

В.Н.Ярхо

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА



КОМЕДИЯ

В.Н.Ярхо

*Древнегреческая
литература*

Эпос. Ранняя лирика

Трагедия

Греческая и греко-римская комедия

Семь дней в афинском театре Диониса

Софокл

Обретенные страницы

В.Н.Ярхо

*СОБРАНИЕ
ТРУДОВ*

**ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА**

греческая и греко-
римская комедия

Москва
Лабиринт
2002

Виктор Ноевич ЯРХО. Греческая и греко-римская комедия / Древнегреческая литература: Собрание трудов. (Серия «Античное наследие».) — М., Лабиринт, 2002. — 256 с.

Редколлегия серии
«АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ»

Л. С. Ильинская, А. И. Немировский, О. П. Цыбенко, В. Н. Ярхо



Редактор: И. В. Пешков
Художник: В. Е. Граевский
Компьютерный набор: Н. Е. Еремин

При всей энциклопедичности охвата автором явлений античной культуры греческая и греко-римская комедия — сфера особого интереса В. Н. Ярхо. Здесь им были совершены настоящие научные открытия (такие, как открытие подлинного Менандра русскому читателю). Одновременно с филигранным анализом жанрово-стилистических особенностей античной комедии, автор (раскрывая, а зачастую и реставрируя содержание комедий) по первоисточнику знакомит нас с особенностями любовных (семейных и внесемейных) отношений древних греков и римлян).

Для филологов, историков, театроведов.

© В. Н. Ярхо

© Издательство «Лабиринт», 2002 г.

© Издательство «Лабиринт», название серии «Античное наследие»

Все права защищены

ISBN 5-87604-007-X

Предисловие

Настоящий том, посвященный античной комедии от ее истоков до римского этапа, получился немного пестрым, так как в него вошли статьи, предназначенные первоначально для специальных журналов с историческим уклоном. Особенно это касается № 2 — статьи, которая писалась о древней аттической комедии как об историческом источнике и потому с явным социологическим уклоном. Все же я решил включить ее в предлагаемый вниманию читателя том, так как мое представление о роли, которую играла эта разновидность античной комедии в общественно-политической жизни в Афинах в последней трети V в. до н. э., осталось прежним. Считаю нужным подчеркнуть это обстоятельство, поскольку в последнее время в западноевропейском и американском литературоведении все больше распространяется взгляд на комедию Аристофана как на художественный организм, независимый от общественных условий своего времени и существовавший вообще вне всякой идеологии. Я с такой точкой зрения согласиться не могу.

Некоторая непоследовательность распространилась и на оформление тома: к сожалению, не удалось унифицировать отсылки к именам и произведениям античных авторов. Как правило, они даются в русской транскрипции, но в нескольких статьях, опубликованных в специальном журнале, сохранена принятая латинская транскрипция. Ссылки на стихи комедий Аристофана приводятся по традиционной нумерации; на тексты Менандра — по изд.: Менандр. Комедии. Фрагменты. М., 1982; Об отсылках к другим комедиографам см. примечания к заголовкам №№ 2 и 3. В статье внесена иногда необходимая правка редакционного характера, не устранившая, впрочем, некоторых неизбежных повторений. Отсылка «до н. э.» дается только при возможности возникновения какой-нибудь двусмысленности. Научная литература об античной комедии за последние два десятилетия почти столь же необъятна, как по трагедии. В качестве обобщающих работ можно, на мой взгляд, предложить:

Zimmerman B. Die griechische Komödie. Düsseldorf-Zürich, 1998.

Segal E. (Ed.). Oxford readings in Aristophanes. Oxford/New York, 1996 (сборник статей, охватывающий многие стороны творчества поэта).

Nesselrath H.-G. Die attische mittlere Komödie. 1990. См. [187].

Blume H.-D. Menander. Darmstadt, 1998.

Albrecht M. von. Die römische Literatur, I. Zweite, verbesserte und erweiterte Aufl. München (etc.), 1994, S. 133–167, 173–194.

Beacham R. C. The Roman Theatre and its Audience. London, 1991 (paperback – 1995).

Русские издания авторов, о которых идет речь в настоящем томе, вполне доступны: см. [155, 171, 178], а также: Плавт. Комедии. Т. 1 – 2. М., 1987.

Как и в ранее вышедших томах 1 и 2, в ссылках на античных авторов сокращенное написание имени отделяется точкой от следующего указания на книгу. Также точкой отделяется отсылка к стиху или главе; если и глава делится на параграфы, они отделяются запятой. Например: Od. IV. 132 или Paus. III. 12, 4. Сокращенные названия в основном тексте даются по-русски, в примечаниях — обычно в латинской транскрипции. Нумерация стихов — везде по оригиналу. Сокращение «ст.» (стих) по возможности опускается. Ссылки в круглых скобках указывают на № статьи в настоящем трехтомнике, в квадратных скобках — на прилагаемый к изданию список моих трудов.

При составлении настоящего тома большую помощь оказала мне Аглая Захарова, которой я, пользуясь случаем, выражаю свою благодарность.

...В книге об академике Л. Ландау М. Бессараб передает, что у нашего будущего физического гения, безумно любившего литературу, и в том числе прозу Лермонтова, не сложились отношения с гимназическим учителем-словесником. Как-то на заданный мальчику вопрос, о чем думал Лермонтов, когда писал «Героя нашего времени», тот сказал, что ответить на это мог бы только один человек — Михаил Юрьевич Лермонтов¹. Логически ответ безусловно правильный, но если ему последовать, то многие сотни литературоведов должны переквалифицироваться в управдомов или, по нынешним временам, в барменов, охранников и т. д. Положение можно исправить, если заданный вопрос начать с вводного предложения: «Как вы думаете, что хотел сказать»... и т. д. Все мои три тома, в сущности, и служат ответом именно на вводное предложение, — другие исследователи древнегреческой литературы могут высказать и другое мнение: я думаю, что абсолютная истина останется так же недоступной им, как и автору этих строк.

Градиньян, Франция, июль 2002 г.
В. Ярхо

¹ М. Я. Бессараб. Ландау. Страницы жизни. М., 1988, с. 41.

1. Аристофан и его комедии

Творческая судьба Аристофана и его литературного наследия характеризуется удивительной противоречивостью.

Театральные представления в древних Афинах являлись непременной частью всенародных празднеств в честь Диониса — Ленея (по нашему календарю — январь-февраль) и Великих Дионисий (рубеж марта-апреля) и проходили как художественное состязание между несколькими драматургами. И вот в 427 году, не достигнув еще девятнадцати лет, Аристофан поставил на Ленеях свою первую комедию, — поставил под чужим именем, опасаясь, что должностное лицо, ведавшее в Афинах театральным делом, будет смущено его возрастом, — и удостоился второго места в соревновании с двумя другими, более опытными соперниками. На следующий год, уже на празднестве Великих Дионисий, когда в Афины, центр могущественной морской державы, съезжались послы из союзных городов-государств, Аристофан предložил вниманию зрителей новую комедию — и завоевал первую премию.

К 425 году — комедия «Ахарияне», в 424-м — «Всадники», и опять триумф за триумфом, причем Аристофан оба раза оставил позади такого признанного мастера жанра, как «неистовый» Кратин, уже свыше четверти века выступавший перед афинянами. Правда, в следующем, 423 году наш поэт потерпел тяжелое поражение, оказавшись на третьем месте с комедией «Облака», кото-

* Первая публикация [154]. Здесь статья расширена за счет сходного по значению послесловия в [155]. Там же, с. 960 сл., — краткие сведения о рукописной традиции Аристофана. К названному там классическому пятитомнику Кулона — Ван Дэля прибавляется с 1980 г. новое, вполне добросовестное комментированное издание Аллана Зоммерстейна, в котором каждой комедии уделяется отдельный том; они так и озаглавливаются по названию комедии с прибавлением: ed. and transl. by Alan Sommerstein. Warminster. Том 10, посвященный «Экклесиазусам», вышел в 1998 г.

Далее здесь и в № 15 приняты следующие сокращения при ссылках на комедии Аристофана: А. — «Ахарияне»; Б. — «Богатство»; В. — «Всадники»; Л. — «Лисистрата»; Лг. — «Лягушки»; М. — «Мир»; О. — «Осы»; Об. — «Облака»; П. — «Птицы»; Ф. — «Фесмофориазусы» («Женщины на празднестве»); Э. — «Экклесиазусы».

