, которая была недоступна изобразительному искусству того времени.

В этих картинах проявилась сила фантазии и Гесиода, и Гомера. Но что характерно для Гесиода – так это его поистине безудержная фантазия и живость в описания различных чудовищ и монстров, которые детально изображены и представлены живыми и угрожающе страшными. И все они перечисляются после слова «там». Например:

Там Напор и Отпор изваяны были.

Там и Рокот, и Ужас и Мужеубийство пылало,

Там и Смятенье и Распри метались, и лютая Гибель,
Свежею раной смиря живых, а иных и без раны,
Третьих – уже убиенных – сквозь битву влачила за ноги,
Тканью, багровой от крови людской, укутала плечи,
Грозным взором глядя и криком вопя исступленным...
Там и вепрей дикое стадо, и львы недалече
Кои взирали на них и, злобой ярьась, нападали.
Друг на друга бросались рядами: ни стая, ни стадо;
Страх не знали, но вые щетинили те и другие...
Там и сражение шло копьеборных воев-лапифов:
Вкруг там были владыка Кеней и Дриант с Перифоем.
Там и Гоплей, и Эксадий, Фалер совокупно с Пролохом,
Там и Мопс Ампикид, Титаресий – Аресова отрасль,
Там и сын Эгеев Тесей, бессмертным подобный, –
Из серебра их тела, а брони вкруг тела золотые...
Там и пляска святая бессмертных: там посередине
Зевса сын и Лето извлекал прелестные звуки
Лиры золотой. Вслед за нею песнь зачинали богини –
Звонкопоющих подобие дев – Пиерийские музы...
Там от нежных уст свирелями звонкую песню
Юноши слали, вкруг преломлялось гудение звучно.
Рядом прелестный напев исторгали формингами девы.
Юноши там иные под флейту справляли веселье.
Были сред них и такие, что тешили пляской и пеньем...
Там виноград давили и винное сусло черпали.
Там состязались в борьбе и в кулачном бою. Быстроногих
Зайцев гоняли, охотясь, другие. А псы острозубы
Дичь норовили настигнуть. Она же ускользнуть норовила...
(110, с. 73–76).

Как видно, грозные картины, призванные испугать противников сменились мирными идиллиями и веселыми хороводами. Но что характерно для первых строк поэмы – абстрактные понятия Напор, Отпор, Ужас, Мужеубийство, Смятенье, Распри, лютая Гибель определяются как живые существа, хотя и не изображаются конкретно. Возможно, в этой последовательности от неопределенных состояний отрицательных эмоций до вполне образно представимых сцен с участием мифологических персонажей символично представлена эволюция языка и мифа – от недифференцированных понятий о природных и психических явлениях к обретению образного разнообразия и наглядности при их описании в мифологии и эпосе.

Что и характерно для данной поэмы Гесиода – в ней количество страниц, посвященных сражению Геракла с Кикном и Аресом, намного уступает изложению мифологической истории богов

и описанию сцен мирной жизни героев и простых смертных. Что также свидетельствует об эволюции мифологии, в которой доминирующее положение занимает действие богов и героев, – к эпосу, в котором возникает и постепенно становится едва ли не главной именно изобразительная сторона повествования.

Но особенно явственно эта тенденция проявилась в поэме Гесиода «Труды и дни», в которой в качестве советов и наставлений своему беспутному брату Персу, промотавшему большую часть отцовского наследства, – подробнейшим образом описываются времена года и сезонные работы, необходимые для успешного ведения домашнего хозяйства. В этой поэме Гесиод проявил не только великолепное знание секретов успешного сельскохозяйственного труда, но и свободное владение всеми ресурсами языка – изобразительностью, выразительностью и различными приемами ораторской речи – особенно в назидательных сентенциях и увещеваниях, призывающих брата к честному труду. Например:

Работай, о Перс безрассудный!
Вечным законом бессмертных положено людям работать.
Иначе вместе с детьми и женою, в стыде и печали,
По равнодушным соседям придется тебе побираться ...
В позднюю осень, когда ослабляет палящее солнце
Жгучий свой зной потогонный, и льется на землю дождями
Зевс многомогущный, и снова становится тело людское
Быстрым и легким, – не долго тогда при сиянии солнца
Над головой рожденных для смерти людей совершает
Сириус путь свой, но больше является на небо ночью.
Леса, который ты подрубишь, червь не источит.
Сыплются листья с деревьев, побеги свой рост прекращают.
Самое время готовить из дерева нужные вещи.
Срезывай ступку длиной в три стопы, а пестик – в три локтя;
Ось – длиной в семь стоп. Всего это будет удобней;
Если ж и в восемь, то выйдет еще из куска колотушка.
Режь косяки по три пяди к колесам в десять ладони.

(110, с. 59).

И далее таким же образом даются советы и наставленья не только по хозяйству, но и по различным семейным делам – женитьбе, рождению и воспитанию детей, обучению домочадцев взаимоотношениям с родственниками и соседями и т.д. Не обошел Гесиод и указаний относительно угодного богам способа различных физиологических отправлениях. Например:

«Стоя и к солнцу лицом обратившись, мочиться не гоже.
Даже тогда на ходу не мочись, как зайдет уже солнце,

Вплоть до утра – все равно по дороге ль идешь, без дороги ль;
Не обнажайся при этом: над ночью ведь властвуют боги.
Мочится чтущий богов, рассудительный муж, либо сидя,
Либо – к стенке подойдя на дворе, огороженным прочно...
Также, смотри, не мочись никогда ни в истоки, ни в устье
В море впадающих рек – берегись и подумать об этом!
Не опоражнивай в них и желудка, – то будет не лучше.
(110, с. 66–67).

Помимо наставлений и практических советов по наилучшему ведению хозяйства, Гесиод включает в поэму два мифологических сюжета. Это – наказание Зевсом Прометея за похищение огня для простых смертных, а также – в отместку за это – создание Пандоры, или «Всем одаренной». Она была с внешностью «девы прекрасной», но с «двуличной, лживой душой», наслала на людей различные беды, вредоносные болезни и несчастья, выпустив их из подаренного ей сосуда, кроме оставшейся в нем Надежды.

Затем, Гесиод рассказывает своему брату Персу и «другую повесть» – историю созданных олимпийскими богами и сменявших друг друга поколений людей – золотых, серебряных, медных, которые или вырождались сами, или же их Зевс отправлял их под землю за пороки и непочтение к богам (например, серебряных). Затем Зевс создает четвертое поколение – «славных героев божественный род».

Именно судьба этих героев и стала предметом «героической мифологии» и нарождавшегося в ее лоне эпоса. Эту эпоху Гесиод выделяет как самую прекрасную в прошлом. Но и ее пора миновала, оставив лишь воспоминания о славных деяниях ее героев и их трагических судьбах.

Грозная их погубила война и ужасная битва.
В Кадмовой области славной одни свою жизнь положили,
Из-за Эдиповых стад подвизаясь у Фив семивратных;
В Трое другие погибли, на черных судах переплывши
Ради прекрасной Елены чрез бездны морские.
Многих в кровавых боях исполнение смерти накрыло;
Прочих к границам земли перенес громовеержец Кронион,
Дав пропитанье им и жилища отдельно от смертных.
(110, с. 54).

Далее, Гесиод горько сетует о невозвратно прошедшем веке героев и с пафосом и негодованием рисует неприглядную картину современной ему эпохи пятого поколения «железных» людей, предупрекая им большие еще беды и несчастья в будущем. Трудно удержаться, чтобы не привести этот по всем канонам великолепный образец обличительной и, без преувеличения можно сказать, политической

речи, достойной прозвучать на любом представительном греческом форуме или собрании. Итак:

Если бы мог я не жить с поколением пятого века!
Раньше его умереть я хотел бы или не родиться.
Землю теперь населяют железные люди. Не будет
Им передышки ни ночью, ни днем от труда и от горя,
И от несчастий. Заботы тяжелые боги дадут им.
Дети – с отцами, с детьми – их отцы сговориться не смогут.
Чуждыми станут товарищ товарищу, гостю – хозяин.
Больше не будет меж братьев любви, как бывало когда-то.
Старых родителей скоро совсем почитать перестанут;
Будут их яро и зло поносить нечестивые дети
Тяжкою бранью, не зная возмездья богов; не захочет
Больше никто доставлять пропитанья родителям старым.
Правду заменит кулак. Города подпадут разграбленью.
И не возбудит ни в ком уваженья ни клятвозащититель,
Ни справедливый, ни добрый. Скорей наглецу и злодею
Станет почет воздаваться. Где сила, там будет и право.
Стыд пропадет. Человеку хорошему люди худые
Лживыми станут вредить показаньями, ложью кляняся.
Следом за каждым из смертных несчастных пойдет неотвязно
Зависть злорадная и злоязычная, с ликом ужасным.
Скорбно с широкодорожной земли на Олимп многоглавый,
Крепко плащом закутав прекрасное тело,
К вечным богам вознесутся тогда, отлетевши от смертных,
Советь и Стыд. Лишь одни жесточайшие, тяжкие беды
Людям останутся в жизни. От зла избавленья не будет.

(110, с. 54–55).

Социально актуальное содержание поэм Гесиода и явно выраженный авторское «Я», эмоциональное и морализаторско-назидательное отношение к изображаемому свидетельствуют о более позднем времени их создания, чем поэмы Гомера. Новым в поэмах Гесиода является постоянное смешение божественного с повседневным, что свидетельствует о переходной эпохе в античной литературе, которая при начавшейся ее тяге к реальной жизни не могла просто так расстаться с традиционными идеалами, воплощенными в прекрасных образах олимпийских богов.

В полной мере эта тенденция проявилась в более мелких литературных жанрах – особенно в хоровой лирике, появление которой ознаменовало начало нового этапа в истории античной литературы. В ней традиционно выделяются следующие эпохи, в которых до новой эры по времени доминировали следующие виды: эпос (VIII в.), лирика (VII–VI вв.), драма (V в.), проза (IV в.).

2. Изобразительные и выразительные особенности хоровой лирики

Хоровая лирика, как и эпос, имеет корни в древних коллективных песнях – обрядовых, ритуальных, трудовых и других. Но особенно актуальной хоровая лирика становится на ранних стадиях образования греческих городов-государств – полисов, которых в Древней Греции было великое множество – несколько сотен. Помимо достаточно обширных и значительных в хозяйственном, военном и культурном отношении, (Афины с Атикой, Спарта с Мессенией, государства на островах Лесбос, Самос, Хиос и некоторые другие), имелось и множество совсем мелких полисов, которые все же имели свой совет старейшин и народное собрание. И все эти государства отличались друг от друга по характеру власти – аристократической или демократической, которые, как свидетельствует история Греции, нередко сменяли друг друга. Граждане этих полисов чтили общеэллинических богов, как и местных – покровителей своего полиса – и славили их в многочисленных ритуальных действиях, праздниках, жертвоприношениях и играх. В этих условиях хоровая лирика была призвана выполнять важнейшие общественные функции и на долгое время стала одной из приоритетных среди других жанров искусства. Вот как это мотивирует известный исследователь античной литературы М.Л. Гаспаров. «Вся жизнь греческого полиса пронизана цепью регулярных и экстраординарных религиозных праздников, и все они – всенародные: в маленькой общине то возможно. Это – школа сплоченности: ведь только сплоченностью держится полис, и в военное время эта сплоченность проявляется перед лицом врага, а в мирное – перед лицом бога.

Здесь и возникает та потребность в песне, которая породила хоровую лирику. Каждое жертвоприношение, каждое шествие, каждый обряд для грека должен был сопровождаться пением и пляской – это красиво. А богу угодна красота. Поводов для обрядовой песни было так много, что сами греки не умели последовательно их систематизировать. Песни в честь богов назывались «гимнами», в честь Аполлона – «пеанами», в честь Диониса – «дифирамбами». Кроме того, было много жанров песен, исполняемых на свадьбах – «гименей», на похоронах – «френ», хвалебные песни на пирушках – «энкомии», «сколии» и т.д.» (27, с. 12–13).

В процессе становления хоровой лирики кристаллизуется и ее формальная структура, в которой гармонически сочетаются традиционное обращение к мифу и прославление различных героев и выдающихся граждан, например, воинов, прославившихся в различных войнах, атлетов-победителей общегреческих игр и т.д. И если в архаическую эпоху гимны и различные жанры песнопений

были посвящены родовым культам и по содержанию характеризовались в основном воспеванием мифологических богов, молитвами о помощи и успешном осуществлении тех или иных мероприятий, то в эпоху образования полисов гимны были призваны содействовать прославлению новых государственных идеалов и укреплению единства и гармонии гражданских сословий полиса.

Новые общественные формы организации античного общества привели и к возникновению новаторских тенденций в греческой литературе – постепенному переходу от эпоса к хоровой лирике в ее различных жанрах.

Это очевидно уже на примере творчества первых представителей хоровой лирики – Алкмана из Спарты, Ариона и Терпандра с острова Лесбос, Стесихора из Сицилии, Симонида и Вакхилида с острова Кеос, Пиндара из Фив и некоторых других, творивших на рубеже VII–V вв. до н.э.

Это новаторство проявилось как в новых тенденциях в содержании хоровой лирики, так и в способе ее организации и воплощения в слове. При этом надо иметь в виду, что понятие «лирика» в античном обществе обозначало не стихотворение определенного жанра, как это станет привычным в Новое время, а синтетическое единство поэзии и музыки при доминировании слова над мелодией и ритмом.

«Музыка и поэзия в ранней Греции были связаны гораздо тесней, чем когда-либо в позднейшее время, – пишет М.Л. Гаспаров. – Ведущей в этом содружестве заведомо была поэзия (мелодия и ритм – лишь приварок к слову). Пение было только унисонным, исполнение и аккомпанемент не размывали, а усиливали внятность слова. Ритм музыки задавался ритмом стиха, естественными долготами и краткостями его слогов; мелодия вторила естественной интонации фразы ... ритм возбуждает слух, а мелодия улаживает» (27, с. 13).

Эта характеристика ученого взаимодействия слова и музыки в поэзии почти совпадает с тезисом Гегеля о соотношении звука и смысла. Рассмотрев возможность чистой музыки выразить субъективный мир человека, философ приходит к заключению, что вообще (и в музыке в частности), «звук сам по себе лишен содержания, и определенность его состоит в числовых пропорциях ... и поскольку эта сторона не должна отсутствовать всецело, музыка вследствие ее односторонности вынуждена призвать на помощь слово, точнее выражающее определенное значение, и требует текста во имя более тесной близости к своеобразию и характерному выражению содержания. Лишь текст, собственно, придает некоторую законченность тому субъективному, что изливается в звуках... Поэзия, словесное искусство есть целостность, объединяющая в себе на более высокой степени, в области самой духовной внутренней жизни, крайности, представленные пластическими искусствами и музыкой» (30, с. 343).

Итак, в поэзии одухотворяется музыка, а музыка посредством ритма и мелодии содействует эстетически выразительной организации ее смысла и содержания в целом – во времени и пространстве.

Таким образом, этот способ творчества и исполнения хоровой лирики отражал развившуюся эстетическую потребность граждан полиса в более эмоциональном воздействии искусства по сравнению с интонационной декламацией эпических произведений. Возможно, потому, что аудитория хоровой лирики, которую исполняли поэты во время общественных празднеств, шествий и в процессе выполнения религиозных ритуалов и других функций, значительно возросла и требовала более широкого диапазона звучаний и внятности словесного текста, организованного средствами музыки в необычайной прежде эстетически активной форме.

Это качество хоровой лирики особенно востребовано было в торжественных гимнах, посвященных богам, славным воинам-героям или победителям общегреческих игр в большей степени, чем в более частных ситуациях – на пирушках, свадьбах, в похоронных ритуальных обрядах.

М.Л. Гаспаров насчитывает семь поколений поэтов, которые вносили свой вклад в развитие и усложнение содержания хоровой лирики и соответственно ее формальной структуры. Вначале хоровая лирика была наиболее востребована в Спарте, которая в VII в. до н.э. еще не была превращена в военный лагерь, а являлась одним из самых процветающих и успешных во многих начинаниях государством. В Спарте искусству уделялось большое внимание, что и привлекало туда множество поэтов и музыкантов, которые участвовали в организации различных праздников. Так, поэт-кифарист Терпандр с острова Лесбос содействовал организации праздников в честь Аполлона Карнейского. Он одним из первых соединил музыку со словом и создал «кифародический ном». Затем поэт-кифарид Фалет с острова Крит создал пеаны и гипорхемы для праздника Гимнопедия – пляски обнаженных спартанских юношей. А третий новатор – музыкант Клон – создает «авлодический ном», в котором не музыка сопровождается словом, а, наоборот, словесный текст поется под аккомпанемент флейты, что знаменовало начало в хоровой лирике доминирования слова над звуком.

Социокультурное значение этих новаций трудно переоценить. Эти поэты-лирики положили начало огромному, не поддающемуся учету влиянию содержания искусства в формировании духовных ценностей античного мира и во многом содействовали отношению граждан к нему как к образцу устройства государственного порядка и личного поведения каждого. И не случайно, по словам М.Л. Гаспарова, возникшие в древности легенды «подчеркивают в деятельности первых лириков заботу о порядке, уставе, норме, ибо само слово

«ном» означает «устав», «закон» (27, с. 17). Так, считалось, что Терпандр своей игрой на кифаре водворил в Спарте спокойствие и порядок, а Фалет – спас Спарту от нашествия чумы.

Творчество этих поэтов сохранилось лишь в некоторых свидетельствах их современников, согласно которым стихотворения и гимны первых лириков уже имели определенную устойчивую структуру – вначале пелся зачин (обращение к богам), затем – стихи из поэм Гомера или других древних авторов, положенные на новую музыку, а в финале следовала «призывательная» часть – обращение к богам с той или иной просьбой оказать свою милость или отвлечь какое-либо несчастье. Эта трехчастная структура сохранялась на всем протяжении эволюции и развития хоровой лирики, усложняясь и видоизменяясь в соответствии с развитием ее содержания.

Например, Стесихор, лирик из южной Италии, творивший в сицилийском городе Гиммеры, сочинял гардиозные по объему пеаны – мифологические поэмы, исполняемые хорами на праздниках в честь Аполлона. От его огромного поэтического наследия (а он написал 26 книг стихов) сохранилось лишь небольшое количество фрагментов. Его вклад в развитие хоровой лирики определяется в разработке ее повествовательной части, которая в его поэмах была весьма внушительной по размерам. Например, «Орестея» помещалась в двух книгах. Такими же обширными, судя по их темам, вероятно, были и «Разрушение Илиона», «Возвращение из-под Трои», «Елена», «Герионида» и другие.

Новаторство Стесихора проявилось в инициировании им тенденции к переосмыслению традиционных мифов, например, в сочинениях так называемых «палинодий» или «повторных песен», в которых по иному, соответственно веяниям эпохи, – более смягченно, в свете новой морали трактовались архаические мифы и предания старины. Так, по легенде, когда Стесихор сочинил песню об измене Елены законному супругу и бегстве ее с Парисом, как это излагалось в мифологии и в поэме Гомера, то в наказание за это буквальное следование традиционному сюжету он ослеп. И прозрел только после того, как в новом стихотворении придумал новый сюжет – оказывается, не Елена была увезена Парисом в Трою, но лишь ее призрак. А Елену боги унесли в Египет, где она и оставалась до падения Трои, после чего благополучно возвратилась на родину.

Но как бы ни обновляли и ни перелицовывали традиционные мифы поэты хоровой лирики на этом пути она постепенно перестала соответствовать общественным потребностям эпохи. Тогда, около середины VI в. до н.э., резко и повсеместно обостряются социальные и сословные противоречия в греческих полисах, в которых усиливается гнет правящей олигархической аристократии или тирании. Это вызывает протест низших сословий, возрастание

общественной и личной инициативы граждан во всех сферах жизни. Прежняя гармония была нарушена и уже не стало консолидации полисной жизни, которую воспевала и утверждала хоровая лирика, опираясь на прежний авторитет олимпийских богов и вековую традицию их почитания. В этих условиях «обновить хоровую лирику, вернуть ее место в полисной культуре, могла лишь полная переориентация – от песен, обращенных к богам, к песням, обращенным к людям», в которых бы выражались их актуальные проблемы и чаяния в тревожных условиях быстротекущих перемен в общественной и личной жизни.

Честь такого обновления хоровой лирики выпала на долю Симонида Кеосского (556–468 гг. до н.э.) – современника Гераклида, Парменида и других представителей новой эпохи греческой культуры – трагиков Феспиды, Фриниха, прозаика Гекатея и т.д.

По словам М.Л. Гаспарова, «Симонид сумел с замечательной чуткостью нащупать то место, где поэзия во славу человека и поэзия во славу государства смыкались, где события личной жизни приобрело государственное значение» (27, с. 25).

В реальности это выразилось в возрождении старых Олимпийских игр и появлении новых форм общественно-религиозной жизни Древней Греции – созданных по повелению дельфийского оракула в коротких срок всеэллинских игр-состязаний: Пифийских – в 586 г. до н.э., Истмийских – в 582 г. до н.э. Немейские возникли в 573 г. до н.э. Победы на этих играх торжественно и широко отмечались как событие, имеющее всеэллинское значение, примиряющее враждующие между собой государства, а внутри них – сословия и различные политические партии.

Поэтическим воплощением такого примирения общественных и личных интересов стали новые жанры хоровой лирики: впервые созданные Симонидом «эпикинии» – песни в честь победы на этих состязаниях и обновленные им формы традиционного «френа» – плача на общественных похоронах знатных граждан.

В поэмах Симонида явно проступает тенденция к утверждению гармонизации личного и общественного в гражданском полисе, в них усиливается традиционная склонность греческих поэтов к обсуждению нравственных проблем личности, нередко доходящих до обобщения морализаторских установок в поведении человека, способствующих его жизненному благополучию. Так, будучи в гостях у знатного представителя фессалийского рода Скиподам, на просьбу хозяина прояснить высказывание мудреца Питтака – «Знатным мужем быть нелегко», Симонид ответил ему следующим энкомием:

Трудно стать человеком, который хорош –
Безупречен, как квадрат,

И рукою и ногою, и мыслью...
Даже слово Питтака, хоть и мудр его язык, –
«Знатным мужем быть нелегко» –
Слышится мне неладным...
Только богу ведь это дано;
А смертному люду нельзя не быть дурным,
Если сжало его необорное счастье.
Всякий в доброй доле добр, в злой доле зол;
Кого любят боги, тот и лучше всех...
Оттого и не брошу я сужденных мне лет
Вслед пустой надежде на несбыточное –
Между нами, рвущими плоды широкой земли,
Непорочного взыску человека;
А найдись мне такой – я повестил бы вам о нем...
И того я рад и любить и хвалить,
Кто не делал в жизни нарочного зла;
А с неизбежным и боги не борются...
Пусть не будет он недобр, пусть не будет закоснел,
Пусть он знает Правду, нужную городу, –
И такой он здоров, и такого мне довольно,
и такого я не попрекну;
Ведь и так нечестно племя пустых людей;
Что без примеси дурного – то и благо!»

(6, с. 178).

Как видно, Симонид не питает особых иллюзий относительно возможности стать идеальным человеком и сомневается в наличии таковых в массовом порядке. Тем не менее странным кажется его суждение о том, что «смертному люду нельзя не быть дурным», даже тогда, когда на него вдруг обрушится «счастье», с которым он не сможет совладать. Человек здесь предстает все же в большей мере пассивным и зависимым от обстоятельств жизни или выпавшей ему доли – злой или доброй. Счастливым может быть лишь тот, кого «любят боги». Роль личных усилий в достижении нравственного совершенства во внимание не принимается. Как бы мимоходом проскальзывает мысль о том, что и боги бессильны бороться со злом и, вообще, с судьбой, поскольку они сами ей подчиняются. В итоге, Симонид создает желанный моральный образ человека методом отрицательных определений и лишь в необходимости одного главного свойства он точно уверен – человек должен знать Правду, полезную обществу. А о борьбе за ее утверждение не говорится ничего.

Особенно пессимистически представлены отрывки из «френов» или «плачей», которые скорее обращены не к мертвым, а к живым с назидательными увещаниями и сентенциями. Например:

Ведь ты человек, – не говори ж,
Что нам на завтра готовится.
Счастливица ли зришь, – ты не гадай,
Счастье надолго ли.
Быстрее, чем мухи крылатой полет,
В нашей жизни все меняется...
Ибо все исчезает в одном устрашающем водовороте:
И богатство, и высшие доблести...
Но мало сил есть у людей:
И стремленья их тщетны, и краткий их век –
Только смена трудов и тягот,
А смерть нависает над каждым, неизбежна для всех:
И этот удел ниспослан равно и лучшим, и тем, кто плох.

Или в том же духе:

Иначе как от богов
Никому не дается доблесть, –
Ни человеку, ни граду.
Бог всеразумын. Но бренно
Все среди смертных.
Нет такого зла,
Чтоб для смертных было неожиданным:
В мгновенье ока все низвергает.
(6, с. 180–181).

Сплошной пессимизм без какого-либо просвета и полная зависимость от божественного провидения! Кажется, что целью этих моральных проповедей является, скорее, стремление удержать человека от неразумных поступков, чем побуждать его к активному сопротивлению злу или свершению добродетельных и героических деяний. В поэмах Гомера герои также зависят от воли богов и даже знают о неизбежной своей гибели, но это вовсе не ослабляет их энергию и волю в выполнении своего воинского или общественного долга. У Симонида же – воля его героев как бы парализована и не подвигает их на активное отношение к действительности, а лишь вешает о печальной доле смертных и бренности всего земного.

Такова основная моральная проблематика в тех немногочисленных отрывках из поэзии Симонида. Возможно, что иные нравственные проблемы были затронуты в других его произведениях. О том, что поэт не только проникнут печальными размышлениями о кратковременности жизни и бренности всего земного, но им владели и иные, гражданские и оптимистические настроения и чувства, свидетельствует отрывок из его «Похвальной песни павшим при Фермопилах»:

Светел жребий и подвиг прекрасен
Убиенных перед дверью фермопильской!
Алтарь – их могила; и плач да не смолкнет о них,
Но да будет память о славных живую в сердцах! Время
Не изгладит на сей плите письмен святых,
Когда все твердые падут и мох оденет их следы!
Тут схоронила свой цвет Эллада, любовь свою.
Ты, Леонид, мне свидетель о том, спартанский воин,
Чей не увянет вечный венец.

(6, с. 181)

Симонид вовсе не является нравственным ригористом.
Как античному греку, ему не чуждо чувство радости бытия,
наслаждение жизнью. Ибо, по его словам:

«Но без наслажденья
Не желанна смертным ни жизнь, ни власть,
Ни божественный удел не завиден».

(6, с. 182).

Таким образом, выявляется сложность и противоречивость поэтического мира Симонида, наличие в нем различных, нередко противоположных настроений и идей, в которых проблемы нравственности занимают значительное место.

Именно этот аспект творчества Симонида привел М.Л. Гаспарова к заключению о том, что «этот моралистический элемент стал четвертым в составе хорической оды и отлично скрепил в ней исконные три – религиозный, повествовательный, личный» (27, с. 26).

К этому уместно добавить, что процессу усложнения содержания хоровой лирики сопутствовали усложнение и дифференциация ее эстетической структуры. В этом проявились взаимодействие и взаимообусловленность воздействия поэзии на двух уровнях – содержательном, идеальном, воплощаемом в материальную – в данном случае словесно-композиционную – форму и только посредством этой формы умопостигаемом, в результате чего процесс восприятия поэзии одновременно удовлетворяет духовные и эстетические потребности людей античного общества. И характер эволюции хоровой лирики наглядно свидетельствует о нарастании как духовных потребностей в процессе исторического развития и усложнения жизни и социальной динамики городов-полисов, так и возрастания в жизни и искусстве эстетических потребностей. Этот синтез духовных и эстетических потребностей и привел к организации всегреческих и местных празднеств искусств и спортивных игр. В них в специфической форме, наиболее наглядно, чем в реальной практической жизни Греции проявился едва ли не главный

нерв агональной, состязательной или игровой сущности ее культуры.

И естественно явился и поэт – глашатай этой эпохи – Пиндар, который главным образом и воспевал эти игры и их победителей. В пользу востребованности и популярности его поэм свидетельствует тот факт, что из всей массы поэтов и музыкантов хоровой лирики, посвященной главным образом воспеванию и прославлению различных олимпийских богов и мифических героев, почти в полном объеме сохранились именно оды Пиндара, прославляемые победителей этих игр.

Посмотрим же, как в творчестве фиванского поэта Пиндара, гимны которого Платон включил в список наиболее пригодных и полезных для воспитания юношества, проявились наиболее характерные черты хоровой лирики. Кроме того, по словам М.Л. Гаспарова, посвятившего поэту специальное исследование, «Пиндар – самый греческий из греческих поэтов» (27, с. 38).

Пинадар, как и другие поэты того времени, писал в разных жанрах хоровой лирики, но из них сохранились и дошли до Нового времени лишь эпикении или оды, посвященные победителям на общегреческих состязаниях – Олимпийских и Пифийских – в Дельфах, Истмийских и Немейских – в Коринфе, созданных в основном по заказу представителей знатных представителей из Сицилии и Эгины. В количественном отношении они превосходят не только каждого из выше названных представителей хоровой лирики, но и всех их вместе. И если от многих из них дошли главным образом отрывки и даже отдельные строки, то корпус произведений Пиндара весьма обширен и состоит из сорока семи од, что позволяет выявить основной характер и особенности данного жанра в его различных вариантах и разнообразии содержания и форм воплощения.

Но чтобы понять характер, основную направленность и цель творчества Пиндара, необходимо осознать особенность социокультурной роли этих игр в Древней Греции. Это важно потому, что представление о них как о простых спортивных состязаниях не полно и не совсем верно. Как пишет М.Л. Гаспаров, «в обширной литературе о них (особенно в популярной) часто упускается из виду самая главная их функция и сущность. В них подчеркивается сходство с теперешними спортивными соревнованиями; а гораздо важнее было бы подчеркнуть их сходство с такими явлениями как выборы по жребию должностных лиц в греческих демократических государствах, как суд божий в средневековых обычаях, как судебный поединок или дуэль. Греческие состязания должны были выявить не того, кто лучше всех в данном спортивном искусстве, а того, кто лучше всех вообще – того, кто осенен божественной милостью. Спортивная победа – лишь одно из возможных проявлений этой

божественной милости; спортивные состязания – лишь испытание, проверка обладания этой божественной милостью» (27, с. 39).

Эта функция общегреческих игр и определила содержание од Пиндара, который (например, в отличие от Гомера, подробнейшим образом изображавшего в «Илиаде» процесс и результат спортивных состязаний греческих героев на похоронах Патрокла) всегда прославляет победителя соревнований, а к самому процессу спортивной борьбы не проявляет ни малейшего интереса, что отражает тот факт, что в победителях игр видели не только и не столько искусных спортсменов, сколько избранников олимпийских богов. И именно потому-то они были так почитаемы и любимы, а их слава распространялась не только на их род, но и на всех граждан их страны.

Но творчество Пиндара вовсе не сводится к прославлению олимпийских богов посредством прославления их избранников – победителей спортивных игр, наоборот, в его одах обращение к богам призвано возвысить воспеваемых им победителей этих игр. Возрастание роли личности в новых социальных условиях, характеризующееся повышенной динамикой общественного производства и конкурентной борьбой между городами-государствами, появление возможностей для личного успеха в случае удачного сочетания необходимых для этого условий – все это привело к тому, что не боги становятся главными героями поэзии, а человек, пока, правда, в лице тиранов и представителей знатных семейств. В этом выразилась новая общественная тенденция эпохи, в которой творили поэты – представители хоровой лирики.

Таким образом, возникнув в эпоху, когда медленный ход общественной жизни и временная стабильность традиционного общества, адекватно выразившиеся в эпическом искусстве, например, в «Илиаде», в которой эстетическое разнообразие проявлялось главным образом в сравнениях изображаемой картины действия или события в настоящем с явлениями природы или сценами мирной жизни, данных как существующие вне каких-либо временных процессов их изменения, – этот тип стабильного бытия сменился все усиливающейся динамикой общественной жизни и конкуренцией как внутри многочисленных городов-полисов, так и между ними, что не могло не привести к появлению новых жанров искусства, отвечающих новым условиям общественной и личной жизни граждан полиса.

Новое содержание поэзии привело и к адекватным формам его воплощения. В одах Пиндара, который творил в поздней, можно сказать, завершающий период функционирования хоровой лирики (примерно, с 460 по 436 г. до н. э.), обобщены и по-своему использованы результаты новаторской деятельности предшествующих ему семи

поколений поэтов, творивших с начала музыкально-поэтической реформы, которая началась в первой трети VII в. до н. э. В общем, она заключалась в том, что первые поэты хоровой лирики – Терпанд, Алкман, Стесихор, – а затем и другие стремились архаические формы традиционных гимнов, посвященных богам, осовременить и переработать таким образом, чтобы стало возможным подчинить словесному искусству новую музыку, исполняемую без слов на флейте – авлетике и на кифаре – кифаристике, в отличие от традиционного пения под флейту – авлодии и под кифару – кифародии.

Творчество Пиндара характеризуется оригинальными, новаторскими чертами, которые выделялись на фоне прошлой и современной ему хоровой лирики. Как пишет М.Л. Гаспаров, «Пиндар появляется в мире поздней хоровой лирике как чужак, как человек вне традиций... В арсенал хоровой лирики он пришел на готовое и чувствовал себя здесь не законным наследником, а экспроприатором, все перестраивающим и перекраивающим по своему усмотрению. Отсюда постоянное напряженное усилие, постоянное ощущение дерзания и риска, присутствующее в его песнях» (27, с. 30–31).

Естественно, что именно такие понятия, как дерзание, риск, удача, повлияли на структуру пиндаровских од. Прежнее преклонение перед божественным провидением, определявшим судьбу и ход конкретных событий и действий человека, не способствовали воспитанию в нем самостоятельности и инициативы, а тем более дерзости, стремления к риску и не внушали надежды на удачу.

Тематически Пиндар как бы следует поэтической традиции прошлого – в его одах мифологические сюжеты присутствуют постоянно, но функция их радикально меняется. Не миф воспевает и прославляет он, а человека – победителя состязаний на играх. «В центре его од обычно стоит миф, но излагается он свободно – так, как считает нужным автор. Порой что-то ненужное Пиндару он просто выпускает, порой многозначительно замолкает, и в этом молчании – полемика с традиционным вариантом мифа, кое-где идет полемика уже вполне откровенная: Пиндар заявляет, что всем известный миф лжет и что он, поэт, в этот миф отказывается верить» (27, с. 16).

Так, в оде «Пелоп», посвященной победе сицилийского тирана Гиерона Сиракузского на Олимпийских играх в 476 г., Пиндар переиначивает известный миф о Тантале, угостившем богов блюдом из сваренного в котле своего сына Пелопа, которого боги оживили и обрекли Тантала на вечные муки в царстве Аида за это чудовищное преступление. Пелоп совершил множество подвигов и был первым учредителем Олимпийских игр. И Пиндар счел неверным прославлять победителей этих игр и невольно напоминать о прошлом преступлении отца Пелопа, бросая этим тень и на сами игры. А это в данном случае может омрачить славу Гиерона, чей скакун Ференик

одержал победу на скачках. И поэт «облагороживает» традиционный миф о Тантале, утверждая, что:

«это сказки:

Ведь так часто людская молва
Переходит за границы истины;
И сказания, испещренные вымыслами,
Вводят в обман.
Ведь Харита,
Подательница всего, что нам мило,
Столько уж раз
Представляла нам неверное верным!»

(6, с. 192).

«Нет! – восклицает Пиндар. – Я не могу назвать людоедами богов!» и взамен он предлагает свою «невинную» версию этого мифа.

Во время пира в честь богов «сверкающий трезубцем бог» Посейдон воспылил страстью к Пелопу, похитил его и вознес на Олимп. А завистник-сосед стал распространять слухи о преступлении Тантала, о котором и повествуется в традиционном мифе. А на самом деле, как считает Пиндар, Тантал претерпевает муки в аду потому, что он «похитил у вечноживущих (богов) нектар и амбросию, в которых было бессмертье». В итоге, боги вернули Пелопа на землю. Далее, в оде повествуется о том, как Пелоп с помощью Посейдона одолел в поединке грозного царя Элиды – Эномая и женился на его дочери, которая родила ему шесть славных сыновей. Содействовали боги Пелопу и другим его свершениям, в числе которых – учреждение им Олимпийских игр. Вначале они посвящались самому Пелопу, но затем стали проводиться в честь Зевса.

Собственно говоря, данная легенда о Пелопе служит Пендару в качестве напоминания о славном прошлом, с которым ассоциируется по сходству и олимпийская победа Гиерона, ибо «слава Пелопа, далеко озаряет весь мир Олимпийских ристалищ, где быстрота состязается с быстротой и отважная сила ищет своего предела». Свою же роль поэт видит в том, чтобы «конным напевом, эолийским ладом венчать героя» (6, с. 195).

К числу наиболее известных произведений Пиндара принадлежит его ода – «Острова блаженных», посвященная правителю сицилийского Акраганта Ферону Акрагантскому – победителю Олимпийских игр в колесничном беге (476 г.). В ней содержатся смелые утверждения и предвосхищения некоторых фактов в истории греческого искусства. Приведем подробно их в качестве характерного примера творчества Пиндара.

Как и в большинстве случаев, произведение начинается с безмерного восхваления героя, которому посвящена ода. Он и «плот города Акраганта», и «цвет от корня достославных предков», и наследник их «родовой доблести». Далее, автор обращается к Зевсу с просьбой о милости к герою и его потомкам:

« Зевс, сын Крона и Реи
Тронься моей песней
И оставь им в твоей милости отчие поля –
В роды и роды».

Далее следует сентенции философского характера, на которые Пиндар мастер, превосходя в этом отношении многих своих собратьев по перу:

Все, что было, и правое и неправое,
Не станет небывшим,
Не изменит исхода
Даже силою Времени, которое всему отец;
Но милостивый рок может погрузить его в забвение.
Нестерпимая боль, укрощенная, умирает,
Заглушаясь радостями удач,
Когда доля, ниспосланная от бога,
Возносит наше счастье до небес.

(6, с. 196).

Для подтверждения этих слов Пиндар приводит известный миф о «царственных дочерях Кадма» – основателя города Фивы в Беотии. И Пиндар, возможно, потому, что и сам родом из этого города – прослеживает всю родословную Ферона, начиная с дочерей Кадма, которые после выпавших на их долю горя и страданий, обрели блаженный покой – Семела на Олимпе, а Ино – среди дочерей морского божества – Нерея. Затем вновь идут мудрые сентенции – подготовка к следующим трагическим фактам данного рода:

Не предуказан смертным час их смерти;
Доживем ли до заката спокойного дня,
Детища солнца, не нарушив его блаженства?
Радость и тягость волна за волной,
Набегают на род человеческий, –
Это Доля.
Из рода в род блюдущая судьбу людскую,
Вместе с счастьем, даром богов,
Посылают людям и горе
Переменную чередой.

(6, с. 196–197).

Такая «доля» выпала Эдипу, умертвившему своего отца Лайя и женившемуся на своей матери – не по его личной вине, а «во исполнение древнего вещания пифии». Затем дети Эдипа вступили в братоубийственную войну, в которой Ферсандр одолел Полиника и впоследствии в различных битвах и свершениях «снискал себе новые почести», и этим «стал спасительным отпрыском» для всего рода. В итоге, славу этому роду приносит последний его представитель – Ферон, победитель Олимпийских игр, которому посвящена эта ода. Далее опять идут мудрые комментарии к результатам Олимпийских игр:

Счастье победы смывает труд состязанья.
Богатство, украшенное доблестью,
Ведет мужа от удачи к удаче, от заботы к заботе,
Сияет звездой,
И нет сияния, свойственное человеку.