рую он считал лучшей из всех; но неудача не обескуражила молодого автора. В 422 году он поставил сразу две комедии: под своим именем «Предварительное состязание» (не сохранилась) и под именем своего друга, актера Филонида, «Осы» — и завоевал два первых места.

Дальнейший творческий путь Аристофана известен нам не столь подробно. Мы знаем, во всяком случае, об успехе комедии «Лягушки», поставленной на Ленеях 405 года и повторенной по требованию публики в том же году, — событие совершенно исключительное в истории афинского театра V века, где для каждого праздника требовались новые произведения. Всего Аристофан за сорок лет своей поэтической деятельности написал не менее сорока комедий. Две последние из них он передал для постановки своему сыну Арароту, желая зарекомендовать его перед афинском публикой; известно, что одна из них, не сохранившаяся до наших дней, принесла Арароту в 387 году до нашей эры желанное первое место — верный показатель не угасших творческих сил стареющего драматурга.

Между тем не прошло и полувека после смерти Аристофана (около 385 г.), как из уст Аристотеля раздалось недвусмысленное осуждение всего жанра древней комедии за свойственную ему идею социального обличения и за беспощадные персональные нападки. Оценка эта стала кочевать из работы в работу античных критиков, найдя свое завершение в известном трактате Плутарха «Сравнение Аристофана с Менандром». И опять — парадоксальный поворот судьбы. Примерно в то же время, когда Плутарх выносил свой суровый приговор Аристофану, — во II веке нашей эры — был произведен отбор для нужд школы наиболее интересных, с тогдашней точки зрения, сочинений древнегреческих авторов. Аристофану удивительно повезло — из его сорока комедий сохранилось целиком одиннадцать, то есть больше четверти всего написанного, в то время как из драм популярнейшего в античности Еврипида была отбрана только одна десятая часть (впоследствии к ней случайно прибавились еще девять пьес), Эсхила — примерно одна двенадцатая, а Софокла — вовсе одна семнадцатая. Комедии Менандра, бывшие идеалом Плутарха, совсем не попали в число отобранных произведений. Комедии же Аристофана, хоть и не все, пережили крушение античной цивилизации и набеги варваров, разрушение памятников языческой культуры и иконоборчество раннего Средневековья, сохранившись в рукописях X—XI веков до эпохи Возрождения, когда первое печатное издание венецианца Альда Мануция сделало их доступными широкому кругу гуманистов, а вслед за ними — образованным людям всей Европы.

Здесь нас снова подстерегают странности. Аристофан стал известен европейскому читателю примерно тогда же, когда были заново открыты Эсхил, Софокл, Еврипид, — в конце XV — начале XVI века. С тех пор такая трагедия, как софокловский «Царь Эдип», стала едва ли не символом всей древнегреческой цивилизации и источником для десятков подражаний, обработок и вариаций. То же самое касается «Электры», «Антигоны», еврипидовской «Меден». Аристофановская комедия не может похвалиться ничем подобным. Философы уже несколько столетий спорят о сходстве и различии комедийного Сократа из «Облаков» и Сократа исторического; реформаторы и моралисты несколько раз пытались приспособить для своих целей аристофановское «Богатство»; время от времени появляются отмеченные большей или меньшей долей фривольности обработки «Лисистраты», — все это, однако, ни в малейшей мере не достигает уровня произведений, созданных Расином и Гете, О'Нейлом и Гауптманом по мотивам трех великих греческих трагиков.

Почему же так странно и противоречиво сложилась судьба литературного наследия Аристофана, единогласно признаваемого «отцом комедии»? Есть по меньшей мере две причины, объясняющие трудность непосредственного усвоения аристофановской комедии культурой нового времени. Это непривычность ее внешней формы и специфичность внутреннего содержания. Обе они восходят к ее истокам.

1. Структура древней аттической комедии

По своему социальному происхождению, комедия Аристофана и его современников является жанром крестьянским, по содержанию — обличительным (см. ниже, № 2). По стилистическим признакам она объединила в себе хоровую инвективу с простонародным фарсом. Постепенно в конгломерат этих песенных и разговорных сцен стала проникать и актуальная общественно-политическая тематика, и определенная структурная упорядоченность, о которых мы можем судить главным образом все по тем же комедиям Аристофана: лишь они дошли до нас полностью и дают представление как об основных композиционных элементах древнего комедийного театра, так и об их возможных варьированиях, перестановках, повторениях, опущениях и т. п.

В принципе композиционная структура древней аттической комедии предстает в следующем виде.

Каждая из них начинается прологом, и хотя термин этот достаточно распространен в литературе нового времени, у современного читателя с прологом ассоциируется небольшое вступление, чаще всего — повествовательного характера, вводящее зрителя в сюжетную экспозицию пьесы. У Аристофана пролог — совсем иной. Это

достаточно обширная и очень оживленная игровая сцена с участием трех-четырёх (а то и больше) действующих лиц; уже в прологе завязывается основной драматический конфликт пьесы, обрисовывается место в нем участников и достаточно четко определяется их сценический облик.

Если назначение пролога — при всем различии в его употреблении у Аристофана и у более поздних авторов — все же вполне понятно современному читателю, то функция следующих за ним частей древней комедии нуждается в более подробном объяснении.

После того как в прологе выяснялась расстановка сил, принимающих участие в действии, оркестру (сценическую площадку) заполнял хор, исполнявший свою вступительную песнь, — парод («выход»). Хор — традиционный участник древнегреческой драмы классического периода (V в.), как трагедии, так и комедии. Однако трагический хор, даже в моменты наивысшего потрясения или величайшей радости, редко принимал непосредственное участие в действии. Иначе в комедии Аристофана: здесь хор часто самым активным образом вмешивался в отношения действующих лиц, поддерживал одного из них, преследовал другого, причем подчас дело доходило до самой откровенной потасовки. К тому же комедийный хор мог изображать и обычных людей: всадников, крестьян, женщин), и представителей разных городов или островов, и различных животных или птиц, и фантастические существа (облака) или обитателей неведомых стран, и даже мифологических персонажей или поэтов прошлого, представленных во множественном числе («Одиссеи», «Архилохи»). Во главе хора стоял его предводитель, а сам хор разбивался на две равные половины, каждая со своим предводителем, которые и в пароды, и в дальнейшем течении комедии обменивались симметричными партиями — вокальными [строфа и антистрофа; в пароды, парабасы и агоне (см. ниже) они называются одой и антодой], принадлежавшими участникам полухорей, и речитативными (эпиррема и антэпиррема), произносимыми их предводителями. Разумеется, могли быть песни, исполняемые хором в полном составе, как и вступительные монологи в парабасы, произносимые одним предводителем хора. Сама же парная симметрия хоровых и речевых партий — тоже наследие фольклорного прошлого комедии, типа русской хоровой переключки: «А мы просо сеяли, сеяли...» — «А мы просо вытопчем, вытопчем...» Поскольку в пароды хор присоединялся к одной из сторон в уже наметившемся конфликте, эта часть комедии только усиливала напряжение, возникшее в прологе, и доводила его до высшей точки. Когда же страсти несколько успокаивались, наступало время обосновать наконец позиции враждующих сторон, — этой цели служил агон («спор»), в

котором каждый из антагонистов развивал аргументы в пользу задуманного или осуществленного им плана.

По своему происхождению комедийный агон восходил к уже названному ритуальному состязанию двух хоров. В соответствии с этим и комедии Аристофана хор выказывал живейшую заинтересованность в исходе спора и иногда даже делился на две партии, причем каждая поддерживала своего «героя». Однако решающая роль в агоне уже перешла к индивидуальным противникам, и чаще хор просто побуждал их к мобилизации всех средств убеждения. Последнее слово в споре принадлежало, как правило, тому из персонажей, на чьей стороне находились, симпатии автора. Естественно, что и хор принимал сторону этого действующего лица, прославляя в нем удачливого соперника.

Победа в агоне главного персонажа, в сущности, исчерпывала чисто логическое содержание спора, составлявшего идейную основу конфликта в данной комедии. Теперь оставалось только подкрепить примерами правоту победителя, — поэтому всю вторую половину пьесы занимала вереница отдельных сценок — эпизодиев (т.е. «привхождений») с участием различных персонажей, которые пытались извлечь для себя выгоды из создавшейся ситуации. Число таких эпизодиев являлось неограниченным — их было столько, сколько автор считал достаточным для убедительного подтверждения выдвинутой идеи (3 — в «Осах», 15 — в «Птицах») или для ее полного развенчания (4 — в «Экклесиазусах»); эпизодии могли вообще предшествовать агону, если они не несли смысловой нагрузки, а были просто комическими сценками (например, «испытание» Диониса и Ксанфия в «Лягушках»). Так как, однако, герой обычно не выражал ни малейшего желания делиться плодами одержанной победы, а непрошеные любители таскать каштаны из огня чужими руками проявляли назойливость, в дело приходилось пускать кулаки и палки.

Завершалась комедия эксодом («уходом»): герой, в сопровождении ликующего хора, покидал оркестру в веселом праздничном шествии, часто носившем характер свадебной процессии или достаточно откровенно намекавшем на ожидающие победителя радости Афродиты.

Кроме этих, весьма своеобразных композиционных членов аристофановской комедии в ней обычно присутствовала еще одна, наиболее специфическая ее часть, не находящая себе никакого соответствия ни в одном драматическом жанре нового времени. Это была уже ранее упоминавшаяся парабаса — прямое обращение хора к зрителям, только очень отдаленно или совсем не связанное с сюжетом комедии, — отсюда и его название (буквально: «отступление»). Кого бы ни изображал хор, в парабасе его участники посвящали

свою партию обсуждению злободневных общественно-политических вопросов, осмеивали всяких казнокрадов и обманщиков, неженков и развратников, а попутно вспоминали и о добром старом времени, когда такого рода отступники от моральных норм не позорили своими пороками честь государства. Нередко в парабасе устами хора говорил сам автор, делясь со зрителями взглядами на искусство или оценивая свой творческий путь.

Описанная здесь в самых общих чертах композиционная схема аристофановской комедии отнюдь не играла роли беспощадно жесткого прокрустова ложа, а, напротив, достаточно свободно варьировалась автором в зависимости от потребностей сюжета. Во «Всадниках» агон выходит далеко за пределы одной части комедии, пронизывая ее от начала до конца; в «Лисистрате» парабаса включается в развитие действия, утрачивая свое основное назначение публицистического отступления; эпизодии нередко занимают значительное место в первой половине пьесы, до парабасы и даже до агона. В любом случае ясно, что структуру аристофановской комедии до самого конца V века составляли два, по-видимому, совершенно разнородных элемента: хор, являвшийся носителем обличительного начала, и разговорная сценка с участием персонажей бытового плана, поданных в традициях древнейшего народного фарса. Эти две стихии, как видно из уцелевших фрагментов других афинских комедиографов того времени, царили и в их произведениях, и, таким образом, Аристофана мы можем рассматривать как единственного и, очевидно, наиболее яркого представителя целого жанра, который современная наука, вслед за античными филологами, обозначает понятием «древняя аттическая комедия».

Нам сейчас трудно определить, когда сложилась — при всех возможных вариантах — композиционная структура комедии: законченные ее образцы представляют, как было сказано, только комедии Аристофана, а всего в жанре древней аттической комедии, получившей доступ на всенародное празднество Великих Дионисий в 487/486 г., выступало более полусотни поэтов различного масштаба дарования.

Среди собратьев нашего поэта по жанру уже античная критика выделила еще двух крупнейших авторов — Кратина и Евполида, создав, таким образом, триаду великих комедиографов (по аналогии с триадой великих афинских трагиков — Эсхил, Софокл, Еврипид). Возможно, что придание комедии структурного единства было делом рук старшего из них — Кратина. У Аристофана сложившаяся композиционная схема достигает своего завершения, чтобы потом претерпеть новые перемены, открывающие путь к более привычной нам пятиактной разговорной комедии.

Что касается содержания недошедших комедий (от некоторых дошли более или менее значительные фрагменты), то надёжно можно выявить три направления: комедии общественно-политической критики; комедии со сказочным содержанием, в которых герои попадают или мечтают попасть в страну, где текут молочные реки в кисельных берегах, а еда растёт на вечно неувядающих деревьях; комедии — мифологические пародии.

О первом — памфлетно-публицистическом направлении древней аттической комедии даёт представление целый ряд источников.

Дошел папирусный отрывок комедии Кратина «Дионисалександр», в которой Перикл был изображен в виде бога Диониса, предводителя сатиров. Он брал на себя в этой комедии роль троянского царевича Александра (Париса), присудившего победу в споре трех богинь Афродите и этим навлекшего на Троию губительную войну. Когда же неприятели начинают разорять троянскую землю, Дионис прячется в шкуру барана. Этот же образ «царя сатиров» применил к Периклу другой современник Аристофана — поэт Гермипп, противопоставляя осторожную тактику вождя афинской демократии в первые годы Пелопоннесской войны (о ней см. ниже) необузданному радикализму Клеона.

Также папирусная находка сделала достоянием науки отрывки из комедии Евполида «Демы» (так назывались административные единицы, на которые делилась Аттика). В пьесе, поставленной около 20 лет спустя после начала войны, Евполид вывел на сцену великих афинян прошлого, которые пришли на землю из подземного царства, чтобы убедиться в разложении общественной нравственности и навести порядок в родном городе.

О другой ветви аттической комедии — сказочной — даёт представление позднеантичный компилятор Афиней (III в. н. э.), который в своем сочинении «Пир мудрецов» (267e—270a) собрал отрывки описаний «золотого века», заимствованные из комедий Кратина, Кратета, Телеклида, Ферекрата и других, менее известных поэтов. Становится ясно, что мотивы фантастической страны изобилия и всеобщего благополучия не являются у Аристофана случайностью, а отражают устойчивую тенденцию жанра.

То же самое надо сказать о комедиях — мифологических пародиях. Среди сохранившихся названий можно насчитать, за исключением произведений самого Аристофана, четырех «Дионисов», три «Аталанты», три или четыре «Геракла», по два «Агамемнона», «Адониса», «Вакханок», «Европы», «Меден», «Сирен», «Тесея», «Финикиянок», несколько «Рождений» богов — Афины, Афродиты и опять же Диониса, муз — сюжет, получивший широкое распространение в комедии IV в., в которой мифологическая тематика занимала очень существенное место, причем чаще всего, как это ясно из

заглавий, в виде пародии на ее обработку в трагедии. В древней аттической комедии большинство пьес такого рода принадлежит ее позднему периоду (конец V — начало IV вв.), но и в пору ее расцвета ему отдали дань Кратин («Серифяне» — о спасении Данаи с младенцем Персеем), Гермипп («Европа», «Мойры»), Евполид, да и сам Аристофан (ср. его недошедшие комедии «Данаиды», «Дедал», «Финикиянки»), причем и у него травестия мифа часто сочеталась с пародией на его обработку в трагедиях. Сохранились от всей этой продукции одни крохи, но значительная доля мифологической пародии в общем потоке пьес древней комедии неоспорима.

Своеобразие содержания и формы древней комедии соответствовал и необычный для нынешнего читателя облик и практика самого древнегреческого театра, которым почти нет аналогий в современности.

В классическое время отсутствовали постоянные театры и театральные труппы со своим репертуаром, регулярными представлениями, несколькими премьерами в год и т. д. Только на Великих Дионисиях (рубеж марта-апреля), а потом (для комедии — с 40-х годов V в.) — на Ленеях (январь-февраль) ставились каждый раз новые комедии. Профессиональных актеров насчитывалось на все Афины несколько человек, а хор подбирался из граждан-любителей; расходы на его обучение, а также костюмы вменялись на правах общественной повинности какому-нибудь богатому гражданину — хорегу. Постановщиком своей комедии выступал большей частью сам автор.

Вторую особенность театральных представлений в Афинах составлял, как мы уже знаем, их состязательный характер. Архонт — один из девяти высших должностных лиц — отбирал из представленных ему для отбора пьес всего лишь несколько (трагических тетралогий всегда три, комедий — во время Пелопоннесской войны тоже по три, до войны и по ее окончанию — по-видимому, пять); их авторы и выступали в порядке творческого соревнования, а результаты определяло жюри из 10 человек, избранных по жребию по одному от каждой филы — административных округов, на которые делилась Аттика. Первое место означало, естественно, победу, второе — достаточно заметный успех, третье — провал.

Спектакль начинался рано утром (сравним первые сцены в «Ахарнях», «Облаках», «Осах», «Лисистрате», «Экклесиастах») под открытым небом. Вокруг орхестры амфитеатром по склону холма поднимались деревянные сиденья для зрителей (каменный театр был построен в Афинах только во 2-й половине IV в.). Задняя часть орхестры перегораживалась продолговатым зданием — сkenой, имевшей в передней стене центральную, достаточно широкую дверь и, наверное, еще две поменьше — по ее сторонам. Перед сkenой, по реконструкции современных историков античного театра, возвы-

шался примерно на 1 метр помост шириной около 14-ти и глубиной чуть больше 2,5 метров. С орхестрой помост сообщался ступеньками, по которым игравшие на нем актеры спускались к хору.