И тут Пиндар вовсе отвлекается от своего героя и изображает известный из мифологии «Остров блаженных» – сходно с тем, как будут представлять рай представители разных религий. Этот остров «овеивается там веньями Океана, там горят золотые цветы, возникающая из трав меж сияющими деревьями». На этом острове

Лишь достойные мужи
Обретают беструдную жизнь
Там, где под солнцем вечно дни –
Как ночи и ночи – как дни.
Силой рук своих
Они не тревожат ни землю, ни морские воды,
Гоняясь за прожитком;
Радостные верностью своей,
Меж любимых богов
Провожают они беспечальную вечность.

(6, с. 298).

Именно там нашли себе вечное пристанище души легендарных героев – Ахилла, Агамемнона, Пелея, Кадма и многих других, им подобных.

Другая участь ждет грешников, нарушивших установления богов и совершивших тяжкие преступления. В преддверии мрачного царства Аида – соответствующего аду в мировых религиях, Пиндар располагает своего рода чистилище, где «презренные души тотчас постигаются карами» после того, как «некто в преисподней изрекает роковые приговоры» и они вечно будут претерпевать «муки, на которые не подымется взор». Как говорится в комментариях к этой

оде, это – «первое в европейской литературе место, где дается ясное деление загробного мира на три части – прообразы ада, рая и чистилища – и где содержится учение о переселении душ» (27, с. 885).

И завершая мифологическую часть оды, Пиндар предаётся размышлениям о своей поэтической роли в обществе:

Много есть острых стрел
В колчане у моего локтя.
Понимающим ясны их речи –
А толпе нужны толкователи.
Мудрый знает много отроду –
А кому потребно учение,
Те, как вороны,
Каркают болтливо и праздно
Против божественно птицы Зевса.
Сердце мое, нацель же свой лук без промаха!
В кого мы уметим, спустив прославляющие стрелы
С тетивы милосердного духа?

(6, с. 199).

И в заключение – возвращение к основному герою оды Ферону – короткий и невыразительный абзац с дежурными комплиментами его щедрости и доброте к друзьям. В итоге, получается, что количество строк, посвященных мифологическим сюжетам и философско-поэтическим размышлениям, вдвое превосходит число строк, непосредственно восхваляющих Ферона. И сам собой напрашивается вывод, что не только и не столько достоинства и деяния давным-давно забытого правителя, колесница которого шла быстрее других на Олимпийских играх, и не мифологические сюжеты, известные и по многим другим источникам, делают ценной эту оду для нас. Нам интересны те отступления, в которых выражается мироощущение Пиндара – его философские мысли, нравственные сентенции и представления о сущности и общей цели своего поэтического творчества, которому присуще не только воспевание настоящего, но и дар предвосхищения в создании образов, повлиявших на эволюцию античной и европейской культуры. Так, если в данной оде, прославлявшей Ферона, как бы вскользь упоминается «божественная птица» Зевса, то в оде «Этна», посвященной победителю в колесничном беге на Пифийских играх (470 г. до н.э.) Пиерону Сиракузскому, Пиндар впервые изображает орла на скипетре Зевса в следующих стихах:

Золотая лира, знаку твоему покорны певцы...
Ты угашаешь молниеносное жало вечного огня.
И орел на скипетре Зевса

Дремлет, обессилев два быстрые крыла,
Орел, царь птиц: на хищную голову его
Пролила ты темную тучу, сладкое смежение век,
И во сне он вздымает гибкую спину,
Сковываемый захватом твоим.

(6, с. 230).

Этот грозный символ Зевса вначале появился в словесном изображении и лишь позднее был изображен в знаменитой статуе Зевса, изваянной Фидием. Таким образом, и здесь слово опередило образ, и, очевидно, прав Гердер, утверждая, что именно поэты научили живописцев и скульпторов изображать богов и героев.

Далее, помимо трехчастного изображения подземного мира, предвосхитившего представление о нем в христианской религии, Пиндар – также впервые – в оде «Потоп» повествует о мифическом времени, когда «черную землю затопила водяная сила», чтобы по воле Зевса погубить «каменный род людей» и возродить «предков о медных щитах», то есть дал возможность наступлению бронзового века.

О разнообразии творческих поисков Пиндара свидетельствуют названия и тематическое содержание его од, посвященных Олимпийским, Пифийским, Немейским, Истмийским и некоторым местным играм. И что характерно, в их названиях как бы смешиваются два плана – мифологический и земной. Подобно тому, как было показано выше, многие мифологические герои имели двух родителей – истинного отца (бога) и нареченного (обычно представителя царского или равного ему знатного рода), так и у Пиндара в одах совмещаются два плана – мифологический источник вдохновения и земной, повествующий о конкретном знаменательном событии для героя, которому посвящена ода. Это отражается и в названиях его од, в которых имена мифологических богов и героев («Пелоп», «Геракл Гиперборейский», «Беллерофонт», «Хариты», «Асклепий», «Аргонавты», «Алкмеон», «Персей Гиперборейский», «Орест», «Горгона», «Геракл-младенец», «Ахилл», «Пелей», «Аянт», «Диоскуры» и др.) чередуются с названиями городов, областей Греции или знаменательных событий – «Афины», «Фивы», «Камарина» (город в Сицилии), «Родос», «Этна» (дорийская колония), «Эгина», «Потоп», «Первая Олимпиада».

Таким образом, в поэзии Пиндара широко представлено смешение мифологического с историческим – обращение к традиционным мифам, которым нередко придается новое толкование в зависимости от необходимости как-то возвысить образы воспеваемых им победителей всегреческих игр, и – включение изображаемых событий и историй воспеваемых чемпионов игр в широкий контекст традиционной античной культуры.

Но что знаменательно – в одах Пиндара с течением времени проявляется и «третий», возможно, неосознаваемый им самим и его современниками уровень, который выходит на первый план его творческого наследия, заслоняя актуальные мифологические и исторические значения. И оказывается, что и мифологию, и описание спортивных побед своих героев поэт использовал для того, чтобы сказать нечто общечеловеческое и значимое не только для своего времени, но и для «безвременья» – неопределенного будущего европейской культуры и искусства. И как это характерно для истинного, большого искусства, в его одах посредством изображения актуальных для своего времени событий выражены и те вечные общечеловеческие ценности, которые и являются посылом другим эпохам. Именно по этим сокровищницам мыслей и идей мы можем представлять и оценивать все то, что завещало нам великое и неповторимое искусство «детства человеческого рода».

Но так и хочется сказать, продолжая известное изречение Маркса, – не только прекрасные, гармоничные образы и мудрые мысли, начала всех видов творчества – в искусстве, философии и науках оставил нам в наследство античный гений, но и не менее великий дар – образ жизни, гармоническое сочетание в нем высокого и непосредственно детского, игрового, обозначаемого эллинами как «агональное», а в Новое время в европейской культуре – как «эстетическое». И не случайно именно победителям спортивных состязаний, а не философам, ученым, государственным деятелям и знаменитым полководцам в Древней Греции в массовом порядке ставили мраморные серебряные и даже золотые скульптурные изображения. И этим дали мощный импульс для цирковых представлений и гладиаторских боев в Риме, рыцарским поединкам в эпоху Средневековья и, наконец, современным Олимпийским играм. Не в этом ли проявилось и продолжает проявляться затянувшееся «детство человеческого рода», которое и в наше время всем на свете искусствам и всякого рода развлечениям предпочитает спортивные состязания всех видов – шахматы, бег, гимнастику, плаванье, теннис и многие другие, а главное, короля спорта – футбол, – аудитория которого во всем мире насчитывает миллиарды «болельщиков» и «фанатов».

Но вернемся к Пиндару, в творчестве которого спортивные игры интересны не процессом, а победой спортсменов, которую он и прославляет в своих одах. Ведь сказано же им в «Острове блаженных», что «счастье победы смывает труд состязанья».

Но в чем же в таком случае выражается агональный или эстетический, аспект его творчества? Он проявился не в описании самого процесса спортивных состязаний, как это, например, мы находим в «Илиаде» или в «Одиссее», а в самой структуре его од. А именно –

в непредсказуемости и неожиданности повествования, в переходе от многого к мифологическому и обратно, в процессуальной изменчивости воплощения общего содержания од, отражающих изменчивость и непредсказуемость событий в жизни той эпохи. Но что, по существу, парадоксально – так это то, что именно с изменчивостью и текучестью жизни сознательно боролся Пиндар, пытаясь сохранить и остановить уходящую эпоху традиционных ценностей. Как пишет М.Л. Гаспаров, «Пиндар работал в ту эпоху, когда аристократическая идеология, глашатаем которой он был, начинала колебаться и отступать под напором новой идеологии... Пиндар верил в мир непротиворечивый и неизменный, а его сверстники Гераклит и Эсхил уже видели противоречия, царящие в мире – следствия этих противоречий. Для Пиндара смена событий в мире определялась мгновенной волей богов – для новых людей она определялась вечным мировым законом» (27, с. 59).

Но, как это всегда бывает в переходную эпоху, ее противоречия так или иначе не могут не проявиться в искусстве. И не только как противоречие внешнее – между искусством новой и прошлой эпох, но и как внутреннее – между содержанием искусства, определяемым мировоззрением его творца, и формой, новаторские аспекты которой им осваиваются и внедряются в художественное творчество на эмоциональном, и чаще всего неосознаваемом уровне.

Нечто подобное наблюдается и в творчестве Пиндара, который всячески стремился изображать жизнь в ее настоящей определенности и неизменяемости, как это характерно для мифа, что и объясняет его присутствие в одах как фактор остановки времени и способ изображения прошлого через настоящее и проявление вечного и неизменного порядка в мироустройстве. Но в противоречии с этим, по сути, архаическим мироощущением, в одах Пиндара уже заметна «напряженность этого мироощущения, постоянная патетическая взвинченность, настойчивое стремление объять необъятное» (27, с. 59).

В результате, в одах Пиндара возникает противоречие между всем известными и даже ставшими банальными мифологическими сюжетами, которыми буквально напичканы его произведения, и современной поэту тревожной и непредсказуемой реальностью. Оживить миф и подать его в новой интерпретации удастся весьма редко, прославления победителей сами по себе мало интересны и изобилуют общепринятыми штампами и традиционными словосочетаниями. Философские размышления и моральные сентенции – интересны, но не могут преодолеть инерцию покоя содержания од. И поэт все свои усилия направляет на создание необычайно образных словосочетаний, метафор, а главное – на способ общего построения или структуру своих од, процесс восприятия которых

представляет собой чередование известного или банального (например, мифа) и оригинального. Например, – неожиданные переходы с небес на землю, новые трактовки мифа или же яркое описание малоизвестных и интересных событий в жизни воспеваемых и героев или в истории их рода.

Используя миф с целью связи его с воспеваемым героем игр, Пиндар не излагает его в традиционно закрепленной форме и последовательности изложения, а «отбрасывает фабульную связность и равномерность повествования, он показывает мифы как бы мгновенными вспышками, выхватывая из них нужные моменты и эпизоды, а остальное предоставляя додумывать и почувствовать слушателю» (27, с. 49). Но тем не менее уже при жизни Пиндара его поэзия стала восприниматься как архаика, не поспевающая за динамикой изменения общественной жизни Греции, где повсеместно стали побеждать демократические формы правления, и происходило свержение власти тиранов, воспевемых Пиндаром. В этих условиях хоровая лирика стала терять свое культурно-историческое значение и уступила место иным жанрам и формам древнегреческого искусства.

Наряду с хоровой лирикой в Элладе была популярна и сольная лирика, представители которой при всем тематическом разнообразии своей поэзии основной акцент делали на своем личном отношении к жизни, обществу, друзьям, врагам и своим возлюбленным. Рассмотрим примеры творчества наиболее выдающихся поэтов-лириков.

3. Общественные функции и личностный аспект сольной лирики

Одним из ранних представителей сольной лирики был лесбоский поэт Алкей, творчество которого приходится на первую половину VI в. до н.э. Будучи аристократом по происхождению, он принимал самое активное участие в ожесточенной борьбе аристократии против городского демоса, что во многом определило мотивы и тематику его многих стихотворений. Впервые в античной поэзии остро были поставлены и ярко выражены политические и гражданские аспекты в стихах, и этот факт был отмечен современниками поэта, которые определили стихи Алкея как «песни междоусобной борьбы».

Из многочисленного наследия Алкея на эту тему сохранились сатирико-обличительные стихи, направленные против одного из влиятельных аристократов – Питтака, деятельность которого в качестве тирана содействовала примирению враждующих сторон, но представлялась Алкею изменой своему классу. Вот несколько примеров его изображений в стихах:

На всех попойках бражник безудержный,
С утра пьянел он полными кубками
Неразбавляемого хмеля
А по ночам клокотал в застолье
Так, что у бочек трещало днище.
(6, с. 373).

* * *

Худородный Питтак общей хвалой ставлен тиранствовать
Над усталым от мук злобной судьбы бедственным городом...
(6, с. 374).

* * *

Он, гордясь свойством с родом Атреевым,
Пусть грызет горожан, так, как Мирсил их грыз,
Покуда нас Арес не призовет к мечам, –
И не раньше тогда гнев наш уляжется,
Чем кончится раздор братоубийственный,
Нам терзавший сердца с той приснопамятной
Поры, как некий бог вверх наш народ в беду,
И Питтаку принес славу желанную.
(6, с. 374).

Интересно, что, обращаясь к героическому прошлому Греции. Алкей и тут выражает свое, отличное от общего, мнение. Так, он дает весьма отрицательную оценку и причине, и последствиям Троянской войны, что следует из отрывков его стихов на эту тему:

...А Елене в грудь заронила жажду,
Чтоб она, аргивянка, в исступлении
С вероломным вместе пустилась гостем
В далекое море,
И оставляя дома и дочь родную,
И супругам выстеленное ложе...
Черная земля поглотила много
Братьев, павших на равнине Трои
Ради Елены
Так гласит молва: от твоих, Елена,
От недобрых дел низошли напасти
На Приамов род, и в огне палящем
Сгинула Троя.

(6, с. 370–371).

Как видно, Алкей в своей поэзии почти не привлекает образы мифологических богов, как многие представители хоровой лирики, например, Пиндар, а если и обращается к героическому прошлому – Троянской войне, то лишь для того, чтобы выразить свое критическое отношение к ее зачинщикам и виновникам многочисленных жертв. Вообще, в приведенных стихах изобразительная сторона почти отсутствует, и в них главным образом выражается его отношение к описываемым событиям. Но совсем другие интонации свойственны его стихам, в которых он воспевае радость жизни дружеские пирушки. Это вполне очевидно из следующих сохранившихся отрывков его стихов:

Долой ненастье! Жарче огонь раскинь,
Вино разбавь нескучно медвяное
И запрокинься головою
Между подушек из мягкой шерсти...

Не подавайся духом в ненастьях!
Какая прибыль нам от душевных мук?
Нет, Бикхид: лучшее лекарство –
Кликнуть вина и напиться пьяным.

Лей душистый елей мне на чело многострадальное
И на грудь в седине!
С теми, кто пьет, буду я пьянствовать...

Тебе, Сапфо, улыбчивой чистой деве.
Сказал бы слово – только промолвить стыдно...
(6, с. 377).

Эти стихи Алкея, посвящены его соотечественнице и современнице и свидетельствуют о его неразделенной любви к ней. Сапфо, как и Алкей, принадлежала к знатному аристократическому роду, но в отличие от него, была далека от политических интриг на ее родном острове Лесбосе. Возглавляя фиас – культовое объединение девушек, которые готовились посвятить свое замужество богине любви – Афродите, Сапфо все свое творчество посвятила воспеванию любви, впервые в мировой поэзии выразив в своих стихах все тончайшие оттенки страсти и мечты о счастливой любви, мучительную тоску и горечь разлуки с любимым. В единственном целиком дошедшем до нас стихотворении, обращенном к Афродите, Сапфо пишет:

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

Но приди ко мне, как раньше часто
Откликалась ты на мой зов далекий...
О, приди ж ко мне и теперь! От горькой
Скорби дух избавь и, чего так страстно
Я хочу, сверши и союзницей верной
Будь мне, богиня!

(6, с. 379).

В стихах Саффо постоянно напоминает, что любовь приносит не только радость и счастье, но и попеременно или же одновременно и страдания:

Эрос вновь меня мучит истомчивый –
Горько-сладостный, необоримый змей...
Словно ветер, с горы на дуб налетевший,
Эрос душу потряс мне...

(6, с. 386).

С острой пронзительностью и неприкрытой условностями откровенностью звучит следующее признание Саффо:

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.
Потом жарким я обливаюсь, дрожью
Члены все охвачены, зеленеет
Становлюсь травы, и вот-вот как будто
С жизнью прошусь я.

(6, с. 379–380).

Редко можно встретить не только в античной, но и в мировой литературе такое поразительно проникновенное изображение, едва ли не физиологически определенной, «картины» внутреннего состояния влюбленной женщины. Возможно, в этом стихе впервые (напомним! – в середине или конце VI в. до н. э.) символически

обозначена переориентация в искусстве его изобразительной функции с внешнего предмета на внутренний мир человека. И это стало возможным при описании самого интимного и личного состояния человека – его любовного чувства в его различных оттенках и модификациях, что, естественно, оказалось более всего под силу именно представительнице «слабого пола», для которой любовь имеет большее значение, чем для представителей «сильного пола» – политиков, философов, ученых, а тем более в то время – для воинов.

В стихах Сапфо немало словесных портретов прекрасных дев, в которых она была влюблена. Например, так она обращается к покинувшей ее возлюбленной:

Как была дорога ты мне!
А не знаешь, так вспомни ты
Все прекрасное, что мы пережили
Как фиалками многими
И душистыми розами
Сидя возле меня, ты венчалася
Как густыми гирляндами
Из цветов и из зелени
Обвивала себе шею нежную.
Как прекрасноволосую
Умачала ты голову
Миррой, царственно благоухающей,
И как нежной рукой своей
Близ меня с ложа мягкого
За напитком ты сладким тянулася.
(6, с. 382).

Или, еще примеры:

Я к тебе взываю, Гонгила, – выйди
К нам в молочно-белой своей одежде!
Ты в ней так прекрасна. Любовь порхает
Вновь над тобой.
Всех, кто в этом платье тебя увидит,
Ты в восторг приводишь. И я так рада!
Ведь самой глядеть на тебя завидно
Кипророжденной!
Стоит лишь взглянуть на тебя, – такую
Кто же станет сравнивать с Гермией!
Нет, тебя с Еленой сравнить не стыдно
Злотокудрой.

(6, с. 381).

Нередко, вспоминая о молодых девах, Сапфо не описывает непосредственно их физические особенности и красоту, а прибегает к сравнениям их с различными природными явлениями, демонстрируя свое мастерство в их изображении. Например, в стихах, посвященных своей подруге, стараясь выразить ее исключительную красоту, она пишет:

Ныне блещет она средь лидийских жен.
Так луна розоперстая,
Поднимаясь с заходом солнца, блеском
Превосходит все звезды. Струит она
Свет на море соленое
На цветущие нивы и поляны.
Все росую прекрасною залито.
Пышно розы красуются,
Нежный кервель и донник с чистым цветом.

(6, с. 383).

Резким контрастом поэзии Сапфо является творчество спартанского поэта и воина Тиртея (рубеж VII–VI вв. до н.э.), в элегиях которого лейтмотивом проходит тема защиты родины от внутренних и внешних врагов, прославление героизма и беззаветного служения родной Спарте.

Вот характерный пример из его поэзии – стихотворение «К согражданам», звучащее как призыв к спартанским воинам быть доблестными и бесстрашными в боях за свою Родину.

Так как потомки вы все неодолимого в битвах Геракла,
Будьте бодры, еще Зевс не отворился от нас!
Вражеских полчищ огромных не бойтесь, не ведайте страха,
Каждый пусть держит свой щит прямо меж первых бойцов,
Жизнь ненавистной считая, а мрачных кончины посланцев
Милыми, как нам милы солнца золотые лучи!..
Плотно сомкнувшись грудь с грудью, пусть
каждый дерется с врагами,
Стиснув рукою копье или меча рукоять!
Да, хорошо умереть для того, кто за землю родную
Бьется и в первых рядах падает, доблестью полн.

(6, с. 233–234).

Тиртей не только призывает к стойкости и храбрости в бою, но, по сути, дает инструкции молодым воинам, как вести себя в сражении.

Пусть же, широко шагнув и ногами в землю упершись,
Каждый на месте стоит, крепко губу закусив,
Бедра и голени снизу и грудь свою вместе с плечами,

Выпуклым кругом щита, крепкого медью, прикрыв;
Правой рукой пусть потрясает он могучую пику,
Грозный шелома султан над головою всколебав;
Пусть среди подвигов ратных он учится мощному делу
И не стоит со щитом вдоль опадающих стрел;
Пусть он идет в рукопашную схватку и длинную пикой
Или тяжелым мечом насмерть врага поразит!

(6, с. 233).

Гражданский пафос лирики Тиртея воспитывал героизм и бесстрашие спартанских воинов – тяжеловооруженных гоплитов, представлявших наиболее грозную силу во всей Греции. Но из-за аристократического строя Спарты эта сила была направлена не только на подавление восстаний своих многочисленных рабов, но и против демократических полисов во главе с Афинами. Что и привело, в конце концов, к краху демократических городов-полисов и потере Грецией своей самостоятельности, подпавшей под власть Александра Македонского.

Вообще, эпоха, характерная не только войнами с внешними агрессорами за независимость Греции, но и редко прекращающимися междоусобицами между различными классами и партиями, часто перерастающими в локальные войны – постоянно актуализировала военно-патриотическую тематику в творчестве многих античных поэтов.

Выдающимся поэтом и воином древнеионийской поэзии был Архилох (середина VII в. до н.э.), живший на острове Фасосе в условиях постоянных военных столкновений с соседними фракийскими племенами. Так он «позиционировал» себя в следующих двустишиях:

Я – служитель царя Эниалия, мощного бога,
Также и сладостный дар Муз хорошо мне знаком.
(110, с. 217).

В остром копье у меня замешан мой хлеб. И в копье же
Из-под Исмара вино. Пью, опершись на копье.
(110, с. 217).

Архилох проявил себя мастером в изображении различных боевых эпизодов. Приведем несколько примеров:

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

(110, с. 217).

Облачившись в доспехи, мы руками
Копья острые метали, нанося ущерб врагам,
А они, неся потери, возле башен
Лестниц ставили ограду, разжигая храбрость в нас.
Но вот взмывают стрелы тучей в небеса,
И в колчанах притаилась неожиданная смерть.

(110, с. 219).

В своей поэзии Архилох нередко поднимается до выражения пронзительно лирических и исповедальных мыслей и настроений. В этом смысле широко известно его следующее стихотворение:

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

(110, с. 220).

Архилох раньше Сапфо воспел в античной поэзии любовные отношения, нередко доходя до грубого натурализма в изображении своих возлюбленных и ситуаций во время свиданий с ними. Например, после неудачной попытки жениться на Ниобуле – дочери паросца Ликомба, который вначале согласился, а потом отказался выдать ее за него, Архилох разразился множеством стихотворений, безвинно порочащих Ниобулу, представляя ее как злостную распутницу. Это видно из следующего отрывка из его стихотворения, в котором в ответ на совет своей подруги жениться на Ниобуле, поэт отвечает:

Милая не отвергай: в богатом травмами саду
Причалю. Вот что я решил: пусть жениться
На Ниобуле другой... Сгинуть бы ей навсегда!
Чтоб я в глазах соседей стал посмешищем,
В жены развратницу взяв! Жениться страстно я хочу
Лишь на тебе; не лжива, не корыстна ты,
А Ниобула хитра, дружков не счесть у ней.
Боюсь, как бы слепых и недоношенных,
В деле таком поспешив, как пес, не наплодил бы я.
Так я сказал. И девушку меж стеблями
Свжеракрытых цветов я положил и тонкою
Укрыл нас тканью, шею гладил ей,
И трепетавшей, как лань. Успокоенье стал дарить,
И груди стал я трогать нежно пальцами;

Явлена юная плоть, заманчивые прелести.
И, к телу прижимаясь столь прекрасному,
Жизненный сок я исторг, лаская кудри светлые.

(110, с. 225).

Поэт не стеснялся и более откровенных выражений, например:

И упасть на...и прижаться животом
К животу, и бедра в бедра...

(110, с. 220).

Судя по дошедшим до нас произведениям, творчество Архилоха по тематике разнообразно и полно субъективных рефлексий на события личной и общественной жизни. Во многих отношениях поэт выступил новатором намного расширив традиционную тематику поэзии предельно откровенным отношением к изображаемым событиям личной и общественной жизни своего времени. По словам И.М. Тронского, «поэзия Архилоха ломает все рамки староаристократического приличия. Он является основоположником литературного ямба, сохраняющего язвительность и грубую откровенность фольклорной обличительной песни. К своим противникам, личным и политическим, Архилох беспощаден; его оружием служит сатирическая басня, личная издевка, проклятия...У Архилоха сильный, сжатый и образный язык; он является несравненным мастером стиховой формы. Рапсоды исполняли его произведения наряду с поэмами Гомера и Гесиода, а родной город установил в честь его культ, причислив поэта к лику «героев» (100, с. 79–80).

Своеобразной демонстрацией разнообразия и полярных контрастов античной лирики, может служить творчество поэтов, которые, в противоположность Архилоху, озабочены не личными, но прежде всего – общественными проблемами. Среди них, в первую очередь, следует назвать поэта и афинского законодателя – Солона, который в элегиях и ямбах доходчиво изложил и разъяснил характер своих демократических реформ (594 г. до н.э.). В результате этих реформ было осуществлено упразднение земельных и финансовых долгов, отмена аристократических привилегий, передача некоторых властных полномочий народу, достижение определенного равновесия между родовой аристократией и простым народом и т.д. Например:

Столько народу я власти вручил, сколько надобно было:
Чести его не лишив, лишней я не дал ему,
Но и о тех я подумал,
Деньгами, дабы они злых не вкусили обид.
Мощным щитом прикрывая и тех и других, не позволил
Я ни одним, ни другим верх взять в неправой борьбе.

(110, с. 250).

И далее:

На родину, в Афины богозданные,
Вернул я многих, в рабство злое проданных
И незаконно и законно... С ними же
Вернул и тех, кто, от нужды в бега уйдя.
Язык аттический забыл, став странником...
И тем, кто рабство здесь влачил позорное,
На произвол владык взирая с трепетом,
Свобода мной дана...
Для злых и благостных законы равные
Я начертал, введя суд праведный.

(110, с. 251).

В Афинах Солона считали не только выдающимся политиком, но и мудрецом, нравственным авторитетом, изрекающим назидательные истины и правила поведения.

Много дурных богатеют, благие же в бедности страждут.
Но у дурных не возьмем их мы сокровищ в обмен
На добродетель, – она пребывает незыблимо вечно,
Деньги же вечно своих переменяют владык.
Столь же богаты и те, у кого серебро есть в запасе
Золота груды, простор хлебом покрытых полей,
Кони и мулы, и те, кто в одном лишь имеют усладу,
В чреве, и во сне на боку, и в быстроте своих ног,
И коль до этого дело дойдет, в том, чтобы тешиться цветом
Отрока или жены, – есть и на это пора
Вот в чем богатство для смертных! А если кто ныне владеет
Денег избытком, его не унесет он в Аид,
И, хоть бы выкуп давал, не избегнет ни смерти, ни тяжкой
Хвори, и старости злой он не отстрочит приход!

(110, с. 248).

Но наряду с политическими и назидательно-нравоучительными темами Солону не чужды и воспевание радостей любви и земных наслаждений. И как он признается:

Милы теперь мне дела Афродиты, рожденной на Кипре,
И Диониса, и Муз – все, что людей веселит.

(110, с. 249).

А вот его идиллическое описание пирушки:

Там пьют они, и кто из них печеньице,
Кто хлеб жует, лепешек с чечевицей смесь –

Другие. Там в пирожных недостатка нет
Во всяких. Словом, то, что черная земля
Приносит людям, – все там в изобилии есть.
Спешит один со ступкой, с сельфием другой,
Кто с уксусом.

Другой несет гранатных зерен, тот кунжут.

(110, с. 253).

Реформы Солона положили начало последующим демократически направленным реформам, которые способствовали развитию в Афинах материальной и духовной культуры, достигших в век Перикла классического совершенства не только в поэтическом искусстве, но и в архитектуре, скульптуре, живописи и театре.

Но представление об античной поэзии было бы неполным без Анакреонта, творчество которого относится к концу VI в до н.э. Он родился в небольшом городе в Малой Азии – Теосе, который покинул после его захвата персами и с тех пор жил и творил при дворе различных тиранов, покровительствовавших поэтам и художникам. Возможно, это и определило характер его поэзии, которая отличается от творчества поэтов с гражданским и политическим направлениями как тематикой своих стихов, так и отношением поэта к современной ему действительности. Как заключает И.М. Тронский, «по существу его темы почти исключительно – вино и любовь; но эти темы трактуются не серьезно, а в плане остроумной, насмешливой игры» (100, с. 87). И при этом главной мишенью своих насмешливых и зачастую с примесью грусти стихов представал сам поэт. Приведем два любовных стиха поэта:

Бросил шар свой пурпурный
Златовласый Эрот в меня
И зовет позабавиться
С девой пестрообутой.
Но, смеясь презрительно
Над седой головой моей
Лесбиянка прекрасная
На другого глазееет.

(110, с. 364).

Сединой виски покрылись, голова вся побелела,
Свежесть юности умчалась, зубы старческие слабы.
Жизнью сладостной недолго наслаждаться мне осталось.
Потому-то я и плачу – Тартар мысль мою пугает!
Ведь ужасна глубь Аида – тяжело в нее спускаться.
Кто сошел туда – готово: для него уж нет возврата.

(110, с. 361).

В любовной тематике поэт часто ограничивается двустишием, типа

Как кузнец молотом, вновь Эрот по мне ударил,
А потом бросил меня он в ледяную воду.
(110, с. 364).

Бред внушать нам, смятением мучить
Для Эрота – что в бабки играть.
(110, с. 364).

Люблю опять и не люблю
И без ума, и в разуме.
(110, с. 364).

Второй не менее характерный корпус стихов Анакреонта посвящен застольным пирушкам. Приведем из него два кратких стиха:

Принеси мне чашу, отрок, – и осушу ее я разом!
Ты ковшей с десяток в чашу влей, пять – хмельной браги,
И тогда, объятый Вакхом, Вакха я прославлю чинно.
Ведь пирушку мы наладим не по скифски: не допустим
Мы ни гомона, ни криков, но под звуки дивной песни
Отпивать из чаши будем.
(110, с. 362).

Тот не люб, кто в гостях, пируя за полным кратером,
Речь заводит о вражде, о многослезной войне.
Тот мне любезен, кто Муз и дары золотой Афродиты
Вспомнит на радость гостям, полня весельем весь дом.
(110, с. 362–363).

Анакреонт вошел в историю классической поэзии как певец любви и веселого застолья, творчество которого послужило образцом для подражания многочисленным поэтам древности и Нового времени. В золотой век поэзии России ему подражали и его перевели Пушкин, Мей, Баженова и др.

Таким образом, в античной лирике еще в древности, начиная с конца VII в. до н.э., возникли самые разнообразные по тематике и стихотворной форме направления в хоровой и сольной лирике, которые оказали огромное влияние на творчество поэтов различных европейских стран.

А в самой Греции античная лирика почти на два века опередила основные виды изобразительного искусства – скульптуру и живопись в изображении человека в различных ситуациях его мирной

и военной жизни, и особенно – в выражении его внутреннего мира мыслей и чувств. И не только опередила, но и, развивая мифологические мотивы, реализованные в образной форме в эпосе Гомера и Гесиода, продолжила словесную визуализацию античных богов и героев, а также создала образы реальных персонажей – выдающихся граждан – политиков, воинов, мудрецов и архитекторов, художников, поэтов. В последнем случае поэты создали самих себя не только внешне описательным способом, но, впервые в мировой истории – в изображении своего внутреннего мира – мыслей, переживаний, чувств, одним словом, – посредством всей гаммы личностных рефлексий на события внешней и внутренней жизни своего поэтического «Я».

Но не следует думать, что поэты, чувствуя свое превосходство при выражении внутреннего мира человека, недоступное изобразительному искусству, относились к нему пренебрежительно. Наоборот! Впоследствии поэты не только ценили современных им скульпторов и живописцев, но и с великим удовольствием переводили их зримые образы на словесный язык поэзии. Вот как об этом пишет С.С. Аверинцев в своей книге «Образ античности»: «Для греческой литературы способность состязаться с пластическими искусствами («скульптурничать», как выразился бы О. Манделштам) есть одна из драгоценнейших привелегий» (1, с. 62).

В этой состязательности поэтов и мастеров изобразительного искусства проявилась все та же агональность, присущая всем формам жизни и деятельности древних греков, которая являлась формой проявления их индивидуальных особенностей. «Важным аспектом проявления индивидуальных свойств личности является мотив состязания в искусности. Конкурсы, состязания в древнегреческой культуре – явление широко распространенное... Мастерство исполнения в пластическом искусстве, равно как и почти во всех других завоеваниях человеческого опыта, отражало агональный импульс. В первоначальных слоях культуры лежала естественная потребность вызывать друг друга посостязаться и померяться силами в умении. Это не что иное как эквивалент всех агональных испытаний, которые встречаются на поприще мудрости, поэзии или отваги» (69, с. 13).

Архитектура Древней Греции

1. Социокультурные функции древнегреческой архитектуры

Изобразительное искусство Древней Греции во всех его видах – архитектура, скульптура, живопись и разнообразное прикладное искусство – возникает в Микенскую эпоху и достигает своего расцвета между XVI и XV в. до н. э. Раскопки на острове Крит свидетельствуют о наличии в то время высокой художественной культуры, судя по останкам принадлежавшего легендарному царю Миносу дворца с его лабиринтом, скульптурными изображениями и настенными фресками, изображающими различные божества и ритуальные праздничные шествия и т.д.

О наличии высокой художественной культуры свидетельствуют и известные раскопки Шлимана в Тиринфе, Фуге, Мамете, в Микенах – столице ахейцев, где царствовал Агамемнон, и в легендарной Трое, периодически разграбляемой греческими нашествиями. Но, как установлено исторической наукой, в результате массового переселения северных племен континентальной Греции в ее южные области и особенно после вытеснения ахейцев более отсталыми в культурном отношении дорийцами и им подобными племенами, наступил упадок древней греческой цивилизации. Он длился несколько веков, в течение которых продолжалась миграция греков на малоазийские берега, где со временем возникли цветущие греческие колонии с городами, в культурном отношении даже превзошедшими города континентальной Греции. Эта часть великой Греции, называвшейся Ионией, стала родиной первых великих философов, ученых и различных деятелей культуры и искусства. Например, Фалеса из Милета.

В гомеровскую эпоху (около X в. до н.э.) параллельно возникновению из олимпийской мифологии эпического искусства в Греции возникает новая дворцовая культура, о чем свидетельствует описание в «Одиссее» великолепного дворца царя Алкиноя, возрождаются основные виды изобразительного искусства, которые, судя по изображениям на щите Ахиллеса в «Илиаде» Гомера, а также и на щите Геракла в одноименной поэме Гесиода, несмотря на заметные, мифологически оправданные преувеличения в них возможности живописного искусства того времени, они все же дают некоторое представление не только о желаемом, но и достигнутом им достаточно высоком уровне в изображении различных картин жизни. Подтверждением этому являются найденные в древних Микенах

настенные росписи, изображения на чашах, вазах и боевых клинках.

Далее, не входя в исторические и искусствоведческие изыскания различных видов изобразительного искусства античности, которым посвящены многотомные исследования и необозримое количество статей и обзоров, сосредоточимся на основной проблеме нашего исследования – выявлении характера взаимодействия изображения и слова, начиная с гомеровской эпохи, когда возникла первая форма литературы – эпическая поэма, а затем и ее закономерное продолжение – хоровая лирика – индивидуальная лирика.

Как и в других странах того времени, художественное творчество в Древней Греции возникает как ответ на актуальные потребности своего времени. Вначале, в процессе перехода от родового коллективизма к становлению и расцвету полисной организации – всего общества, а затем, по мере разложения социального единства этих полисных государств, – как способ и форма выражения идеологии различных социальных групп – земледельческой аристократии, тиранической олигархии, свободных земледельцев, городских ремесленников и т.д.

В истории изобразительного искусства Греции, как и в мифологии, выделяют архаический и олимпийский периоды его становления и развития.

В архаический период в греческой архитектуре заметно влияние непосредственно предшествующей ей египетской архитектуры. Это очевидно при сравнении ранних греческих храмов с египетскими – по их, в общем, сходной конструкции, но, в отличие от греческих храмов – более тяжеловесных и громоздких с их высокими массивными колоннами, сплошь заполняющими внутреннее пространство храмов. В этом мне посчастливилось лично убедиться при посещении Карнакского храмового комплекса в Луксоре в составе группы искусствоведов нашего института, которая буквально затерялась среди его массивных, высоких колонн, сверху до низу покрытых многочисленными иероглифами и расположенных так близко друг к другу, что не сразу можно было найти выход из сумрачной темноты храма на открытое пространство внутреннего двора комплекса, на солнечный свет, чтобы сразу же увидеть на фоне ярко-голубого неба высокую колонну из цельного гранита – точный двойник Вандомской колонны, которая из этого храма, по приказу Наполеона, была вывезена в Париж, чтобы затем служить пьедесталом императору – первому покорителю Египта.

Известно, что характерные и специфические особенности древней архитектуры Египта, как и Индии, Китая, Америки и других стран, зависели от особенности их религии как основной формы мировоззрения, что и определило их смысловое содержание

и символическое воплощение в архитектурных формах. Не вдаваясь в тонкости религиозных особенностей этих стран, рассмотрим, как религии древних египтян повлияли на их архитектуру, чтобы затем сравнить влияние античной мифологии на архитектуру Древней Греции.

2. Символическая архитектоника египетской архитектуры

Главное отличие египетской религии от древнегреческой во многом определяется отношением египтян к смерти, верой в переселение душ и существование потустороннего мира, куда отправляется душа умершего, которая затем в продолжение трех тысяч лет должна постепенно воплощаться в различных водных, земных животных, птиц и затем вернуться в его прежнее тело, сохранившеся невредимым благодаря бальзамированию, чтобы возродиться к новой жизни. В греческой же мифологии смерть оценивалась весьма негативно и пребывание в подземном мире, в царстве Аида, для греков было тяжким наказанием, в отличие от египтян, которые посмертное пребывание в загробном мире рассматривали как временное избавление от тягот и несчастий земного существования, как достижение покоя и умиротворения. И вся их жизнь была как бы подготовкой к этому «райскому» бытию, путь к которому указывали символические формы архитектурных сооружений – храмовые комплексы и подземные лабиринты, впервые появившиеся именно в Древнем Египте. Их описал Геродот, посетивший Египет, а также Плиний и Страбон.

И что удивительно, вопреки основному божественному символу египетской религии – солнцу – отличительной направленностью египетской архитектуры была тенденция все скрывать во тьме, а не демонстрировать – наиболее наглядно проявившееся в подземных лабиринтах и в строительстве пирамид, функциональное назначение которых, с одной стороны, сохранить тело умерших знатных лиц – главным образом, фараонов для их последующего воскрешения, а с другой, посредством внутренних сложных горизонтальных, вертикальных и крутых ходов создать «схему» путешествия души в загробном мире. Впрочем, все многообразие функций пирамид до сих пор еще не разгадано и до сих пор идут их исследования и появляются публикации на эту тему.

Нас в аспекте заявленной темы интересует, как религиозные идеи проявились в архитектуре с точки зрения их эстетической формы. Так, отдельные части египетского храма – колонны с их иероглифами и символическими изображениями трудно обозримы вследствие их массивности, тесноты и сумрачной темноты внутреннего пространства этих храмов. Колонну можно лишь обходить

вокруг и рассматривать более или менее ясно видимую ее нижнюю часть, а середина и верхняя ее части скрываются в темной вышине и сливаются с каменными перекрытиями крыши храмов. Целостная структура храма также недоступна созерцанию – с разных сторон можно видеть лишь передний ряд примыкающих друг к другу массивных колонн, не радующих глаз ни разнообразием своих форм, ни цветом своих поверхностей, так как они созданы из темного гранита.

Все это создает впечатление непреодолимой тяжести, массивности и неподвижности – безвременья и вечности. Эстетический аспект – взаимодействия единства в разнообразии или разнообразия в единстве, которые при восприятии как бы переходят друг в друга и создают впечатление движения или живой органичности общей структуры храма (как в античном), в египетской архитектуре или едва намечен или же вовсе отсутствует, подчиняясь ее главному, религиозно-символическому назначению. Как пишет Гегель, в египетской архитектуре «собственно архитектурный момент – пропорции, расстояния, число колонн, ступеней и т.д. трактуются так, что отношения эти не находят своей подлинной цели внутри себя самих, в своей симметрии, эвритмии и красоте, а определяются символически. Их строительство ... представляет собой культ, для свершения которого объединяются народ и царь» (29, с. 40–41).

На основании философ даже не считает возможным египетскую архитектуру, как и древнюю архитектуру Индии, Китая и им подобных, определять как полноценное искусство и обозначает их как искусство «символическое». И вот почему. Справедливо утверждая, что «целые народы не умели найти выражения для своей религии, своих глубочайших потребностей иначе как в зодчестве или, во всяком случае, архитектурно», философ приходит к выводу, что все культовые сооружения каждой из указанных стран не имеют ни определенного содержания, ни соответствующей ему формы. Ибо в них «значения, которые берутся в качестве содержания, являются в как бы бесформенными общими представлениями, элементарными, весьма отрывочными, перепутанными абстракциями из жизни природы, перемешанными с мыслями, принадлежащими области действительной действительности... Эта несвязность обуславливает их чрезвычайное многообразие и изменчивость. Цель архитектуры состоит лишь в том, чтобы выдвигать для созерцания то одну, то другую сторону, символизировать их ... и даже принимать органические формы животных и человеческих фигур, однако расширяет их до колоссальных размеров, располагает их друг возле друга, присоединяет стены, ограды, ворота, переходы и в силу этого трактует архитектурно

то, что в них есть скульптурного, например, египетские сфинксы, мемноны и большие храмовые здания» (29, с. 32).

И в самом деле, обозревая культовые сооружения в Луксоре, не устаешь удивляться их многообразию или разнообразию, не объединенному в единство. После подробного обозрения Карнакского комплекса с его храмом, аллеями, с многочисленными и однообразными скульптурными изображениями львов, расположенных по сторонам вдоль проходов к стелам и колоссальным фигурам фараонов и других культовых сооружений, на следующий день группа искусствоведов нашего института на автобусе отправилась в город мертвых, Долину фараонов, где были захоронены многие египетские фараоны, и воочию убедились в грандиозности и своеобразной красоте подземных погребений, многие из которых были разграблены еще в древние времена, за исключением могилы Аменхотепа, золотой саркофаг которого демонстрируется в Каирском музее. По дороге в город мертвых мы посетили храм богини Хатшепсут, который расположен в одиночестве под горой и, как показалось, являет собой вполне стройное и цельное архитектурное сооружение без каких-либо «излишеств» архитектурного и скульптурного характера. На обратном пути мы, наконец, имели возможность обозреть легендарных мемнонов – двух колоссального размера близнецов, смиренно сидящих в голой пустыне и ожидающих утренний восход солнца, чтобы приветствовать его звуками, по словам очевидцев, исходящих из недр их тела.

После ознакомления со всем разнообразием египетской архитектуры напрашивается вывод, что ее высшим достижением являются пирамиды. Все остальное – колоссальные фигуры представителей царских династий или различных животных – сфинксов, мемнонов, священных птиц, кошек, скарабеев и тому подобное можно найти и в других регионах мира. Хотя сооружения, в какой-то мере подобные пирамидам, встречаются в Мексике и странах Южной Америки. Да и китайские и японские пагоды – также выражают стремление вверх, к небу или к культовым светилам – солнцу или луне.

Но именно пирамиды в их завершенном виде впервые в мировой истории адекватно средствами архитектуры представили основной смысл и функцию египетской религии. И этим наряду с храмовыми комплексами положили начало появлению и развитию европейской архитектуры как искусства, как формы воплощения в течение многих столетий религиозного, а с Нового времени и светского мировоззрения. И как бы ни усложнялись и ни разнообразились формы религиозных храмов и соборов, пирамида в геометрическом и эстетическом отношении является наиболее совершенной в смысле простоты и лаконичности, абстрактности, вследствие чего она способна выполнять новые функции

в контексте различных архитектурных комплексов. Например, не странно ли, что изобретенная в древности пирамида, но созданная в наше время из оргстекла и поставленная около Лувра в качестве «пропилеи» или входа в музей, выглядит как экстра-современный символ остротности или всеядности новейшей эпохи в искусстве архитектуры. Вообще, в истории архитектуры постоянно происходила переориентация ее сооружений в соответствии с новым духом времени различных стран. (Превращение храмов в музеи происходило в различных странах Европы, а в России – в различные склады, овощехранилища, военные казармы и даже – тюрьмы. Таковы были светские и советские превращения прошлых святынь).

Но вернемся к историческому истоку архитектуры, когда в ее форме была сделана первая попытка соединить в одно целое несоединимое по своему онтологическому бытию – духовное и материальное.

Архитектура как искусство возникает, по Гегелю, лишь тогда, когда она избавляется от самодостаточности, свойственной различным скульптурным образованиям вроде мемнонов или же сфинксов, которые соответствовали по своим размерам архитектурным сооружениям, но «заклучали свой смысл в самом себе». Архитектура же в Древнем Египте помимо демонстрации животных и человеческих скульптурных форм обретает служебную функцию – быть защитой умершего человека, сохранять его тело до будущего воскресения.

Но так как форма пирамиды ни духовно, ни телесно не является подобием умершего человека, то она становится абстрактной по отношению к своей служебной функции, связанной с ней лишь условно. Именно в форме египетских пирамид впервые в архитектуре как таковой, по заключению Гегеля, «возникает свойственная архитектуре и существенная для нее прямая линия и вообще правильность и абстрактность форм. Ибо архитектура как простое замыкание и неорганическая природа, в самой себе индивидуально неодушевленная жизненно пребывающим в ней духом, может иметь облик как нечто ей самой внешнее. Однако внешняя форма не органична, но абстрактна и рассудочна» (29, с. 48).

Возникает вопрос: а могла быть пирамида воодушевлена «жизненно пребывающим в ней духом», если даже согласиться с тем, что этот дух, согласно религии египтян, путешествует где-то в ином мире? Ведь «дух может существовать лишь как индивид, как личность», а в пирамиде находится лишь бездуховное, мертвое тело усопшего. И если отвлечься от гегелевской концепции абсолютного духа, воплощающегося в искусстве на всех ступенях его развития и, следовательно, присутствующего и в египетской архитектуре, то, на самом деле, философ в результате анализа пирамиды выявляет

объективную, а именно – абстрактную по отношению к навязанной ей религиозной функции – самодостаточную, эстетическую функцию ее формы. Об этой функции Гегель косвенно указывает или проговаривается в следующей фразе: « Пирамида имеет также особое назначение, которое не подчинено простой целесообразности; поэтому постепенно, начиная непосредственно с основания, в себе самой она переходит в заостренную вершину» (29, с. 48).

Но форма предмета, не подчиненная служебной функции или конкретно значимой целесообразности, может вызвать бескорыстное или незаинтересованное отношение, то есть «выражать» саму себя или обладать самостоятельной – эстетической функцией. Эту самодостаточность формы пирамид и отмечает Гегель.

«В символических формообразованиях, – утверждает философ, – архитектурная целесообразность является чем-то побочным и подчинена лишь внешнему порядку» (29, с. 49). То есть архитектурная целесообразность пирамид заключается в том, что их форма из всех возможных геометрических форм является наиболее устойчивой и долговечной, способной, как и выявилось впоследствии, тысячелетиями противостоять разрушительным действиям природных стихий. И именно она после долгих поисков и экспериментов (сооружений храмов, сфинксов, мемнонов, первых ступенчатых пирамид, например Джосера), вначале интуитивно, а затем на основании математически точных расчетов была найдена и воплощена в пирамидах Хеопса, Хефрена и более мелких, сохранившихся до наших дней, несмотря на попытки разрушить их и использовать их гранитные блоки для строительства различных культовых и гражданских зданий в последующие эпохи после падения египетского государства и воцарения на его месте других народов и религий – мусульманской и христианской. Все, что им удалось – так это снять зеркально отполированные плиты, которыми снизу и до самой вершины были облицованы эти пирамиды. Они лишь частично сохранились на верхней части пирамиды Хефрена.

И в современную эпоху пирамиды так же, как и в древности, несмотря на то, что потеряли свое прежнее религиозное значение, вызывают восхищение своими размерами и грандиозным величием. Они разделили типичную для всех последующих видов искусства (архитектуры, скульптуры, живописи, литературы, музыки и других) судьбу, – теряя со временем религиозные функции, сохраняя себя как эстетическая форма и наполняясь актуальным светским содержанием, вызванным общественными потребностями той или иной эпохи.

Это свидетельствует о том, что впервые на примере египетской архитектуры была выявлена структурно сложная природа искусства, в котором воплощение духовного содержания общественной жизни,

выраженного, как и в других регионах мира, – в мифологии и религии, осуществилось вначале в найденных в природе, а затем и искусственно сконструированных культовых сооружениях, форма которых в данную эпоху была обусловлена унаследованными от далеких предков и общими для всех индивидов человеческого рода врожденными предпочтениями форм предметов восприятия и технологическими, производственными возможностями Древнего Египта.

Как в других древних цивилизациях, архитектурная форма культовых сооружений Египта помимо всего прочего зависела от характера и качества наличного и доступного для обработки природного материала – каменных пород. А, например, в Месопотамии для постройки храмов и дворцов был использован глиняный кирпич, высушенный на солнце, в Индии и Китае для сооружения пагод применялось дерево, а в северных районах для культовых шаманских построек использовались кости китов и шкуры оленей. И лишь в гористых районах повсеместно возводились сооружения из различных каменных пород, как об этом свидетельствуют храмы в Армении, Грузии, в странах Южной Америки и т.д. При этом архитектурная форма этих храмов различна и зависит от характера религии народов этих стран. Но всем им присуще общее стремление – вверх, к небу, в горний мир, символизирующий неземное царство духовного – в одних религиях таинственного и непостижимого, как в христианстве, мусульманстве, в других – светлого и зримо представимого, как в олимпийской мифологии.

Но и в древних, и в более поздних религиозных сооружениях архитектурные формы, как и в египетских пирамидах, не только являлись для их создателей символическим выражением религиозных доктрин, но и сохраняли внешний характер по отношению к конкретному содержанию религии, поскольку в то же время подчинялись имманентным законам развития архитектурно-художественных принципов от уже усвоенного и эстетически обесцененных временем к новым концепциям и оригинальным формам.

Как свидетельствует общая, мировая история, художественные формы различных видов искусства и архитектуры определялись подъемом материальной и духовной культуры человечества, способствующим возрастанию эстетических потребностей людей как вследствие усложнения и интенсификации их формообразовательной деятельности во всех сферах производства, так и в результате увеличения художественных промыслов и ускоренного развития профессионального искусства (последнее особенно характерно для европейских стран, например, России). А как известно, чем более эстетически развит человек, тем более он нуждается в прогрессивно увеличивающейся эстетической стимуляции своих органов чувств, которая возможна лишь при

восприятию все новых и новых, оригинальных и неожиданных форм в жизни и искусстве и соответственно – при наличии разнообразной по содержанию и форме гармонической деятельности (что редко достижимо в производстве и осуществляется главным образом в художественном творчестве).

Отсюда следует, что невозможно, создав даже самую целесообразную и прекрасную форму любого искусства (а в данном случае архитектуры), закрепить ее навечно и неизменно. И при всем консерватизме идеологии и долговечности господства той или иной религии она не может вечно воплощаться в неизменной и неподдающейся переменам форме, а постоянно меняется, разнообразия и модифицируя первоначально установленные каноны воплощения религиозного содержания в предназначенных для этого видах и формах искусства. А это и является выражением определенной независимости формы от условно связываемого с ней содержания. И поскольку формы любого искусственного изделия – будь то орудие труда, жилой дом или же храм, созданные человеком из материала природы для своих, субъективных целей, по сути, являются результатом «насилия» над естественностью форм этих материалов. Но, как и всякое насилие, человеческая деятельность не может полностью покорить природные свойства материала, а лишь придает им требуемую форму – и не любую, а в соответствии с особенностями его природных свойств, например, базальта, гранита, мрамора, глины или дерева. То есть природный материал предьявляет человеку свои «права», ограничивает его возможности при создании тех или иных архитектурных сооружений.

В результате краткого анализа особенностей египетской архитектуры можно сделать следующий вывод о наличии в ней эстетического в двух основных видах – в разнообразии форм ее архитектуры, правда, еще не объединенных стилистическим единством из-за наличия в ней как зооморфных и антропоморфных образов (монументальные сфинксы и др.), так и чисто архитектурных форм (пирамиды) и в иницируемой ими, хотя и слабо выраженной процессуальности их восприятия, достигаемой в основном в различных подходах к храмам и дворцам, на пути к которым по обеим сторонам устанавливались скульптурные изображения священных животных – львов, сфинксов и т.д.

Итак, можно не без некоторой доли уверенности предположить следующее. Эволюция египетской архитектуры, ее разнообразный и поисковый характер могут служить подтверждением того, что даже самая совершенная материальная форма, предназначенная для воплощения религиозного содержания, не может быть адекватным и непосредственно интимным выражением

ее духовной, внутренней сущности, а таковым может быть лишь условно – в силу искусственно и рационально навязанной ей роли – служить общим символом этой религии. И поскольку для органичного, конкретного или качественного выражения содержания египетской религии в самой по себе архитектурной форме в принципе осуществиться не могло, то это и пришлось возместить количеством – строительством массивных сооружений огромного и не бывалого до этого масштаба из имеющегося материала – гранита, по своей прочности и долговечности пригодного для реализации самых смелых проектов. Оставалось найти для сооружения грандиозных архитектурных конструкций наиболее пригодную форму, каковой и явилась наиболее простая и легко обозримая геометрическая фигура – пирамида. Этот выбор, по существу, был обусловлен необходимостью придать максимальную устойчивость колоссальным по объемам и непомерной тяжести конструкциям. Возможно, окончательная форма пирамиды была найдена на основе прошлого опыта строительства ранних пирамид (например, ступенчатой пирамиды Джосера) – как бы методом исключения лишней массы по мере увеличения высоты, что и определило ее окончательную форму, которая и была воплощена в вышеназванных пирамидах.

С этих позиций очевидна противоречивость содержания раздела эстетики Гегеля, посвященной символическому искусству – древней архитектуре. Признавая несогласованность внутреннего содержания и «внешней» по отношению к нему формы в египетских пирамидах, их условность и «абстрактность», Гегель трактует этот феномен соответственно своей концепции исторического развития искусства. И присущее, по его определению, религиозно-символическое свойство египетской архитектуры определил как выражение первого этапа развития архитектуры, в котором, согласно принципам его эстетики, мировой дух еще не преодолел материальной природности на историческом пути к своему адекватному воплощению в последующих формах искусства.

Как известно, в гегелевской философской системе диалектика развития материального и духовного мира, в том числе и искусства, действует в определенных ограниченных системой пределах, причем философу было заранее известно, чем завершится историческое движение искусства – постепенным отчуждением абсолютного духа от материальной формы ее воплощения и возвращение его в лоно чистой духовности как абсолютной идеи или философии, после чего и прекращается всякое движение духа и его диалектика. Именно с этих позиций философ и утверждал наличие уже в перовой форме искусства – архитектуре – символическое проявление этой идеи, в то же время, осознавая сопротивление

этому и природного материала пирамиды и ее архитектурной формы.

Это противоречащее реальной истории искусства заключение основано на перенесении теории развитого искусства на его ранние формы и функции и своей причиной имеет следующее. Представление о ранних артефактах или различных религиозно-культурных сооружений как адекватных искусству в современном его понимании как воплощении художественного замысла и идеи связано с тем, что на ранних этапах развития искусства в нем преобладала деятельная, формирующая сторона, во многом природно-стихийная, ибо субъект и объект деятельности еще не отделились и тем более не противопоставлялись друг другу. Что произошло гораздо позднее, в результате становления профессионального искусства с его специфической целью создания художественного образа в результате воплощения в материальной форме искусства художественного замысла или идеи. Это, по определению Г. Гачева, происходит на рубеже XVIII–XIX вв., «когда искусство становится познанием, отражением по преимуществу и проблема художественного образа приходит на смену проблеме создания художественного предмета, произведения особой структуры. Но как только искусство стало восприниматься как художественное мышление, познание, тотчас же вся предшествующая история эстетической деятельности стала рассматриваться с этой точки зрения. Результат был положен в начало. Древнейшие памятники искусства (пирамиды, притчи и т.д.) стали рассматриваться как воплощение идеи в художественном образе» (28, с. 32–33). Что и было сделано Гегелем.

Впрочем, не только произведения древнего зодчества по-иному могут рассматриваться с течением времени, но и явления естественной природы. Так, А.Ф. Лосев в своей монографии «Проблема символа и реалистическое искусство» пишет: «Но даже и явления природы, не изготовленные и не оформленные человеком, а существующие до всякого человека и без его трудовых усилий, все это звездное небо, земная атмосфера и три царства природы, все равно воспринимаются человеком и используется им в зависимости от его исторического развития, социального положения и общественной значимости. Одним способом воспринимаем мы звездное небо теперь, другим образом понимали его сто или двести назад, а еще иначе – две или три тысячи тому назад... Все они суть разные символы человеческой культуры, то есть опять таки символы в качестве сгустка человеческих отношений данного времени и данного места» (72, с. 193–194).

В этом, кажется, и заключается решение вопроса о том, являются ли египетские пирамиды искусством – заданным выражением

в них религиозной идеи или же символами, смысл которых зависит от того, кто их воспринимает и как к ним относится – древние египтяне, вероятно, по-своему и более определенно, а мы – по-разному, поскольку до сих пор загадка пирамид не разгадана. С равной долей вероятности можно лишь предположить, что пирамиды являются надгробными памятниками фараонам – тогда почему их хоронили отдельно, в долине фараонов, или городе мертвых? А, может быть, пирамиды с их внутренними разнонаправленными ходами символизировали движение души умершего на пути в подземное царство? Или же, по некоторым современным версиям, они являются своеобразными маяками-ориентирами для ожидаемых пришельцев из космоса. И даже – закодированным посланием будущим потомкам. А, возможно, помимо заданного фараонами и жрецами религиозного проекта (не осознаваемо) древние строители создали символ, реальный смысл которого заключается в самой сути первоначальной культурно-трудовой деятельности человечества – преодолеть стихийную «бесформенную» организацию природы и упорядочивать ее в искусственных рационально заданных формах, в данном случае в простой и строгой форме пирамиды. Надо признать, что в эстетическом смысле форма пирамиды при ее созерцании схватывается мгновенно, а круговое обозрение пирамиды монотонно повторяет каждую из ее абсолютное одинаковых сторон. Но потрясающее впечатление пирамиды производят не столько своей формой, сколько своими грандиозными размерами... Трудно забыть величественные силуэты пирамид, освещенных заходящим солнцем, когда наша группа искусствоведов покидала Каир и на пути в Александрию долгое время пирамиды словно парили вдали – сначала в ярко-синем, а затем – перед заходом солнца – фиолетовом небе. И вдруг на вершине средней пирамиды вспыхнуло золотое пламя – отражение солнечных лучей на ее сохранившихся зеркально отполированных плитах – как прекрасный салют нам или Солнцу – божественному символу Древнего Египта. И в этот миг – пирамиды были прекрасны! Что бы они на самом деле не значили.

Возможно, в качестве эстетических объектов пирамиды – именно потому, что при созерцании их смысл и назначение определить конкретно невозможно, – возбуждают, по Канту – и на самом деле, функцию воображения, которое «предъявляет» рациональному познанию воспринятую форму пирамиды, а оно не может его «определить» – познать и классифицировать, что и вызывает игру воображения и рассудка. Как и при созерцании форм любых эстетически выразительных предметов, назначение которых неизвестно и не поддается однозначной интерпретации и «окончательному» познанию – например, космических

«неопознанных» объектов, поражающих своими маневрами и формой, да и всей флоры и фауны Земли – кто может определить, для чего они возникли и что манифестируют всем неисчислимым богатством своих форм и направленностей их эволюции и развития. И не потому ли созерцание природы во всех ее проявлениях никогда не наскучит и не исчерпает себя подобно нередко монотонной организации искусственных объектов городских ландшафтов? И не случайно же, возникнув еще до появления и развития науки, в античности человек в эстетическом отношении, игре и искусстве стал интуитивно раньше науки постигать свое первородное родство с природой, животным миром и даже – со всем Космосом?

Далеко не праздные мысли – все это, так или иначе, имеет отношение к нашей теме – не архитектура ли первой начала «подражать» природе, чтобы в итоге выразить природу человеческого творчества? Вначале – в египетской архитектуре в форме животных и птиц, в виде человеческих колоссов, затем инсказательно и неопределенно, – в форме пирамид.

Между тем эти размышления в атмосфере вечернего неба с силуэтами удаляющихся пирамид внезапно были прерваны, когда верхний край золотисто-огневого солнечного диска, величаво опускавшегося за край пустыни, внезапно утонул за горизонтом, а неимоверной непроницаемости и густоты тьма поглотила все окружающее. На мгновение чувства необъяснимого ужаса охватило нас, но мотор автобуса по-прежнему звучал ровно и монотонно, и было непонятно, как шофер ориентируется и не сбивается с дороги. Так, во тьме, не видя ничего вокруг и даже сидящих рядом, мы пребывали до тех пор, пока впереди не показалось море огней – это была Александрия – город, основанный Александром Великим как самый влиятельный оплот эллинизма. Но в нем не сохранилось ничего примечательного – ни знаменитой библиотеки, ни дворцов царей и легендарной царицы Клеопатры, ни одного из чудес света – Фаросского маяка.

Впечатляла лишь тянувшаяся вдаль набережная с бронзовой оградой, чем-то напоминающая набережную Невы, да шумные улицы с бесконечными магазинчиками, знаменитая «Голден стрит» с разнообразной бижутерией на прилавках и серебряных кувшинах, блюдах и других хозяйских изделий, просто развешанных на бельевых веревках в интерьере нередко весьма ветхих и непрезентабельных лавчонок. Кругом – восточный базар, город в настоящем мало чем примечателен. Его величие – в прошлом, в эпохе эллинизма. Но историю эллинизма надо начинать после классической Греции, а ее, согласно историческому ходу художественной культуры – с Древнего Египта.

Общепризнано, что многие тенденции в материальной и художественной культуре Европы возникли в Древнем Египте. Именно там были посеяны многие зерна, из которых впоследствии проросли пышные и великолепные формы всех видов искусства и в первую очередь – искусства Эллады. Счастье непосредственно, воочию убедиться в этом при сравнении египетского и древнегреческого искусства, на примере архитектуры, выпало группе искусствоведов нашего института, когда мы, как бы сравнившись с мифологическими богами, способными мгновенно перемещаться в небесном пространстве, вылетев на «боинге» из Каира, через несколько часов приземлились на аэродроме в Афинах и в вечернем небе перед нами, словно по волшебству – как невероятное осуществление долгожданной мечты – во всем своем великолепии предстал беломраморный Парфенон.

Как известно, именно в архитектуре Древней Греции происходит изобретение классической гармонии – общей структуры и всех элементов или частей античного ордера культовых храмов. Как это присуще, например, храму богине Афины на Акрополе, Зевсу – в Олимпии и многим другим.

Оно во многом было осуществлено в результате развития основных тенденций в эволюции египетской архитектуры. Рассмотрим же, как это происходило более подробно.

3. Эстетическое своеобразие греческой архитектуры и ее общественные функции

Как было ранее показано, природные и архитектурно-эстетические элементы в египетской архитектуре еще не соединились в общей форме и существовали, с одной стороны, в изображениях сфинксов и мемнонов в масштабе архитектурных сооружений, а с другой – в чисто геометрических формах пирамид. И нигде это состояние перехода египетской архитектуры от природных к чисто геометрическим формам так наглядно и символически не выражено, как в расположении знаменитого Сфинкса рядом с пирамидой Хеопса.

В греческой же архитектуре классического периода была достигнута и завершена эта тенденция к синтезу природных и архитектурно-эстетических форм. И осуществился этот синтез на основе целесообразности отдельных элементов и общей структуры античного ордера.

Возможно, впервые в истории искусства так зримо и убедительно было осуществлено превращение чистой целесообразности архитектурных элементов и всего сооружения в художественный образ, стимулирующий процесс гармонического восприятия его мифологического и социокультурного значения в эстетически выразительной форме. Как же это достигается?

Предоставим слово Гегелю, который, на мой взгляд, очень точно и исчерпывающе определил основные эстетические особенности античной архитектуры. Классический характер античной архитектуры, по его словам, является следствием объединения в ней двух присущих египетской архитектуре крайностей – использование органических (животных и человеческих) форм и «голой целесообразности». «Когда эти две крайности встречаются и овладевают друг другом, возникает прекрасная классическая архитектура» (29, с. 50).

Далее философ буквально отождествляет красоту греческого храма с целесообразностью организации его структуры. «Одной из великих красот классической архитектуры, – утверждает он, – является то, что она не ставит колонн больше, чем это необходимо для поддержания тяжести балок, и того, что на них покоится. В подлинной архитектуре колонны, поставленные только ради украшения, не обладают истинной красотой.

В колонне примечательно то, как в процессе архитектурного развития она должна была сначала освободиться от конкретного природного облика, чтобы приобрести более абстрактную, *целесообразную и прекрасную* форму (курсив мой – М.А.) (29, с. 51).

Это положение удивительным образом совпадает с определением Сократа красоты как проявления целесообразности в предметах и явлениях в диалоге «Гиппий Большой».

Вообще-то, колонны, впервые использованные в архитектуре египтянами, возникли из подражания растительным формам природы и вначале имели непосредственную форму различных деревьев, пальм, тростников или лотосов. Они как бы вырастают из почвы – «их основания походит на луковицу; из корня показываются листья, как у тростника, или возникает иной пучок корневых листьев, подобно различным растениям. Из этого основания прямо вверх поднимается или высится, сплетаясь, как витая колонна, гибкий стебель; капитель также представляет собой расхождение листьев и ветвей, подобно цветку» (29, с. 52).

Но, полностью освободившись от подобной экзотики, греческая архитектура не впадает в голую рассудочную целесообразность, реализация которой была бы достаточной для прочности и выполнения чисто утилитарной цели, например, защиты от непогоды или же хранения каких-либо ценностей, но форма их не радовала бы глаз и не вызывала эстетической «флуктуации» при их восприятии. И, как и во всех формах жизни и искусства, в греческой архитектуре торжествует уже не раз упомянутый «принцип середины» или гармонии противоположных сторон, применительно к форме колонны сформулированный Гегелем следующим образом: «Итак, подлинное зодчество, применяя колонны, переходит

от исключительно органических форм к рассудочной целесообразности, а от последней приближается к органическому... Истинная архитектура есть соединение обоих принципов. Прекрасная колонна исходит из природной формы, которая затем преобразуется в столб, приобретая правильную и рассудочную форму» (29, с. 53).

В древнегреческой архитектуре на практике воплощен и в теории осознан эстетический характер чистой целесообразности как ее общей структуры, так и каждого ее элемента. В этом направлении развивалась и египетская архитектура, преодолевая растительные, зооморфные и антропоморфные элементы, что очевидно уже в египетских пирамидах. Но этой тенденции к обретению архитектуры своей специфики в Древнем Египте положено было лишь начало, а в древнегреческой архитектуре это стало общим принципом теории и практики этого искусства.

«Красота зодчества, – утверждает Гегель, имея в виду греческую архитектуру, – заключается в целесообразности, освобожденной от непосредственного смешения с органическим, духовным, символическим элементом. Хотя эта архитектура носит служебный характер, однако она объединяет замкнутую в себе целостность, в которой ее единая цель ясно просвечивает через все ее формы, и в музыке своих пропорций она выявляет, формирует лишь чистую целесообразность, поднимая ее до красоты» (29, с. 54). Это определение вполне подходит и к пирамидам. Но следует ли так безоговорочно отрицать символическую функцию в архитектуре, ибо именно она – как выражение мировоззрения общества – в конечном итоге определяет специфику архитектурных форм того или иного общества.

Нетрудно заметить, что именно различие содержания и форм проявления религиозного сознания Египта и Греции в конечном итоге определило своеобразие их архитектуры. Так, характерной чертой египетской религии является противоречивое сочетание в ней, условно говоря, теории и практики. В теории все египтяне были равны перед богами, и душа простого человека после смерти проделывала тот же путь в царство мертвых, что и душа высших иерархических сословий – жрецов и фараонов. Все они подвергались мумификации в ожидании будущего воскрешения, а различия между бедными и богатыми, между низшими и высшими сословиями выражалось в характере их захоронений. Простых людей хоронили в городе мертвых, в небольших камерах, на стенах которых изображалось все необходимое для жизни в царстве мертвых – орудия труда, полезные животные, запасы продовольствия и многое другое, например, священные кошки, которых также мумифицировали и в массовом порядке хоронили в специально для этого предназначенных местах. А для жреческой элиты и фараонов

строились различные по величине пирамиды – соответственно их статусу и прежним заслугам.

Таким образом, формальное равенство всех древних египтян на основе их религиозного мировоззрения сочеталось с социальным неравенством их различных сословных иерархий, что наглядно и выразилось в форме их храмов и пирамид. Но, кроме количественно-символической манифестации различий в силе и могуществе между иерархическими сословиями правящей элиты при постройке пирамид, египетская архитектура не содействовала также и общим собраниям народных масс в процессе религиозных служб – пространство их храмов с их тесно поставленными колоннами скорее разъединяло верующих, чем объединяло. Не способствовали общим собраниям и узкие ходы пирамид, доступ к которым был разрешен только для избранных.

Кастовая замкнутость и непреодолимая дистанция между жреческим сословием, фараонами и простым народом наглядно проявилась в формах, структурах и величественных масштабах египетской архитектуры.

Совсем другую картину представляет собой греческая архитектура, в которой гармонически сочетается духовная и формальная целесообразность.

В Греции, по словам Гегеля, «классическая архитектура избрала свою форму и ее конфигурации, определяясь по содержанию духовными целями, а в отношении облика руководствуясь человеческим рассудком, не обладая непосредственным прообразом» (29, с. 56).

Но тем не менее она не начинается с «чистого листа», а все же во многом пользуется «черновиком» египетских храмов с их массивными колоннами и общей квадратной формой внешнего облика. Но какая разница при их сравнении с греческими храмами!

Классический тип храмов в Греции был найден не сразу. Постройка храмов у древних эллинов началась еще в догоморовскую эпоху, о чем свидетельствуют упоминания о них в «Илиаде» и «Одиссее». Так, храм Аполлона в Дельфах вначале представлял собой шалаш из лавровых ветвей, затем там же был сооружен посвященный ему медный храм и, наконец, в VI в. до н.э. – каменный, по преданию, построенный мифическими зодчими – Трофонием и Агамдом. Нередко первые храмы находились в пещерах и углублениях в горе, как, например, храм Аполлона на острове Делос. Нередко в доисторические времена храм представлял собой большую хижину. Таким вначале было святилище Посейдона близ Мантинеи и некоторые другие. Эти храмы, как и последующие, были посвящены олимпийским богам в местах, освященных их культом, и где еще ранее были сооружены их статуи и жертвенники.

В исторические времена храмы сооружались исключительно из камня, главным образом из мрамора. И со временем возникают целые храмовые комплексы, отделенные от жилых построек и огороженные стеной, так называемыми периболами, внутри которых кроме главного храма сооружались и другие храмы, посвященные различным божествам, строились жилища для жреческого персонала, а также ставились статуи с надписями и различными приношениями граждан богам, которым посвящались эти храмы. Например, в периболе храма Зевса олимпийского в Афинах помимо главного находились храмы Реи и Кроноса; несколько храмов имелись и в периболе Зевса в Олимпии, в периболе храма Аполлона в Дельфах и т.д. Постепенно греческие храмы приобрели общую форму, определившую их назначение быть жилищем бога. В них главным элементом было квадратное или продолговатое внутреннее помещение – целла, в которой и ставилась статуя бога, в честь которого был сооружен храм. В процессе эволюции древнегреческих храмов их основное функционально-религиозное назначение стало воплощаться во все более совершенной эстетической форме. Во-первых, классический храм представлял собой правильный четырехугольник, длина которого была вдвое больше его ширины, что приблизительно соответствовало «золотому сечению» – формы наиболее эстетически предпочтительной для восприятия.

Во-вторых, целла храма со всех сторон была окружена одним или двумя рядами колонн – по мере их эволюции вначале дорического, затем ионического и коринфского стиля, то есть с нарастанием их эстетического совершенствования и украшения. Невысокая двускатная крыша храма спереди и сзади образовывала треугольные фронтоны, которые были украшены различными скульптурными изображениями, посвященными деяниям богов, героев, или подвигам народа, на средства которого был построен храм. Эти же функции выполняли и метопы и фриз, опоясывающий верхнюю часть целлы.

В период расцвета греческих полисов-государств повсеместно сооружались впечатляющие по размерам и эстетическому совершенству знаменитые храмы. Например, храм Зевса олимпийского в Афинах имел 354 футов длины и 171 фут ширины. От него сохранились лишь фундамент и 16 колонн дорического стиля. Храм Геры на острове Самос имел 346 футов длины и 189 футов ширины. Но наиболее грандиозным был храм Артемиды в Эфесе – 425 футов длины и 220 футов ширины. Основной же храм Акрополя в Афинах – Парфенон не поражал своими размерами и не подавлял ими человека. Он был 228 футов длины и 101 фут ширины. Рассмотрим на примере Парфенона эстетические особенности и символические функции древнегреческих храмов.

4. Парфенон как идеальный образец греческой архитектуры

Найденная и закреплённая традицией типичная структура греческих храмов уже не подвергалась изменениям и как инвариант служила основой для ее различных вариаций и конкретных воплощений в различных областях Эллады. Это единообразие исходной формы храмов разнообразилось в результате сочетания в них различных стилей их колонн, основными из которых были – дорический, ионический и коринфский. В этом проявлялась эстетическая оригинальность храмов при неизменности их мифологического или религиозного назначения. Это соотношение инварианта и вариаций в них характерно для самых выдающихся храмов Эллады, например, храмов Акрополя, которые являются наиболее знаменательным примером высочайших достижений не только античной, но и мировой архитектуры.

В древнегреческой архитектуре в пору расцвета Афин подобно тому, как в мифологии и эпической поэзии природа присутствует в них в одухотворенной словесно-поэтической форме, так и в классическом храме она проявляется в эстетически целесообразной стилизации, что особенно характерно для формы каменных колонн, ассоциируемых со стволами деревьев, которые действительно служили материалом для колонн на заре возникновения архитектуры в Египте, Греции и других странах. В этом смысле в архитектуре, как и в других видах искусства Греции, проявилась общая тенденция гармонического синтеза природных форм и мифологии, в которой не только в архаические времена, но и в эпоху высшего расцвета греческих государств-полисов выражалось мировоззрение их граждан.

Но, как явствует из мировой истории общества, за его расцветом неизбежно следуют кризисы и преобразования. В Греции этот процесс начался с распадом целостного мифологического мировоззрения, который был обусловлен нарастанием социокультурных противоречий в городах-полисах в связи с общим кризисом рабовладельческой системы производства, с одной стороны, и появлением античного естествознания в форме натурфилософии, а затем и возникновением наук о человеке и обществе – с другой. Немалую роль в процессе становления новых представлений о мире и человеке сыграли софисты, которые, подвергая сомнению истинность традиционной мифологии, открыли путь к свободной дискуссии и размышлениям о назначении и способностях человека, о критериях его познания и нравственного поведения.

Процесс возвышения и процветания экономической, духовной и культурной жизни греческих городов-полисов и их последующий упадок получили разнообразное выражение в поэзии, театре,

изобразительных видах искусства, в том числе и в архитектуре. Как было показано, уже в хоровой лирике мифология под влиянием новых тенденций в античном мире постепенно стала превращаться в средство прославления и воспевания героической доблести человека при помощи соответствующих образов мифологических богов и героев.

Этот же процесс, но более опосредованный и символически зашифрованный, проявился в общей структуре и эстетическом своеобразии архитектурных стилей античных храмов, каждый этап эволюции которых можно соотнести с соответствующим периодом в истории Греции. Это наиболее заманчиво осуществить на примере архитектуры Афин – самого блистательного и успешного во всех областях материальной и духовной культуры города Греции, вошедшего в себя все выдающиеся достижения античного гения и оказавшего определяющее влияние на развитие последующей европейской и мировой культуры.

В храмах архитектурного комплекса Акрополя, созданных в период между высочайшим расцветом материальной, духовной и художественной культуры Афин и их крушением после Пелопонесской войны, в архитектурной форме запечатлены исторические этапы этого процесса. В архитектурной форме Парфенона, скульптурных сюжетах его фронтонов, метопов и фриза выразилось торжество по случаю победы греков в Персидской войне, воочию подтвердившей достижения демократического строя в эпоху Перикла.

Но прежде чем рассмотреть символическое содержание храмов Акрополя, проанализируем своеобразие их общей структуры и разнообразие стилей, что все вместе и определяет эстетический характер древнегреческой архитектуры.

Первое, что бросается в глаза при осмотре храмов и различных построек Акрополя, так это смешение стилей колонн в них, начиная с Пропилей и кончая Эрехтейоном.

Так, например, центральный проход западного портика Пропилей обрамляют шесть стройных ионических колонн, а восточного портика – шесть массивных колонн дорического ордера. Классический образец греческого храма дорического ордера – Парфенон – также обогащен колоннами других стилей. И в нем на торцевых сторонах храма внутренние колоннады из шести дорических колонн с каждой стороны увенчаны антаблементом, нижняя часть которого украшена дорическим фризом, а за ней по верхней части стены целлы тянется непрерывная лента ионического фриза. По свидетельству очевидцев, и во внутреннем оформлении Парфенона также были использованы дорический и ионический ордера, сочетание которых – массивного и строгого дорического и легкого и изящного – ионического придавало внутреннему

пространству храмов эстетическое разнообразие и гармонию его элементов и частей.

Попытки совмещения этих ордерных стилей были сделаны и при постройке храма Гефеста на Агоре и некоторых других, но наиболее впечатляющие художественные результаты на этом направлении были достигнуты в Парфеноне, ставшем образцовым примером для подражания не только во всей Элладе, но и за ее пределами.

«В Парфеноне, – пишет Н. Сидорова, – этот прием воплотился с высочайшем совершенством. Прием сочетания в одном здании двух ордеров после постройки Парфенона получил распространение в практике греческих архитекторов» (92, с. 40). А расположенный рядом с Парфеноном Эрехтейон, созданный перед самым началом Пелопоннесской войны, демонстрирует не только смешение архитектурных стилей, но, и вообще, представляет собой уникальное архитектурное сооружение, каждая внешняя сторона которого не только не повторяет противоположную, как в Парфеноне, но и существенно отличается от нее, что намного усложняет общее восприятие храма и этим повышает его оригинальность и неповторимость не только в истории греческой, но и мировой архитектуры. Как, например, храм Василия Блаженного.