Декоративное оформление оставалось, вероятно, незамысловатым и достаточно условным. Так, в «Ахарнях» действие происходит сначала в городе, на Пниксе, потом перед домом Дикеополя; в эту часть пьесы вклинивается эпизод в доме Еврипида, и единственное, что указывает на оформление сцены, — это предложение Дикеополя Еврипиду «выкатиться» т. е. из главной двери сцены должна была выехать или повернуться вокруг центральной оси на видной ранее зрителю стороной выдвигная площадка на колесах — «эккиклема» (буквально: «нечто выкатываемое»), изображавшая внутренность дома. В «Осах» нужна была большая рыбацья сеть, чтобы накрыть фасад сцены; в «Птицах» какие-то дополнительные атрибуты обстановки должны были обозначать скалистую и лесистую местность, — все остальное дополняла фантазия зрителей.

2. Пелопоннесская война и ее последствия

Не менее необычно, чем форма аристофановской комедии, ее содержание, которое мы сумеем лучше понять, вспомнив об исторических условиях, сложившихся в Афинах в последней четверти V — начале IV века.

Получилось ли так по замыслу античного редактора, отобравшего одиннадцать комедий Аристофана для «массового издания» тех далеких времен, или по случайному совпадению, только сохранившиеся пьесы охватывают почти все сорок лет его творчества: от 425 до 388 года. В истории древних Афин это были критические десятилетия, поворотный период от их высшего расцвета к началу глубокого кризиса.

Древняя Греция не была государством в современном смысле этого слова — с единой территорией и денежной системой, с единым правительством и общими для всех законами. Напротив, она состояла из нескольких сотен независимых полисов — городов-государств, каждое со своим народным собранием и своей администрацией, со своим войском, даже если оно в каком-нибудь микроэкономическом полисе не превышало трех десятков тяжеловооруженных воинов (гоплитов). На этом фоне выделялись два основных государства континентальной Греции — Афины, центр области Аттика, в Средней Греции, и Спарта (Лакедемон) — на юге, на Пелопоннесском полуострове, подчинившая себе к тому же в VII—V вв. в результате длительных войн соседнюю плодородную Мессению.

Естественное соперничество между двумя крупнейшими государствами Эллады поддерживалось абсолютным несходством в их общественно-политическом устройстве и, как теперь принято говорить, в менталитете их граждан. Афины еще в начале VI в. всту-

пили на путь демократического развития, который, хоть и не один раз прерывался, в конце концов привел их к блестящему «пятидесятилетию» (479—431), включая сюда век Перикла (490—429) — расцвет литературы, театра, изобразительного искусства, философии, красноречия, невозможных без открытости внешним влияниям, всегдашней готовности к разнообразным контактам с окружающим миром. Спарта, задававшая тон в культурной жизни материковой Греции в VII в., в результате войн с Мессенией превратилась в консервативное военизированное государство со строгой регламентацией образа жизни своих граждан, откровенной ксенофобией и сознательной замкнутостью в собственных границах. Различие во всем жизненном облике двух государств, взаимное недоверие и попытки укрепить свое влияние в других полисах должны были неизбежно приводить их к вооруженным конфликтам, которые вылились в конце концов в долголетнюю Пелопоннесскую войну (431—404), завершившуюся для Афин полным разгромом и потерей влияния в Греции. Но это еще — дело будущего, пока же как раз на период войны приходится высший расцвет древней аттической комедии, сразу же, как мы видели, активно вмешавшейся в самую суть общественно-политических противоречий.

Комедии как жанру крестьянскому были особенно близки интересы сельских землевладельцев, по которым разразившаяся война нанесла самый сильный удар: по плану Перикла, жители Аттики должны были отдать на поток и разграбление спартамцам свою землю, в то время как афинскому флоту предоставлялось разорять берега Пелопоннеса. Тактика эта своих плодов не принесла (может быть, из-за преждевременной смерти самого Перикла), а хозяйственным интересам аттических земледельцев нанесла серьезный урон. «Нелегко им было сниматься с места всем домом, — свидетельствует Фукидид, — в особенности потому, что после персидских войн они лишь незадолго до того устроились снова со своим хозяйством. Неохотно, с тяжелым чувством покидали афиняне дома и святыни, которые были для них "отцовскими" искони, со времени их старинной государственной организации; они должны были изменить свой образ жизни, и каждый из них покидал не что иное, как свой город...»¹.

Ясно, что действия спартанцев могли только вызвать в афинянах дух реванша, и трудно осуждать их за отказ от неоднократных попыток примирения, исходивших от Лакедемона. Впрочем, несмотря на активные военные действия и на взаимно наносимый ущерб, первые десять лет войны (431—421, так называемая Архидамова война по имени спартанского царя Архидамы, возглавляв-

¹ Фукидид II. 16 сл.

шего несколько походов в Аттику) прошли безрезультатно. Завершилось это десятилетие столкновением воюющих сторон во Фракии, при Амфиполе, где погиб и вождь наиболее радикальной «военной» партии с афинской стороны Клеон, и спартанский полководец Брасид. В апреле 421 г. «Никиев мир» положил конец бессмысленному десятилетнему кровопролитию.

Между тем, с самого начала войны в Афинах выявились острые противоречия между отдельными социальными группировками.

Прежде всего война с огромной силой ударила по сельскому населению Аттики: земледельцы покидали свои скромные владения и переселялись в Афины, где далеко не всем беженцам хватало места и государственного вспомоществования. Отрезанные вражеской армией от родных мест, они с вершины афинского акрополя с тоской и горечью наблюдали за тем, как гибнут их маслины и виноградники. В то же время для безземельных городских ремесленников заинтересованных в вывозе своих изделий за пределы Аттики, господство на море афинского флота открывало все более широкие перспективы, и потому именно на эту часть населения опирались хозяева рабовладельческих мастерских и оптовые торговцы, выдвигавшие из своей среды руководящих деятелей афинской демократии. Так наметилось существенное противоречие между стремлением к миру, исходившим от поселян и незначительной прослойки крупных землевладельцев, и ориентацией городских торгово-ремесленных слоев на войну «до победного конца».

Этот основной общественный конфликт повлек за собой и все остальные.

В мирное время аттические крестьяне жили по своим деревням и сравнительно редко заглядывали в город; даже для решения самых важных государственных дел в народном собрании требовался кворум в шесть тысяч голосов при общем числе полноправных мужчин примерно в тридцать тысяч (женщины и обосновавшиеся в Афинах ремесленники из других государств правом голоса не пользовались). По этой причине сельские жители были мало или вовсе не искушены в ораторском искусстве и принимали за чистую монету все, что им приходилось отныне выслушивать в народном собрании или судебных заседаниях. Поскольку же выступавшие там опытные ораторы, защищая интересы различных общественных слоев, выдвигали и одинаково доказательно обосновывали прямо противоположные точки зрения, у бедного селянина голова шла кругом и он понимал только, что в любом случае его обводят вокруг пальца и оставляют в дураках. Отсюда — недоверие к речистым лидерам демократии («демагогам»), умеющим подбивать народ на рискованные, а то и вовсе безнадежные предприятия. Отсюда же в широких кругах населения открытая враждебность по

отношению к науке убеждения (риторике) и ее носителям — разным философам, сливавшимся в сознании простого человека в собирательный образ некоего зловердного «софиста».

Софистами в Греции называли сначала платных учителей мудрости, которые главное внимание уделяли обучению диалектике и искусству красноречия. Появление их было объективно неизбежно, коль скоро афинская демократия стремилась обеспечить каждому своему члену максимальные возможности для развития и самоосознания личности, включая сюда свободу выражения собственного мнения и право его отстаивать.

Выдвинутой Протагором тезис: «Человек есть мера всех вещей», казалось бы, в наибольшей степени отвечал этому порыву к полному раскрепощению человеческой личности. Между тем брать дорогостоящие уроки у софистов могла только молодежь из богатых семей, а громадному большинству простых граждан софистическая премудрость с ее изощренной аргументацией не только оставалась недоступной, но и представлялась угрозой их бесхитроственному существованию и традиционному образу жизни. Эта неприязнь, тоже имевшая свои объективные причины, объясняет, в частности, появление аристофановского образа Сократа, который, впрочем, являлся объектом осмеяния и у других комедиографов.