Но эстетическое разнообразие элементов и частей присуще не только отдельным храмам Акрополя, но и его общей ансамблевой композиции.

До сих пор она поражает взор и воображение своей красотой, разнообразием форм и общей гармонией их единства. Принадлежа к тем немногим счастливицам, посетившим Афины в составе экскурсионной группы сотрудников Государственного института искусствознания, я мог, воочию, убедиться в этом. Но, будучи по специальности эстетиком, а не историком искусства, едва ли могу адекватно описать это чудо архитектурного ансамбля и предоставляю эту задачу выполнить за меня французскому археологу и искусствоведу К. Байэ – тем более, что в его описании нахожу созвучные мне мысли о характере эстетических качеств этого ансамбля. Как эстетик я свои мысли вынужден подтверждать цитатами специалистов-искусствоведов.

С самого начала французский искусствовед Байэ как одно из достоинств Акрополя подчеркивает реализацию в его храмах гармонии разнообразных стилей – как на уровне отдельных построек, так и в общей композиции их расположения по отношению друг к другу.

По его словам, «именно в Акрополе дорическая архитектура достигла наиболее гармонического развития. Афинские строители, не меняя бодрого характера дорического стиля, придают ему более

изящный и легкий вид... Нигде не выступают так ярко эти достоинства, как в Парфеноне – храме Афины-Девственницы, стоящем на самой высокой точке Акрополя (его строителями были Иктин и Калликрат (447–431 гг.). К тому же стилю принадлежат составляющие величественный ход в Акрополь Пропилей, создание Мнезикла (437–432 гг.).

Рядом с дорической архитектурой, ионическая также расточает в Акрополе разнообразие своих линий и богатство украшений. В Пропилеях ионический ордер соединяется с дорическим, который употребляется для наружных частей здания, где должна выступать сила в то время, как ионический сохраняется для внутренней отделки сооружения. Около Пропилей, немного впереди Парфенона, на краю узкой площади стоит построенный Калликратом около 430 г. храм Бескрылой Победы или Афины-Никэ; далее, рядом с Парфеноном, Эрехтейон, являющимся тем пределом изящества и грации, за которым уже начинается вычурность и жеманство... здесь находится оливковое дерево, выращенное самой Афиной и отверстие, высеченное в скале трезубцем Посейдона...

Эти памятники, как и не дошедшие до нас, были расположены в Акрополе так искусно, что не мешали один другому; можно думать даже, что их умышленно расположили с целью произвести впечатление *контрастом* стилей: храма Афины-Никэ рядом с Пропилеями, Эрехтейон рядом с Парфеноном. Ни один из них не загромождает вида и не подавляет соседа, их можно изучать и отдельно, но в соединении они создают единое впечатление, исполненное несравненной красоты. Та холодная и *однообразная* симметрия, которой часто приписывают античное происхождение, отсутствует здесь. Памятники, далекие от равенства в *однообразном* порядке, сгруппированы *свободно*. Даже на самом изрезанном холме нет места, которому был бы придан правильный вид; во многих местах показываются выступы, резкие линии которых придают особую красоту правильным архитектурным линиям. Неровности почвы не уничтожились – они сохранились в Пропилеях и Эрехтейоне, даже примыкающие части друг к другу далеко не *одинаковы* по размеру, ни по внешнему виду. *Словом – всюду стильность и гармония, но нигде нет той узкой и скудной дисциплины, которая душит искусство под предлогом введения порядка»* (15, с. 53–54) (выделено мной – М.А.).

К описанию общего вида Акрополя следует добавить упущенную Байэ важную его деталь – не сохранившуюся, но по описаниям очевидцев высокую, величественную бронзовую статую Афины Промехос (Воительницы), поставленную в 449 г. до н.э. в память одержанной греками победы над персами еще до строительства Парфенона.

В настоящее время посетитель Акрополя, миновав Пропилеи, справа по диагонали видит Парфенон, а слева – Эрехтейон, внешний облик которого существенно отличается от Парфенона. По сравнению с ясной, завершенной и легко обозримой формой Парфенона, архитектура Эрехтейона не постигается с первого взгляда, поскольку представляет сложный комплекс своих сторон, что требует поэтапного рассмотрения их с разных точек зрения. «Каждая точка зрения на Эрехтейон воспринимается как звено общей композиции, так как она содержит недосказанное, побуждающее искать новые точки восприятия... При движении от Пропилеев реальные взаимоотношения между отдельными частями остаются непонятными зрителю, что создает внутреннюю, психологическую напряженность и стремление это напряжение разрешить», – пишет отечественный исследователь античной архитектуры Н.И. Брунов (19, с. 95).

Таковы первые впечатления от общего вида Акрополя и разнообразных архитектурных форм его отдельных сохранившихся храмов.

После общей характеристики античного зодчества будут подробно проанализированы социокультурные причины этих различий.

Все построение греческих храмов служит выражением духовной целесообразности, воплощенной в соответствующей ей целесообразности архитектурной. Между ними нет противоречия. Благодаря чему это было достигнуто?

Как известно, духовная культура Греции в период ее расцвета отличается от предшествующих культур Востока и Египта стремлением вначале в рамках мифологии, а затем – философии и науки к рациональному объяснению происхождения всего мироздания – космоса, человека и общества. Что не могло не повлиять на художественную культуру и искусство Эллады, и в первую очередь на архитектуру, которая явилась наиболее зримой и обобщающей моделью античной культуры в период ее зрелости и расцвета.

«Основным достижением греческой культуры было пробуждение разумности, – утверждает Брунов. – Именно этим она заложила основу всего дальнейшего развития человечества, вплоть до наших дней» (19, с. 39).

Рассмотрим же на примере античных храмов Акрополя, в чем же конкретно эта «разумность» и художественное новаторство выразились в шедеврах этого уникального архитектурного ансамбля и, в первую очередь, – в Парфеноне? Очевидно, в том, что по сравнению с «количественным» стилем храмов Востока и Египта, огромные, сплошные по форме массивы которых призваны были главным образом воздействовать на воображение и чувства,

внешние, наружные стороны Парфенона образуют стоящие на определенном расстоянии колонны, что придает им легкость и прозрачность, а также зримую функциональность. Это подчеркивается энтазисом – утолщением нижних частей колонн как бы раздавшихся под силой тяжести верхних несомых частей храма.

«Расчленение архитектурной массы есть результат деятельности человеческого разума, – пишет Брунов. – Расчленение архитектурного массива Парфенона представляет собой плод аналитического архитектурного мышления. Наиболее существенно для архитектуры Парфенона, что этот анализ сочетается с целостным эмоциональным восприятием архитектурной композиции. Рациональное начало в расчленении архитектурного объема Парфенона проявилось в том, что это расчленение основывается на назначении здания и на его конструктивной системе. Расчленение архитектурного массива Парфенона выражено при помощи окружающей здание колоннады. Последняя выделяет здание среди жилой застройки города и выражает его вонне его значение как хранилища казны, как храма и как памятника» (19, с. 39).

Именно колоннада греческого храма составляет его отличительную особенность от предыдущих и последующих в мировой архитектуре культовых храмов и общественных зданий. При этом колонны греческих храмов, являясь его практически целесообразным, рационально-конструктивным элементом, в то же время обладают и эстетической функцией – как все вместе, так и каждая колонна в отдельности.

Эстетическая выразительность колонн обусловлена их формой, стилем, высотой, а также – местом в целостной структуре храма. И в каждом из этих сторон заложена основа для стимуляции их эстетического восприятия. Форма колонн, которые в своем генезисе произошли от деревянных столбов, сохранявших естественную форму деревьев, вызывают ассоциации с природным миром, от которых их отличает регулярность и симметрия в архитектурной системе храма. Но при этом не исключена и ассоциация колонны с человеческой фигурой, ее прямостоянием, в пользу чего свидетельствуют, например, коры – фигуры девушек, выполняющих в храме Эрехтейона одновременно функции и скульптур, и колонн.

В Парфеноне, как и в подобных ему храмах, каждая колонна расположена между основанием храма – крепидой и его перекрытием, что при ее восприятии создает впечатление подвижного равновесия между давлением перекрытия на колонну и ее сопротивлением силе этого давления.

В итоге, сканирование зрением контраста между горизонтальным основанием и как бы отталкивающимися от него вертикальными

колоннами активизирует их эмоциональное восприятие, интенсивность которого зависит от стиля колонн – в дорическом храме, как это видно на примере Парфенона, он резко выражен, а в его отдельных ионических колоннах – смягчен благодаря наличию базы, которая делает переход от крепиды к колонне плавным и опосредованным.

По словам Брунова, в Парфеноне контраст между основанием храма и колоннами «носит трагический характер», то есть эстетически выразительный и впечатляющий.

Таким образом, целостное восприятие Парфенона – это сложный процесс, в котором взгляд зрителя продельвает неоднократные движения вверх и вниз, охватывает весь храм и возвращается к его деталям. Движение взгляда вверх, отталкиваясь от основания храма, направляется вертикалью колонны, и это движение усиливается благодаря вертикальным линиям каннелюр, а также энтазисом – сужением ствола колонны в верхней ее части. Благодаря энтазису, колонны оживают, и кажется, что нижние части их расширяются и как бы пружинят под тяжестью несомого ими антаблемента, фронтонов и вообще всей массы верхней части храма. Наклонные линии фронтонов и двускатной крыши венчают здание Парфенона и как бы синтезируют его вертикальные и горизонтальные части, объединяя их в единое гармоническое и эстетическое выразительное целое.

Подводя итоги своего исследования Парфенона, Брунов заключает:

«Расчленение наружного объема Парфенона представляет собой частный случай диалектического мышления, столь характерного для греческой культуры V в. до н. э. Мышление зодчих Парфенона – это диалектическое архитектурное мышление» (19, с. 41). В принципе с этим можно согласиться, но, если переформулировать и распространить данное положение и на другие виды искусства, то получается, что диалектика в искусстве выступает как общий эстетический принцип организации формы и активизации процесса восприятия ее «диалектических» контрастов и противоречий – этих движущих факторов природных, интеллектуальных и эмоциональных процессов в жизни и искусстве.

Эти контрасты и противоречия заложены в типичной и одновременно уникальной для каждого храма структуре и определяют конкретную специфику восприятия его идейно-смыслового значения и архитектурной формы. Это вполне очевидно на примере динамики и флуктуации восприятия двух основных составляющих элементов Парфенона – его идейно-смыслового значения и внешнего архитектурного строения с его художественным дополнением – скульптурными барельефами, фронтонами, метопами,

фризом, а главное – скульптурой Афины Паллады, помещенной в самом храме.

Огромное значение скульптуры во всех ее модификациях в Парфеноне сказывается и в его названии, а в какой-то мере и в его конструкции. В результате, при общем обозрении Парфенона происходит столкновение или конкуренция двух аспектов его восприятия – как архитектурного сооружения и как постамента для его скульптурных изображений. При первом общем восприятии Парфенон предстает как архитектурное сооружение. Но затем – при приближении к нему и обозрении всех его наружных скульптурных барельефов и Афины Паллады в его внутреннем пространстве – постепенно выявляется ведущая идейно-смысловая и художественная роль скульптуры в оформлении и общем назначении храма.

В результате архитектура Парфенона как бы превращается в постамент для скульптурных групп фронтонов, метоп, фриза и помещением для главной скульптуры храма. Но и это впечатление не окончательно и не вытесняет первоначальное значение Парфенона как священного храма.

Как отмечает Брунов, «...соответствующее замыслу и характеру искусства V века до н.э. восприятие Парфенона заключается в том, чтобы видеть его одновременно с обеих точек зрения: как архитектурное произведение, дополненное скульптурой, и как скульптуру, для которой созданы великолепный архитектурный постамент и обрамление. Синтетическое совмещение двух методов видения очень обогащает восприятие и чрезвычайно насыщает архитектурную композицию новым единством противоположных начал...

Восприятие композиции Парфенона как архитектуры, дополненной скульптурой, и как скульптуры, подготовленной архитектурой, а также постоянный переход от одного из «методов восприятия» к другому имеют очень существенное значение для адекватного отражения художественного образа Парфенона» (19, с. 77).

В Парфеноне в гармоническом единстве были соединены искусство архитектуры, скульптурные изваяния мифических богов на фронтонах и метопах, а также на фризе, опоясывающем продольные стены храма, – праздничное шествие пестрой толпы афинских граждан. В результате чего в храме символически было представлено единение божественного и мирского. И при восприятии Парфенона у древних греков не могли не возникать встречные процессы – возвеличивания богов и прославления афинского народа.

Но к анализу скульптурных изображения Парфенона мы перейдем позже, а пока обратимся еще к одному уникальному архитектурному шедевру Акрополя – Эрехтейону.

5. Уникальное эстетическое своеобразие Эрехтейона

Эрехтейон был возведен после Парфенона. Своим эстетическим своеобразием общей конструкции – сочетанием разных архитектурных стилей и другими особенностями – он инициирует активное и разнообразное эстетическое восприятие, которое тем более усиливается при встрече с нетрадиционным и новаторскими элементами, присущими этому храму. Например, при созерцании его южной стороны украшенной портиком кареатид, которые, с одной стороны, выполняют функции колонн, а с другой, представляют собой скульптурные изображения афинских девушек в довольно свободных и непринужденных позах, маскирующих их функциональную роль, что наглядно демонстрирует тенденцию к усилению изобразительности в архитектуре в первой половине V в. до н.э. Южная сторона храма обращена к главной площади Акрополя, которая упирается в дорическую колоннаду северной стороны Парфенона. Создается как бы некая перекличка между молодыми девушками и грозным строем спартанских гоплитов, именно – спартанских, так как родиной дорической колонны, как известно, была Спарта.

В Эрехтейоне нарушены все основные каноны классического ордера – равновесие одинаковых частей по сторонам центральной оси (как это характерно для Парфенона), фронтальность и симметрия его колонн и, вообще, классический канон периптера. Напротив, ему присуще ассиметричное расположения частей каждой из его сторон, и это, как пишет Брунов, «сознательно рассчитано на впечатление случайности... рядом с Парфеноном невозможно было поставить второй периптер без того, чтобы не создать впечатление однообразия, которое нарушило бы силу воздействия архитектуры Парфенона на зрителя» (19, с. 126).

В результате лицевая сторона Эрехтейона представляется эстетически выразительным контрастом строгой регулярности колонн северной стороны Парфенона. И это взаимоотношение случайности и порядка в архитектурном обрамлении главной площади Акрополя представляет собой гармонию ее противоположных сторон и этим повышают ее эстетическое своеобразие.

Эстетическое впечатление при созерцании Эрехтейона усиливается взаимодействием его архитектурных и изобразительных элементов, которое раскрывается в процессе его обозрения со всех сторон. И неслучайно, описывая и анализируя их, Брунов называет их «архитектурными картинами». И среди таких картин особенно выразительно выделяется южная сторона с портиком кариатид, изображающих шесть афинских девушек, стоящих в свободных, непринужденных позах, эстетическое восприятие,

которых усиливается при сравнении их с однообразием гладкой стены, которая завершает южную сторону храма и образует резкий контраст с северной колоннадой Парфенона.

По сравнению с архитектурным орденом Парфенона, каждая из сторон которого в точности повторяет противоположную ей сторону и при их поэтапном восприятии не несет ничего неожиданного, каждая сторона Эрехтейона, напротив, полностью отличается и от примыкающей к ней, и от противоположной ей. Это ожидаемое разнообразие их восприятия побуждает посетителя Акрополя обходить Эрехтейон со всех сторон, прежде чем войти в него. Так, протяженность южной стены как бы указывает направление осмотра храма. И по мере движения вокруг посетителю предстает и сменяется одна архитектурная «картина» за другой – как при рассмотрении каждой из сторон храма, так и при положении зрителя перед его углами.

Например, стоя перед юго-восточным углом, посетитель одновременно видит слева портик кариатид, в середине – южную стену, а справа – восточный портик с шестью стройными ионическими колоннами. Между этими колоннами имеется вход, ведущий в замкнутое пространство храма, в котором находится самая ранняя, деревянная статуя Афины. После ее осмотра посетитель выходит на северо-восточный угол храма, и ему справа открывается северный портик с шестью колоннами ионического стиля, установленными в том же порядке, что и кариатиды южного портика, а слева, помимо колонн восточного портика, ему открывается вид на северо-западный угол Парфенона.

В результате, образуется сложная композиция возникшей архитектурной «картины», характерной особенностью которой, помимо всего прочего, является расположение северного портика на более низком уровне, по сравнению с южной и восточной сторонами храма. В северном портике находится главный вход в храм. С его верхних ступенек открывается широкая панорама Афин и ее окрестностей. Кроме основного входа справа имеется и небольшой проход, ведущий во дворик храма.

После осмотра внутренних помещений храма и культовых предметов, связанных с легендой о споре Посейдона с Афиной за господство над Аттикой, посетитель может через боковую дверь северного портика выйти во дворик храма, откуда ему откроется вид сбоку на колонны северного портика, а в левой части стены – на четыре колонны, расположенные на уровне южного портика с кариатидами, которые отсюда видны в профиль. Вернувшись в северный портик и снова войдя через главный вход в храм и пройдя его насквозь, посетитель через южный портик с кариатидами выходит на площадь к северной стороне Парфенона.

Вспору задуматься – что побудило создать такой необычный храм?

Как и другие античные храмы, посвященные тем или иным богам, он был посвящен одному из первых аттических царей – сыну Гефеста и богини Земли Геи Эрехтею, тело которого в результате соединения небесного и земного (хтонического) представляло собой сочетание двух обликов – человеческого и змеинового, символизирующего согласно греческой мифологии мудрость. Ему покровительствовала Афина, в честь которой Эрехтей воздвиг храм, поместил в нем деревянную статую богини и установил самый чтимый в Элладе праздник – Панафиней. Согласно Геродоту, в этом храме обитала огромная змея – как символ мудрости и страж Акрополя.

По легенде, Афина посадила дерево оливы, которое находилось перед западным фасадом храма. Внутри же его находился колодец с соленой водой, созданный Посейдоном во время его спора с Афиной за власть над Аттикой. Но господству на море, обещанному морским богом, жители Аттики предпочли оливу, продукты которой впоследствии стали основой их материального благополучия. Столица Аттики стала именоваться Афинами, в честь богини в ней были построены храмы, и ей же посвящены многочисленные скульптурные изображения.

Посвящение храмов богам в Греции было в порядке вещей. В процессе их эволюции и была создана и закреплена типичная форма античного храма, длительное время соблюдаемая во всех регионах Эллады. Но однажды эта традиция была впервые неожиданно нарушена при строительстве Эрехтейона, в результате чего произошло отступление от традиционно закрепленной формы античного храма. Возникает вопрос – с чем это связано и чем обусловлено? Ответ на этот вопрос будет более убедительным при сравнении Парфенона и Эрехтейона, различное символическое содержание которых и определило столь существенное отличие их архитектурных форм и обликов.

6. Синтез архитектуры, скульптуры и живописи в храмах Акрополя

Итак, рассмотрев материально-эстетическую сторону архитектуры храмов Акрополя, обратимся к символическому выражению их социокультурной сущности. Как известно, предметом зодчества древних греков были в основном публичные здания, предназначенные для собраний и общения свободных граждан полиса на основе единого мировоззрения и общих политических и практических целей, наиболее плодотворно реализованных в золотой век демократии – в период деятельности Перикла.

Назначение греческой архитектуры определялось публичностью жизни греков и их мифологией. Храм определялся как жилище бога и священное место полиса, где принимались важные вполне мирские и насущные решения общественной жизни. Его структура обеспечивала сводный вход в него со всех сторон и предоставляла все возможности для совместных собраний и выполнения различных ритуалов. Преднамеренно или неосознанно впервые в мировой архитектуре в строении греческих храмов было найдено и закреплено единство символического выражения античного мировоззрения и его эстетическое воплощение в античном ордере. Непосредственно греческий храм представляет собой воплощение общего принципа эстетической структуры – зримое соотношение единства общей структурной организации и составляющих ее частей. Символическое же значение греческого ордера не является столь же условным и абстрактным, как это во многом характерно для египетской пирамиды, общая форма которой использовалась в европейской архитектуре последующих веков. Именно поэтому греческий ордер, как известно, впоследствии нигде не возрождался в своем классическом виде, и лишь отдельные его элементы, главным образом колонны, портики, фризы и некоторые другие, использовались в различных архитектурных сооружениях – европейских храмах и церквях, во дворцах и даже в жилых домах, например, в российской усадебной архитектуре.

Возникает вопрос: а не потому ли неповторимость античного ордера в дальнейшем развитии архитектуры была обусловлена тем, что он явился символическим выражением демократического характера античного полиса, где каждый его свободный гражданин не отделял себя от общественных интересов и забот о безопасности и процветания своего города, принимал участие в во всех мирных и военных мероприятиях и от которого зависело устойчивое благополучие всего общества? Как от колонн греческого храма, каждая из которых несет равную с другими тяжесть кровли и всех ее составляющих частей и элементов, а все вместе обеспечивают храму устойчивость, долговечность и вместе с тем и уникальную эстетическую организацию его общей конструкции, масштаб и высота которой гармонически соизмеримы с масштабом и высотой человеческой фигуры и вызывают положительную эстетическую реакцию при ее восприятии, в отличие от египетских пирамид, подавляющих человека своими размерами и высотой. Так, по справедливому утверждению искусствоведа Н.А. Сидоровой, греческий храм «не подавляет, не принижает зрителя. В этом заключается особенность греческой архитектуры. Ее отличие от монументальной архитектуры Дальнего Востока, ее глубокий гуманизм. Каковы бы ни были фактические размеры греческих

храмов, они всегда соразмерны человеку, и Парфенон служит этому прекрасным подтверждением» (92, с. 38).

Эту же особенность греческих храмов в сравнении с египетскими, юго-восточными и европейскими средневековыми, устремленными в небо в соответствии с религиозными представлениями этих народов, отмечает и Гегель. « В общем, – пишет он, – греческие храмовые сооружения представляют нашему взору удовлетворяющее, так сказать, насыщающее его зрелище.

В них ничто не устремлено ввысь, а целое растягивается в ширину и простирается, не возвышаясь. Чтобы обозреть фронтоны, глаз почти не нуждается в преднамеренном направлении взгляда вверх, наоборот, он оказывается влекомым вширь... У античных народов главным является ширина как прочное, удобное обоснование на земле. Образцом высоты служит человеческий рост, и она увеличивается соответственно увеличивающейся ширине» (29, с. 67).

Определяя эстетические особенности греческих храмов, философ выделяет в них единство, которое образуется в нем «сочетанием, сплетением и всесторонней эвритмией меры», в результате чего в это единство общей структуры храма «вносится некоторое многообразие, расчленение» (29, с. 67).

Этим гармоническим сочетанием целостного единства общей структуры или формы античного храма и многообразия его отдельных «расчлененных» элементов символически выражается уникальность античной демократии, где впервые бала достигнута действительная гармония индивида и общества, которая осталась неповторимой в последующем развитии истории человечества. И наглядным свидетельством этого и является неповторимость и уникальность греческого ордера. Возможно, этим и обусловлена постоянная тяга различных европейских культур к недостижимой гармонии античного общества и его искусства, желание возродить ее в новых условиях. Но если и были достигнуты некоторые черты этой гармонии в прошлом (например, в эпоху Возрождения), то частный и неполноценный характер этих «гармоний» выразился в освоении таких же частных элементов их архитектурных сооружений, например, колонн, карнизов, фризов, не всегда уместных в новых формах архитектурных сооружений и используемых в основном в качестве украшений монотонно однообразных поверхностей и прозаически невыразительных элементов, а в основном – как знаковое отличие от них храмов искусств – оперных и драматических театров, музеев и галерей различных видов искусств.

Непосредственная обусловленность античной архитектуры общественной жизнью греческих полисов проявилась в ее эволюции,

в которой представлено разнообразие различных храмов при наличии неизменности или константы общей структуры античного ордера.

Так, в ней выделяются дорический, ионический и коринфский типы или ордера, которые различаются стилистическими особенностями своих колонн, «выше которых, – по оценке Гегеля, – по архитектурной красоте и целесообразности ничего не было изобретено ни до, ни после» (29, с. 69).

Доминирование каждого из стилей происходило по линии нарастания художественных элементов колонн. Чем же была обусловлена эта эволюция стиля от простого, строго рационального – дорического к более декоративному – ионическому, затем и к коринфскому с его пышными и доходящими до вычурности растительными элементами? Имманентными эстетическими законами искусства или же эволюцией, социально обусловленных потребностей общества и развитием его художественных вкусов?

В литературе имеется два ответа на этот вопрос – социально-экономический и искусствоведческий. Первый возник с появлением социологии искусства, одним из первых представителей был французский философ и историк – Ипполит Тэн (1828–1893). Возникновение, расцвет и упадок тех или иных жанров и стилей искусства он связывал с особенностями национального характера – «расы», климатических и географических условий общества – «среды» и «исторического момента» той или иной эпохи, которые все вместе и определяют художественные особенности искусства этой эпохи и динамику изменения их во времени.

Как было показано на примере Древней Греции, география, климат, антропологические особенности и характер ее населения оказали во многом определяющее влияние не только на искусство, но и на многие аспекты ее общественной жизни. Но ограничиться этими аспектами анализа древнегреческого искусства неправомерно, и для полноты его исследования необходимо привлечь социально-экономические аспекты и культурно-исторические условия функционирования искусства Греции, связав эволюцию его жанров и стилей с историческим процессом возникновения, расцвета и упадка античного мира. Но именно этого и не делает И.Тэн, поскольку не расшифровывает третью составляющую его социологии – роль и характер обусловленности стилей и жанров искусства особенностями «исторического момента» древнегреческого общества.

Этот недостаток французского социолога искусства попытался восполнить один из видных отечественных социологов искусства В.М. Фриче. В книге «Социология искусства» при анализе функций искусства он исходит из тезиса о взаимообусловленности искусства и общества. При этом именно от общества в основном зависит,

какой вид искусства, его жанровая и стилистическая эволюция в ту или иную эпоху выдвигаются на авансцене художественной жизни общества и затем уступают место другим видам искусства. Применительно к архитектуре восходящую эпоху Фриче связывает с «тектоническим» или «конструктивным» стилем, а эпоху упадка – с «декоративным» или «деструктивным», то есть нарушающим структуру архитектурного ордера.

«Дорическая архитектура расцветает в эпоху, – пишет он, – когда скульптура и особенно живопись имели лишь второстепенное, подсобное значение. Декоративный архитектурно-тектонический стиль, напротив, совпадает с эпохами, когда архитектурное мышление сменяется живописным, как в эпоху эллинизма, поздней готики, особенно в эпоху барокко (VII в.) и рококо (VIII в.). За этой сменой архитектурного мышления лежит, однако, социально-экономический процесс... Растущее богатство, накопление материальных благ освобождает господствующий класс жизнепрактических нужд и направляет освобождающие силы и энергию на эстетизацию всякого жилища (как частного, так и общественного) и эстетизацию предметов обихода. Тектоническая целесообразность уступает декоративному эстетизму. Некогда сплоченное, более или менее однородное общественное целое распадается на обособленные классы и индивидуум, и стремление к классовому отмежеванию и индивидуалистическому выделению (богача) действует в том же декоративно-эстетизирующем направлении. Наконец, поскольку в тектоническом стиле преобладающее значение имеет математически-линейная организация материала, в нем сказывается интеллектуалистическое умонастроение, характерное для восходящего класса, а поскольку в деструктивном стиле преобладает принцип декоративности, в нем отражается гедонистическое настроение, свойственное классу господствующему; там же, где декоративный элемент совершенно затемняет первоначальную практическую целесообразность, в это явление скрывается умонастроение класса упадочного» (104, с. 84–85).

Почти такой же концепции придерживался и ответственный архитектор М.Я. Гинзбург, который в своей книге «Стиль и эпоха», обобщая с античности развитие мировой архитектуры, пришел к заключению, что смена ее стилей в различные эпохи проходили последовательно стадии, образуя три типа: конструктивный, порожденный исключительно практической целесообразностью, органический, представляющий гармоническое сочетание практической целесообразности и украшений, и декоративный, в котором преобладают украшения над утилитарной целесообразностью.

«Каждый архитектурный стиль, – пишет он, – проходит в своем развитии эти три фазы, знаменующий собой молодость, зрелость и упадок данной художественно-архитектурной формы.

Проанализировав историю стилей, нам нетрудно будет заметить закон, весьма характерный почти для каждого цветения. Тогда, когда появляется новый язык стиля, когда изобретаются новые элементы его, тогда, конечно, нет надобности разбавлять их чем-либо иным – новое рождается большей частью как конструктивная или утилитарная необходимость, лишенная декоративных прикрас. Впоследствии появляются декоративные элементы, не нарушая сначала органической жизни памятника, пока насыщенность ими не переходит и эти границы, впадая в самодовлеющую игру декоративных элементов. Молодость нового стиля по преимуществу конструктивная, зрелая пора органична, и увядание декоративно. Такова примерно схема генетического роста значительного большинства стилей» (104, с. 82–83).

М. Гинзбург, в отличие от В. Фриче, не обуславливает эволюцию архитектурных стилей состоянием социально-экономической стороны общества, рассматривая ее как следствие проявления органических или имманентных законов искусства.

Сходные мысли выражены и в книге американского социолога русского происхождения П.К. Сорокина «Социальная и культурная динамика». Ученый различает в эволюции мирового искусства два основных периода – идеациональный или религиозно-символический и визуальный, или изобразительный, – последовательно сменяющих друг друга в каждом виде искусства, в том числе и в архитектуре.

«Содержание» идеациональной архитектуры характерно, по его словам, тем, что «оно устремлено к религиозным, трансцендентальным ценностям. Ее форма отличается символизмом; символизм пронизывает архитектурное строение как в целом, так и его деталях» (94, с. 190). Именно таковой, по его заключению, была античная архитектура до V в. до н.э., и символически она воплощалась в дорическом храме, который характеризуется «относительной простотой и внешней непритязательностью форм, статичным характером форм, безупречностью структурных функций всех важных деталей, но в то же время богатством и красотой внутреннего убранства, контрастирующего с простотой силуэта» (94, с. 191).

Но затем, продолжает Сорокин, возникает тенденция к привлечению в оформлении храмов изобразительных элементов и уже в начале IV в. до н. э. наступает господство коринфского стиля, а дорический повсеместно был предан забвению. «Архитектура начинает все меньше служить богам и мертвым и все больше земным потребностям, власти царей, богатым и, вообще, привилегированным сословиям. Она перестает быть символической и сделалась эстетически визуальной» (94, с. 195).

Справедливо отметив нарастание эстетических свойств античной архитектуры, Сорокин не выявляет социокультурную обусловленность этого процесса, связав его лишь с ослаблением религиозного мировоззрения греческого общества. По его заключению, Парфенон был построен в промежуточный период между господством идеационального, то есть религиозно-символического, и визуально-эстетического архитектурных стилей, в результате чего он их гармонически сочетает как в своем внешнем облике, так и во внутреннем убранстве.

«Внешний облик Парфенона – это гармония и соразмерность между идеационной одухотворенностью и чувственной красотой. Отсюда – более пышное убранство и большее привлекательность Парфенона по сравнению с архаическими памятниками предыдущего периода. Он больше по своим размерам и более декоративен. Все его метопы дорического ордера были украшены скульптурами, а вокруг целы был дополнительно создан сплошной ионический фриз» (94, с. 194).

Нетрудно заметить, что, в общем, несмотря на определенную справедливость приведенных выше точек зрения на эволюцию античной архитектуры, в них не учитываются в полной мере всеобщие эстетические закономерности развития художественной культуры, которые, с одной стороны, проявляются в усложнении форм различных видов искусства, происходящих как под влиянием развития производственных технологий, представляющих для искусства материал и способы его обработки, что наиболее наглядно проявляется в архитектуре, а с другой – выражаются в развитии и усложнении эстетических потребностей и вкусов общества, постоянно требующих новизны и оригинальности произведений искусства, в процессе восприятия которых только и могут удовлетворяться эстетические потребности человека, то есть потребности в восприятии новых форм и игре его интеллектуальных и эмоциональных сторон.

Прав Фриче, считая, что в историческом развитии молодое общество стремится в первую очередь удовлетворить самые необходимые нужды населения в жилье и ограничиться сугубо практической формой архитектурных сооружений без каких-либо декоративных прибавлений (вспомним хотя бы борьбу против «излишеств» в эпоху хрущевских застроек наших городов, впервые предоставивших населению отдельные квартиры).

Но в какой-то мере прав и М. Гинзбург, рассматривая третью стадию развития архитектуры, когда она слишком широко использует декоративные элементы в архитектуре в качестве украшения, при этом впадая в самодовлеющую игру этими элементами». Этот «грех», как правило, присущ архитектуре богатого общества,

но не обязательно в период его «увядания». Например, Рим, Флоренция, Венеция – эти города почти сплошь состоят из украшенных различными скульптурами и декоративными элементами не только храмов, церквей и дворцов, но и жилых домов различных сословий и построены были не в период увядания итальянских городов, а, наоборот, в период их расцвета и процветания, и до сих пор не вызывают никаких мыслей об упадке культуры эпохи Возрождения, а воспринимаются так же, как и античные храмы «недосягаемые образцы» зодчества.

В общем, история архитектуры, как и других видов искусства, не укладывается в строгие схемы последовательно возникающих и увядающих стилей, а зачастую представляют некоторое смещение их и взаимопроникновение, что, безусловно, определяется сложным взаимодействием составляющих структуры общественных потребностей в искусстве – содержательными, духовными и функционально-эстетическими. Это вполне зримо представлено в архитектурном комплексе Акрополя и особенно характерно при сравнении его главных храмов – Парфенона и Эрехтейона.

Как уже было сказано, Парфенон был воздвигнут в честь окончательной победы греков под руководством Афин над персами – вначале на море около Саламина (480 г. до н.э.), а затем на суше при Платеях (479 г. до н.э.). С середины V в. до н.э. в Афинах окончательно установился демократический строй, начался «век Перикла», который длился более тридцати лет (с 461 по 429 г. до н.э.) и ознаменован блистательными достижениями во всех сферах экономической, политической и культурной жизни афинского государства. В этот период было достигнуто определенное равновесие между классами и сословиями. Важнейшие общественные вопросы решались на народных собраниях, к участию в которых привлекались все граждане полиса. По инициативе Перикла был введен демократический принцип оплаты должностных лиц, благодаря чему в управлении государством могли принимать участие и представители бедных слоев общества. Для них был введен «театральный паек», дающий возможность посещать театральные представления и участвовать в различных праздниках. Плату получали воины и моряки в период военных кампаний.

Постепенно Афины становятся политической и культурным центром и, по словам Фукидида, своеобразной «школой Греции», притягивающей к себе философов, драматургов, архитекторов, скульпторов, художников, музыкантов, задействованных в организации художественной жизни Афин. Неоднократно общавшийся с Периклом, Фукидид передает его слова о происходящих в Афинах праздниках: «Для отдыха духа от работы мы ввели многочисленные мероприятия, частично праздничные игрища и жертвоприношения,

которые мы празднуем в течение целого года, отчасти художественные частные мероприятия, которым мы радуемся изо дня в день, и таким образом мы изгоняем уныние» (Цит. по: 19, с. 160).

Можно предположить, что отчасти это «уныние» многих граждан было обусловлено довольно узкой и дифференцированной специализацией ремесленного труда в эту эпоху, что приводило к его неизбежному однообразию и утомительной монотонности.

В эпоху Перикла не только в мирное время, но даже и во время Пелопонесской войны осуществлялось масштабное строительство различных храмов и других культовых сооружений, в котором, по сути, принимали участие почти все свободные от государственной службы граждане. Можно с полным правом считать, что в век Перикла искусство находилось в центре народной жизни и играло определяющую роль в утверждении идеалов и мифологического мировоззрения всего общества. В этот сравнительно короткий исторический период – как никогда прежде и после – осуществилось единение всех слоев общества, совпадение политического подъема и расцвета художественной культуры в Афинском государстве.

Как свидетельствует Плутарх, Перикл в обращении к народному собранию утверждал: «Если государство снабжено в достаточной мере предметами, нужными для войны, необходимо тратить его богатство на такие работы, которые после окончания их доставят государству вечную славу, а во время исполнения будут служить тотчас же источником благосостояния, благодаря тому, что явится всевозможные работы и разные потребности, которые пробуждают всякие ремесла, дают занятия всем рукам, доставляют заработок чуть не всему государству, так что оно на свой счет себя украшает и кормит» (82, с. 126).

И действительно, по словам историка, «Перикл предоставил народу множество грандиозных проектов сооружений и планов работ, требовавших применения разных ремесел и рассчитанных на долгое время» (82, с. 127). Далее Плутарх перечисляет сугубо специализированные виды ремесленных работ: «там где были материалы: камень, медь, слоновая кость, золото, черное дерево, кипарис; где были ремесленники, обрабатывающие эти материалы: плотники, мастера глиняных изделий, медники, каменотесы, красильщики золота, размягчители слоновой кости, живописцы, эмалировщики, граверы; люди, причастные к перевозке и доставке этих материалов: по морю – крупные торговцы, матросы, кормчие, а по земле – тележные мастера, содержатели лошадей, кучера, крутильщики канатов, веревочники, шорники, строители дорог, рудокопы; где, словно у полководца, имеющего собственную армию, у каждого ремесла была организована масса низших

рабочих, не знавших никакого мастерства, имевшая значение простого орудия, «тела» при производстве работ, – там эти работы распределяли, сеяли благосостояние во всяких, можно сказать, возрастах и способностях» (82, с. 127).

Отсюда понятно, какой отдушиной и развлечением для афинян были многочисленные празднества, в процессе которых они утверждались не как узкие ремесленники-профессионалы, а свободные, полноправные и гармонически развитые граждане своего государства.

В результате осуществления проектов и планов афинского стратега «росли здания, грандиозные по величине и неподражаемые красоте. Все мастера старались друг перед другом отличиться изяществом работы, особенно же удивительна была быстрота исполнения. Сооружения, из которых каждое, как думали, только в течение многих поколений и человеческих жизней с трудом будет доведено до конца, – все они были завершены в цветущий период деятельности одного государственного мужа» (82, с. 127).

И вполне оправданно восхищение Плутарха результатами и качеством строительной деятельности афинян под руководством Перикла. «Тем более удивления поэтому заслуживают творения Перикла, – восклицает он, – что они созданы в короткое время, но для долговременного существования, По красоте своей они с самого начала были старинными, а по блестящей сохранности они доныне свежи, как будто недавно окончены: до такой степени они всегда блещут каким-то цветом новизны и сохраняют свой вид. Не тронутым рукою времени, как будто эти произведения проникнуты дыханием вечной юности, имеют нестареющую душу!» (82, с. 127).

И в самом деле, в век Перикла были построены: Пропилеи, храмы Парфенон, Эрехтейон, театр Одеон, храм для мистерий в Элевсине, «длинная стена», соединившая Афины с портом Пиреем, созданы скульптурные изваяния Афины – из бронзы на площади Акрополя и из золота и слоновой кости – внутри Парфенона. Перикл провел в народном собрании постановление, согласно которому на Панафинейских празднествах в честь Афины происходили музыкальные состязания, и в качестве выбранного судьей этих состязаний, проходивших в Одеоне, установил правила для флейтистов, кифаристов и певцов. Известны успехи Перикла во внешней политике, благодаря которой Афины одержали победу над персами, создали и возглавили могущественный Афинский союз греческих государств. Афины стали политическим и культурным центром Эллады.

Не последнюю роль в этом сыграло духовное единство афинских граждан, которое основывалось на вере в традиционную мифологию. «Господствующими идеями в эпоху Перикла были вера

в космический порядок, с чем была связан святость моральных устоев и глубокая вера в государство. Вера в богов и вера в государство было тесно связано друг с другом. Благодаря крепости Афинского государства в Афинах сохранилось среди народа вера в богов, которая в других частях греческого мира в большинстве случаев уже была подорвана. В Афинах старались всемерно сохранять честность граждан, оберегать право и, безусловно, проводить подчинение отдельного гражданина государству» (19, с. 20).

Однако же следует уточнить, что религия в Афинах, несмотря на то, что ее жители считались самыми набожными и богобоязненными в Греции, вовсе не была фанатичной и грозной по своему характеру, какой она была в древние времена или в эпоху Средневековья, что и отразилось в античном искусстве того времени. Как очень точно и справедливо заключает Брунов, «греческая религия V века до н. э. – это фольклор, в котором художники и поэты, изображающие богов, постоянно черпали свое вдохновение. Постепенно богов все больше очеловечили. Греческой религии суждено было раствориться в человеческом: религия становилась мирской, и постепенно религиозное чувство уступало место патриотизму. Все больше гордились афиняне воздвигнутыми ими своим богам прекрасными памятниками, с которыми были связаны столь пышные празднества и которые стали еще в античное время предметом восхищения всего мира.

Греческая религия представляла собой одну из форм греческого гуманизма» (19, с. 20).

Эта функция античной религия представлена и в искусстве этого периода – в гимнах и в хоровой лирике, в драмах Эсхила и Софокла, в скульптурах Фидия, но наиболее зримо и впечатляюще – в Парфеноне, который в античном мире считался самым выдающимся из всех храмов Эллады, и впоследствии был признан наиболее совершенным архитектурным памятником всех времен и многих народов.

Тенденция к «очеловечению» мифологии происходил с нарастающим ускорением и особенно заметно проявился в во всех видах искусства во второй половине V в. до н.э. И наиболее характерной чертой в них становится переориентация поэтов, драматургов, живописцев с объективного, идейного и во многом безличного изображения богов и мифологических героев на субъективно и эмоционально окрашенное, а отсюда – более разнообразное и художественно выразительное.

Данный процесс характерно проявился и в эволюции античной архитектуры, в которой во второй половине возрастают тенденции к усложнению и разнообразию архитектурных элементов и к повсеместному использованию в них декоративных и изобразительных

элементов. Эти тенденции наиболее заметны при сравнении Парфенона и Эрехтейона, по сути, представляющих две крайние точки эволюции античной архитектуры в век Перикла. Это зафиксировано многими историками архитектуры.

«Сравнение Парфенона и Эрехтейона, – пишет Н.И. Брунов, – позволяет проследить развитие греческой архитектуры во второй половине V в. до н.э. Изучение этого развития особенно важно потому, что оба здания отделены друг от друга промежутком времени всего в тридцать пять лет и что они созданы в одном и том же городе и даже одном и том же месте. Перед нами ярчайший пример изменения архитектурно композиционные в зависимости от изменившихся исторических условий.

Наиболее существенный вывод, который можно сделать из анализа архитектуры Парфенона и Эрехтейона, заключается в утверждении, что различие архитектурных композиций этих двух зданий обусловлено историческим развитием классической греческой архитектуры и что Эрехтейон не мог быть в силу основных его особенностей архитектуры порожден временем Перикла, создавшим Парфенон» (19, с. 167).

И далее: «Развитие классического греческого искусства от Парфенона до Эрехтейона представляет значительный интерес многими своими сторонами. Среди них следует выделить переход от глубоко идейной архитектуры Парфенона к архитектуре Эрехтейона, в котором доминирующую роль играют чисто художественные моменты. Вместе с тем это – переход от объективного образа, противопоставленного человеку, к архитектуре, в которой композиция рассчитана на субъективное воздействие на зрителя. Парфенон противостоит обыденной жизни города. Эрехтейон с ней сливается. В Парфеноне перед нами статичная объемная композиция, в Эрехтейоне – композиция пространственная и динамическая. Архитектурный тип Парфенона существовал и совершенствовался в течение столетий, в Эрехтейоне появилась ярко выраженное и небывалое» (19, с. 167).

Однако столь резкое сопоставление различий Парфенона и Эрехтейона, основанное лишь на сравнении архитектурных композиций этих храмов, не учитывает их сближение в символически-мировоззренческом отношении, выраженных в изобразительном ряде фронтонов, метоп и фриза Парфенона, которые своими художественными моментами также производят субъективное воздействие на зрителей. Ведь содержание их не противопоставляет богов и человека, а сближает и объединяет. И если фронтоны и метопы изображают богов, то фриз, опоясывающий все стороны Парфенона, посвящен афинскому народу и представляет его праздничное шествие на встречу с Афиной и другими богами, изображенными на

восточном фронте. В результате получается, что боги снизошли с небес, народ поднялся им навстречу – и они соединились, чтобы прославить друг друга. Здесь как нельзя удачно подходит фраза Гегеля – античный грек, прославляя богов, сам возвысился до них. В этом смысле храм является и постаментом для скульптурных изображений.

Одним словом, произошедшее возрастание и усложнение структуры эстетической потребности под влиянием новых условий общественной и личной жизни народонаселения Афин, опередивших другие города и области Греции, и привело к новаторским тенденциям как в архитектуре, так и в других видах искусства.

Взаимоотражение этих новых веяний характерно для всех видов искусства того времени и в первую очередь в скульптуре, наиболее тесно в те времена связанной с архитектурой, но также – и для античного театра, эволюция которого от Эсхила к Еврипиду сопоставима с эволюцией архитектуры от Парфенона к Эрехтейону.

Подводя итог рассмотрению архитектуры Акрополя, следует отметить, что эстетически насыщенное архитектурное пространство Акрополя образуется, во-первых, взаимодействием естественной природы и разнообразно организованного сочетания архитектурных сооружений, во-вторых, сложной гармонией соотношений между его храмами и, в-третьих, гармоническим сочетанием этих храмов. И если к тому добавить местоположение Акрополя – на высокой горе, откуда открывается изумительный вид на Афины и далее – на синее море, то гармония между естественной красотой пейзажа и созданного античными зодчими этого архитектурного чуда достигает своего законченного и неповторимого совершенства.

Храмы Акрополя и его архитектурный ансамбль в целом – и символически и эстетически являются выражением организации древнегреческого полиса в период его расцвета, в век Перикла – единственный и – увя! – неповторимый ни до, ни после период в истории человечества, когда была достигнута не воображаемая, а реальная гармония между личностью и обществом; когда все граждане этого полиса участвовали в принятии всех важных решений, определявших их судьбу и благополучие. В результате, этот, весьма по историческому времени краткий социальный эксперимент, как известно, создал такие условия для создания культуры, достижения которой во всех областях знания – философии, науке, искусстве и других не имеет аналогов в мировой практике.

При определенном допущении можно предположить, что лишь общество, построенное по принципу гармонии общего и единичного, способно вносить эту гармонию во все области практической, духовной и художественной жизни, что и доказало античное

общество в период его наивысшего расцвета. Но не во всех его областях и городах, а именно – в Афинах в период расцвета в нем демократии. А в соседних городах-государствах – Спарте, Коринфе, Эгине, Македонии и других, где царствовали тираны или господствовали аристократические типы правлений, подобного чуда не произошло. В дальнейшем лишь там, где в той или иной степени была достигнута гармония общего и единичного, государства и личности, – тогда и там возникали условия для свободного развития культуры и искусства. И отблеск античной – реальной гармонии в эпохе Возрождения и воображаемой, псевдогармонии в эпоху классицизма – таков временной диапазон затухающих волн, толчок которым дала античность в ее лучших образцах культуры и искусства.

Как известно, искусство вплоть до Нового времени развивалось в условиях различного рода деспотических режимов, в которых именно греческое искусство служило «недостижимым образцом» и символом красоты и гармонии, духовным прибежищем многих европейских художников и поэтов – романтизма, символизма и раннего реализма. (Например, почти в каждом стихотворении раннего Пушкина царят музы, хариты, купидоны, авроры и амурь). Вообще, можно заключить, что европейское искусство (как русская литература из «Шинели» Гоголя) вышло из античности в разнообразных проявлениях ее художественной культуры, о чем свидетельствуют многие исторические исследования мирового искусства.

И естественно, что определяющее воздействие словесные искусства Эллады оказали и на становление и эволюцию ее изобразительных видов – скульптуры, мелкой пластики, живописи и вазописи.

Изобразительное искусство Древней Греции

*Все люди, занимающиеся литературой
и искусствами, – в равной мере дети Гомера.*
Энгр

1. Возникновение скульптуры в период архаики

Не меньшее значение, чем архитектура, для понимания греческого духа, имеет античная скульптура. И если в античной архитектуре воплотился греческий дух в его общем – символическом – проявлении, то его форма и величина обуславливались антропоморфным характером античной мифологии, образы которой в скульптуре реализовались в более конкретном проявлении – в антропоморфных и человеческих обликах богов, героев, а затем и при изображении конкретных личностей – победителей различных общегреческих и местных игр, царей, знаменитых полководцев, политических и общественных деятелей.

По сравнению с архитектурой, структурный порядок которой не копировал нечто реально существующее в природе, а выражал абстрактный принцип общественной организации античного общества в его различные исторические периоды, античная скульптура в своем генезисе имела лишь образы богов, героев и различных мифических существ, созданных фантазией и вначале воплощенных исключительно в словесном мифологическом творчестве народных масс, верящих в их реальное существование на небе, земле и в царстве мертвых – Аиде. Этот феномен «объективации» слова и вера в реальность обозначаемых им воображаемых существ Е.Я. Режабек определил как «вербальный реализм», в системе которого «артикуляция опыта словом воспринималось как буквальное созидание предметного мира «из ничего». Любому явлению мира, возбуждающего мистическую фантазию, отныне присваивается собственное имя. Название предмета и представление о предмете сливались в сознании, субъективно они были нераздельны и точно так же отождествлялись в самой действительности» (87, с. 113).

На этом феномене «объективации» слова основано создание воображаемого, идеального мира, реальность которого для древнего человека имеет такое же, если не большее, значение, чем его окружающие предметы и явления. Для него образы и реальных предметов

и мифологии обладают статусом воспринимаемой и воображаемой реальности, уравниваемых вследствие субъективного процесса их восприятия и оценки. Как утверждал, например, Б. Рассел, в языке утвердительные предложения могут обозначать не только реальные предметы и явления, но и несуществующие в действительности, в реальности которых человек по тем или иным причинам убежден. И они являются таким же «фактом» сознания, как и обозначения в языке объективно существующих предметов (86, с. 53).

Этим самым, несуществующие в действительности, созданные фантазией образы являются такими же «фактами сознания», как и образы реальных предметов и, будучи облечены в словесные формы, тем самым приобретают статус отчужденной от субъекта реальности и функции межличностной коммуникации. Но и самые фантастические образы мифологии не создаются из «ничего», они так или иначе «сконструированы» из чувственно воспринятых и освоенных элементов реальной действительности творческим воображением, и в этом смысле они являются «изображением» фантастических представлений человека о существовании различных божественных персонажей и мифических существ. В своем генезисе они были представлены в словесной форме и только, а лишь затем – в формах изобразительного искусства.

Первыми предметами скульптурного изображения в Древней Элладе на самом деле были словесные описания не существующих в действительности мифологических персонажей – богов, богинь, титанов и различных мифических существ, вроде Горгоны, Пегаса, сторуких гигантов, крылатых змей и т.д., созданные фантазией рапсодов и эпических поэтов – Гомером, Гесиодом, Пиндаром и другими.

В общем, в процессе становления и развития античной скульптуры ее взаимодействие с искусством слова – мифологией и эпической поэзией заключалось в том, что господствующее положение мифологии как универсального мировоззрения древних греков вначале определила главную функцию и основную тематику скульптуры – воплощение мифологических богов и героев в результате более или менее свободного «перевода» словесных их описаний в мифе и эпосе на образный язык скульптуры.

Однако классическая античная скульптура, которой восхищался и восхищается весь мир, вовсе не возникла сразу и прошла длительный путь становления от символического изображения богов и героев до появления портретов реальных индивидов и выдающихся личностей.

Как показала история мирового изобразительного искусства, характер и развитие изобразительного искусства вообще и скульптуры в частности зависит не только от профессиональных возможностей

творцов искусства, но и от господствующего мировоззрения общества той или иной эпохи, что и определяет художественные качества и общественные функции искусства. И начиная с древних времен, на процессы возникновения и эволюции портрета влияла особенность религии той или иной эпохи и страны.

Поскольку особенности искусства отдельной страны наиболее показательны выявляются в сравнении с искусством других стран, что выше было продемонстрировано на примере египетской и античной архитектуры, то представляется целесообразным продолжить сравнение и других видов искусства этих стран. И с этой целью рассмотрим специфику и характер эволюции изобразительного искусства Египта и Греции с целью выявления в них сходства и различия специфических особенностей и функций скульптурного изображения фараонов, богов, мифических героев и простых людей – от начала возникновения примитивных скульптурных форм до портрета.

Начнем с египетской скульптуры.

Как известно, на египетское искусство вообще и на изобразительное в частности абсолютное воздействие оказала особенность религии Древнего Египта, основная задача которой – достижение бессмертия души человека посредством сохранения его тела в скульптурных изображениях или консервации с помощью мумификации. Скульптурные изображения были привилегией фараонов, почитаемых как наместники бога и даже как сами боги на земле. Величие и могущество власти фараонов символизировались огромными размерами этих скульптур.

Еще в далекой древности для скульптурных изображений фараонов был выработан скульптурный канон, которым древнеегипетские скульпторы должны были неукоснительно следовать. Как правило, это была строгая поза с прижатыми к телу руками и слегка отставленной левой ногой. Но в пределах этого канона на протяжении почти трех тысяч лет происходили определенные изменения, вероятно, потому, что монотонное однообразие этого канона не способствовало его эстетическому восприятию. И если в эпоху Древнего царства на протяжении XXX–XXIII вв. до н.э. монументальные скульптуры в храмах и гробницах изображали идеальные для своего времени образ могущественного и величаво спокойного человека с едва уловимыми чертами оригинала, в последующие эпохи – Среднего (XXI–XVIII вв. до н.э.) и Нового царства (XVI–XI вв. до н.э.) постепенно и неуклонно повышается внимание скульпторов к индивидуальным чертам изображаемых фараонов, в которых отражается сложный мир их мыслей и чувств, переданных, например, резкими контрастами черт их лиц и выражений глаз. Характерен в этом отношении скульптурный портрет фараона Сенусерта III (XIX в. до н.э.).

Заметную эволюцию египетское портретное искусство претерпело в эпоху правления фараона Эхнатона, который осуществил важную религиозную реформу – отменил культ предыдущих богов и провозгласил единственным божеством Солнце. И этим самым предоставил народу общаться с ним без посредничества касты жрецов, засилие которых к тому времени стало тормозом развития египетского общества. Эти преобразования позитивным образом сказались на искусстве и главным образом на его изобразительных видах, приблизив их к конкретному человеку, каковым считался и сам фараон. И неслучайно именно в это время были созданы скульптурные портреты Эхнатона и его царственной супруги Нефертити, до сих пор поражающие своим художественным совершенством и реалистичностью изображения. В них представление об идеале человека (а не бога!) выражены посредством индивидуальных особенностей каждого – благородной красоты, горделивой и тонкой женственности Нефертити, необычной для прежних образов фараонов лирической трактовки образа Эхнатона (скульптор Тутмес). Впрочем, время возникновения портрета еще окончательно не определено. Например, известен поразительно индивидуальные, с ярко выраженной портретностью скульптурные образы писца Каи и египетского вельможи – Капера, созданные задолго до реформы Эхнатона (оба 3 тыс. до н.э.).

Но в данном случае, в эволюции египетского портретного искусства к выражению индивидуальности человека независимо от его положения в обществе определяющую роль сыграло стремление Эхнатона к переменам в религиозном мировоззрении Египта – наглядный пример зависимости искусства от господствующей религии. И если обратиться к еще более древней истории Египта, также можно обнаружить подобную зависимость искусства от религиозных верований. Так, в додинастический период (около 4 тыс. до н.э.) египтяне верили в различных божественных покровителей и довольно искусно их изображали в виде крокодилов, змей, ибисов, жуков-скарабеев и т.д. Но возникновение культа мертвых, основанного на вере в то, что каждый человек имеет своего двойника – душу, с которой он может соединиться после смерти, если сохранить его тело в виде мумии или статуи, способствовало появлению индивидуального скульптурного портрета. Как пишет искусствовед Н.А. Виноградов, «скульптура Древнего Египта, с самого возникновения связанная с заупокойным культом, тяготела к точному портретному изображению» (23, с. 29).

И, естественно, что в условиях деспотического правления страной преимуществом в отношении бальзамирования и пышных захоронений в специальных подземных и наземных храмах обладали фараоны. Но обязательная необходимость сохранить телесный облик

не вообще человека, а данного покойника была повсеместно осуществляема посредством мумизации – особым способом бальзамирования покойника и создания его индивидуального скульптурного портрета.

Отсюда, «египетская скульптура, начиная с Древнего царства (3 тыс. до н.э.), преследует одну задачу: скульптор должен передать в камне, глине или дереве облик умершего. И чем более похоже это подобие умершего на него самого, тем более оно действенно. Этим определяется реалистическая основа египетской скульптуры, ее ярко выраженные портретные черты. Портретное сходство умершего в эту эпоху достигалось или посредством механического отлива гипсовых масок с его головы и всего тела – или в процессе последующих переработок его маски посредством тонкого и мягкого моделирования, в результате чего достигалось не только портретное сходство ее с покойником, но и происходило определенное обобщение его облика.

Многие замечательные в художественном отношении скульптурные портреты были выполнены в мастерской египетского скульптора Тутмоса, жившего в эпоху Среднего царства (2 тыс. до н. э.). Как, например, находящаяся в музее Берлина голова фараона-реформатора Эхнатона, лицо которого выражает его характер и трагическую судьбу – мечтательность и одухотворенность, но вместе с тем и усталость. Более обобщенным, с ярко выраженными индивидуальными чертами является находящееся в Каирском музее изображение головы Туйи – матери царицы Тици, с застывшей легкой улыбкой на лице, с глазами инкрустированными из обсидиана и с бровями из синей пасты. Подлинным шедевром скульптурного изображения является хранящаяся в Каирском музее золотая маска фараона Тутанхамона, инкрустированная драгоценными камнями и разукрашенная цветными пастами, которая не только являет сходство с оригиналом, но и уникальное в художественном отношении произведение ювелирного искусства, созданного в первой половине XIV в. до н.э. Помимо маски Тутанхамона в музее имеется саркофаг с золотым изображением фигуры и лица фараона, а также в этом музее нашей группе искусствоведов удалось увидеть совершенное скульптурное изображение головы царицы Нефертити и другие скульптурные портреты. (Их описание имеется в книге «Египетский портрет I–IV веков». М., 1967. С. 9–32).

Таким образом, египетская скульптура представляет собой уникальное явление в истории религии и искусства. Ни в одном регионе мира – Индии, Китае, Южной Америки и т.д. скульптурное портретное изображение конкретного человека не возникло в столь древние времена, как в Египте, да и в более поздние эпохи – особенно там, где характер религии в основном стимулировал изображение

богов, а не реальных людей. В результате, именно особенность религии Египта определила становление и развитие скульптурного искусства и ранее других стран оно достигло высокого совершенства в портретном искусстве в результате преодоления ранее утвержденных канонов и интенсификации эстетического разнообразия в изображении различных индивидов, независимо от их положения в иерархии египетского общества. Яркий пример тому, как особенность религии не сдерживала, как это происходило в других странах в прошлом, а, наоборот, стимулировала изображение конкретных личностей – пусть и с утопической целью сохранения их бессмертия в потустороннем мире и последующее возрождение – в реальном.

* * *

Совершенно другую картину представляет собой происхождение и развитие древнегреческой скульптуры, достигшей расцвета в Афинах в период правления Перикла. Но этому расцвету предшествовал долгий путь ее развития, специфика которого в отличие от египетской скульптуры, долгое время состояла не в стремлении к изображению конкретных индивидов, а главным образом – богов, богинь и мифических героев и существ, имевших общегреческое или региональное культовое значение и обычно помещаемых в специально предназначенных для них храмах.

Но, образы божеств и героев не сразу получили свое воплощение в изобразительном искусстве. Истоки возникновения скульптурных изображений античных богов восходят к анимизму, и для их обозначения вначале использовались образы животных и различных растений, со свойствами которых ассоциировались особенности этих богов. Например, Зевс ассоциировался с орлом и дубом, Аполлон – с лебедем и лавром, Дионис – с быком и виноградной лозой или плющом, Гера – с павлином, Афродита – с совой и тополем, Афина – с совой и маслиной т.д. Как видно, греческая скульптура в своем генезисе отчасти повторила еще ранее пройденный «зооморфный» путь египетской скульптуры. Богов и богинь в Греции также символизировали и так называемые ксоаны – деревянные столбы, пни, доски и т.д. По свидетельствам Климента Александрийского, Плутарха и Павсания (1, XXVI, 7) в различных регионах Древней Греции находилось множество подобных «изображений» богов. Например, в Икаре изображением Артемиды служило бревно, Геры в Феспиях – обрубленный пеня, на Самосе – доска, а в Аргосе – столб. Подобный же столб, но обвитый плющом, представлял в Фивах Диониса. По одной из легенд, деревянная статуя самой Афины, которая, согласно легенде, упала с неба, была поставлена ее воспитателем Эрехтеем в посвященном богине древнем храме на Акрополе, впоследствии разрушенном, но в эпоху Перикла

построенном и названном Эрехтейоном. Древние деревянные скульптуры не сохранились и не дают ясного представления об их художественных особенностях. Вообще же, сохранившиеся ранние произведения скульптуры в Древней Греции относятся примерно к концу VII в. до н. э.

Далее, не претендуя на подробное и полное искусствоведческое исследование, вкратце рассмотрим с позиций эстетических критериев становление и развитие скульптуры, как это происходило в наиболее развитом регионе Греции, а именно – в Аттике, ведущая роль в развитии культуры и искусства которой принадлежала Афинам.

2. Эволюция скульптурных изображений мифологических богов и героев

Как следует из истории античного искусства, начиная с VII в. до н. э., греческие скульпторы стали успешно осваивать искусство изображения богов, титанов, различных мифических героев и кентавров не только на фронтонах, метопах и фризах храмов, но и в отдельных скульптурных изображениях и композициях вначале из дерева затем из мрамора и бронзы с добавлением различных украшений из слоновой кости, золота, серебра и драгоценных камней.

Но что следует отметить: по сравнению со временем эволюции египетской скульптуры, насчитывающей тысячелетия, греческая скульптура являет собой поразительно ускоренный пример развития, пройдя самое большое за три столетия основные стадии или стили античного искусства – геометрический, архаический и классический в изображении человеческой фигуры. Превзойдя за этот короткий срок египетскую скульптуру в изображении раскованности, динамики движений, экспрессии в выражении внутреннего мира изображенных персонажей и создании сложных скульптурных композиций.

Начиная с VII в. до н. э. – в ранний период возникновения монументальной скульптуры вначале в Спарте и городах Пелопоннеса, а затем и по всей Элладе стали воздвигаться статуи обнаженных юношей или куросов, которые символизировали вечно юных богов, а на самом деле – прославляли красоту и мощь свободных людей – воинов, воспетых спартанским поэтом Тиртеем, и атлетов – победителей Олимпийских игр.

Каков смысл и назначение было этих куросов? Предоставим слово замечательному искусствоведу и историку искусств Н.А. Дмитриевой.

«Подобно тому, как философия (тогда еще близкая к поэзии) пронзительно угадывала общие принципы развития, а поэзия – сущность человеческих страстей в их всеобщности, изобразительное

искусство этого времени создало обобщенный человеческий лик. Посмотрим на так называемых архаических Аполлонов. Не так важно, имел ли в виду художник изобразить действительного Аполлона, или героя, или атлета. Он изображал человека. Архаический Аполлон всегда молод. Он всегда обнажен. Он всегда стоит прямо, но одна нога выдвинута вперед. – Человек пускается в путь, его тело пронизано готовностью к движению. Лицо не выражает никакого определенного переживания или индивидуальных черт, но и в нем словно затаены разнообразных переживаний. И условная «улыбка» его чуть приподнятые углы рта – только возможность улыбки, намек на радость бытия, заложенную в этом только что созданном человеке» (40, с. 69).

Характерными примерами такой скульптуры являются Аполлон из Калювий или статуя куроса из Суниона, представляющих собой обнаженных юношей, стоящих с прижатыми к телу руками и, подобно египетским статуям со слегка выставленной вперед левой ногой.

Куросы из разных регионов Греции при наличии их общих черт имели и определенные различия. Так, по сравнению со скульптурами Пелопоннеса и Ионии, в скульптурах Аттики с конца VII в. общая тенденция к геометрическому схематизму и к преодолению грубости натуральных элементов и шероховатостей в обработке поверхностей статуй выражена гораздо заметнее. А, напротив, пелопоннесский тип куросов, наиболее характерно представленных, например, в статуях Полимеда Аргосского, по сравнению с аттическими статуями, предстают как более мощные, грубые с более рельефными чертами и пропорциями тела, с упрощенными чертами лица и резкими очертаниями губ и глаз.

Как пишет М.М. Кобылина, «техника древнейших аттических мраморных статуй имели свои особенности. В ней широко практиковалось непластическое исполнение деталей, путем прорезки, например, бровей, очертаний век, складок одежды и т.д.

В аттической скульптуре более широко применялась полировка, в результате чего достигалась совершенно абстрактная поверхность» (53, с. 27).

Замечательным примером подобной аттической скульптуры является статуя Аполлона из Калювий. В ней в результате преодоления грубой натурности изображения, в целом, достигнута эстетически впечатляющая фигура, а в лице и общей позе Аполлона уже намечены предпосылки к выражению их отличительных индивидуальных особенностей. Это же характерно и для некоторых других аттических скульптур – как куросов, так и кор – молодых девушек.

Но, преодолев геометрический абстрактный стиль и достигнув немалых успехов в оживлении и индивидуализации изображений

богов и героев, античные скульпторы тем не менее не сразу вышли на достигнутый египетской скульптурой уровень изображения индивидуальной конкретности или портретности в изображении человека. В их скульптурах недоставало, по выражению Гегеля, «выявления особенного образа и частного характера, которое легко переходит к портретности в собственном смысле слова» (29, с. 255).

Эта разница между египетской и греческой скульптурой была обусловлена двумя важнейшими общественными факторами античного общества.

Во-первых, с VII в. до н. э. возникает тенденция к демократизации во многих греческих полисах, и в первую очередь в Афинах, где, начиная с реформ Солона, установился и в дальнейшем укреплялся демократический способ правления, значительно потеснивший родовую аристократию, а затем – в век Перикла и полностью лишивший ее власти, что положительно сказалось на творческом подъеме аттической скульптуры. Но какого бы художественного совершенства ни достигала греческая скульптура в то время, она долгое время не могла создавать скульптурные портретные изображения человека – ни популярного представителя власти, ни знаменитого полководца, ни какого бы то ни было общественного или частного лица. (За исключением надгробных памятников, целью которых было сохранение для памяти облика умершего). И в этой невозможности появления скульптурного портрета общественного значения, как ни парадоксально это звучит, был «виноват» самый прогрессивный для своего времени демократический строй древнегреческого общества, в котором до завоевания Греции Александром Македонским не было всеобщего вождя, царя или монарха, от которого зависело бы благополучие всего общества и которому бы все поклонялись, как фараону в Египте. Процедура остракизма – изгнания из Афин личностей, подозреваемых или претендующих на захват власти, в определенной мере обеспечивала сохранения народного правления.

И, во-вторых, созданию портретного искусства конкретных, даже самых знаменитых личностей препятствовала античная мифология, образы которой в то время выполняли многочисленные мировоззренческие, общественные, нравственно-регулятивные, эстетические и некоторые другие функции и в целом выражала идеальное представление древних эллинов об обществе и человеке. Именно поэтому мифологические образы богов и героев изображались молодыми и прекрасными не только в поэмах Гомера и Гесиода, Пиндара и других поэтов, но и в многочисленных их скульптурных изображениях. При этом в процессе эволюции греческого искусства происходит, так сказать, «очеловечение» этих изображений, превращение канонических однообразных и символически обобщенных

образов богов и героев в индивидуально определенных, разнообразных и художественно выразительных – ведь, так или иначе, прототипами их служили реальные люди при сохранении канонически predeterminedной возвышенности и героичности мифологических образов, созданных греческими поэтами.

Но при этом целью изобразительного искусства, в особенности в монументальных скульптурах, в этот период еще не возникает стремление скульпторов подчеркнуть индивидуальные черты их прототипов, а, наоборот, на их основе создавать обобщенные черты идеальных образов богов и героев. То есть при изображении богов, учитывая их неземную, идеальную сущность, скульптор или живописец, по справедливому утверждению Гегеля, «хотя боготец сам по себе и является духовной личностью, высшим могуществом, мудростью и т.д., он фиксируется как нечто безобразное, как абстрактная мысль. Изобразительное искусство же не может обойтись без очеловечивания и должно наделить бога человеческим обликом» (29, с. 212). Что и стали делать скульпторы и художники древнего Египта, Индии, Китая и других стран, и более впечатляюще – в Греции. И трудно не согласиться с немецким философом, который отмечал, что, по сравнению с изображениями богов других религий – например, христианского, бога-отца, которому «прежде всего, недостает человеческой индивидуальности – отец богов и людей в качестве особого лица нашел свое исчезающее художественное изображение в образе Зевса» (29, с. 212). Добавим, особенно впечатляюще – в скульптуре Фидия, созданной в эпоху расцвета художественной культуры Афин в V в. до н. э.

Но перед этим изобразительное искусство преодолело как геометрический, так и архаический этапы своего развития, на переходный период которых выпадает создание гомеровских поэм.

И следует еще раз подчеркнуть, что словесные изображения богов и героев в этих поэмах, во-первых, послужили источником для их изображения, возникших в эпоху архаики в изобразительных видах искусства – скульптуре, живописи и наиболее многообразно и массово – в вазописи. Во-вторых, невозможно не признать, что не только в этот период, но и в последующем развитии греческой художественной культуры по глубине раскрытия внутреннего мира гомеровских героев, описанию индивидуальности их облика, по динамике и разнообразию представленных в поэмах военных подвигов и мирных домашних сцен, не говоря уже об описаниях природного и животного мира, – изобразительное искусство не могло сравниться с искусством слова. И это опережающее развитие словесного искусства по сравнению с его изобразительными видами особенно очевидно на примере скульптурных статуй богов

и героев, изваянных в постгомеровскую эпоху и даже – в период высочайшего расцвета изобразительного искусства в Афинах.

Как видно, эстетическая структура словесного искусства и ее основные свойства – образ и процесс его воплощения и бытия в поэтическом языке, созданном на основе еще в далекой древности возникшей словесной речи, явился наиболее быстро освоенной формой изображения или описания природной среды обитания и выражения внутреннего мира человека со всей гаммой его чувств, настроений, помыслов и надежд, которые только потом стали в какой-то мере доступны изобразительному искусству, формы становления и развития которых напрямую зависели от достигнутого технологии труда и творчества в обществе на том или ином этапе его исторического развития. Забегая несколько вперед, отметим, что именно по этой причине раньше других видов изобразительного искусства в античном мире возникла и достигла изумительного совершенства ваза, поскольку вазы, как и язык, предназначались для их утилитарного использования и этим самым предоставили для появления различных изображений готовую для них гладкую поверхность.

Попытаемся же по мере возможности, установить, каким образом, начиная с архаики, параллельно во времени развивались и взаимодействовали друг на друга словесные и изобразительные виды искусства на примере их эволюции в наиболее развитой области Греции – Аттике и особенно – в Афинах. И поскольку основные формы словесного искусства – миф, эпос и поэзия – нами выше были рассмотрены, обратимся к различным видам изобразительного искусства.

3. Изображение богов и мифических героев в аттической скульптуре

По многим свидетельствам древних историков, в архаический период во всех регионах Греции было изваяно множество скульптурных изображений Зевса, Афины, Геракла, Аполлона и других мифических образов, создатели которых остались неизвестными, так как только на закате архаики с достижением определенного художественного уровня и повышением общественного статуса изобразительного искусства в греческих полисах авторы произведений обретают всеобщую известность и даже прославляются поэтами.

Согласно заключению искусствоведа М.М. Кобылиной, сделанного на основе исследования аттической скульптуры VII–V вв. до н. э., «произведения аттического искусства свидетельствуют о том, что в этот период искусство сохраняет мифологическую поэтическую форму. Образы богов и героев являются излюбленными в монументальной, декоративной скульптуре. Но мифологические

образы получают более глубокое содержание, они правдивее и выразительнее. Ярко выступают реалистические тенденции и поиски героического образа» (53, с. 73).

И в самом деле, в это время аттическая скульптура достигает определенного расцвета и известности во всем греческом мире. В Афинах образовалась довольно значительная группа греческих скульпторов – и местных, таких как Антенор, Эндой, и из других областей, например, Калон и Онат – из Эгины. Одни из них специализировались на изображениях определенных культовых фигур, другие отличались разносторонним творчеством. Так, например, Эндой в основном создавал мраморные статуи Афины не только в Афинах, но и в других областях Греции. Атенор же отличался разносторонним творчеством. Он создавал мраморные и бронзовые монументальные скульптурные статуи богов, богинь, кор, фронтоны декоративные композиции храмов и т.д.

Но эти скульпторы прославились тем, что они ранее других из области мифологических образов вышли на создание портретной скульптуры реальных афинских граждан, выступивших против тирании за сохранение демократического правления в Аттике. Надо сказать, и раньше было немало сюжетов, для создания групповых портретов – уровень мастерства вполне позволял это сделать, о чем свидетельствуют лучшие образцы скульптурных изображений античных богов, богинь, курсов и кор. Во-первых, для этого не было всеобщего значимого и героического выступления отдельных граждан против всем ненавистной и впервые в такой антинародной сущности проявившей себя тирании, а во-вторых, настало время для греческой скульптуры, изображавшей мифических персонажей в конкретно индивидуальных человеческих образах, отказаться от божественных псевдонимов и создать образы реальных героев, по масштабам проявленной ими доблести, бесстрашия и героизма соотносимых с образами богов.

И такое совпадение общественных интересов и тенденций в искусстве наступило. Как пишет М.М. Кобылина, «стремление к драматической, одушевленной передаче действия находит свое выражение в групповых построениях декоративной скульптуры и в создании групп в круглой скульптуре. Впервые в группе тираноубийц создается героический групповой портрет» (53, с.73).

Кратце история создания его такова. Как известно, после реформ Солона, установившего государственные законы, направленные на защиту простых граждан от господства родовой аристократии, тираном в Афинах стал Писистрат, нанесший еще больший разгром родовой знати, конфисковав ее земли и распределив их между бедными крестьянами и батраками. В своей политике он

стремился укрепить власть демоса – ремесленников, торговцев и зажиточных крестьян. Писистрат содействовал превращению древних народных культов в общественные праздники, посвященные Афине, Дионису, Деметре и другим богам, на которых происходили состязания поэтов-трагиков, музыкантов, детских хоров, легкоатлетов и т.д. Именно по его инициативе впервые были записаны поэмы Гомера, отрывки из которых декламировались под аккомпанемент музыкальных инструментов. В период правления Писистрата Аттика превращается в один из самых культурных центров Греции, привлекающих зодчих, поэтов, скульпторов, художников и др. В это время был заложен фундамент Зевса олимпийского – одного из самых грандиозных храмов Греции, на берегу Иллиса сооружен храм Аполлона Пифийского, воздвигнут храм Диониса Элевферия. На Акрополе был восстановлен и окружен дорийскими колоннами старый храм Афины Паллады, реставрировано святилище Артемиды Бравронской. Возникает и повсеместно распространяется монументальная скульптура, изображающая богов и атлетов, впервые появляются скульптурные композиции всадников и т.д.

Но, несмотря на все эти значительные достижения Писистрата в социальной и культурной жизни Атики, которые заложили прочный фундамент для последующего построения в ней демократического общества, ни при его жизни, ни после смерти он не был удостоен скульптурного памятника, как и последующие правители Афин.

Впервые памятник с изображением исторических личностей был создан после смерти Писистрата, когда его власть унаследовали его сыновья – Гиппий, Гиппарх и Фессалл, которые, в отличие от своего отца, изменили демократическим формам правления, отделились от народа стали увеличивать налоги и вели роскошный образ жизни. В результате, против них образовался заговор во главе со знатными афинянами – Гармодием и Аристогетоном, которые во время праздника Больших Панафиней убили одного из сыновей Писистрата – Гиппарха. Но, поднять массы против тиранов своим примером им не удалось, и в итоге герои потерпели полное поражение – Гармодий был сразу же убит на месте, а Аристогетон был пленен и казнен впоследствии.

Но они погибли не зря – через некоторое время после их героического поступка произошло народное восстание, власть тиранов была свергнута, и в 506 г. до н. э. архонтом был избран глава демократической партии – Клисфен, который еще более радикально, чем его предшественники, осуществил реформу государственного устройства Афин, направленную на предотвращение возврата к власти тирании и дальнейшее ослабление родовой аристократии.

В это время в Афинах в честь тираноубийц стали складываться и исполняться песни, а главное – в их честь Критием и Несиотом из бронзы была отлита скульптурная группа, изображающая Гармония и Аристокитона с оружием в руках в момент их нападения на тиранов. Она была очень популярна в Афинах – в ее честь слагались песни, она изображалась на вазах и даже монетах. В ней представлены атлетически сложенные герои в энергичных боевых позах с обнаженными мечами, готовыми сразить тиранов. Аристокитон изображен зрелым мужем с густой бородой, а Гармония – стройным и юным, с просветленной улыбкой на лице.

Но при всех явно выраженных индивидуальных особенностях в их изображении, возникает вопрос – насколько изображения этих героев отвечают критериям портретности, то есть являются ли они выражениями их личности или же представляют обобщенные героические образы с едва намеченными индивидуальными признаками.

Вопрос о критериях портретности изображения в искусстве различных эпох не простой. «Какое изображение человеческого лица считать портретным?» – задается вопросом автор книги «Портрет в европейской живописи» И.Е. Данилова. – Портрет предполагает сходство с моделью, именно в этом состоит его основной отличительный признак. Но как установить наличие сходства, если неизвестна модель, а главное, как определить требования к портрету, которым руководствовалась та или иная эпоха; что считалось критерием сходства, в чем состояли признаки, по которым выделяли данного человека среди других, ему подобных?» (38, с. 5).

Но при наличии модели такого портретного сходства уже в V в. до н. э. скульпторы достигали в надгробных стелах.

Таким образом, причиной сравнительно позднего появления портрета в Греции было не отсутствие мастерства в изображении человека, а гражданская направленность изобразительного искусства, его героический характер, что и определило обобщенный характер изображения богов и героев античной мифологии в образах идеально прекрасных особей мужского и женского пола. Поэтому, учитывая характер эпохи появления скульптурной группы Крития и Несиота (477 г. до н. э.), можно предположить, что целью ее создания было не только изображение лиц и фигур данных героев в качестве конкретных своеобразных личностей, чтобы память о них сохранилась среди их близких, а в большей степени воплощение гражданских идеалов своего времени, что и определяет их общественное назначение и смысл. Именно к первой четверти V в. до н.э. относится создание аттических скульптур, выражающих героический характер афинских граждан в эпоху греко-персидских войн. Но тем не менее изображение реальных граждан среди античных богов и мифических героев было знаменательным явлением в античном искусстве.