Сложнее обстоит дело с критикой Еврипида, которому Аристофан неизменно противопоставлял поэтов 1-й половины V в. — Симо니다, Фриниха и — особенно в «Лягушках» — Эсхила. Наш поэт был человеком образованным, прекрасно знал всю предшествующую ему и современную поэзию и обладал, естественно, и чувством нового, и незаурядным вкусом, которые подсказывали ему, что новое время требует новых идей и новых средств художественной выразительности, поэтому он не мог не видеть прогрессивности драматургии Еврипида и, судя по высказыванию Кратина не раз подпадал под его влияние.

С другой стороны, интерес Еврипида к внутреннему миру человека, к бушевающим его страстям и трагическому исходу конфликтов, к которому ведет несовместимость противоречивых чувств, так же разрушал цельность нравственных устоев, на которых базировалась афинская демократия, отдававшая предпочтение общественному перед личным, как и философия софистов. Поэтому и в наиболее далекой, казалось бы, от насущных забот сфере художественного мышления происходило столкновение различных точек зрения на задачи и границы трагического искусства, на степень его близости к действительности, на способы ее воспроизведения.

Так мы получаем доступ к целому комплексу проблем, волновавших общественное мнение в Афинах в то время, когда Аристофан делал свои первые шаги в драматическом искусстве: война и

мир, богатство и бедность, народ и его вожди, сила публичного слова и моральное право оратора, реальная жизнь и ее отображение на сцене. При этом некоторые проблемы занимают Аристофана сравнительно недолго, другие — едва ли не всю жизнь, третьи всплывают только под самый ее конец, — объяснение этому дает общественно политическая обстановка в Афинах, резко менявшаяся несколько раз на протяжении сознательной жизни нашего поэта.

Все сохранившиеся комедии Аристофана хронологически делятся на три группы, совпадающие по времени с тремя различными этапами в истории Афин и афинской демократии.

К первой группе относятся произведения, датируемые от 425 до 421 года. Последняя из них, «Мир», была поставлена накануне подписания мирного договора между Афинами и Спартой: первое десятилетие Пелопоннесской войны не принесло перевеса ни одной из воюющих сторон. И хотя Афины, и особенно их сельское население, пережили за минувшие годы немало трудностей, афинская демократия чувствовала себя достаточно сильной, и осознание этой силы делало беспощадными нападки Аристофана на те общественные явления, которые представлялись ему несовершенствами существующего строя.

Самый яркий пример такого рода сатиры — комедия «Всадники» (424 г.), где под видом наглого и льстивого Кожевника, обманывающего и обкрадывающего своего дряхлого хозяина Демоса (афинский народ), Аристофан вывел всемогущего лидера радикального крыла афинской демократии Клеона. В остро гротескной форме, не боясь смелых гипербол и фантастических ситуаций, поэт поставил вопрос о самой природе демагогии и о социальных причинах, порождающих наивную доверчивость народа. Разумеется, во «Всадниках» было достаточно комических преувеличений, но основная мысль в комедии — глубоко верная для характеристики всякого эксплуататорского общества: власть имущим свойственно откупаться от широкой массы трудящихся видимостью их участия в управлении государством и в дележе доходов.

Другой важнейший мотив комедии этих лет — требование мира. В комедии «Ахарняне» (425 г.) честный афинский крестьянин Дикееполь, разуверившись в возможностях народного собрания, заключает сепаратный мир со спартанцами и убедительными доводами смиряет гнев своих земляков, готовых видеть в нем изменника. Если попутно достается и демагогам, и воинственным «генералам», и всяким послам, прокучивающим государственные денюжки, то это только доказывает, что пропаганда мира неотъемлемо связана в сознании Аристофана с критикой недостойных представителей общественной системы.

К этим же годам относится комедия «Облака» (423 г.), как мы помним, провалившаяся. Аристофан попытался ее переделать, но не довел переработку до конца, и в тексте сохранились некоторые неувязки, однако основная цель комедии совершенно ясна: в образе широко известного в тогдашних Афинах Сократа драматург подвергал беспощадному осмеянию всю «новую науку», не делая различия между ее натурфилософскими, грамматическими и этическими течениями. Степень зловерности модных направлений измеряется в «Облаках» глубиной нравственного ущерба, который они наносят воспитанию гражданина, отрывая его от заветов традиционной морали.

Вторая группа сохранившихся комедии Аристофана охватывает 414–404 годы.

После заключения мира Афины не только восстановили разрушенное хозяйство, но и достигли такого процветания, которое сделало возможным зарождение и осуществление самого смелого и самого безрассудного замысла в их истории — Сицилийской экспедиции (415–413 гг.).

В нашу задачу не входит здесь ни изложение истории Сицилийской экспедиции, ни последовавших за ней событий: в сохранившихся комедиях Аристофана они почти не получили отражения.

Достаточно сказать, что мощная афинская эскадра вышла из Пирея в середине июня 415 г., а в сентябре 413 г. ее остатки, запертые на внутреннем рейде Сиракуз, потерпели последнее сокрушительное поражение. Уцелевшие в морском бою содержались в заброшенных каменоломнях, изнывая сначала от жары и духоты, а с наступлением осени — от ночных холодов, и все это время — от голода и болезней. Всего афиняне потеряли около двух тысяч семисот тяжеловооруженных воинов, не говоря уже о моряках, лучниках и всем флоте — больше 150 триер.

Вдобавок ко всем бедам спартанцы заняли примерно в 30 км от Афин селение Декелею, совершая оттуда набеги на окрестные уголья. Для афинян повторились черные дни начала войны, и можно только удивляться, как у них хватило сил еще 7 лет оспаривать первенство в Греции, а у зрителей, собиравшихся в театре Диониса, — вникать в споры о литературных приемах Еврипида и эстетической программе давно умершего Эсхила.

Наконец, в 404 г., под угрозой блокады и голода, Афины признали свое поражение в Пелопоннесской войне, и власть в них захватила реакционная группировка так называемых тридцати олигархов. Хотя она вскоре и была свергнута демократическими силами и прежняя форма государственного устройства была восстановлена и продержалась в Афинах еще около столетия, детище демократии — древняя аттическая комедия могла считать конец V в. и своим соб-

ственным концом. Никогда больше на сцене афинского театра не царило такое буйство красок, такое неповторимое смешение политической инвективы с фантазией, вдохновенного лиризма с бытовым фарсом.

После страшной катастрофы 413 года общественная активность комедий Аристофана значительно снизилась. Из них почти исчезают персональные нападки на политических деятелей, конкретные вопросы внешней и внутренней политики. Единственная общественная проблема, по-прежнему находящая отклик в его творчестве, это потребность в мире для пострадавших Афин, но и она предстает в «Лисистрате» (февраль 411 г.) в таком освещении, которое делает достижение мира еще более иллюзорным, чем когда бы то ни было в произведениях первого десятилетия Пелопоннесской войны.

Внимание поэта в эти годы больше привлекают проблемы эстетики и литературной критики. Сатирическое изображение художественных приемов Еврипида имело место уже в «Ахариянах», а полет Тригея на Олимп «Мир» являлся гигантской пародией на сюжет трагедии Еврипида о мифологическом герое Беллерофонте. Теперь Аристофан посвящает целую комедию «Женщины на празднике Фесмофорий» (апрель 411 г.) осмеянию Еврипида, пародируя сюжеты и отдельные сцены из его комедий, принципы построения арий и диалогов. Наконец, после того как в течение одного лишь года уходят из жизни Софокл и Еврипид, Аристофан пишет пьесу «Лягушки» (405 г.) — блестящий образец эстетической полемики, выполненной причудливыми средствами аттической комедии. Есть что-то символическое для жизнеутверждающего духа афинской культуры в том, что всего за несколько месяцев до решающего поражения в Пелопоннесской войне афинский поэт был способен на такое глубочайшее проявление чувства комического, а его аудитория — на такое тонкое его восприятие, которое засвидетельствовано успехом аристофановских «Лягушек».

В первые десятилетия IV в. годы славы Афин в далеком прошлом. Правда к 392 году удастся восстановить городские укрепления и собрать флот, но возрождение морского союза наталкивается на сопротивление спартанцев и персов. Правда, известная часть крестьян вернулась к своим садам и крошечным полевым наделам, — но земля, многократно вытоптанная поступью войны, оливковые деревья и виноградные лозы, искалеченные или вовсе вырубленные во время вражеских набегов, с трудом залечивают раны, так что иной афинянин еще три раза подумает, стоит ли начинать заново сельскую жизнь, или лучше остаться в городе, перебиваясь с семьей на гроши, которые он получает за посещение народного собрания. Если героем ранних комедий Аристофана был справный хозяин, противопоставляющий разорению военных лег идеал сельского

довольства и обеспеченности, то теперь их героем становится по-прежнему честный, но бедный крестьянин, гнувший спину в поле от рассвета до позднего вечера, чтобы кое-как прокормить ораву голодных детей. Фантастические планы прекращения войны и возрождения афинского демоса, придававшие столь красочный размах политической сатире Аристофана в комедиях двадцатых годов, в последних его произведениях оборачиваются утопической мечтой об элементарной сытости бедняка-труженика, да и эта надежда оказывается на проверку очень призрачной.

Об этом свидетельствуют две сохранившиеся комедии последнего периода его творчества: «Экклесиазусы» («Женщины в народном собрании») и «Богатство» («Плутос»), поставленные соответственно в 392 и в 388 гг. Две другие комедии («Кокал» и «Эолосикон»), написанные позже, до нас не дошли. Вскоре после этого Аристофан умер.

3. Реальность и утопия

Попытаемся теперь выявить те эстетические законы, по которым Аристофан создает в своих комедиях совершенно особый, неповторимый, похожий и одновременно не похожий на породивший его реальный мир исторических Афин.

Прежде всего обращает на себя внимание фантастичность сюжетов аристофановских комедий. Один афинский земледелец, недовольный военной политикой государства, заключает для себя сепаратный мир со спартанцами, открывает рынок, доступный для жителей всех соседних областей Греции, и, пока вокруг грохочет война, мирно справляет сельский праздник с обязательным участием соблазнительных девиц («Ахарняне»). Другой афинский крестьянин — Тригей, раскормив до размеров хорошего жеребца огромного навозного жука, достигает на нем Олимпа и обнаруживает, что желанная для всех эллинов богиня мира находится в заточении у ненавистного бога войны; пользуясь его временным отсутствием, герой сзывает честных земледельцев со всей Греции, которые без малейших затруднений появляются на Олимпе и, приналегши на канаты, отваливают тяжелый камень от пещеры, где давно запрята на богиня мира («Мир»). Два афинских горожанина бегут из опустылевшего им города и, встретившись с птичьим царем Удодом, решают основать птичье государство между небом и землей. И вот журавли приносят в зобу камни из Ливии, гуси месят глину, ласточки подают раствор, — в мгновение ока неприступная стена отгораживает небо от земли, и самим богам приходится идти на поклон к новым владыкам вселенной («Птицы»). Бог театра Дионис в поисках истинного трагического поэт спускается в подземное царство, чтобы вернуть на землю недавно умершего Еврипида. Здесь он

становится свидетелем страшного спора, происходящего между Еврипидом и давно скончавшимся Эсхилом, избирается судьей в их поэтическом состязании и, изменив первоначальное решение, забирает с собой на землю Эсхила («Лягушки»). Афинский бедняк Хремил встречает в пути оборванного слепого старика, который оказывается самим богом богатства Плутосом; исцеленный от слепоты, Плутос одаряет своими милостями честных земледельцев, навсегда отворачиваясь от всяких авантюристов, доносчиков и казнокрадов («Богатство»).

Даже если аристофановский сюжет исходит из жизненно возможных ситуации, практически он может быть осуществлен только в условиях комического театра. Женщины всей Греции, возглавляемые Лисистратой, договариваются отказывать мужьям в супружеских ласках, пока те не примут решения прекратить войну и вернуться к семьям («Лисистрата»). Чтобы избавиться от притесняющего их недавно купленного раба-кожевника, двое слуг афинского Демоса выкрадывают у Кожевника прорицания, предсказывающие его падение, — ситуация, в принципе вполне возможная в Афинах середины двадцатых годов, где всякие пророчества были в большом ходу. Однако, чтобы изгнать Кожевника, оракул предписывает найти еще большего наглеца и пройдоху, способного превзойти нынешнего фаворита нахальством, беспардонной лестью, необразованностью. Когда же необходимый кандидат находится в лице базарного торговца колбасами и в конце концов одолевает противника, он совершает над своим хозяином волшебную церемонию: Демос превращается в молодого, полного сил красавца, каким был афинский народ в годы славных побед над персами при Марафоне и Саламине («Всадники»).

Таким образом, в комедии Аристофана становится возможным невозможное, осуществляется неосуществимое, — дает ли это нам право считать создаваемый им мир порождением одной лишь поэтической фантазии, находящей обоснование в себе самой? Ни в коем случае. Фантастические средства, к которым прибегают герои, фантастическое разрешение конфликта вырастают из конкретных, исторически обусловленных противоречий современной Аристофану действительности. К тому же в его комедиях мы находим множество штрихов и зарисовок из повседневной жизни афинских горожан и земледельцев, богачей и бедняков, судей и военных, жрецов и поэтов, торговцев и ремесленников, стариков и женщин, — собранные вместе, эти детали создают картину афинского быта военных лет, не уступающую по достоверности самым подробным описаниям парижского рынка или банкирской конторы у великих французских реалистов XIX века. Свообразие мира, создаваемого в комедии Аристофана, состоит не в отрыве от земных конфликтов, а в при-

зрачности предлагаемого для них разрешения. Отсюда не только иллюзорность средств, используемых комедией, не только осознанная утопия, берущая начало в финале «Всадников» и завершающаяся в «Богатстве». Отсюда и глубочайшая противоречивость аристофановской комедии, беспощадно смелой в критике и разоблачении, но беспомощно слабой в утверждении положительного идеала: если в парабасе и финале «Всадников» автор обращается к гражданским чувствам и патриотической гордости зрителей, то «Ахарняне» и «Мир» завершаются прославлением плотских удовольствий, доступных человеку вне всяких общественных установлений и независимо от них. Хотя такой финал и находит объяснение в ритуальных истоках комедии, он, несомненно, уступает разоблачительной силе комедии в целом.

Такой же противоречивостью отличаются образы тех аристофановских героев, которые могут быть — с известной долей условности — названы положительными.

С одной стороны, почти каждый из них выдвигает какую-то новую, неожиданную идею, поражающую своей смелостью: таковы планы Дикеополя, Тригея, Лисистраты. Особенно следует выделить замысел Тригея, ибо его полет на Олимп представляет собой явное нарушение традиционной моральной нормы, давно сформулированной в хоровой лирике. «На небо взлететь, о смертный, не пытайся, не дерзай мечтать о браке с Афродитой», — пел во второй половине VII века хор в «девичьем гимне» спартанского поэта Алкмана. «Не тщишься быть Зевсом... смертному подобает смертное», — учил в V веке Пиндар. Мифологических героев, пытавшихся перейти границу между людьми и богами, неумолимо постигало поражение; такова, в частности, была судьба Беллерофонта, который вздумал подняться на Олимп, оседлав крылатого коня Пегаса. Тригею, и отличие от Беллерофонта, сопутствует успех, — не говорит ли это о том, что комическому герою, в противоположность трагическому, «все дозволено»?

Вместе с тем конечным результатом деятельности комического героя, несмотря на всю ее новизну и неожиданность, является чаще всего не новое или хотя бы преобразованное состояние мира, а возвращение к ранее существовавшему: Дикеополь и Тригей водворяют в Греции мир, Лисистрата присоединяет к этому восстановление семьи. Когда же герой пытается не вернуться к прежнему состоянию, а учредить некую новую общественную систему, его обычно постигает или явная, или скрытая неудача (исключение составляют только «Птицы»). Так, в «Богатстве», где Аристофан, казалось бы, целиком разделяет мечты обедневших крестьян о воцарении золотого века, главный герой оставляет без ответа каверзный вопрос богини бедности: откуда возьмутся рабы, чтобы обеспечивать

благополучие земледельцев, если никто не захочет подвергать себя опасности ради их приобретения?»

Таким образом, положительный герой Аристофана ставит нас перед явным парадоксом: вся его изобретательность, вся новизна его идеи направлены на то, чтобы вернуть мир в состояние, однажды нарушенное чьей-либо злой волей, ибо и сама война представляется ему не закономерным следствием общественных противоречий, а случайностью, вызванной к жизни каким-нибудь декретом Перикла («Ахарняне») или алчностью демагогов.