Это было первой попыткой в аттической скульптуре создания портрета – изображения человека не под псевдонимом богов, а под его собственным именем, прославленным героическим подвигом, подобным героям античной мифологии. В эстетическом отношении позы тираноубийц еще не достигают раскованности и экспрессии. Героика их подвига выражена в стиле строгой монументальности, которая не столько выражает, сколько обозначает действие. В стиле изображения и позах героев еще не преодолены строгие черты поздней архаики.

Эти черты были преодолены в творчестве скульптора Мирона. «В своих зрелых произведениях он выступает мастером, свободно владеющим формой, окончательно преодолевшим связанность строгого стиля. Сохранившиеся копии показывают Мирона как новатора, дерзновенно разрушившего остатки традиций архаического искусства» (53, с. 94).

Мирон прославился своими статуями атлетов – победителей Олимпийских и Дельфийских игр, созданных во второй четверти V в. до н. э. Уже сама тематика его творчества побуждала и способствовала тому, чтобы в его скульптурах были изображены разнообразные формы и способы движения человеческого тела – динамика, напряжение, стремительность движения, полет и т.д. Наглядным примером такой скульптуры является статуя «Дискобол», изображающая атлета в момент метания диска. Сочетание пружинистой напряженности тела в момент размаха и спокойной уверенности в победе (надо полагать, что именно победителя игр выбрал Мирон для своей скульптуры), а главное – ощущение предстоящего броска диска и мысленное продолжение его победного полета – все это делает статую дискобола замечательным и символически ярким проявлением атлетизма и физической красоты греческого народа. Это обобщенный образ атлета с едва намеченными чертами индивидуальности, акцентирование которых в этом случае вовсе необязательно, и даже может помешать пластической цельности и функциональному назначению статуи. И именно в таком значении она и воспринималась, растиражированная в многочисленных копиях и ставшая благодаря этому известной всему миру.

Динамика движения, экспрессия телесных выражений и жестов в статуях богов и героев характерны и для других произведения Мирона. Например, для статуи атлета, надевающего повязку на голову, как это обычно делалось перед состязаниями. Примечательна в этом отношении поставленная на Акрополе плита с рельефным изображением группы «Афина и Марсий», посвященная легенде о попытке Марсия состязаться с Афиной в игре на флейте. Эстетически выразителен контраст спокойной позы Афины и презрительного выражения ее лица с отчаянным жестом испуганного

Марсия, потерпевшего полный крах в этом эпизоде греческой мифологии.

В своей эволюции к более конкретному изображению индивидуальности Мирон тяготеет к выражению портретности в своих скульптурах последнего периода своего творчества (портреты бойца, стратега и приписываемый ему портрет Эсхила).

В одно время с Миронем в Афинах творил Каламид, работы которого, как многие другие, не сохранились. Не следует забывать, что Афины в первый период греко-персидской войны дважды были захвачены Ксерксом, который ограбил и разрушил все храмы города и многие статуи на Акрополе. Так, скульптурная группа «Тираноубийцы» была им вывезена в Персию и возвращена лишь после победного завершения войны.

Вообще, несмотря на трагические события военных лет, скульптура Аттики в эту героическую эпоху достигает достаточно высокого художественного уровня, что создало предпосылки для ее дальнейшего развития как высокой классики.

4. От абстрактных образов греческого мифа к скульптурным портретам выдающихся общественных деятелей Греции

Высочайшего художественного совершенства скульптура как самостоятельный вид искусства достигла в период правления Перикла – эпоху расцвета афинского союза, созданного из различных городов – полисов с демократической формой правления. Победивший народ начал активно восстанавливать разрушенные войной Афины и Акрополь из крепости превратил в грандиозный и блистательный музей с неповторимыми храмами и шедеврами архитектуры.

Именно это время и стало самым блистательным периодом в развитии скульптуры, в которой наиболее наглядно и символически выразилось совпадение двух основных факторов, благоприятно повлиявших не только на расцвет изобразительных, но и на другие виды искусства, а именно – установление демократии и достигнутый к тому времени высокий художественный уровень в изображении человека, как в форме богов, так и непосредственно в портретах.

Эти тенденции искусства в Греции в полной мере проявились в творчестве друга и соратника Перикла – гениального скульптора Фидия, под руководством и при непосредственном участии которого были созданы многочисленные скульптурные изображения не только традиционных богов, но и образы афинского народа-победителя. Принято не без основания считать, что идеи демократии, гражданской солидарности и патриотизма, которые осуществлял в политике, – Фидий воплощал как в своих скульптурах, так и созданных под его руководством скульптурных группах на Акрополе. Как

свидетельствует Плутарх, «хотя на Акрополе работало много архитекторов и художников – Калликрат, Иктин, Коред, Метоген и Ксенокл, Мнезикл, но все зависело от Фидия; как друг Перикла, он имел наблюдение над всеми работами и всеми художниками» (82, с. 128). Но, разумеется, не дружба с афинским стратегом определила высокий авторитет Фидия среди его коллег, а его гениальность, проявившаяся во многих его созданиях. Широко известны его монументальные скульптуры – Зевса, Аполлона и особенно – Афины.

Так, им была создана монументальная четырнадцатиметровая культовая скульптура Зевса из дерева, слоновой кости и золота, известная по описаниям очевидцев и представление о которой дают ее изображения на монетах того времени. Олимпиец изображен сидящим на троне со скипетром в левой руке и с богиней победы – в правой. На скипетре примостился орел – символический атрибут Зевса. Как было ранее замечено, поза и атрибуты Зевса вполне соответствуют словесным образам, созданным Гомером и Пиндаром. На пьедестале, по свидетельству Павсания, была надпись, устанавливающая авторство скульптора – «Фидий, сын Хармида, афинянин, создал меня».

Но, судя по характеру и количеству скульптур, созданных Фидием, главной и излюбленной темой его творчества было изображение и прославление Афины как главной богини Аттики, защитницы и покровительницы Афин, которая научила его жителей ткацкому и кузнечному ремеслу. По легенде, богиня посодествовала и экономическому благополучию Афин, победив в споре за власть над Аттикой морского бога Посейдона и подарив афинянам оливковое дерево, масло из плодов которого – основной объект экспорта Греции с древних пор и до нашего времени.

Одной из самых первых изображений Фидием Афины была статуя богини из золота и слоновой кости в посвященном ей храме в городе – Пелены в Ахайе. В память победы греков над персами при Платеях в 479 г. до н.э. был сооружен храм, посвященный Афине, скульптурный образ которой был также изваян Фидием. Прославлению победы греков в Марафонском морском сражении была посвящена впервые в истории греческого искусства с размахом и новаторской смелостью созданная Фидием большая многофигурная группа в круглой скульптуре. По свидетельству Павсания, на ней были не только статуи Афины, Аполлона, героев, именами которых были названы городские филы – Эрехтей, Кекропс, Эгей, сын Тесея – Акамант и другие, но что особенно примечательно – среди этих богов и героев был изображении Мильтиад – стратег, под фактическим командованием которого греки одержали победу в Марафонском сражении.

Таким образом, прежде чем приступить к созданию основных культовых статуй Афины, Фидий прошел основательную

подготовку к созданию своих мировых шедевров скульптурного искусства.

Рассмотрение истории древнегреческой скульптуры не входит в задачу данного исследования. В первую очередь, нас интересует характер общей эволюции древнегреческой скульптуры, закономерное возрастание ее эстетических качеств, которые нагляднее всего выразились в процессе взаимодействия в ней традиции и новаторства. Результаты этого процесса, обусловленные возрастанием эстетических потребностей населения, очень точно выразил Гегель. Так, характеризуя состояние античной скульптуры в период ее расцвета, он отмечает: «С одной стороны, она сохраняет от периода своего возникновения некоторые традиционные, застывшие, локальные элементы, а с другой стороны, идет навстречу живым потребностям народа, ибо деятельный человек требует разнообразия, восхищающего взор, и желает, чтобы его созерцание и воображение были заняты многосторонне» (29, с. 102).

Эта характеристика античной скульптуры как нельзя лучше соответствует ее расцвету и функциям в славный век Перикла, когда на Акрополе были изваяны разнообразные по тематике скульптурные изображения богов, героев и впервые – афинский народ, представленный в праздничном шествии на фризе Парфенона.

Многие из этих шедевров не сохранились, и о них можно судить лишь по описаниям очевидцев и различным копиям – по живописным изображениям, рисункам на вазах, гравировкам на ретонах, по мелкой пластике и даже – изображениям на монетах. И на этом основании остается лишь представить, каким был общий вид Акрополя с его храмами и скульптурами. Все они так или иначе связаны с легендами и мифами, посвященными Афине, воинственной и мудрой богине, именем которой назван самый выдающийся в Греции город, жители которого почитали Афину как его покровительницу и защитницу от врагов и различных несчастий.

Согласно мифу, она появилась из головы Зевса. Так, например, повествуется об этом необычном рождении Афины в так называемых «Гомеровских гимнах»:

«Сланную петь начинаю богиню Палладу-Афину,
С хитро искусным умом, светлоокою, с сердцем немягким,
Деву достойную, градов защитницу, полную мощи.
Тригогенею. Родил ее сам многомудрый Кронион.
Из головы он священный родил ее, в полных доспехах,
Золотом ярко сверкавших. При виде ее изумление
Всех охватило бессмертных. Перед Зевсом эгидодержавным
Прыгнула быстро на землю она из головы его вечной,
Острым копьем потрясая. Под тяжким прыжком Светлоокой

Заколебался великий Олимп, застонали ужасно
Окрест лежащие земли, широко дрогнуло море
И закипело багровыми волнами; хлынули воды
На берега. Задержал Гиперионов сын лучезарный
Надолго быстрых коней, и стоял он, доколе доспехов
Богopodobных своих не сложила с бессмертного тела
Дева Паллада-Афина. И радость объяла Крониона».
(110, с. 173–174).

Как видно, эта статуя вполне соответствует мифу о способе появлении Афины из головы Зевса в полном воинском вооружении. Голову Афины Промакос венчал боевой шлем, в левой руке она держала щит, а в правой – копье, золотой наконечник которого в ясные дни издалека виден был мореплавателям и служил им прекрасным ориентиром при приближении к Афинам.

Центральное местоположение статуи Афины Промакос соответствовало той важной роли, которую она должна была выполнять при завершении строительства всего ансамбля Акрополя – стать его символическим и композиционным центром. То есть символом одержанной победы над персами и центральной фигурой архитектурного ансамбля Акрополя. «Монументальная статуя большого размера господствовала в этом ансамбле. Ее вертикальная ось связывала в единую композицию Парфенон и Пропилеи. Их композиционно «держала» вертикальная статуя Афины Промакос» (19, с. 78).

Мифу о рождении Афины посвящена и скульптурная группа на главном, восточном фронте Парфенона. В центре его – скульптурное изображение восседающего на троне Зевса. Перед ним в полном вооружении изображена появившаяся из его головы Афина, о чем спешит сообщить миру вестница богов Ирида. В левом углу фронтона помещен бог солнца Гелиос, поднимающийся на своей колеснице из волн Океана, а справа – в Океан спускается богиня Ночи Селена, уступая место дневному светилу. Рядом с головами коней Гелиоса изображена фигура лежащего бога вина – Диониса, до которого еще не дошла весть о чудесном рождении Афины. Около Зевса изображены богиня любви и красоты Афродита, безмятежно лежащая в объятиях своей матери богини Дионы, и богиня убеждения Пейто.

Как видно, в основном придерживаясь поэтической версии рождения Афины, создатели фронтона не только перевели в зримые образы поэтические описания богов, но и изобразили некоторых из них в соответствующих замыслу позах. Вообще, свободная интерпретация поз и размеров богов и богинь в античных барельефах и скульптуре характерны при «переводе» их изображений с языка поэтического на язык изобразительного искусства.

Ибо поэты «списывали» их с различных мифов и сказаний, созданных творческим воображением народа в глубокой древности, не имевших строгих канонизированных образцов, что вначале и дало свободу поэтам в описании, а скульпторам – в изображении мифологических созданий в различных ситуациях и сюжетах.

Примечательно в этом фронтоне и то, что композиция в целом и ее отдельные группы даны в сочетании покоя и движения, стимул которого исходит из центральных фигур Зевса и Афины. Это – стремительный полет вестницы богов Ириды, движение вверх колесницы Гелиоса и вниз богини ночи Силены, а наряду с ними – спокойные и безмятежные позы Афродиты, Диониса, до которых весть о рождении Афины еще не долетела. Но между этими динамичными и неподвижными группами есть и соединяющее их звено – богиня убеждения Пейто, которая уже услышала радостную весть о рождении Афины и замерла в восхищении. В результате, общая композиция и все скульптурные группы фронтона стимулируют ход воображения зрителей и дают им возможность представить характер последующего ликования всех изображенных на нем персонажей, этим самым как бы продлевая и усиливая эстетический процесс его восприятия и оценки.

На западном фронтоне, который по ходу к храму от Пропилей первым предстает перед участниками праздничных шествий, миф о роли Афины в греческом мире переводится в более конкретный план местного значения и посвящен спору богини с Посейдоном за власть над Аттикой. В связи с этим общеэллинское название богини – Афина Паллада, или «дева», преобразуется в местное «Действенница» (Parthenos) – этим именем и назван посвященный ей храм. В центре фронтона были изображены Афина и Посейдон, между которыми расположено оливковое дерево как символ торжества Афины над морским богом. По сохранившимся рисункам, сделанным до разрушения фронтона, изображению явствует, что общая композиция выражала противоборство разнообразных скульптурных групп – сторонников Афины и Посейдона, символически выражающее победу светлого, разумного начала над природной стихийной силой. Более полное представление об этой сцене дает ее изображение на пелике – греческой вазе, обнаруженной при раскопках в г. Керчи – на месте бывшего греческого города Пантикапея. Неизвестный греческий мастер изобразил решающий момент спора богов за власть над Аттикой. Афина и Посейдон представлены в динамически напряженных позах – с левой стороны Афина, с поднятым копьём, справа – Посейдон, замахнувшийся своим трезубцем. И как бы предвосхищая результат их спора, художник между ними изобразил оливковое дерево, а позади Посейдона – источник соленой воды.

Но главная статуя Афины, созданная Фидием, находилась внутри восточной части Парфенона, лицом к главному входу в храм.

Согласно дошедшим до нас описаниям, двенадцатиметровая скульптура богини стояла в полутьме, освещаемая дневным светом и слабым огнем светильников. Ее изображение, одежда и доспехи, в общем, соответствуют мифическим описаниям богини, а ее атрибуты являются творческим, художественным обогащением ее образа. Так, ее голову венчал тяжелый и украшенный драгоценностями шлем, правой рукой она держала Nike – богиню победы, левой рукой опиралась на щит, рельефы которого на внутренней стороне изображали борьбу богов с гигантами, на внешней – битву греков с амазонками (именно там, среди героев этого рельефа Фидий и изобразил себя в виде лысого старика, а Перикла – как воина с копьем в руке). На нагрудном панцире Афины в центре была изображена голова Медузы Горгоны с ее страшными змеями вместо волос.

И не только величавая фигура богини, ее гордо поднятая голова и прекрасное лицо с выражением олимпийского спокойствия и мудрости впечатляли в этой скульптуре, но и драгоценный материал, из которого она была изваяна. Лицо и руки – из слоновой кости, одежда, шлем, украшения, щит и фигура Nike – из золота.

Традиционно именно скульптурное изображение мифологического божества определяет основной смысл и назначение греческого храма, как правило, посвященного главным Олимпийским богам – Зевсу, Афине, Аполлону, Артемиде и другим.

Но что знаменательно и отличает Парфенон от других храмов Эллады – это то, что наряду с изображением богов и мифологических фигур, в его внешнем оформлении присутствовало и изображение афинского народа в день Великих Панафиней – главного праздника в честь богини Афины, по одной легенде учрежденный Эрехтеем, а согласно другой – героем Тесеем и справлявшегося каждые четыре года в середине лета. Ему предшествовали агоны – состязания спортивные, хоровые, театральные, победители которых отбирались для участия в заключительных празднествах.

По обычаю, в последний день Панафиней многочисленная процессия этих победителей и представителей всех сословий города торжественно шествовала по священной дороге через площадь – Агору и, пройдя Пропилеи, выходила на площадь Акрополя. Обогнув Парфенон с двух сторон, процессия выходила на место перед главным, восточным фасадом храма, где находился вход в его внутреннее помещение, в котором находилась знаменитая статуя Афины, изваянная Фидием. Затем наступал кульминационный момент праздника – передача жрецам храма для богини нарядного плаща пеплоса, на котором обычно изображались ее подвиги в гигантомании. В этот же день ей приносились традиционные жертвы.

Изображению праздничной процессии Великих Панафиней посвящен мраморный ионического стиля фриз, высотой в один метр и длиной в 160 метров, который опоясывал всю верхнюю часть целлы храма. На нем был изображен афинский народ в его возрастном и социальном разнообразии и динамике движения его шествия. Начало фриза на западной стороне храма изображает юных афинских всадников, одни из которых стоят, другие ведут своих коней, а третьи уже скачут на неоседланных конях. На северной и южных сторонах храма всадники продолжают движение тесными рядами вслед за колесницами – победителями на панафинейских состязаниях. Далее изображены юноши с бронзовыми сосудами на плечах, девушки, несущие дары богини и т.д. Впереди шествия – юные служительницы культа богини и старейшины города. На главной восточной стороне храма фриз изображает богов-олимпийцев, между двумя группами которых представлен торжественный момент передачи верховному жрецу священного пеплоса для богини Афины.

В целом этот фриз представляет собой произведение, посвященное прославлению не только богини, в честь которой совершается празднество, но и афинского народа. Глубокое идейное содержание его воплощено в разнообразных, эстетически совершенных формах. По точному наблюдению Н.А. Сидоровой, в этом фризе при единстве его содержания не ощущается никакого однообразия – как в построении всей его композиции, так и изображении отдельных фигур. «В строго ритме движутся эти фигуры, – пишет она. – Их позы схожи, но легкий поворот головы, движение рук, игра складок одежды вносит в них бесконечное разнообразие, позволяющее избежать каких бы то ни было признаков монотонности. Из всех этих фигур (а их более четырехсот) нет ни одной, в точности повторяющую другую. Ритм процессии быстрый, несколько напряженный в западной половине фриза, где изображены всадники, становится более замедленным и торжественным к восточной его стороне» (92, с. 50–51).

Эстетическое воздействие фриза определяется не только сочетанием единства всех участников шествия и разнообразия их отдельных персонажей и групп, но и подобным же соотношением внутри каждой из этих групп, объединенных по различным признакам. Так, на плите северного фриза группа юношей с сосудами на плечах, казалось бы, на первый взгляд представляют сочетание одинаковых фигур в однообразных позах – все они несут на левом плече сосуд, придерживая его через голову правой рукой, у всех правая нога в шаге выставлена вперед и слегка согнута. Но, задержав на них взгляд, можно заметить и некоторое разнообразие в их поворотах головы, рук, в складках одежды, в орнаментах на сосудах и т.д. И этим преодолевается возможная монотонность их восприятия. По сути,

сочетание единства и разнообразия в изображении этих юношей, как и других подобных групп девушек с кувшинами, всадников и т.д., соответствует эстетическому принципу природной организации группы растений одного и того же вида, например, деревьев в лесу, в котором при видовом однообразии каждое дерево отличается от другого. Что и определяет созданное природой эстетическое разнообразие растений в рамках их единого вида. Необходимость подобной организации природы и соответственно эстетических предпочтений человека при восприятии ее предметов и явлений научно обосновано современной эстетикой. Но задолго до этого художественная интуиция древних народов на практике воплощала эстетические принципы организации форм как в словесном, так и в изобразительном искусстве.

В целом, группы наиболее сохранившихся скульптур фронтона и фриза дают полное представление о совершенстве, достигнутом в этом виде искусства греческими скульпторами под руководством гениального зодчего и скульптора Фидия и его сподвижников.

Таким образом, если композиционная структура греческого ордера является символом общественной организации древнегреческого общества, возникшим в период его расцвета, то его фронтоны и фризы являются выражением мифологических, то есть древних верований, которые тем не менее по традиции представлялись актуальными и жизненно важными для общества и его отдельных индивидов.

Но вместе с тем постепенно вслед за мифологией и эпической поэзией предметом изобразительного искусства становится и народ, впервые в такой массе представленный на барельефах Парфенона. И хотя он изображен в процессе религиозного ритуала, но, по сути, именно он выступает здесь в качестве реального объекта прославления – символа свободных индивидов, сотворивших прекрасное общество и достойное его искусство.

Но что характерно для искусства античной Греции даже в период ее расцвета – в «золотой век» Перикла, общее в жизни и искусстве было на первом плане, что и определило специфику греческой демократии того времени. И при всем влиянии выдающихся личностей в политике, философии и искусстве они не сразу стали предметом скульптурных изображений. Так, на Акрополе, ставшем, по сути, общественным центром Аттики, где решались ее политические, гражданские, правовые, экономические, военные вопросы, хранились сокровища и казна государств Афинского союза, – тем не менее не имелось ни одного скульптурного портрета из многочисленного числа его выдающихся граждан. А попытка Фидия увековечить Перикла и себя на восточном фронтоне была пресечена: великий зодчий был за это строго наказан, и в итоге окончил свою жизнь

в заточении. Видно, что и тогда современники не берегли своих гениев, как это станет характерным для последующих эпох.

Краткое рассмотрение эволюции и достижений античной скульптуры – этого наиболее характерного и значимого для понимания греческой культуры вида искусства – позволяет сделать некоторые, предварительные замечания.

В отличие от культуры древних цивилизаций – Египта, юго-восточных регионов – Индии, Китая и других, в которых на протяжении тысячелетий развитие искусства сдерживалось господствующими религиозными догмами и правилами, в Элладе – с ее «светской» мифологией и возвращенным на ее основе искусством была предоставлена достаточно большая возможность для создания разнообразных антропоморфных образов мифологических персонажей с последующим выходом на изображения выдающихся деятелей и даже – свободного, празднично настроенного народа. И вообще, в античных полисах, где основным судьей являлся народ, кроме его интересов и вкусов, почти не существовало никаких существенных препятствий для естественной эволюции и художественного развития словесного, музыкального, изобразительного, театрального и прикладного искусства.

Так, например, хотя и существовали некие каноны и правила для создания произведений различных видов искусства, но они во все не имели запретительных функций и, будучи опытно освоенными, облегчали процесс творчества для современных последующих поколений художников.

Теоретический и наглядно-практический итог предшествующего развития античной скульптуры осуществил скульптор Поликлет. Под влиянием пифагорейской эстетики, согласно которой красота космоса, природных явлений и человека заключается в гармонических пропорциях и соотношениях их частей, им на эту тему был написан трактат «Канон» и изваян воин с копьем – Дорифор, который как бы являлся образом классического идеала человеческой фигуры.

Именно – фигуры, так как его трактат был посвящен лишь количественным соотношениям частей человеческого тела и не затрагивал проблемы духовного содержания скульптуры, то есть проблемы выразительности человеческого тела в целом и его отдельных частей.

Как справедливо заключает А.Ф. Лосев, пифагорейская трактовка искусства, конкретизированная Поликлетом в его теории и практике искусства характеризуется – «тем, что 1) основой искусства является форма, что 2) эта форма как таковая противостоит материи, что 3) эта форма – все же вещественная, техническая, механическая, внешне оформляющая и что, следовательно тут нет переживания и психологии, а есть только изображение вещей, что

4) форма эта очень четкая, заметная в каждом ногте, не терпящая даже малейшей фальши, что, наконец, 5) это внешневещественная форма, не будучи психологически переживательной, все же является в своем действии живой и жизненной» (71, с. 305).

Естественно, что этот количественный, абстрагированный от реальных людей телесно-пластический идеал не мог быть единственной целью при их скульптурном воплощении, а скорее являлся отправным пунктом для создания конкретных образов различных индивидов. Это скорее был архетип человеческой фигуры, которым скульптор мог, не нарушая естественной гармонии его основных частей, придать то или иное выражение или настроение при помощи тончайшей отделки ее поверхности.

И в отличие от скульпторов Египта, которые «интересовались, главным образом, совершенно априорными схемами, Поликлет ориентируется на живое человеческое тело» (71, с. 307).

В этом соотношении упорядоченной схемы человеческой фигуры и живого воплощения ее в скульптуре проявляется все тот же, не раз отмеченный ранее, универсальный принцип эстетической структуры и неперемное условие эстетического восприятия искусства – соотношение в нем порядка или единства и «беспорядка» или разнообразия. В данном случае эстетический принцип проявился – в соотношении числового «порядка» – эталона человеческой фигуры, воплощенного в его Дорифоре, – и в отклонениях от этой априорной схемы, неизбежных при изображении реальных людей, среди которых едва ли много таких, которые были бы точными «копиями» Дорифора. Как известно, в своих скульптурах и сам Поликлет допускал наличие эвритмии – незначительные отклонения от установленного им канона.

Таким образом, во весь период эволюции античной скульптуры от примитивных деревянных символических изображений богов, антропоморфных курсов и до художественно совершенного классического идеала – при единстве и постоянстве их религиозно-культурного содержания – нарастание художественного совершенства произведений скульптуры реально и зримо осуществлялось за счет их формы. То есть разнообразие и оригинальность скульптуры достигались в результате осуществления стилистического разнообразия и новизны ее формы при воплощении в ней всем известного и привычного – мифологического содержания искусства.

Иными словами, если на новаторство в области содержания мифов в период господства мифологии накладывалось табу, то художественное совершенство скульптурных воплощений богов, титанов, кентавров и т.д. достигалось главным образом за счет эстетического совершенства их формы, что и определило замечательное развитие именно эстетической стороны изобразительного

искусства, а, следовательно, и эстетической потребности и эстетического вкуса античного общества в период его расцвета.

Но так как форма искусства является выражением его содержания, то ее эволюция и нарастание в ней художественного совершенства не может не сопровождаться нарушением традиций и изменений в самом содержании искусства и расшатыванием канонов его воплощения. Но до определенного предела античные скульпторы классической эпохи, не отказываясь от мифологических образов как таковых, постепенно, под влиянием изменений в обществе, переосмыслили их культовое значение и все более и более придавали им человеческий облик и одушевляли чувствами и страстями.

Это одушевление вначале выразилось через телесный облик – в движении и энергичных, выразительных жестах мифологических персонажей, а тем более – в изображениях исторических героев и реальных людей. И этот процесс переориентации скульптуры с изображения мифологических культовых образов на живое и непосредственное выражение человеческих чувств и страстей, было характерно и для других видов искусства – поэзии и, как будет показано в следующей главе, – особенно наглядно и ярко в античной трагедии искусства.

Это очеловечивание античного искусства отвечало духу времени, главной особенностью которого было осознание роли каждого свободного гражданина полиса, от храбрости, самоотверженности и инициативы которого зависела судьба государства, как это и было продемонстрировано в период борьбы с персидским нашествием. И особенно афинским народом, на долю которого выпала вся тяжесть войны, а после победы – достались все лавры победителя. И в последовавшее за войной мирное время в Афинах наступает самый блистательный период греческой демократии – век Перикла, когда на волне патриотизма и энтузиазма в короткий срок расцветают все ремесла и искусства.

Помимо благоприятного общественного климата небывалому прежде ускоренному развитию искусства этой эпохи, в том числе и скульптуры, содействовали два прежде действующих, но все более и более возрастающих фактора, свойственных греческой художественной культуре, – авторство и состязательность, в которых проявилась характерная и уникальная особенность греческого общества.

«Сложное, динамичное равновесие между коллективом и личностью проявилось в таких особых чертах античной культуры, как состязательность и диалогичность, – пишет отечественный культуролог Г.С. Кнабе. – Великим достижением античной цивилизации было признание авторства в литературе и искусстве в то время, как в странах Ближнего Востока художественные произведения были

в подавляющем большинстве анонимны и псевдонимны, т.е. приписывались древним пророкам, основателям писцовых школ, мифологическим персонажам. Греческие поэты, философы, скульпторы открыто заявляли о своем авторстве...Авторское искусство было связано с особой чертой греческой культуры – с ее соревновательностью, или, как говорили греки – агонем. Зародившись в среде аристократии, борющейся за лидерство, агон пронизывал жизнь греков на протяжении всей античности. Судьями на такого рода состязаниях выступали граждане: их вкусы, традиции, нормы, на которые ориентировались авторы художественных произведений, определяли успех или неуспех последних, в то время как на древнем Востоке главными заказчиками выступали цари и храмы» (52, с. 31–32).

Агональность, или состязательность, играющая весьма важную роль в развитии античной материальной и духовной культуры, с появлением и закреплением традиции в изображении богов, героев и исторических личностей могла реализовываться лишь на уровне умеренного и сдерживаемого традицией формообразования. «Личностное начало, – пишет Н.А. Чистякова, – на ранних этапах истории античного мира было лишено условий для своего развития. Античный художник, как любой мастер, был лишен возможности для выявления собственного стиля, к тому же отсутствовала сама потребность в индивидуализации стиля. Соперничество распространялось только на отделку внешней формы, совершенство ее компонентов (105, с. 105–106).

Кажется не совсем ясным отождествление понятия стиля и формы. И возникает вопрос – сходится ли категория формы с понятием стиля, если под стилем автор понимает «отделку внешней формы», а под формой – материальное воплощение содержания в результате «поиска» (а не «отделки»!) и достижения адекватной ему формы. Но такое понимание формы предполагает творческую деятельность в процессе создания произведения изобразительного искусства, его окончательного облика в скульптуре или в живописном произведении, а не просто «отделку» уже готовой общепринятой формы, не требующей индивидуальных усилий художника.

Не следует забывать, что «вневременное и постоянное содержание» античного искусства на ранних этапах его становления и развития «скачивалось» из образов сюжетов всем известных традиционных мифов, выраженных в словесной форме. И визуализация идеальных по содержанию и субъективных или ментальных по их бытию мифологических образов, возникающих при чтении этих мифов, требовало от художников, например, скульпторов немалых творческих усилий – ведь им из неопределенных и смутно воображаемых образов предстояло создавать материальный, существующий объективно артефакт, изображающего как бы живого бога или

какого-либо мифического существа. Именно – «создавать», особенно в начале процесса возникновения скульптуры как искусства, а не подражать уже найденным и традиционно освященным ее формам, как это станет возможным после появления массовой художественной продукции в эпоху развитой античной цивилизации, когда античные статуи были распространены повсеместно – на городских площадях, улицах, в многочисленных храмах и даже частных домах.

И тот факт, что, вообще, художественное творчество как такое в античной эстетике осмысливалось вначале как словесное, поэтическое творчество, которое и возникло ранее других видов искусства, подтверждается и приводимыми самой Н.А. Чистяковой примерами первоначального общего определения творчества как «поэзии» от греческого глагола «создавать», а «поэта», по определению Аристотеля, – как создателя «метров», то есть стихов, которые на заре античного искусства подчиняли себе и музыку, и искусство танца в ритуальных и культовых действиях и праздничных шествиях.

Но, естественно, с общим развитием античного общества – его политической жизни, материального производства и духовной культуры традиционная мифология не могла больше служить всеобщим идеалом и регулятором социальных процессов в государствах-полисах в условиях нарастания в них сословной дифференциации и социальных противоречий, приводящих как к войнам между городами, так и к борьбе сословий и партий, выражающих их интересы.

Уже с середины V в до н.э. возникает другая социокультурная ситуация, в которой динамика общественной жизни и новые духовные ценности приводят к пересмотру прежних идеалов. Это характерно для начала кризиса классического античного полиса и наступившего заката античной культуры – после века Перикла и Пелопоннесской войны, в эпоху македонского завоевания Греции.

Миф как универсальная и самодостаточная форма античного мировоззрения все более превращается в средство реализации различных частных или служебных функций выражения насущных и земных потребностей. Так, хоровая лирика, воспевавшая прежде мифологических богов и героев, превращается в «служанку» аристократической верхушки и художественной пропагандой ее идеологии. Что особенно явно проявилось в лирике Пиндара, использовавшего мифологические сюжеты для прославления победителей на состязаниях в общегреческих играх.

После упадка прежде процветающих государств-полисов на смену героическим образам в искусстве вообще и в скульптуре в частности – наиболее наглядно появляются образы по содержанию более приземленные, но в художественном отношении более сложные и разнообразные. Характерной чертой их становится стремление скульпторов выразить в своих творениях внутренний

мир и различные грани переживаний человека. Так, для творчества Скопаса характерно использование динамики движения человека для выражения различных оттенков его внутреннего чувства, душевных порывов и страстей. Например, «Вакханка» представлена в состоянии бурного и стремительного танца. А в надгробной плите умершего юноши скульптор изобразил чувство печали и боли за преждевременную его кончину. Согласно предположению историка античного искусства К. Байэ, есть некоторые основания считать Скопаса автором скульптуры Богини Победы – так называемой Нике Самофракийской, которая по изображению экспрессии, силы и стремительности ее полета вполне соответствует стилистическим особенностям его «Вакханки». Посетители Лувра, поднимаясь по парадной лестнице музея, не могут не испытать силы воздействия Нике, фигура которой мощно вырастает перед ними во всем великолепии своего победоносного полета. Но, кто бы ни был автор этой скульптуры, его выбор и решение свидетельствуют об отказе от традиционного изображения богов – спокойными и бесстрастными, как, например, Зевс, Афина Парфенос и также находящаяся в Лувре Венера Милосская. Напротив, в «Вакханке», как и в Нике Самофракийской, по справедливому заключению Байэ, «большое место занимают выражения сильных и опьяняющих страстей, стремление придавать божествам более чувственный характер» (15, с. 62–3).

Еще дальше по пути «очеловечивания» богов пошел афинский скульптор Пракситель, который первым стал ваять обнаженных богов и богинь. Так, он создал скульптуру обнаженной Афродиты по заказу жителей острова Книда, а по сути – позировавшей ему красавицы его возлюбленной Фрины, создав этим прецедент, давший право и другим скульпторам ваять обнаженные фигуры.

В общем, Пракситель в своем творчестве воспекает чувственную красоту человеческого тела, вызывая, по свидетельству древних авторов, восхищение у многих его поклонников.

Из множества созданий Праксителя, известных по поздним копиям, в оригинале сохранилась лишь статуя Гермеса с младенцем Дионисом на руках. В отличие от динамичных и экспрессивных произведений Скопаса, скульптуры Праксителя изображены в спокойных и даже слегка расслабленных позах без какого-либо героизма и патетики. Очевидно, этот стиль отражал дух времени – закат героической эпохи и возрастание интереса к простым земным радостям и личностным ценностям. По меткому замечанию Байэ, «в середине IV в. (то есть после поражения Афин в Пелопоннесской войне), а Афинах Пракситель добивался грации, но в его стиле было что-то сладострастное и слегка вялое. На самих богах у него лежит отпечаток изнеженности – все они очень молоды, почти дети еще

по изнеженности форм, и опираются на ветви деревьев в изысканно изящных позах. Его произведения очаровывают прелестью выражения и нежностью исполнения» (15, с. 63).

И в самом деле, таков его «Аполлон Савроктон (истребитель ящериц! – а не титанов или тритонов, как прежде), а также и другие персонажи мифологии, например, «Эрос» и «Сатир».

Но именно эти изображенные Праксителем человеческие «слабости» и определили реалистическую направленность и новизну его творчества и способствовали его востребованности и определили их широкую популярность.

Но тенденция к ослаблению героической тематики, наиболее характерно выразившаяся в творчестве Праксителя не сразу стала всеобщей в греческой скульптуре. Возвышение Македонии при Филиппе и присоединении к ней Греции, а главное героические подвиги его сына, создавшего огромную империю, послужили новым импульсом к изображению героических образов мифологии и прославлению деяний Александра Великого. Это осуществил придворный скульптор македонских царей – Лисипп, необычайно плодотворное творчество которого охватывает период с 370 по 300 г. до н. э.

Будучи выходцем из спартанского города Сикиона, Лисипп сохранил и продолжал суровые дорийские традиции как в выборе тематики, так и в стиле изображения персонажей своего творчества. В своих многочисленных и порой колоссальных по размеру бронзовых скульптурах (по свидетельству его современников их число доходило до 1500) Лисипп изображал богов, мифических героев, а также могучих воинов и атлетов, воспетых в мифологии и поэмах Гомера. По словам К. Байэ, Лисиппа «привлекает сила, и он особенно любил воспроизводить Геракла с его мощными мускулами. Не женщины с их хрупкою юностью служат моделями в мастерской Лисиппа, а атлеты и воины» (15, с. 63). Например, известно, что Лисипп в бронзовых группах изобразил все подвиги Геракла, а также и множество других мифологических персонажей.

Но, естественно, что помимо них Лисипп в своих скульптурах изображал и деяния Александра Великого, сравнимые, а во многом и превосходящие, подвиги самых знаменитых героев древности. Им была создана грандиозная скульптурная композиция из двадцати пяти всадников с Александром во главе, изваянных в натуральную величину, которая изображала одно из его многочисленных сражений.

От наследия Лисиппа в оригинале не сохранилось почти ничего, чтобы можно было бы проследить эволюцию его творчества и непосредственно оценить художественные особенности его отдельных произведений. Но тем не менее некоторое представление о них

можно получить по дошедшим до нас копиям. Например, по римской копии так называемого Геркулеса Фарнезского, а также по римской копии бронзовой статуи Апоксиомена – юного стройного атлета, который после спортивных состязаний скребком, как это было принято в то время, счищает с себя пот и пыль. В противовес изображениям мифологических богов и героев, образ атлета дан в реальной обстановке в характерной для отдыхающего после напряженной борьбы спокойной позе.

Этот переход от героической тематики к реальной повседневности проявился и в характере изображения фигуры юноши – более стройной и легкой, крепкой, но без геркулесовских мускулатурных излишеств.

Но подлинным шедевром стройности, изящества и одновременно духовной просветленности и интеллектуальной устремленности явилась мраморная статуя известная под именем «Аполлона Бельведерского», изваянная скульптором Леохаром, который так же, как и Лисипп, некоторое время был придворным мастером Александра Македонского. И так же, как и он изображал не только богов и различные мифологические сцены, но и портретные статуи родственников македонских царей из золота и слоновой кости.

Творчество этих скульпторов оказало большое воздействие на развитие греческой скульптуры эпохи поздней классики, для которой было характерно появление и развитие портретного искусства.

При этом, как и следовало ожидать, портретное искусство наиболее интенсивно развивалось в Афинах и примыкающих к ним демократических государствах, так как они, по сравнению со Спартой и ее союзниками, в которых сохранился аристократический строй, обеспечивали своим гражданам условия для развития личности и реализации ее способностей и талантов в экономической, политической и культурной жизни полиса.

В книге немецкого археолога и искусствоведа Г. Хафнера «Выдающиеся портреты античности. 337 портретов в слове и образе» установлено, что среди 56 портретов Древней Греции подавляющее количество составляют представители философии науки и искусства, большинство которых были или родом из Афин или выходцами из других городов Греции, творчество которых, в основном проходило в Афинах. В ней представлены скульптурные портреты философов – Анаксимандра, Антисфена, Аристиппа Старшего, Аристотеля, Гераклита, Гиппократ, Диогена, три портрета Зенона, Клеанфа, Ксенофонта, Пифагора, семь портретов Платона, Посидония, три портрета Сократа, Хрисиппа, Эпикура; историков – Геродота, Полибия, Фукидида; поэтов – Гомера, Гесиода, Алкея, Корини, Анакреона, Каллимаха, Пиндара, Сафо, Симонида, Солона, Феокрита, Херила, Эзопа; ораторов – Демосфена, Исократ, Лисия, Эсхина; драматургов –

Еврипида, Менандра, Софокла, Эсхила, скульптора Фидия. Из политических деятелей и стратегов до нашего времени дошли изображения Перикла, Алкивиада и Фемистокла, сыгравших решающую роль в победе над персами. Это соотношение показывает важнейшую роль духовной культуры и искусства в демократических Афинах по сравнению, например, с Римом. Как пишет Г. Хафнер, «в Древней Греции над портретами всякого рода властителей, их приближенных, полководцев, политических деятелей резко преобладали портреты людей науки, литературы и искусства. А в Древнем Риме, наоборот, портреты властелинов, политических деятелей и т.д. стали преобладать над портретами людей науки, литературы и искусства» (102, с. 7).