Особое место среди персонажей Аристофана занимает Колбасник во «Всадниках». Являясь по своей функции положительным героем, призванным избавить афинский Демос от всевластия Кожевника-Клеона и возродить его для прежней славы, Колбасник в то же время наделен всеми качествами, свойственными его антагонисту, отрицательному герою. Здесь мы не только снова сталкиваемся с парадоксальной противоречивостью аристофановского героя, достигающего высокой цели низкими средствами, но и получаем представление о том, каким образом создается у Аристофана обобщенный художественный тип.

Характеристика демагога в комедиях Аристофана отличается достаточной устойчивостью на протяжении всего его творчества. Постоянный способ действия демагога — обман народа, грубая лесть, которыми прикрывается алчность и корыстолюбие, казнокрадство и взяточничество. Этими качествами Аристофан в разной мере наделяет любого лидера радикальной демократии, но концентрацией всех свойств природы демагога является, конечно, образ Кожевника, за маской которого зрители легко угадывали Клеона: ему принадлежала в Афинах кожевенная мастерская, а «происхождение» нового раба из Пафлагонии ассоциировалось у зрителя с глаголом, означавшим «бурлить, кипеть» и напоминавшим о бурном темпераменте реального исторического лица. В отличие от литературы критического реализма, которая наделяет художественный образ суммой индивидуальных психологических свойств и внешних признаков, сатирическая типизация в аристофановской комедии идет по другому пути: поэт прикрепляет устойчивую характеристику социального типа к конкретному, реально существующему и почти всегда названному по имени афинскому гражданину, мало заботясь о соответствии данной характеристики истинным свойствам этого человека.

Такой способ типизации еще отчетливее проявляется в образе Сократа в «Облаках»: достоверно известно, что исторический Сократ не занимался ни геометрией, ни грамматическими теориями, которые приписываются ему в «Облаках». Но он был очень заметной личностью в Афинах — не в последнюю очередь благодаря

своей внешности, далекой от идеала красоты, и одно лишь появление на орхестре актера в маске Сократа сразу делало сценический персонаж знакомым для зрителя. К этой чисто внешней «индивидуальности» Аристофан снова прикрепляет устойчивую фольклорную характеристику, на этот раз — ученого-шарлатана, обогащая ее теми конкретными чертами, которые он заимствует у других современных философов. Поэтому лишен смысла длящийся уже столетия спор о том, насколько правдиво изобразил Аристофан Сократа и имел ли он право на искажение реального прототипа, — драматург создавал не портрет исторического лица, а художественный образ «софиста» вообще, лжемудреца, ответственного за порчу добрых старых нравов, и «право» на такую сатирическую типизацию давала ему природа жанра древней комедии.

Интересный пример «индивидуализации» в античном понимании слова дают также в «Лягушках» образы Эсхила и Еврипида, которых трудно с полной уверенностью отнести к категории положительных или отрицательных героев. Правда, в каждом виде состязания Эсхилу принадлежит заключительное слово, и Дионис в конце концов отдает ему предпочтение перед Еврипидом, но нельзя не заметить, что к архаической литературной технике Эсхила Аристофан относится не без иронии и возвращение его поэзии на афинскую сцену принадлежит к сфере уже знакомых нам иллюзорных решений, присущих древней комедии. При всем том ясна глубокая противоположность двух поэтов друг другу, их очевидная «неповторимость». Чем же она достигается? Как правило, противопоставлением образцов их литературного творчества, из которых уже выводятся свойства их характера: замкнутость, напыщенность, «тяжеловесность» Эсхила и доступность, разговорчивость, «демократизм» Еврипида. Как и в явно сатирических фигурах Кожевника и Сократа, Аристофан не стремится воспроизвести психологически индивидуальные черты двух умерших поэтов; материалом для их образов служит то главное свойство, которым они обеспечили себе столь заметное место в гражданском коллективе, — их поэтический дар и формы его проявления.

Было бы, однако, неверным не замечать в комедиях Аристофана определенной тенденции к индивидуализации образов, приближающейся к современному пониманию слова. Ранние комедии этим стремлением совершенно не затронуты: два раба из пролога «Мира» как две кайлы воды похожи на рабов из пролога «Всадников» и восходят к одному и тому же фольклорному типу шута («бомолоха»). Как и положено шуту, он отвлекает другой персонаж от серьезной идеи, потешает публику зубоскальством. Но функции бомолоха достаются и свободным гражданам, и не только в прологе (например, Блеспидему в «Богатстве»), и даже главным действующ-

щим лицам — Дикеополю, Тригею, самому богу Дионису. Первые два, несмотря на всю серьезность стоящих перед ними задач, — типичные шуты (см., например, обе сцены Дикеополя с Ламахом или диалог с изготовителем панцирей, а также диалог Тригея с Гермесом), третий своими шутовскими комментариями вмешивается в состязание умерших поэтов. Снижение стиля — вообще одна из функций бомолоха в агоне.

Однако ближе к концу творчества Аристофана в традиционный образ проникают черты, приближающие его к социальному типу. Заметнее всего это в образе раба — Ксанфия («Лягушки») и особенно Кариона («Богатство»). Социальные признаки, типичные для этого сословия, выявляются при первом появлении Кариона на сцене, где он с горечью констатирует свою полную зависимость от хозяина, от которого он в любую минуту может ждать порки. В то же время Карион — персонаж уже гораздо более активный, чем его хозяин, которому он дает разумные советы, вплоть до исцеления Плутона в храме Асклепия. Там, покуда Хремил мирно поживает, Карион внимательно следит за всей процедурой, не упуская случая стянуть у старушки богомолки горшок с кашей. Великолепен Карион и в разговоре с Гермесом, где он чувствует свое превосходство над изголодавшимся богом. Образы рабов в последних произведениях Аристофана открывают прямой путь к наперсникам-наставникам беспутных молодых людей и одновременно их помощникам в более поздней греческой и римской комедии.

Впрочем, независимо от того, выводит ли Аристофан положительного героя или отрицательного, торжествующего или побежденного, в изображении его деятельности преобладает ярчайшая конкретность, достигаемая материализацией самых отвлеченных понятий и сведением самых высоких материй к их чувственно осязаемым проявлениям.

Во «Всадниках» Кожевник и Колбасник кидаются в Совет пятисот, чтобы доказать свою неусыпную заботу о благосостоянии народа, но при этом они прибегают не к высоким словам, а к весьма прозаическим доводам, и победу Колбасника обеспечивает его сообщение о том, что на базаре на копейку подешевела соленая рыба. Когда же дело доходит до состязания перед лицом самого Демоса, Колбасник подносит хозяину подушечку для сидения, чтобы отдохнула именно та часть стариковского тела, которая потрудилась в саламинском бою.

В «Облаках» средствами комической материализации достигается чрезвычайно наглядная характеристика высокопарного мудрствования. Сократ большую часть времени проводит в гамаке, подвешенном высоко над землей, — иначе его возвышенные мысли будут притянуты к земле и утратят свою отвлеченность. Подвижность,

изменчивость человеческого мышления, относительность нравственных норм, на чем настаивали софисты, воплощается в облаках, носимых ветром по поднебесью и постоянно меняющих свой вид.

А как поступить Дионису, чтобы с достаточной долей объективности оценить качество стихов Эсхила и Еврипида? Очень просто — взвесить их стихи на весах. Тут и выявляется, что сила убеждения, столь высоко ценимая Еврипидом, ничто перед лицом смерти, торжествующей в трагедии Эсхила, и даже богатырская палица, упоминаемая в стихе Еврипида, не может перетянуть кучи трупов, о которых говорится в стихе Эсхила.

Переходя от деталей к целым эпизодам, мы и здесь найдем ту же конкретность аргументации, взывающей не к уму, а к чувству зрителей. Для Тригея установление мира отождествляется с женитьбой на молодой красавице, полубожественной Жатве, спутнице безоблачных мирных дней. Да и в «Богатстве», безмерно далеко от жизнеутверждающей вольности ранних пьес, справедливость нового порядка вещей подтверждается, между прочим, еще и тем, что теперь молодой человек может отказаться от хорошо оплачиваемого романа с престарелой прелестницей.

Если доказательства этого рода ориентированы на элементарное восприятие комического, то совсем иную сферу захватывает такой прием, как пародирование трагедии, — здесь предполагается хорошая осведомленность зрителей в трагедиях, поставленных по меньшей мере за пять—семь последних лет. Главным источником для пародии Аристофана служит Еврипид.