Тем не менее именно благодаря Риму многие греческие портреты в основной своей массе сохранились в римских копиях, хотя и составляют лишь малую часть того, что было создано за все время в античной Греции. «В период между V в. до н.э. и началом IV в. н.э. было создано несчетное количество портретов, – пишет Г. Хафнер. – Изготовленные из мрамора, бронзы, из серебра и золота, из позолоченной слоновой кости, они, помимо главной, художественной ценности, имели также и материальную ценность, а это стало для них роковым. Рано или поздно их разрушали, переплавляли или обжигали на известь. Ни один из этих портретов не пережил эпохи античности, не говоря уже о рисованных портретах. Так погибла целая сокровищница выдающихся шедевров» (102, с. 25).

А, вообще же, по сравнению с портретами исторических личностей Древней Греции, в гораздо большем количестве до нашего времени дошли обобщенные образы мифологических персонажей. И не только в изобразительных, но и в словесных видах искусства. И именно потому, что на протяжении всей истории Эллады – в период архаики, высокой и поздней классики и вплоть до македонского завоевания Греции во всех ее государствах – независимо от формы правления в них – аристократического или демократического, мифы играли определяющую роль в сохранении традиционных духовных ценностей, консолидации общества и в символической форме выражали идеалы патриотизма, мужества, духовной красоты и физического совершенства граждан. Это и определяло доминирование общественных приоритетов над частными и личными, что выразилось в предпочтении изображать в скульптуре и живописи, славить в поэмах и лирике олимпийцев и мифических героев, а не обычных граждан.

В результате возникла парадоксальная ситуация – благотворная общественная функция искусства достигалась за счет некоторого торможения развития искусства в изображении реальной жизни в «форме самой жизни», то есть в создании отчужденных от повседневной реальности невозможных образах олимпийских богов.

Этим во многом объясняется, что при достигнутом высоком мастерстве античных скульпторов, например Фидия и его школы, в их творчестве изображение реальных людей было эпизодическим исключением, а основное внимание уделялось созданию культовых скульптур главных Олимпийцев – Афины, Зевса, Аполлона, Геракла и других. И, естественно, что при этом даже самые выдающиеся мастера не могли отступать от традиционных канонов изображения их поз и присущих им атрибутов – Зевса на троне с орлом на его эгиде, Афины – в военных доспехах с символом мудрости – совой и головой Медузы, Аполлона с серебряными стрелами или в окружении муз и т.д.

И только однажды вместе со статуями богов и богинь на фронтонах и метопах – на фризе Парфенона перед посетителями Акрополя предстала многочисленная процессия афинских граждан во всем их индивидуальным своеобразием поз, лиц, жестов, со стремительно скачущими всадниками, рядами стройных юношей и девушек с дарами Афине, к статуе которой в восточной части храма все они устремились в едином порыве.

Но не только изобразительное, но и словесное искусство вынужденно задержалось в своем развитии, поскольку критерием их востребованности и оценки массами было не столько их художественное совершенство, сколько верность традиционным ценностям и идеалам, формой выражения которых и были олимпийские боги как общегреческого, так и регионального значения. Естественно, что словесные и изобразительные виды искусства при общей зависимости их от мифологии по-разному преодолевали религиозные традиции, сдерживающие их неизбежную эволюцию к новизне и художественному совершенству в изображении современной действительности.

Как справедливо отметил Г.Э. Лессинг, «если в некоторых случаях хотят сравнивать между собой живописца и поэта, то, прежде всего, нужно рассмотреть, был ли тот и другой совершенно свободны в своей деятельности и не мешало ли им какое-нибудь внешнее давление стремиться к высшей цели искусства».

Таким внешним принуждением для древнего художника часто была религия. Произведение его, предназначенное для почитания и поклонения, не всегда могло быть столь совершенно, как если бы он работал с исключительной целью доставить наслаждение зрителю. Суеверие перегружало богов символическими атрибутами, и прекраснейшие из них не всегда почитались в прекрасном образе» (67, с. 150–151).

И, как было показано выше, у словесного и изобразительного искусства первые прорывы к непосредственной действительности замечаются в некоторых эпизодах поэм Гомера, Гесиода, в хорových

гимнах Пиндара и особенно – в сольной лирике Алкея, Сафо, Архилоха, Анакреонта и других. А в изобразительном искусстве – в изображении простых людей в надгробных стелах и скульптурах, на фризе Парфенона, но особенно – в портретах выдающихся политических деятелей, полководцев, философов, зодчих, поэтов, драматургов, ораторов, художников и других исторических персонажей, – например, победителей Олимпийских игр.

Параллельно развитию скульптуры в Древней Греции развивалось и живописное искусство. Как пишет К. Байэ, « в соответствии с господствующими в IV в. направлениями в архитектуре и скульптуре, достигла блестящего развития и живопись» (15, с. 65). Ее предшественники – Полигнот, Аполлодор, Зевксис, Паррасий, Апеллес и другие в настенных фресках, живописных произведениях и рисунках достигли высокого совершенства. Так, на фреске Полигнота «Взятие Илиона» был изображен последний эпизод Троянской войны – разрушенные стены Трои, силуэт деревянного коня, оскверненные алтари, жертвенники и корабли греков, готовые к отплытию в свои страны. Его же фреска «Аид» изображала реку Стикс, прибрежные растения и плавающие в реке рыбы. Помимо мифологических тем в своих фресках художник изображал и современные ему события общественной жизни, о чем свидетельствует его фреска «Марафонская битва», посвященная славной победе греков над персами. Полигнот был признанным в Афинах мастером монументальных композиций героического содержания как при изображении мифологических тем, так и современных ему актуальных общественных событий. О его популярности как художника свидетельствует и оценка его картин Аристотелем, который утверждал: «Проходите мимо картин тех живописцев, которые изображают людей такими, какими они их видят, становитесь перед Полигнотом, который рисует их более прекрасными, чем они есть на самом деле» (цит. по 53, с. 84).

Одним из известных афинских художников был Аполлодор, который от монументальных фресок перешел к созданию станковой живописи и в своих картинах отличался искусной передачей игры света и тени. Художники Зевксис, Паррасий и Апеллес также достигли совершенства в своих живописных произведениях – особенно в создании иллюзии реальности изображаемых ими предметов и явлений. Сохранилось предание о том, каким образом Паррасий в состязании между ним и Зевксисом продемонстрировал свое превосходство в мастерстве создавать правдоподобность изображаемых на полотне предметов. Когда Зевксис представил на обозрение свою картину, в которой так искусно изобразил кисть винограда, что даже птицы слетались ее клевать, Паррасий подвел зрителей к занавесу, который якобы скрывал его картину. И когда

в нетерпении Зевксис хотел его приподнять, чтобы увидеть картину Паррасия, то оказалось, что изображение занавеса и было самой картиной, нарисованной столь искусно, что ввела в заблуждение Зевксиса. И он признал свое поражение в этом соревновании в их художественном мастерстве.

Вообще же, произведения этих, как и многих других живописцев классической эпохи искусства Древней Греции в оригинале не сохранились. И по их тематике, стиле и мастерстве можно судить лишь по дошедшим до нас росписям на вазах.

Как известно из истории, еще с VI в до н.э. в Аттике в период правления Писистрата в связи с бурным развитием ремесленного производства повышается и эстетический уровень изделий прикладного искусства – бытовой утвари и различных сосудов для хранения зерна, оливкового масла, вина, а также оружия, кубков для вина и т.д., служащие помимо своей утилитарной цели также и носителями различных изображений. Например, сосуды и вазы выполняются изящными по форме, а их стенки покрываются различными орнаментами и рисунками – вначале черными на светлом фоне, а затем красными на темном фоне. «Чернофигурная аттическая вазопись выделяется и мастерством рисунка, и очарованием целостного единства росписи и формы вазы», – пишет М.М. Кобылина, характеризуя первый период развития вазописи» (53, с. 54).

Выдающимися художниками в это время были Эксекий, Глесп, Никосфен, Клитий, Эвфроний и др. Характерной чертой аттической вазописи было разнообразие ее тематики. В ней наряду с мифологическими сюжетами (такими, например, как «Борьба Геракла с Антеем» Евфрония или «Ахилл и Аянт играют в кости» Эксекия) широко представлено изображение атлетов – участников спортивных игр и состязаний, а также изображение диких животных и зверей, сцены охоты и т.д. В книге Б.И. Ривкина «В долине Алфея. Олимпийские игры в искусстве Древней Греции» широко представлена краснофигурная вазопись, изображающая различные моменты Олимпийских игр, такие, как бег, прыжки, метание диска, копья, борьба, кулачный бой, соревнования в беге, скачках и состязания на колесницах (90, с. 32–73).

Поэтому многие утерянные шедевры античного искусства дошли до нашего времени благодаря их изображениям на вазах, которые, наряду с оливковым маслом были основным предметом экспорта в греческие колонии и в различные страны, особенно расположенные по берегам Средиземного и Черного морей. Например, изображение разрушенной скульптурной композиции западного фронтона Парфенона сохранилось в копии, представленной на пелике – глиняной чаше для вина, обнаруженной при раскопках в Керчи – на месте бывшей греческой колонии Пантикапей.

Немало подобных находок было обнаружено и на северных берегах Черного моря, и даже на Северном Кавказе. Например, замечательные античные керамические изделия были обнаружены при раскопке кургана в Адыгее около аула Уляп – родины моих предков. Мне посчастливилось побывать во время вскрытия и раскопок этого кургана. И невозможно передать, какие чувства охватывали ее участников – томительного ожидания смешанного со страхом потерпеть неудачу (ведь большинство курганов были разграблены еще в давние времена), непередаваемого энтузиазма и счастья, нараставших с каждой новой находкой. А их было немало. Среди них: две панафинейские амфоры V в. до н.э. На одной из них изображены Афины и состязание атлетов в беге, на другой амфоре изображена Афина и судьи Панафинейских игр. Подобными амфорами награждали юношей-победителей различных игр и состязаний на главном празднике Афин. Этих юношей, несущих амфоры на плечах, можно видеть на южном фризе Парфенона. Далее – родосско-ионийский чернофигурный килик VI в. до н.э., с изображением музыкантов, играющих на кифаре и тимпане, а также – краснофигурный килик с изображениями атлетов. Здесь же была найдена бляха с изображением головы Медузы Горгоны.

Но подлинными шедеврами античного ювелирного искусства является ритон – поистине царский кубок для вина, который изображает Пегаса – коня из серебра с позолотой, замершего в позе с распахнутыми перед взлетом крыльями. Его изготовление датировано V в. до н.э. И что особенно примечательно – середину кубка опоясывает золотая пластина высотой пять сантиметров, на которой высоким рельефом с изумительным мастерством изображена гигантомахия – борьба богов с восставшими гигантами (93, с. 33, рис. IV).

Естественно, что знакомство с античным искусством не ограничивается находками в раскопках. Оно широко представлено и на виду. Помнится, как меня, курсанта мореходного училища, поразил полуразрушенный античный храм на склоне горы около Керчи, а через несколько лет и раскопки в Херсонесе.

Вообще, невозможно в полном объеме представить, какое огромное и всестороннее влияние античная художественная культура оказала на мировое искусство. Некоторое представление о влиянии ее на русское искусство можно получить из сборника статей «Античное наследие в культуре России» (М., 1996).

Глава 7

Театральное искусство Древней Греции

1. Театр в эпоху расцвета культуры и искусства в Афинах

Театральное искусство Эллады появилось и развивалось в Аттике. Его истоки восходят к песням и ритуальным шествиям в честь бога Диониса, в V в. до н.э. появляется на художественной сцене, совершенно «очистившись» от мифологического содержания и ритуальных форм, связанных с культом вина, вакхического экстаза и дионисийского безумства, с репертуаром, с самого начала насыщенным актуальными общественными проблемами и полным гражданского пафоса патриотизма и заботой о процветании своей родины. Как пишет историк античной литературы И.М. Тронский, «сохраняя в формальном отношении многочисленные следы своего происхождения, трагедия по содержанию и идейному характеру была новым жанром, ставившим вопросы человеческого поведения на примере мифологических героев» (100, с. 110).

И не случайно, что древнегреческий театр появился в наиболее продвинутой в социальном и культурном отношении демократической столице Аттики – в Афинах как трагедия, как жанр, наиболее соответствующий по содержанию и характеру разрешений в нем конфликтных ситуаций современной политической ситуации, наполненной общегреческими и социальными конфликтами. По своей структуре и процессуальным особенностям греческая трагедия впитала в себя и преобразовала все виды искусства – архитектуру, скульптуру, живопись и поэзию, музыку, что и определило ее многофункциональность и эффективное комплексное воздействие на зрителей, как актуальностью своего содержания, так и способом его организации в драматической форме. Так, сравнивая искусство слова, а конкретно эпос с трагедией, Аристотель утверждал, что «трагедия имеет все, что есть у эпопеи: она может пользоваться метром, и сверх того не малую долю ее составляет музыка и зрелище, благодаря чему наслаждение чувствуется особенно живо. Далее она обладает жизненностью и при чтении и в развитии действия, а также благодаря тому, что цель подражания достигается в ней при ее небольшом сравнительно объеме, ибо все сгруппированное воедино производит более благоприятное впечатление, чем растянутое на долгое время» (10, с. 69).

Аристотель в своей «Поэтике» большое внимание уделяет анализу эмоционального воздействия театра на зрителя, говоря о важной роли «впечатления» и «наслаждения», возбуждаемых как содержанием,

так и художественными средствами театрального искусства. И в этом отношении он опирался на современную ему театральную практику и конкретные случаи сильного эмоционального воздействия отдельных пьес на публику.

Например, когда один из первых трагиков – Фриних поставил в Афинах трагедию «Взятие Милета», написанную в 493 г. до н. э. на весьма злободневную тему – взятие персами в 494 г. до н. э. персами греческого города Милета и полностью ими разрушенного, то воспоминание об этом печальном событии довело до слез афинских зрителей. В результате трагедию навсегда запретили ставить, а драматург был оштрафован на тысячу драхм за причиненный зрителям моральный урон напоминанием о постигшей их беде в недалеком прошлом. Но через четыре года спустя Фриних реабилитировал себя драмой «Финикиянки», в которой прославил победу греческого войска при Саламине под руководством стратега Фемистокла.

Актуальной гражданской тематике была посвящена и одна из первых трагедий Эсхила «Персы», которая вызвала совсем другую, – положительную – реакцию публики. Как следует из ее названия, она была посвящена тому же знаменательному событию, что и «Финикиянки» Фриниха – победе греков в морском сражении при Саламине в 480 г. до н.э. Это произведение Эсхила – участника главных сражений греков с персами – при Саламине, Марофоне и Платеях, отличается не только от его других трагедий, но и от трагедий Софокла и Еврипида тем, что в ней изображено событие не в характерном для них мифологическом ключе, а в его реальном историческом контексте. «Раскроем книги, почитаем сначала первого из великой тройки, потом второго и третьего. Ни одна из дошедших до нас трагедий, не только эсхилевских, но вообще всех сохранившихся, не имеет таких реальных, немифических персонажей, как «Персы», – пишет в предисловии к «Античной драме» искусствовед С. Апт (8, с. 13).

И в самом деле, в «Персах» фигурируют реальные исторические персонажи – царь Ксеркс, Атосса, вдова царя Дария, тень которого появляется на сцене, а также многие персидские полководцы и флотоводцы, имена которых упоминаются гонцом, принесшим печальную весть о поражении персидского флота при Саламине.

Знаменательно, что Эсхил в этой трагедии использовал необычный для него прием – ее действие происходит в столице персов Сузах, а о ходе военных действий, приведших персов к полному поражению, зритель узнает только от подробного рассказа гонца, чем достигается эффект объективного повествования о героических подвигах греков и их победе над многократно превосходящими их персидскими полчищами как на море, так и на суше. Так, в ответ

на вопрос Атоссы «как, скажи мне, разыгрался бой морской?», – гонец (то есть Эсхил!) рисует впечатляющую картину морского боя, к которому греки подготовились, погрузившись ночью на свои корабли в ожидание дня сражения.

Когда же на землю снова белокожное
Светило дня сияньем ярким залило,
Раздался в стане греков шум ликующий,
На песнь похожий. И ему ответили
Гремящим отголоском скалы острова,
И сразу страхом сбитых с толку варваров
Пришибли. Не о бегстве греки думали,
Торжественную песнь запевая ту,
А шли на битву с беззаветным мужеством,
И рев трубы отвагой зажигал сердца.
Соленую пучину дружно вспенили
Согласные удары весел греческих,
И вскоре мы воочию увидели всех.
Шло впереди, прекрасным строем, правое
Крыло, а дальше горделиво следовал
Весь флот. И отовсюду одновременно
Раздался клич могучий: «Дети эллинов,
В бой за свободу родины! Детей и жен
Освободите, и родных богов дома,
И прадедов могилы! Бой за все идет!

(4, с. 51).

Далее следуют исторически достоверные подробности решающего морского сражения, участником и очевидцем которых был сам Эсхил. Оно окончилось полной победой греков и уничтожением персидского флота. И напрасно, по словам гонца, «варварский», то есть персидский, флот:

Найти спасенье в бегстве беспорядочном
Весь уцелевший варварский пытался флот
Но греки персов, словно рыбаки тунцов.
Кто чем попало, досками. Обломками
Судов и весел, били. Крики ужаса
И вопли оглашали даль соленую,
Покуда око ночи не сокрыло нас.
Всех бед, веди я даже десять дней подряд
Рассказ печальный, мне не перечислить, нет.
Одно тебе скажу я: никогда еще
Не гибло за день столько на земле людей.

(4, с. 52).

Явившаяся на сцену тень Дария в ответ на вопрос Предводителя хора:

«Как народу Персии
Благополучно выйти из такой беды?»
Отвечает:
«Войной на греков не ходите в будущем,
Каким бы сильным войском наше ни было:
Сама земля их с ними заодно».

(4, с. 64).

В итоге и сам Ксеркс признает:
«Греческий народ не из робких.
Смел он и храбр. Я позора не ждал такого».

(4, с. 72).

В «Персах» явственно звучит прославление демократических Афин и осуждение восточного деспотизма в лице персидских царей Дария и их сатрапов. Эта же идея пронизывает и одну из ранних трагедий Эсхила – «Просительницы», в которой противопоставляются демократический Аргос и Египет, из которого, спасаясь от принудительного брака со своими двоюродными братьями, бежали 50 дочерей Данаа. В результате краткой дискуссии, царь Аргоса, не решаясь единолично принять то или иное решение, ставит вопрос на голосование в народном собрании и лишь после положительного голосования дает данаидам убежище, спасая их тем самым от сыновей Египта.

Как и другие трагедийные поэты, Эсхил актуальные проблемы своего времени в своих трагедиях решает посредством их индивидуальной интерпретации, утверждая, таким образом, их новое и актуальное значение для современников. В этом отношении особое место занимает его знаменитая трагедия «Прикованный Прометей». Сюжетом ее является миф о титане Прометее, который в свое время подержал Зевса в его борьбе с его братьями титанами. Но после того, как Зевс вслед за истреблением героев в Троянской войне решил также истребить и человеческий род, Прометей встал на защиту людей и за это был осужден Зевсом на жестокие муки, приказав приковать Прометея к скале и поручив орлу ежедневно выклевывать его печень.

Этот древний миф в условиях борьбы демократии с тиранами в Греции получает новое общественное звучание – в образе Зевса Эсхил осуждает характерные и отвратительные черты тирана – неблагодарность за ранее оказанные услуги, мстительность и жестокость. Эти черты Зевса проявляются и в его полном безразличии к страданиям своей бывшей возлюбленной – Ио, которую повсеместно преследует его ревнивая супруга Гера.

Эсхил подчеркивает непоколебимую веру Прометея в свою правоту, и он не на минуту не раскаивается в своей защите людей и оказанной им помощи. Он так повествует об этом:

Скажу о маяте людей.
Они как дети были несмышленные
Я мысль вложил в них и сознания острый дар...
Изобрел для них
Науку чисел, из наук важнейшую.
Сложенью букв я научил их : вот она,
Всепамять, нянька разуменья, мать муз!
Я первый твари буйные в ярмо запряг.
Поработив сохе и выюкам. Тяжести
Сложил я с плеч людей невыносимые.
Коней в телегу заложил, поводьями
Играючи. – забава кошельков тугих.
А кто другой измыслил льянокрылые
Повозки? Сколько хитростей и всяческих
Художеств я для смертных изобрел, а сам
Не знаю, из петли болей вырваться.

(112, с. 248).

Вообще-то Прометей знал, как прекратить свое пленение. Для этого он должен был открыть Зевсу тайну о рождении героя, который лишит его власти. Но на вопрос Старшей Океаниды, посланной Зевсом для раскрытия этой тайны, Прометей отвечает отказом, и в итоге Зевс насыщает страшную бурю и Прометей проваливается вместе со скалой под землю. В несохранившейся трагедии Эсхила «Освобожденный Прометей» Геракл освобождает титана и таким образом справедливость восторжествовала над беззаконием самовластья, и, в конце концов, Прометей получил бессмертие и был зачислен в сонм олимпийских богов.

На примере этих трагедий можно сделать вывод об их основных художественных и эстетических особенностях. Во-первых, Эсхил в своем творчестве первым обратился к актуальной и исторически достоверной теме – войне греков против персов и воспел демократический строй Афин, осудив восточный деспотизм персов и египтян. Во-вторых, основное содержание большинства дошедших до нас его трагедий посвящены мифологическим темам, содержание которых Эсхил переосмысливает в свете актуальных для его времени социальных и нравственных проблем.

С точки зрения эстетической структуры трагедии Эсхила претерпели определенную эволюцию. Так, для ранних его трагедий «Просительницы» и «Персы» характерно преобладание хоровых

партий над речами актеров, возможно под влиянием хоровой мелики, приемы которой унаследовала ранняя греческая драма. Особенность сюжета этих трагедий не способствовала разработке индивидуальных образов их персонажей, а незначительная роль, впервые введенных Эсхилом вторых актеров, сказалась на слабом развитии диалога между их персонажами.

В следующих его пьесах – особенно в «Прикованном Прометее» мощно выделяется ее главный герой, охарактеризованный монументальными чертами характера и обладающий выразительной и страстной речью, насыщенной яркими образами и впечатляющими деталями.

Индивидуальными особенностями в ней характеризуются и второстепенные образы – Гефеста, Ио, Океана и других. Не ставя перед собой задачу хотя бы вкратце охватить все аспекты содержания и значения творчества Эсхила, которое в процессе развития обогащалось и усложнялось, например, в его трагедиях на мифологические темы – «Агамемнон», «Орестея», «Эвмениды» и др., рассмотрим, как соотносились герои трагедий Эсхила и скульптурные образы этой эпохи. Аналогию между ними находит М.М. Кобылина в своей монографии «Аттическая скульптура». «Развитие трагедий Эсхила, – утверждает она, – находится в полном соответствии с развитием монументальной скульптуры, которая от простых мерных, иногда суровых ритмов строгого стиля переходит постепенно к более сложным и разнообразным ритмам свободного стиха.

Средства усиления эмоционального воздействия на зрителя были у Эсхила различны. Излюбленным приемом было повторение особенно излюбленных строф. Момент повторения характерен и для скульптуры строгого стиля. Эсхил широко применяет приемы контрастов, резких отивопоставлений, например, гордому, сильному, великодушному титану Прометею противопоставлены проныра Гермес, нерешительный Гефест, нежные Океаниды» (53, с. 82–83).

Но не только скульптурные изображения, но и живопись может быть сопоставлена с местом действий трагедий Эсхила. «Ибо, – как продолжает Кобылина, – трагедии Эсхила обычно разворачиваются на фоне природы, как бы участвующей в событиях... При постановке трагедий Эсхила впервые были применены на сцене расписные доски, ставящиеся между дверями сцены. Это были изображения сельской или городской местности... В Аттике появились первые театральные декорации» (53, с. 83).

Обобщая сказанное, автор пишет: «Трагедии Эсхила присущи стилистические особенности, свойственные также изобразительному искусству Афин этого времени... Образы Эсхила отличаются утренней неподвижностью, статичностью, и, может быть. Поэтому

они величавы и монументальны, будто скованные статуи строгого стиля» (53, с. 83).

В самом деле, центральные герои Эсхила не обладают углубленной индивидуальной характеристикой, но отличаются цельностью своей натуры, физической мощью и непреклонностью в достижении поставленных благородных целей своей деятельности.

Монументальный характер трагедий Эсхила определяет особенности их структурно-эстетической организации и воздействия ее на зрителей. К общим недостаткам в этом отношении является преобладание статики над динамикой развития действия в трагедиях Эсхила, слова над делом. Это проявляется, во-первых, в том, что события в них не изображаются, а рассказываются, во-вторых, диалог между персонажами предваряется, часто и перебивается и, как правило, завершается хоровой декламацией. К тому же Эсхил нередко использовал прием так называемой «немой скорби» – длительного молчания действующих лиц, чтобы остановить внимание зрителей на той или иной трагической ситуации их положения. Таково, например, молчание Прометея в то время, когда Гефест приковывал его к скале, или Ниобы на могиле своих детей.

Но эти недостатки в какой-то мере компенсировались силой и пафосом торжественного и в отдельных местах величавого стиля образного языка героев пьес Эсхила, выразительной декламацией актеров в музыкальном сопровождении и их ярким и пышным одеянием.

Но тем не менее торжественный, дифирамбический стиль Эсхила и малая динамичность его пьес по сравнению с произведениями последующих поэтов казались уже в конце V в. до н.э. несколько архаичными. Его пьесы ставились все реже и затем уступили место его младшим современникам, главным образом Софоклу (496–406 г. до н.э.).

Софокл среди трех великих трагиков Греции занимал среднее место после Эсхила и перед Еврипидом. И если Эсхил современник греко-персидской войны, в которой принимал непосредственное участие, а его творчество осуществилось в эпоху зарождения афинской демократии, то Софокл жил и творил в период утверждения в Афинах демократии и расцвета культуры и искусства – в «век Перикла», другом и соратником которого он был на протяжении всей своей творческой жизни. Для него было характерно уважение к полисной демократии и традиционной морали, а вместе с тем – вера в человека, его способности, ум, силу и самостоятельность в решении важных жизненных общественных и личных проблем. Этим он в определенной степени отличался от Эсхила, который в «Прикованном Прометее» представил человеческий род беспомощным и неспособным к самостоятельной жизни

в условиях дикой природы и себе присвоил все то, что люди сами создали орудия труда и изобрели все необходимое для своего выживания и развития в будущем.

Софокл впервые создал классически завершённую форму трагедии, отказавшись от доминирования в ней лирической партии хора и ввел третьего актера, расширив этим возможность для усиления роли диалогов и разнообразного самовыражения персонажей трагедий, поскольку главным образом они, а не боги становятся главными действующими лицами на сцене. Но, удалив богов со сценической площадки, драматург не мог полностью отрицать их значение в судьбах простых смертных. Традиционные нормы полисной этики того времени утверждали безоговорочную покорность воле богов, что существенно сковывало искусство, в том числе и театр в создании непредсказуемых и оригинальных сюжетов – непереносимое условие организации эстетического процесса и соответственно эстетического восприятия произведений искусства, а в данном случае – театрального действия.

Каким же образом Софокл преодолевал это противоречие в своих трагедиях? Поскольку, согласно представлениям того времени, воля и действия богов проявляются и воспринимаются людьми в естественном ходе вещей, то многие трагические коллизии в человеческих судьбах являются результатом неведения божественных предначертаний и неправильного выбора стратегии жизни, выраженных в тех или иных поступках и в различных жизненных ситуациях. И что очень важно, здесь возникает проблема, которая позднее, в экзистенциализме будет определена как личная ответственность за свой самостоятельный выбор в линии поведения человека. И у Софокла его герои полностью берут вину на себя за трагические последствия своих поступков – не только совершенные сознательно, но и по неведению. И не только своих, но и их родовых предков.

Именно этой проблеме посвящена знаменитая и самая известная трагедия Софокла «Царь Эдип». Она отличается богатством содержания, сложностью и разнообразием персонажей и интригующим процессом «узнавания» главным героем ужасной истины, в результате чего происходит трагическое завершение действия этого самого замечательного произведения Софокла, всемирной популярности которого содействовал и психоанализ с его пресловутым «эдиповым комплексом». В прозаическом изложении содержание и последовательность его развёртывания в отдельных эпизодах сводится к следующему.

«Эдип-царь» относится к фиванскому циклу греческой мифологии, согласно которой на роду Лая лежало древнее проклятие за ужасное преступление его предков. И Аполлоном было предсказано Лаю, что он погибнет от руки собственного сына. Опасаясь этого,

Лай приказал пастуху бросить новорожденного умирать на горе Киферон, но, пожалев младенца, тот отдал его первому встречному пастуху, который отнес младенца в Коринф, бездетный царь которого его усыновил. Назвал Эдипом и воспитал как родного сына. Обычный сюжет, каких было немало в мифологиях мира.

Повзрослев, Эдип случайно узнал, что он подкидыш, отправился в Дельфы и от оракула Аполлона получил ужаснувшее его пророчество: ему суждено убить своего отца и жениться на своей матери. Возвращаясь из Дельф, Эдип встретил роскошную колесницу, в которой восседал пожилой мужчина, сопровождаемый пешими слугами. На окрик и требование возницы уступить дорогу Эдип не обратил внимания и когда богатый незнакомец ударил его тяжелым скипетром, оскорбленный и разгневанный Эдип своим дорожным посохом смертельно его ранил и убил всех слуг его свиты. Кроме одного, который, вернувшись в Фивы, принес печальную весть о гибели царя Лая. Не подозревая о своем преступлении. Эдип продолжал свой путь, и по дороге к Фивам, разгадал загадку Сфинкса. В награду от избавления ужасного чудовища, погубившего немало людей жители Фив избрали Эдипа своим царем, обязав его жениться на вдове Лая – Иокасте. Но после долгой и счастливой их жизни, внезапно на город обрушилось страшное несчастье – моровая язва стала косить жителей Фив, вызвав их возмущение и протест. Эдип посылает Креонта – сына брата Иокасты – к оракулу Аполлона и, возвратившись тот излагает требование оракула изгнать из города находящегося там убицу Лая.

В этой пьесе Софокл нарушает последовательность реальных событий повествования о судьбе Эдипа. Так, после краткого пролога, в котором стало известно о причине постигшего город несчастья и о пути избавления от него, собственно, и начинается движение сюжета к его трагическому финалу. Как справедливо утверждает И.М. Тронский, «непосредственной темой трагедии служат не невольные преступления героя, а его последующее саморазоблачение. Художественное действие трагедии в значительной мере основано на том, что истина, лишь постепенно раскрывающаяся перед самим Эдипом, уже заранее известна греческому зрителю, знакомому с мифом» (100, с. 129).

Известен и финал: узнав, что он виновен в убийстве Лая, Эдип ослепляет себя и осуждает на изгнание из Фив. Иокаста, не выдержав позора, лишает себя жизни.

Что ж в таком случае привлекает зрителей к этой трагедии, содержание которой заранее известно, и тем не менее вызывает огромное эмоциональное воздействие, как об этом свидетельствуют современники? Очевидно, эстетический процесс поэтапного восприятия пьесы, в которой по мере приближения Эдипа к истине

растет напряжение в ожидании ее трагической развязки и это напряжение усиливается и как бы намеренным оттягиванием финальных сцен и последовавших после них катарсиса – разрядки эмоционального и нравственного напряжения зрителей. А событие трагедии столь неординарно и чудовищно, что и при всем знании его содержания из мифа, непосредственное его изображение на сцене не может не потрясти и в очередной раз не ужаснуть даже искушенных в жизненных невзгодах людей. Вторым фактором эстетического воздействия трагедии является игра актеров, в результате чего всем известный сюжет ее при исполнении тех же или других актеров не может не внести новых оттенков и интересных нюансов в трактовку героев пьесы, что немало и продлевает сценическую жизнь театрального искусства. Не случайно, представитель информационной эстетики А. Моль, вообще, считает, что содержание часто исполняемых театральных, литературных и музыкальных произведений становятся настолько известным, что не несет в себе необходимых для эстетического воздействия новизны и оригинальности. Эстетические эмоции при их восприятии, согласно его теории, могут вызвать лишь разнообразие их исполнительского искусства, новизна и оригинальность трактовки до банальности всем известного содержания.

Как видно, исполнение всем известных мифов и созданных на их основе эпических и драматических произведений уже в глубокой древности вызвали к жизни закономерности творчества и восприятия произведений искусства, которые затем станут более или менее широко и интенсивно проявляться на протяжении всей истории искусства. В Средневековье – канон и его вариации, в Новое время – серии и сериалы во всех видах искусства.

И если судить по этому эстетическому критерию, «Эдип-царь» как по структуре сюжета и динамике его развитию по линии интенсификации нравственных и эстетических потенциалов, по силе катартического разрешения всех линий сюжета в финале – является выдающимся произведением даже среди самых известных в истории искусства шедевров – таких как, «Король Лир», «Гамлет», «Анна Каренина», «Братья Карамазовы» и другие.

Перу Софокла принадлежат и другие трагедии, в которых поставлены весьма актуальные проблемы. Так, его пьеса «Антигона» посвящена трагическому разрешению конфликта между следованием установившимся еще в древности традициям, чтимым как «неписанные законы», – и новыми гражданскими законами, запрещающими следовать архаическим правилам поведения.

Антигона – сестра погибшего в борьбе против Фив Полиника, – нарушает приказ нового правителя Фив Креонта и хоронит брата по старым обычаям, за что она была им приговорена к казни,

в преддверие которой и была заключена в склепе. Прорицатель Тересий сообщает Креонту, что боги разгневаны его поведением, и тот спешит освободить Антигону. Но хор сообщает, что Антигона, не выдержав позора, повесилась. Ее жених – сын Креонта Гамон на глазах своего отца пронзает себя мечом, а его мать – Эвредика, узнав о гибели сына, лишает себя жизни, проклиная своего мужа Креонта, как виновника всех случившихся бед.

При всем наличии трагических коллизий между законами и родственными связями, между старой и нарождающейся новой морали, неизбежно приведших к столь печальным результатам, «Антигона» по мастерству построения сюжета и динамике его развития – то есть по чисто эстетическим критериям – уступает трагедии «Царь Эдип», как и другие произведения Софокла – «Филоклет», «Трахинянки» и «Эдип в Колоне». В них нет такого накала напряжения и динамики в развитии действия. Так, в этой своей последней пьесе Софокла Эдип в сопровождении своей дочери Антигоны прибывает в Колону близ Афин, чтобы после долгих скитаний обрести вечный покой в святилище Эриний-Эвменид. Все последующее действие трагедии происходит в диалогах между Эдипом и его дочерью Антигоной, Исменой и прибывшими вслед за ними Креонтом и Полиником, безуспешно пытающимися вернуть Эдипа в Фивы. В конце концов, после долгих прений и взаимных обвинений в прежних грехах, по желанию Эдипа не дочери, а благородный правитель Фесей сопровождает его к месту его упокоения.

Кроме того, для трагедий Софокла характерны многочисленные и пространные выступления хора с постоянно чередующимися пространными выступлениями хора – «Строфа 1», «Антистрофа 1», тут же «Строфа 2», «Антистрофа 2». Например, в «Антигоне» после «Пролога» они составляют в сумме 70 строк – перед тем как предоставить слово Креонту, речь которого также не отличалась лаконичностью и состояла из 49 строк. И далее в таком же примерно духе.

Этот недостаток (с современной точки зрения) трагедий Софокла в некоторой степени оборачивается их достоинством, которое ярче всего проявилось в обрисовке характеров и поведения его героев. Они более пластичны и разнообразнее, по сравнению с героями трагедий Эсхила, и более активны по складу своего темперамента и образу мыслей, что и характеризует индивидуальные особенности их речи. Это особенно заметно при сравнении их с титаническими и цельными героями Эсхила, возвышающимися над простыми людьми.

В противовес этому Софокл устами хора воспевает человека, по сути, ставит его выше богов, славя его мужество и отвагу в борьбе

с природными стихиями, хвалит его ум и мастерство в труде и обустройстве своей жизни. Итак:

Строфа 1

Много есть чудес на свете,
Человек их всех чудесней.
Он зимою через море
Правит путь под бурным ветром
И плывет, переплавляясь
По ревушим вкрут волнам,
Землю, древнюю богиню,
Что в веках неутомима,
Год за годом мучит он
И с конем своим на поле
Всюду борозду.

Антистрофа 1

Муж на выдумки богатый,
Из веревок вьет он сети
И, сплетя, добычу ловит:
Птиц он ловит неразумных
Рыб морских во влажной бездне.
И стада в лесу дремучем,
И зверей в дубравах темных,
И коней с косматой гривой
Укрощает он.
И горных
Он быков неутомимых
Под свое ведет ярмо.

Строфа 2

Мысли его – они ветра быстрее;
Речи своей научился он сам
(А не Прометей их вложил в него! – А.М.)
Грады он строит и стрел избегает,
Лютых морозов и шумных дождей
Все он умеет...

(4, с. 192–193).

В трагедиях Софокла, как и Эсхила, на сцене физические действия происходят лишь в смене актеров, появления и удаления хора, а сюжет развивается посредством монологов и диалогов, то есть исключительно в словесной форме. Что, естественно, ослабляет эстетическое воздействие их на зрителя. И этот недостаток античного театра современному читателю и зрителю античных трагедий вполне очевиден – особенно при сравнении их

с современным театром с его почти неограниченными возможностью использования механических способов мгновенно изменять сцены, декорации, а при помощи аудиовизуальных средств – перемещать действие в другие пространства, в прошлое и будущее своих персонажей или в фантастические миры иллюзий и сновидений.

Это ведущая роль и доминирование слова над динамикой реальных действий помимо всего прочего определяется глубиной, актуальностью и новизной содержания трагедий.

И, как это нередко было в истории искусства, кризисные периоды в обществе вызывают к жизни новые формы и методы творчества.

2. Эволюция театрального искусства в кризисный период греческой демократии

В отношении к традициям и новаторству характерны трагедии третьего трагического поэта античности – Еврипида (480–406 г. до н. э.), творчество которого протекало и завершилось почти одновременно с творчеством Софокла. Но, живя и творя с ним в одном и том же городе – в Афинах, Еврипид в своих трагедиях чутко уловил и отразил иные стороны и тенденции, зародившиеся в эпоху начавшегося кризиса античной демократии в период разразившейся Пелопоннесской войны в 431 г. и длившейся почти 30 лет. И именно в этом же году Еврипид создает свою самую знаменитую трагедию «Медея», в которой как в зеркале отразились новаторские тенденции в искусстве, обусловленные отказом от традиционного мифологического мировоззрения и пересмотром роли судьбы и рока в жизни человека, а также основ его нравственного (или безнравственного) поведения. Это было время возникновения ионийской натурфилософии, представители которой – Фалес, Анаксимен, Анаксимандр – искали материальные основы мироздания, Пифагор математически обосновывал материальную структурную организацию Космоса, Сократ в своих диалогах утверждал новые принципы морали, цели жизни, сущность добра и красоты и т. д.

Тогда, по сути, и началась «перестройка» всего мироздания и человека на новых, главным образом научных основаниях. Еврипид полностью разделяет негативное отношение этих философов к мифологии, но в условиях того времени не мог в своих трагедиях напрямую выражать его, так в своей массе афинский народ еще верил в спасительную силу богов и особенно в покровительство Афины, культ которой в период греко-персидских войн и после них почитался очень высоко. Свое отношение к богам Еврипид выражал намеками и как бы вскользь. Например, хор в его трагедии «Электра» заявляет: «Мифы, наводящие страх на людей, доходны для культа богов». Как заключает И.М. Тронский свое исследование

творчества Еврипида, «в его произведениях ставились разнообразнейшие проблемы, интересовавшие греческую общественную мысль, излагались и обсуждались новые теории. Античная критика называла Еврипида «философом на сцене» (100, с. 138).

Но не отдельные стороны мировоззрения Еврипида, а их преломление в характерах его героев – вот что наиболее новаторски значительно и ценно в его творчестве. Это обусловило совершенно иную трактовку нравственных проблем личности и критериев оценки ее действий и поведения в целом. Особенно впечатляюще и ярко они воплотились в образе главной героини трагедии «Медея».

Из мифологии известна вся история трагической судьбы Медеи – помощь аргонавтам в похищении золотого руна, ее влюбленность в Ясона, женитьба, бегство из Колхиды в Грецию, а в итоге – возвращение на родину после трагических событий из-за измены Ясона.

Опуская начало и конец всех злоключений своей героини, Еврипид свою пьесу начинает с трагического финала в судьбе Медеи – с того момента, когда она поставлена перед фактом измены Ясона, который собирается жениться на дочери коринфского царя Креонта.

В прошлом подобные ситуации в мифологии разрешались более или менее мирно – вспомним сколько законных и незаконных жен было у Зевса, несмотря на протесты Геры, которой лишь иногда удавалось преследовать и наказывать их. Но не такова была Медея, чтобы просто смириться с изменой Ясона, который на ее глазах и в присутствии их детей открыто сватается к другой, обрекая их на изгнание. Тот, ради которого она пожертвовала всем – покинула родину, предала своих родных и даже принесла в жертву своим родным братом, из-за Ясона пошла на преступление – погубила дядю Ясона, царя Пелия, нарушившего клятву – вернуть трон его отцу после вручения ему золотого руна. И после всего этого – вероломная измена, крушение всех надежд на семейное счастье и достойную жизнь.

И Медея решает мстить – она посылает пропитанным ядом диадему и праздничный пеплос невесте Ясона, которая, примерив их, в страшных мучениях умирает. Пытаясь ее спасти, погибает от яда и ее отец – царь Креонт. Затем Медея убивает своих детей и на колеснице, запряженной крылатыми драконами, возносится на небо и исчезает, оставляя потрясенного Ясона с его горем на земле. Все это современникам драматурга было хорошо известно из мифа об аргонавтах, но целью Еврипида было не простое повторение этого мифа, а желание на примере образа Медеи показать те происшедшие изменения в современном ему мире, которые отразились в судьбах и поведении многих людей, обусловленных

кризисом мифологического мировоззрения и отсутствием новых общепризнанных нравственных норм и общественных идеалов, чем во многом и обусловлены, почти несвойственные как героиням мифологии, так и трагедий Эсхила и Софокла, – колебания в своих решениях, борьба противоречивых чувств в душе и страдания за несправедные поступки.

Так, сравнивая образ Клитемнестры Эсхила и Медеи Еврипида, знаток античной драмы В.Н. Ярхо в статье «Конец античной героической трагедии» пишет: «Независимый, неукротимый и до дерзости отважный нрав Медеи напоминает нам Эсхилловскую Клитемнестру из «Орестей», которая в ненасытной жажде мести без колебания наносит смертельные удары мужу и готова схватиться за оружие, чтобы вступить в поединок с собственным сыном.

В то же время между этими двумя фигурами греческой трагедии есть существенное различие. Клитемнестре незнакомы какие-либо колебания, она не отступает от однажды принятого решения, ее образ как бы вырублен из цельной каменной глыбы; Медее на пути к мести приходится вступить в мучительную борьбу с самим собой, когда вместо первоначального плана умертвить Ясона ей приходит в голову мысль убить собственных детей: лишив Ясона одновременно и старой и новой семьи, она обречет на гибель и вымирание весь его род. Клитемнестра, убив Агамемнона, откровенно торжествует победу... Замысел убить своих детей поражает Медею не менее, чем ненавистного ей Ясона. И соединение в ее образе коварной мстительницы с несчастной матерью ставило перед Еврипидом совершенно новую художественную задачу, не имевшую прецедентов в античной драме» (44, с. 16).

Покажем, как в ходе сетований и рефлексий Медеи изменяется план ее мести. Получив приказ царя Креонта немедленно покинуть Коринф с детьми, Медея, притворившись сломленной и покорной своей судьбе, вымаливает у него отсрочку на один, чтобы собраться и решить, куда направить ей свой путь после изгнания.

Но как только согласившись на это Креонт удаляется, Медея торжествующе заговорила совсем иначе:

О, слепец!

В руках держать решенье – и оставить
Нам целый день...Довольно за глаза,
Чтобы отца, и дочь, и мужа с нею
Мы в трупы обратили...ненавистных.
Немало есть и способов...Какой
Я выберу, сама еще не знаю:
Чертог поджечь невестин или медь

Им острую должна вонзить я в печень,
До ложа их добравшись?

(44, с. 126).

Но Медею страшит возможность неудачи такого решения, поскольку дворец полон слуг, стражников и родственников царя. Она отвергает этот метод, поскольку она по дороге к спальне может быть захвачена и «предана глумлению». И Медея решает « не изменять пути прямому, благо он испытан, – «яд на сцену».

За дело же! Медея, все искусство
Ты призови на помощь – каждый шаг
Обдумать ты должна до мелочей!
Иди на самое ужасное! Ты, сердце,
Теперь покажешь силу. До чего,
О, до чего дошла ты!

(44, с. 127).

Как видно в начальном замысле своей мести Медея замышляла убить Ясона, его невесту и царя Кронта. Но после разговора с Ясоном она воспылала к нему еще большей ненавистью и принимает другое решение – она пошлет с детьми напитанные ядом подарки царевне, осознавая, что этим обрекает на смерть не только ее, но и своих детей, которым родственники царя не простят преступления их матери – таков закон кровной мести. И Медея изменяет план своих действий, который сообщает корифею хора:

Но, стеная.

Я передам теперь, какое зло
Глядит в глаза Медеи после... Я
Должна убить детей. И их не вырвет
У нас никто. Сама Ясонов с корнем
Я вырву дом. А там – пускай ярмо
Изгнания, клеймо детоубийцы.
Безбожия позор, – все, что хотите.
Я знаю, что врага не насмешу,
А дальше все погибни.

(44, с. 149).

Но вот к ней приводят ее детей, которые должны отнести смертоносные дары невесте Ясона, после чего она должна лишить их жизни. И тут в ней с полной и отчаянной силой заговорил материнский инстинкт, поколебав ее ужасное решение. И она в отчаянии восклицает:

Ай-ай-ай...

Что ж это я задумала? Упало
И сердце у меня, когда и
Я светлую улыбку вижу, жены.
Я не смогу, о нет... Ты гибни, гнет
Ужасного решенья!... Я с собою
Возьму детей... Безумно покупать
Ясоновы страдания своими
И по двойной цене...
О, никогда...
Тот план забыт... Забыт... Конечно...

Но после глубокого раздумья, несчастная Медея, словно просыпаясь, решительно продолжает:

Только

Что ж я себе готовлю? А враги?
Смеяться им я волю 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.

(44, с. 163).

Но опять отказывается Медея от этого страшного замысла, в тоске обращаясь к своему сердцу, но тут же подавляя внезапно нахлынувшую на нее слабость:

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 мои детей,
Покинутых Медей на глумленье.
Все сделано... Возврата больше нет...
Раздавлена я мукой ...
На что дерзаю, вижу... Только гнев
Сильней меня, и нет для рода смертных
Свирепей и усердней палача...

(44, с. 164).

Таким образом, стремясь покарать самой страшной карой Ясона, сделав орудием мести смерть своих детей, Медея карает прежде всего себя. « О, как же я несчастна!», восклицает она после убийства своих детей.

Как заключает свой анализ «Медеи» В.Н. Ярхо, «в монологах Медеи раскрывается то новое, что внес Еврипид в античную трагедию: изображение не только страдающего, но и мятущегося среди противоречивых страстей человека. Материнские чувства борются в Медее с жадной мести, и она четырежды меняет решение, пока окончательно не осознает неизбежность гибели детей» (44, с. 17).

«Медея» относится к лучшим произведениям не только Еврипида, но и мирового искусства. Со временем ее популярность росла все больше и породила множество интерпретаций не только на театральных сценах многих стран, но и в кино и телеискусстве. По гордой независимости, активности и бескомпромиссности своей натуры мало, кто даже из мужских героев мировой литературы может с ней сравниться разве, что Геракл, Тесей или Одиссей, но уж не Гамлет и не Раскольников. А ее готовность к самостоятельным решениям и активность действовать и добиваться своих целей – пусть даже самой дорогой ценой, является залогом напряженной динамики и непредсказуемости сюжетных перепетий в ее судьбе, что отражено как в мифе, так и в театральном искусстве.

В трагедиях Еврипида действие развивается как в состязательных речах Медеи и ее врагов, так и в «диалектике» ее внутренних монологов, в ее споре с самой собой перед принятием окончательных трагических решений. Этим драгоценным агональным или эстетическим качеством «Медея» выделяется из других трагедий Еврипида – таких, как «Алкеста», «Ипполит» и даже «Электра» и «Орест», характеризующихся наличием в них пространных монологов не только главных, но и второстепенных персонажей, например, слуг, вестников, глашатаев, кормилиц, корифеев хора и самого хора с его многочисленными строфами и антистрофами.

Как известно, трагедии Еврипида не пользовались такой популярностью, как менее продвинутые в изображении психологии героев трагедии Софокла. Так, «Медея» в 431 г. до н. э. на состязаниях драматургов получила лишь третий приз, что в то время было равносильно ее провалу. Возможно, потому, что Еврипид опередил свое время или потому, что афинскому народу в условиях нарастающих потрясений не было приятно видеть стремительно наступающую новую социальную реальность, в которой были попорчены прежде казавшиеся незыблемыми порядки и законы, вторжение трагических случайностей во все сферы жизни, случайностей, впервые использованных Еврипидом и превращенных в фактор неожиданного поворота сюжетного построения его пьес. Различие

между представителями классической трагедии Эсхилом, Софоклом и новатором Еврипидом заключается в том, что «для Эсхила и Софокла миф был той почвой, на которой с естественной свободой вырастали их творческие замыслы; для Еврипида миф уже в значительно степени превращается в арсенал сюжетов и персонажей, живущих в мире случайности» (44, с. 28). Но эта случайность все более и более становилась реальностью жизни и определяла многие искания Еврипида.

Это прекрасно понимал Софокл, выразив отличие своей творческой установки от метода Еврипида следующим образом: «Он, Софокл, изображает людей такими, какими они должны быть, а Еврипид – такими, как они есть на самом деле. (Пройдут столетия и в сходной ситуации социальной нестабильности перед Первой мировой войной в Европе дадаисты объявят именно «случайность» основной характеристикой современной им жизни и нового искусства, что и определило творческую практику не только дадаизма, но и сюрреализма, абстракционизма, хэппенинга и других направлений модернизма).

И в античности и в XX в. повышение эстетического качества искусства, можно сказать, достигалось за счет возмущения и слома наработанных ранее и традиционно освященных приемов, в которых до поры до времени не просачивалась «анархия» реальной жизни, но, в конце концов, она прорывала академические и всякие другие преграды и закреплялась в новых формах искусства.

Это началось не только в творчестве Еврипида, но, как было показано выше, в лирике Пиндара, Алкея, Сапфо, Анакреонта и других, а в античном театре продолжилось в аттической комедии.

Далее, чтобы завершить наш краткий анализ античного театра соответственно его историческому развитию в Греции, обратимся к аттической комедии на примере творчества Аристофана.

Как известно, комедия в отличие от трагедии характеризуется двумя основными чертами – тесной связью с простым народом и своим обличительным характером. В ней были возможны самые непристойные шутки и оскорбительные выпады против всевозможных святых и традиционных авторитетов, а также современных правителей и общественных деятелей. Не было пощады никому. Так, комедия «Всадники» была направлена против стратега Клеона, несмотря на его военные успехи в борьбе со Спартой, в «Облаках» высмеивала софистов в комически представленном образе Сократа, в «Осах» высмеивается судебная реформа и т.д. В этих и других комедиях, которым присущ шутовской балаган, карнавальная комедия, гротеск и пародия, – нередко ставятся серьезные актуальные проблемы общественной жизни того времени. Так, в комедии «Женщины в народном собрании» Аристофан

создает карикатуру на «Государство» Платона, в котором философ представил проект будущего общества, разделенного на три сословия – философов, воинов и ремесленников, деятельность и образ жизни каждого из которых строго регламентировано, собственность является общей, а семья как таковая отменена. В ней изображены трагикомические последствия такого проекта, осуществленного женщинами, которые захватили на время власть в Афинах и установили на практике законы, предлагаемые в платоновском государстве.

Проблемы театрального искусства Аристофаном решаются в его комедии «Лягушки», в которой помимо всего прочего в комических формах, но по содержанию совершенно серьезно – завершается сравнительная оценка общественного значения творчества Эсхила и Еврипида.

В «Лягушках» при всей строгости соблюдения классического построения сюжета комедии с его членениями на пролог, парод, эпизодии и т.д. вплоть до заключительного эксода, допускаются самые различные действующие лица, всевозможные шутки, остроты, оскорбления и ругательства между основными героями и остальными персонажами. Что стоит само название комедии, немислимое прежде в творчестве великих драматургов. И в ней на самом деле наряду с обычным хором присутствует и хор лягушек – оригинальный компонент звукового ряда комедии! Необычаен и состав участвующих лиц – бог театра Дионис, Геракл, Покойник, Харон, бог преисподней Плутон, Эсхил, Еврипид, две торговки, могильщик, а также стража, музыканты и комическая танцовщица.

Во второй части комедии «Лягушки» происходит состязание Эсхила и Еврипида за право считаться первым драматургом за свои заслуги перед обществом в выражении героических и нравственных идеалов, призванных содействовать его благоденствию и безопасности в условиях наступающего кризиса традиционных ценностей.

Замысел Аристофана состоит в том, что Дионис, отвечающий за состояние театра Греции и опечаленный тем, что после смерти Софокла и Еврипида наступил в прежнее активной театральной жизни полный застой, решает отправиться в Аид и вернуть Еврипида к творчеству. Первая часть комедии представляет собой путешествие в царство мертвых Диониса, нарядившегося для храбрости в шкуру Геракла, и его слуги – Ксанфия. Они по пути не раз попадают в трагикомические ситуации при встрече с различными персонажами комедии и затем, под хор лягушек, переправляется в лодке Херона в подземное царство Аида.

Во второй части комедии происходит следующее. Слуга подземного владыки Плутона Эак сообщает прибывшим, что в Аиде установлен следующий порядок – служители Муз, попав сюда, состязаются

в мастерстве и победитель получает место на троне рядом с Плутоном. Раньше этой чести по праву был удостоен Эсхил. Но, по словам Эака,

Когда сошел под землю Еврипид, собрал
Вокруг себя воров он и налетчиков,
Отцеубийц, грабителей и взломщиков –
Их в преисподней множество. Наслушавшись
Словечек ловких, доводов и выдумок,
Они взбесились и мудрейшим мастером
Его признали. Возгордившись, занял он
Эскила трон.

(11, с. 190).

Весь последний эпизодий пятый проходит в яростном споре Еврипида и Эскила, которые, не сдерживаясь, в гневе оскорбляют друг друга, стремясь отстоять творческие принципы и общественную полезность своего искусства. Приведем наиболее характерные примеры. Так, они начинают свою «дискуссию»:

Еврипид:
Его давно я знаю, раскусил давно.
Певца невежд, горластого, строптивного,
С безудержным, неистовым безумным ртом
Бахвала, витьеватого, трескучего.

Эсхил:
Богини огородной порождение,
Что ты сказать посмел мне! Попрошайка слов,
Тряпичников властитель и лоскутьев швец!
Не будешь рад отваге!

(11, с. 195).

Далее, в Агоне происходит основное состязание этих драматургов. Как всегда, начинает задиристый и остроумный Еврипид, которому нет-нет, да удается нащупать некоторые «слабые места» в драматургии Эскила.

Еврипид:
Каков я сам и каково мое искусство, после
Я всесторонне разьясню. Сперва ж его ошибки
Разоблачу и докажу, что он – бахвал и гаэр
И вводит зрителей в обман. Немало уж и Фриних
Морочил нас. Сперва, лицо закутав покрывалом,
Сажает в одиночку он Ахилла иль Ниобу –

Трагические чучела. Они молчат, не пикнут,
А хор четыре песни кряду, топча о землю прбубнит,
Актеры ж все молчат.

(11, с. 200).

После этого Еврипид раскрывает достоинство и цель своих трагедий:

Еврипид:

Любовь народа – цель моя!

Витийствовать я научил вас всех.

Безмены ввел я, и углы, и меры красноречья,
Чтоб можно было взвесить, жать поэзию
и мерить.

Стругать, слесарничать, паять...

Заговорил я о простом, привычном
и домашнем.

Меня проверить всякий мог. В ошибках
каждый зритель

Мог уличить. Но не врал,

Не фанфаронил вздорно,

Не надувался, как индюк, не надувал

Сограждан...

Умело их я обучал,

Пример для жизни показал,

В поэзию науку ввел

И здравый разум. Рассуждать

Теперь способны все про все,

И в государстве и в домах

Хозяйничать на новый лад.

(11, с. 204–205).

Уж не предтеча ли Сальери перед нами, который « в поэзию науку ввел », измерил все ее « углы и меры » и даже предложил методы ее творчества? И не первый ли просветитель масс посредством своего искусства? Воистину, нет ничего нового под луной! И здесь греческий гений опередил своих далеких потомков по искусству. Но вот что противопоставляет всему этому Эсхил:

Создал драму я, полную духа войны

« Семь полководцев ».

Кто увидит ее, тот о львиной душе

затоскует и сердце отважном.

Вы могли бы сравниться, героями стать

не слабей, не хотите, однако.

Я трагедию « Персы » поставил потом,

чтоб вложить в вас стремленье к победе,
К превосходству великую волю вдохнуть.
Я одел ее в блеск и величье...
Вот о чем мы, поэты, и мыслить должны
и заботиться с первой же песни,
Чтоб полезными быть, чтобы мудрость
и честь среди граждан послушливых сеять.
Исцеленью болезней учил нас Мусей
и пророчествам. Сельскую страду,
Пахотьбу, и посевы, и жатвы воспел Гесиод.
А Гомер богоравный
Потому и стяжал восхваленье и честь,
что прославил в стихах величавых
Битвы, воинский подвиг, оружие мужей.
(44, с. 209–210).

Казалось бы, состязание драматургов подтвердило намерение Диониса вывести из Аида Еврипида, который по критической направленности своего творчества гораздо ближе к нему, чем Эсхил, творчество которого более архаично и потеряло к тому времени присущее ему в прошлом актуальность и силу воздействия на афинскую публику. Но после символического взвешивания на весах отдельных отрывков из стихов Эсхила и Еврипида, Дионис предпочтению отдает не Еврипиду, как предполагал ранее, а Эсхилу. Так как, по справедливому заключению И.М. Тронского, «в новых идейных течениях, наиболее ярким представителем которых в искусстве был Еврипид, Аристофан справедливо усматривает угрозу для воспитательной роли, которую играла до тех пор в греческой культуре поэзия» (100, с. 162–163).

В Эксоде Плутон объявляет свое окончательное решение:

Будь же счастлив, Эсхил, и на землю вернись
Сохрани и спаси государство свое,
Научи и наставь, дай хороший совет
Неразумным, их много, целый народ!
(11, с. 244).

Обоснование и правомерность такого решения богов раскрывается и заключительной песне полухорий:

Первое полухорие (характеризует творчество Эсхила).
Строфа.

Счастлив тот, в ком ясный ум,
Мудрость, опыт, дух прямой,
Вправе он толпу учить.

Доказав свой острый разум,
Вновь идет поэт на землю,
Всем согражданам на благо,
Самому себе на благо.
Всем друзьям и кровным близким.
Мудрость в нем и в этом – все.

Втрое полухорие (осуждает Еврипида).

Антистрофа.

Не сидеть у ног Сократа,
Не болтать, забыв про Муз,
Позабыв про высший смысл
Трагедийного искусства, –
В этом верный, мудрый путь
Слов громоздких и пустых
Городить забор воздушный,
Это могут лишь глупцы.

(11, с. 243–244).

Как видно, в первом полухории воздается хвала Эсхилу, во втором – высмеивается Еврипид. И Сократ упомянут не случайно – ведь именно он, вслед за ионийскими натурфилософами, подверг сомнению универсальную роль мифов в объяснении мироустройства и обосновании нравственных основ личности. А это грозило распадом античного государства и его традиционных ценностей, культуры и классического искусства. И понятно, почему Платон в своем «Государстве» пытался все это сохранить и противопоставить наступающему кризису и развалу столь прекрасно устроенного в отдельно взятой стране миропорядка, доказавшего перед лицом последующей мировой истории свое право на вечное существование, если не в реальности – то в памяти благодарного человечества. И одним из сторонников в этом отношении был и Аристофан, который сатирически изображал и зло высмеивал все, что так или иначе грозило разрушению традиционных ценностей, на которых держался античный мир в период его расцвета.

И здесь еще раз проявилось уже показанное на примере поэзии и изобразительного искусства противоречие – новаторство в искусстве проявляется как отрицание традиций, закрепленных во всех сферах жизни, и особенно – в искусстве, где постоянное обновление и изобретение художественных форм необходимо для освоения и выражения новых тенденций в жизни общества и психологии личности. В этом отношении классическое искусство должно принести себя в жертву обществу, даже если последнее не осознает это и на первых порах отвергнет новаторство и эксперименты нового

искусства, которое со временем обретут статус классического или академического искусства, чтобы, в свою очередь быть вытесненным новым искусством – и так без конца. И, как оказалось в последствии, – отвергнутый Аристофаном и непопулярный при жизни Еврипид со временем стал более востребованным по сравнению с его знаменитыми коллегами, с которыми он безуспешно состязался при жизни.

Тем не менее, например, Аристотель высоко оценил творчество Еврипида, назвав его «трагичнейшим из поэтов».

«Значение Еврипида в истории греческой литературы огромно, – пишет И.М. Тронский. – Он завершает развитие аттической трагедии V в., разрушая ее основы и предваряя своим творчеством идеи, настроения и литературные формы поздней античности... любовные темы, психологический анализ, приемы построения интриги, способы ведения диалога, целый ряд сюжетов и характеров, впервые введенных Еврипидом, стали прочным достоянием античной драмы, и развертываясь по различным ее жанрам, перешли в Рим, а затем и в позднейшую европейскую драму» (100, с. 152).

И в самом деле, до сих пор некоторые трагедии Еврипида – и особенно его «Медея» получают новую жизнь и интерпретации не только театральных постановках, но и в опере (например, «Медея» Дж. Керубини), в изобразительном искусстве, а также и в кино- и телеискусстве.

* * *

Завершая и обобщая краткий анализ эволюции античного театрального искусства в аспекте заявленной темы исследования, следует заключить, что основную роль в нем, как и в эпосе и поэзии, играет слово, а его изобразительные элементы в основном заключаются в художественном оформлении спектаклей. Это характерные для персонажей маски, одеяние актеров и хора, а также декорации, введенные впервые Софоклом и представляющие собой живописные изображения места действий, чаще всего – пейзажи. Тема трагедий последовательно раскрывалась в монологах актеров и в лирических или трагических по тону комментариях хора. А те редкие эпизоды, в которых повествуется о действиях героев трагедий, происходят за сценой. В этом смысле эстетическая сторона – динамика, процесс нарастания трагических коллизий и их разрешение – все происходило не в реальности, даже сценически условной, а в словесных монологах и диалогах актеров и в воображении зрителей.

Это доминирование слова над действием является исторически обусловленным недостатком античной трагедии, что вполне очевидно по сравнению с последующим развитием театрального искусства,

в котором именно сценическое действие становится его главной и от других видов и жанров словесных искусств отличительной чертой. И что удивительно, на этот недостаток античной трагедии указал еще Аристотель, не имея перед глазами образцы театрального искусства, в котором действие занимало бы подобающее ему место. В этом смысле философ исходил из «должного», а не из «реального». Или, пользуясь его же терминами – из вероятного и необходимого.

Посмотрим же, как характеризует трагедию Аристотель в своей «Поэтике» – самом авторитетном трактате античности, посвященном, по его словам, «как поэтическому искусству вообще, так и отдельным его видам», хотя главным предметом этого трактата является анализ Аристотелем трагедии – самого массового и влиятельного при его жизни вида искусства.

Согласно определению философа, «трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей равно украшенной». Но это лишь первая часть определения, которая вполне адекватно соответствовала характеру и реальной практике античной трагедии в ее классическом виде. Но что же «должного» прибавил Аристотель во второй части своего определения после точки с запятой? А следующее определение, противоречащее первому – «посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных страстей» (10, с. 30).

Выходит, что понимая значение действия, то есть, процесса как важнейшей характеристики эстетического качества трагедии, но не находя реального изображения этого действия на современной ему театральной сцене, Аристотель, всегда точный и строгий в своих суждениях о тех или иных свойствах и качествах исследуемых им предметах, в определении трагедии допускает некоторую неопределенность и даже двусмысленность. Разве «речь» и «рассказ» не одно и то же? Рассказ не мыслим без речи, и только речь может осуществить рассказ о чем-либо. Аристотель даже проговаривается, говоря о главном недостатке античного театра своего времени, замечая как бы вскользь – «начинающие писать сперва успевают в слоге и изображении характеров, чем в сочетании действий, что намечается почти у всех древнейших поэтов» (10, с. 32).

«А так как поэт, – по словам философа, – должен доставлять с помощью художественного изображения удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что именно это должно заключаться в самих событиях» (10, с. 42). Добавим, что «художественное изображение» событий зритель не увидит на сцене, а услышит о них из речей действующих лиц или хора. Как, например, о том, что произошло за сценой – ослепление Эдипа, самоубийство его матери, по неведению ставшей его супругой – Иокасты. Или о преступлении

Медее – убийстве брата, царя Креонта и его дочери, на которой соби­рался жениться Ясон, убийство за сценой своих детей, крики ко­торых могли слышать потрясенные зрители.

Таким образом, действие в античных трагедиях и все характерис­тики Аристотеля процесса театрального действия – «перипетии», «узнавания», вызывающие «сострадание и страх» у зрителей, реализу­ются в словесной речи, посредством которой и осуществляются общественные и психологические функции трагического искусства.

Реальные действия актеров, хора, танцовщиц, музыкантов и дру­гих персонажей становятся характерной чертой главным образом в аттической комедии, как это было показано на примере «Лягушек» Аристофана. Но и в них главным является слово – ведь именно в ди­алогх Аристофан обсуждал весьма актуальные и серьезные проблемы своего времени, хотя большое место в его комедиях занимают зрели­ща, музыка, танцы, игры, комические потасовки и драки второсте­пенных персонажей. Кстати, многие персонажи комедий, например, сатиры, музыканты с флейтами и лирами, танцовщицы и другие бы­ли излюбленными предметами изображений вазовой живописи.

В итоге своего анализа трагедии Аристотель на первое место в ней ставит слово или, по его словам, – «изъяснение через речь». Ибо, по его заключению, все остальные части трагедии, такие, как музыка, служат лишь «украшением» театрального действия. Также и «зрелище, хоть и увлекает душу, но лежит вне области искусства поэзии и менее всего свойственно ей... к тому же в зрелище более имеет значение искусство декоратора, чем поэтов» (10, с. 33).

Это утверждение Аристотелем ведущей роли слова как незаме­нимого никакими внешними предметами и аксессуарами средства выражения мыслей и чувств человека в жизни, поэзии, а в данном случае и в театральном искусстве подтверждено практикой мирово­го искусства и театра последующих эпох – классицизма, Просвеще­ния и Нового времени. И разве на наших глазах зарубежный и отечественный театр постепенно не освобождается от театраль­ной «мишуры»? Не трудно заметить, что в настоящее время актеры и оперные певцы нередко играют почти на «голой» сцене, которая не отвлекает внимание зрителей от игры главных действующих, а главное – от манеры и искусства произнесения ими монологов и реплик, исполнений арий и дуэтов, в которых и сосредоточено духовое содержание театрального и оперного искусства.

Выходит и здесь прозорливый Стагирит оказался прав, выделив слово как главное и незаменимое средство непосредственного выражения человеческого духа в поэзии во всех ее родах и видах. А опосредованно – и в других изобразительных видах искусства – скульптуре, живописи, а в настоящее время и в кино-, теле- и кибер­искусстве и т. д. Не следует забывать, что все, даже самые новейшие

«изобразительные» виды искусства в своем замысле возникают в словесном виде проектов и сценариев. Отключите словесный ряд в любой передаче телевидения, например, при просмотре кинофильма и перед вами предстанут движущие манекены с глупыми гримасами и смешными жестами.

Как сказал И.П. Павлов, «Слово сделало нас людьми» – эту истину опровергнуть невозможно. И она подтверждается на каждом шагу в жизни и в искусстве.

И не случайно же завершающим итогом эволюции древнегреческой культуры и искусства явилось выдвижение на авансцену Логоса в последнем его значении как философии и зараждающейся науки о Природе – как Космосе и Человеке – Микрокосмосе в их общем единстве и конкретном различии.

Как новой формы и метода умозрительного – словесного и логического инструмента познания, положившего началу европейской философии и науки.

И здесь начинается отделение Логоса от Образа, то есть философии и науки от мифологии и искусства. Хотя мифологические образы еще присутствуют в философии Пифагора, Фалеса, Анаксимена, Демокрита, Героклита, Сократа, Платона и других, но роль их сводится к иллюстрациям и образным примерам для выражения абстрактных философских категорий. И по мере развития науки они постепенно вытесняются из философского исследовательского аппарата, примером чему может служить творчество Аристотеля. Но это уже – «другая история».

Заключение

Исследование и определение роли природных и социокультурных аспектов древнегреческого общества выявило уникальный тип античной культуры, в которой большое значение имела агональность – состязательность на всех уровнях общественной жизни, мифологии и искусства. Эстетический и искусствоведческий анализ различных аспектов греческой мифологии, а затем – эпоса на примере «Илиады», «Одиссеи» Гомера и творчества древнегреческих поэтов выявил эстетические и художественные особенности использования слова в качестве изобразительных и выразительных средств создания образов богов и героев в мифологии и словесном искусстве. На многих примерах показано, что первоначальные значения слов и их последующие трансформации сыграли не только основополагающую роль в создании мифологических образов богов и героев в эпосе и поэзии, но и в последующем развитии античной художественной культуры, во многом определив основное содержание изобразительных видов искусства, античной трагедии и комедии. На материале античной мифологии и искусства показан характер проявления их эстетического аспекта, его интенсификация и конкретная дифференциация в процессе эволюции античного искусства от мифологических образов к изображению человека в его индивидуальном своеобразии характера и образа мыслей.

Список использованной литературы

1. *Аверинцев С.С.* Образ античности. СПб., 2004.
2. *Ансельм А.А.* Что такое время? // Звезда. 1998. № 9. С. 183.
3. Античность как тип культуры. М., 1988.
4. Античная драма. М., 1970.
5. Античная мифология. Энциклопедия. М., 2005.
6. Античная лирика. Классическая поэзия Древней Греции. М., 2001
7. Античный портрет. Л., 1929.
8. *Ант С.* Античная драма // Античная драма. М., 1970.
9. *Аристотель.* Метафизика. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1976.
10. *Аристотель.* Поэтика. Риторика. М., 2000.
11. *Аристофан.* Комедии. Калининград, 1983.
12. *Афасижев М.Н.* Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Первобытное общество. М., 2004.
13. *Ахутин А.В.* Понятие «природа» в античности и в новое время («фюсис» и «натура»). М., 1988.
14. *Бадж У.Э.* Легенды о египетских богах. М., 2000.
15. *Байэ К.* История искусств. Архитектура. Скульптура. Живопись. СПб., 1914.
16. *Басин Е.Я.* Искусство и коммуникация. М., 1999.
17. *Бернштейн Б.М.* Уникальность художника как проблема первых историй искусства // Метаморфозы творческого «Я» художника. М., 2005.
18. *Боннар А.* Греческая цивилизация. Т. 1. М., 1958.
19. *Брунов Н.И.* Парфенон и Эрехтейон. М., 1973.
20. В долине Алфея. Олимпийские игры в искусстве Древней Греции. М., 1969.
21. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
22. *Веташ С.И.В.* Астрология и мифология. СПб., 1998.
23. *Виноградов Н.А.* Египет // История зарубежного искусства. М., 1983.
24. *Воеводина Л.Н.* Социальное мифотворчество. М., 2002.
25. *Выготский Л.С.* Мышление и речь. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1982.
26. *Гйденко П.П.* Эволюция понятия науки. М., 1980.
27. *Гаспаров М.Л.* Об античной поэзии. Поэты. Поэтика. Риторика. М., 2000.
28. *Гичев Г.Г.* Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч.1. М., 1972.
29. *Гегель Г.В.* Эстетика. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1973.
30. *Гегель Г.В.* Энциклопедия философских наук. Ч.3. Философия духа. М., 1956.
31. *Гердер И.Г.* Идеи к философии истории человечества. М., 1977
32. *Галосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987.

33. Гомер. Илиада. Одиссея. М., 1967.
34. Гордизянки Р.В. «Илиада» и «Одиссея» – памятники письменности // Античность как тип культуры. М., 1988.
35. Хэнкок Г. Следы богов. В поисках истоков древних цивилизаций. М., 2005.
36. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. М., 1992.
37. Гуревич П.С. Философская антропология. М., 1997.
38. Данилова И.Е. Портрет в современной живописи XV – начала XX в. М., 1975.
39. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М., 1962.
40. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Т.1. М., 1971.
41. Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. М., 1990.
42. Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев. М., 1986.
43. Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993.
44. Еврипид. Трагедии. Калининград, 2004.
45. Золтаи Д. Этос и аффект. М., 1977.
46. Иорданский В.Б. Хаос и гармония. М., 1982.
47. История Древней Греции. М., 1999.
48. Кант И. Критика чистого разума. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1964.
49. Кант И. Критика способности суждения. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1965.
50. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение к философии человеческой культуры // Избранное. М., 1998.
51. Кассирер Э. Философия символических форм. Т.2. Мифологическое мышление. М., 2002.
52. Кнабе Г.С., Свенцицкая И.С. Античность как тип культуры // Античное наследие в культуре России. М., 1996.
53. Кобылина М.М. Аттическая скульптура. М., 1953.
54. Косарев А.Ф. Философия мифа. Мифология и ее эвристическая значимость. М., 2000.
55. Кравчук А. Троянская война. Миф и история. М., 1991.
56. Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. М., 1995.
57. Кривено-Апиян Т.А. Мир игры. М., 1992.
58. Куайн У. Слово и объект. М., 2000.
59. Культура античного мира. М., 1966.
60. Кун Н. Легенды и мифы Древней Греции. М., 1975.
61. Кэмпбелл Дж. Мифический образ. М., 2002.
62. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М., 1997.
63. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритула и искусства. М., 2000.
64. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994.
65. Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. М., 1988.
66. Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики. М., 1972.
67. Лессинг Г.И. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957
68. Лившиц Мих. Мифология древняя и современная. М., 1980.

69. *Лиманская Л.Ю.* Некоторые особенности образа художника у античных и средневековых авторов // *Метаморфозы творческого «Я» художника.* М., 2005.
70. *Лосев А.Ф.* Гомер. М., 2006.
71. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963.
72. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
73. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
74. *Лунгарский А.В.* Основы позитивной эстетики. М.; Пг., 1923.
75. *Маркиш С.* Путь к Гомеру // *Илиада. Одиссея.* М., 1967.
76. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976.
77. *Мизун Ю.В., Мизун Ю.Г.* Тайны богов и религий. М., 1999.
78. *Ницше Ф.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. СПб., 1998.
79. *Павлов В.В.* Египетский портрет I–IV веков. М., 1967.
80. *Павсаний.* Описание Эллады. Т. 1–2. М., 1940.
81. *Платон.* Соч. в 3 т. Т. 1. М., 1966.
82. *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания. Трактаты. Диалоги. Изречения. М., 2004.
83. *Полонская К.П.* Помы Гомера. М., 1961.
84. *Радциг С.И.* Древнегреческая мифология. М.; Л., 1939.
85. *Рассел Б.* Мудрость Запада. М., 1998.
86. *Рассел Б.* Философия логического атомизма. Томск, 1999..
87. *Режабек Е.Я.* Мифомышление. Когнитивный анализ. М., 2003.
88. *Розин В.М.* Визуальная культура и восприятие. Как человек видит мир. М., 2004.
89. *Розин В.М.* Личность и ее изучение. М., 2004.
90. *Ривкин Б.И.* В долине Алфея. М., 1964.
91. *Ривкин Б.И.* Малая история искусств. Античное искусство. М., 1972.
92. *Сидорова Н.А.* Афины. М., 1984.
93. *Сокровища курганов Адыгеи.* М., 1985.
94. *Сорокин П.К.* Социальная и культурная динамика. М., 2006.
95. *Софокл.* Трагедии. М., 1958.
96. *Тэйлор Э.* Первобытная культура. М., 1989.
97. *Тарнас Р.* История западного мышления / Пер. с англ. Т.А. Азаркевич. М., 1995.
98. *Таслов В.И.* Человек-вселенная. Эстетика «антропного принципа» на стыке искусства, религии, естествознания. М., 2007.
99. *Тахо-Годи А.А.* Греческая мифология. М., 1989.
100. *Тронский И.М.* История античной литературы. М., 1988.
101. *Узнадзе М.Н.* Экспериментальные исследования по психологии установки. Тбилиси, 1938.
102. *Хафнер Г.* Выдающиеся портреты античности. 337 портретов в слове и образе. М., 1981.
103. *Хейзинга Й.* Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.
104. *Фриче В.М.* Социология искусства. М., 2003.

105. *Чистякова Н.А.* Исторические типы античной художественной культуры // Античность как тип культуры. М., 1988.
106. *Шинкоренко В.Д.* Смысловая структура социокультурного пространства. Миф и сказка. М., 2005.
107. *Шинкоренко В.Д.* Смысловая структура социокультурного пространства. Игра. Ритуал. Магия. М., 2005.
108. *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 2005.
109. *Элиаде М.* История веры религиозных идей. Т.1. От каменного века до Элевсинских мистерий. М., 2001.
110. Эллинские поэты VIII–III века до н.э. Эпос. Элегии. Ямбы. Мелика. М., 1999.
111. *Юнг К.-Г.* Архетип и символ. М., 1991.
112. *Эсхил.* Трагедии. М., 1989.
113. *Ярхо В.И.* Эллинистическая мелика как фактор античной культуры // Античность как тип культуры. М., 1988.

М. Н. Афасижев
ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО
В ЭВОЛЮЦИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ.
ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ

Разработка дизайна серии
К. Е. Журавлев
Дизайн обложки *И. Н. Граве*
Редактор *Д. Н. Бакун*
Корректор *И. М. Башлай*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.
Издательство «Алетейя»,
192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.
Тел./факс: (812) 560-89-47
E-mail: office@aletheia.spb.ru (*отдел реализации*),
aletheia@peterstar.ru (*редакция*)
www.aletheia.spb.ru
Подписано в печать 25.06.2008. Формат 60×90^{1/16}.
Усл. печ. л. 20. Печать офсетная. Тираж 1000 экз.
Заказ № **215**
Отпечатано с готовых диапозитивов
в типографии ООО «Фабрика Цветной Печати»,
197110, Санкт-Петербург, Левашовский пр., д. 13.
Тел. (812) 320-78-77, тел./факс (812) 320-18-79