Так, уже в «Ахарнянах» в эпизоде с Еврипидом пародируется содержание, образы, стихи из нескольких его комедий, в первую очередь — «Телефа». Тот же «Телеф» служит предметом пародии в первой половине «Фесмофориазус», а «Паламед», «Андромеда», «Елена» — во второй. Сюжетная завязка «Мира» — пародия на еврипидовского же «Беллерофонта». Вся вторая половина «Лягушек» — собрание цитат из Еврипида, высмеиваемых Эсхилом (ср. знаменитое: «потерял бутылочку», 1205—1247), как, впрочем, не избегает пародийной критики и сам Эсхил, чья старомодная тяжеловесность столь же очевидна для Аристофана, как и «новая» легковесность Еврипида. Подсчитано, что всего в 11 комедиях и фрагментах нашего поэта цитируются (и чаще всего в пародийном окружении) свыше 30 трагедий Еврипида², а сколько пародий на недошедшие трагедии могли остаться в новое время незамеченными!

² Вот их перечень: из дошедших — «Алкестид», «Гекуба», «Геракл», «Гераклиды», «Елена», «Ипполит», «Ифигения», «Медея», «Финикиянки», из недошедших — возможно, «Авга», надежно — «Андромеда», «Антиопа». «Архелай», «Беллерофонт». «Гипсипила», «Ио», «Кресфонт», «Критяне», «Критянки»,

Впрочем, в комическом контексте выступают не только Эсхил и Еврипид и даже не только трагедия (скажем, вполне уважаемый современниками Софокл или менее известные нам трагические поэты — Ахей, Меланфий и др.), — комедия захватывает и Гомера¹, соединяя вместе отдельные его стихи или их части, и лирических поэтов (Алкмана, Сафо, Алкея, Стесихора, Пиндара), и современные ей жанры — дифирамб, пеан. Пародируются составленные в гексаметрах пророчества (В. 197—201, 1015—1020, 1030—1040; М. 1063—1106; П. 967—988; Л. 770—776), ритуальные призывы к благочестивому молчанию при молитве или принесении жертвы (см. А. 237), процедура народного собрания и составление протокола (Ф. 295—519). Особый случай пародии — комическая «эпифания», т. е. явление божества, которое опять же сближает комедию с трагедией. Таким «божеством» предстает омоложенный Демос (В. 1316—1334). Явление бога стимулируется «призывным гимном» — по его образцу построена молитва Сократа к богиням-облакам (Об. 269—274). Пародией на такой же культовый «священный брак» служит обручение Писфетера с Василией в финале «Птиц». Там же птичья космогония в ст. 693—703 явно перекликается с орфическим учением о возникновении мира из первоначального хаоса, а измерение длины блошиного прыжка (Об. 145—152) восковым слепком с ее лапки пародирует протагоровский тезис о «мере всех вещей».

От пародирования трагедии один шаг до пародирования мифологии, включая сюда и столь достойных представителей мира мифов, как олимпийские боги. Может показаться противоестественным, что в рамках религиозного праздника, каким были в Афинах Великие Дионисии и Ленея, раздавались насмешки над богами. Тем не менее это очевидный факт, прославление производительных сил природы позволяло делать объектом культового, благотельного смеха самих богов. Лучший пример тому — Дионис в «Лягушках»), выступающий в роли шута-простака и использующий весь арсенал незатейливых балаганных средств, свойственных этой роли, — прибаутки, колотушки, комический страх, переодевания невпопад. Прибавим Гермеса-взяточника из «Мира»), и Гермеса-попрошайку из «Богатства», а также делегацию богов, отправленных Зевсом в птичье царство: здесь из трех посланцев только По-

«Меланиппа мудрая», «Мелеагр», «Ойней», «Орест», «Паламед», «Пелей», «Полиид». «Сфенебея», «Телеф», «Тесей», «Феникс», «Фиест», «Филоктет», «Фрикс», «Эномай». «Эол», «Эрехфей».

¹ Ср. цитонны из его стихов в «Мире» (1090—1093, 1097—1098), ссылки на него в «Птицах» (910, 914 и «вызывание душ» в 1553—1563 по образцу «Одиссея»), попытку Филоклеона выбраться тайком из дому, укрывшись под брюхом осла, как это делают Одиссей и его спутники в пещере Киклопа.

сидон принимает всерьез данное ему поручение, в то время как Геракла больше всего привлекает возможность сытно поесть, а лопотанье варварского бога Трибалла каждый может понимать, как хочет («Птицы»).

4. Стилистические средства

Организующим началом сцены часто служит принцип комического контраста: так построен последний дуэт Дикеополя с Ламахом (А. 1097—1141), в котором первый восхваляет воинскую доблесть, а второй — сытную еду. («На поле бранном — панцирь мой тяжелый друг. — На пире пьяном — кружка мой веселый друг».) Контраст по существу усиливается многими парами анафорических стихов или таких же парных эпифор. Иногда два стиха почти целиком повторяют друг друга — за исключением одного или двух слов, но в них-то и заложен комический эффект.

Коль скоро разговор зашел об эпифорах, нельзя не вспомнить, что два наиболее ярких примера встречаются на самом склоне творческого пути Аристофана — в «Экклезиастах». Ст. 221—227 завершаются девятикратным рефреном: «как в былые дни»; ст. 799—803 — пятикратным: «так что?».

Близок к эпифорам прием, который мы бы назвали «рифмой», но античное стихосложение рифмы не знало, а определяло такие созвучия как *ὁμοιοτέλευτον* — «сходные концовки». Так, в тех же «Ахарнях», 547—553, пять стихов из семи завершаются окончанием причастия *-ουμένων*; ст. 595—597 — трижды повторенным — (*-ίδης*; во «Всадниках», 1154—1157, — четырехкратным — *λόλοι*; в «Птицах» 114—116, — троекратным — *ῶσπερ ὡ λότε*, и т.д.

Часто эти концовки подкрепляются внутренней рифмой или другими ассонансами: В. 1378—1381: восемь прилагательных, оканчивающихся на *-ικός*; П. 420 сл.: в двух стихах три инфинитивных окончания *-ειν*; Л. 459—461: к тройному окончанию императивного *-ετε* четырежды добавляется такое же окончание внутри стиха. В уже упомянутых А. 546—554 двадцать шесть раз звучит сочетание *-ων*.

Целые группы стихов заполняются вереницами однородных членов; иногда в них соединяются и несоединимые понятия (например, конкретные и абстрактные, явления из духовной и материальной жизни), но и в тех случаях, когда перечисляются, например, 18 пород птиц, называемых подряд в трех стихах (П. 302—304), или 13 видов подарков, приносимых союзниками демагогам (О. 676 сл.), или задаются один за другим 8 вопросов (Л. 125—128) или отдается 8 приказаний (Л. 459—461), и к тому же в этих потоках однородных членов не употребляются соединительные союзы, такой прием, конечно, производит комическое впечатление, не говоря уже

о его значении для создания феерического ритма. Бессоюзие (асиндетон) — вообще один из любимейших способов организации текста у Аристофана, и только таких случаев, где число однородных членов превышает 5, можно насчитать до трех десятков⁴, а уж сочетаний с меньшим числом членов — вообще несметное множество. Но, конечно, самым ярким примером этого приема служит «пнигос» («удушье»), т. е. скороговорка Стрепсиада в «Облаках», которую можно было бы сравнить с аналогичным явлением в комических партиях в опере (например, «Близок уж час торжества моего» в «Руслане и Людмиле»). Здесь в асиндетоне следуют 22 однородных члена, объединяемые еще в оригинале конечными ассонансами (5 раз -ος, 4 раза -ης, 3 -ων, по 2 раза -ην, -ειν).

Если теперь от комплекса стихов, объединенных анафорой, ассонансами, бессоюзием, спуститься на уровень одного, отдельно взятого стиха, то наше внимание привлекут в первую очередь строки, заполненные одним сложным словом, придуманным, конечно, самим Аристофаном. Таково, например, обращение Лисистраты за помощью к женщинам — «зерна, ваз, овощей продавщицы, // чесноком, хлебом торгующие, трактирщицы» (457 сл.); в оригинале это — два длинных, сложных слова, состоящих из 4—5 корней. Новообразованное слово может и не занимать весь стих, но в любом случае оно возбуждает множество ассоциаций. Так, Дикеополь (А. 3) хочет вспомнить, сколько раз в жизни он испытывал огорчение, и Аристофан придумывает для этого случая слово ψαττακοστούαρφαρα. Здесь первая часть (ψαττα) напоминает нечто песчаное; суффикс -κοστο- взят из числительных, обозначающих сотни (например, διακόσιοι «двести»), а существительное уάρφαρα имеет собственное значение «множество». Таким образом, Дикеополь столько раз огорчился, сколько сотен песчинок уместается в некоем множестве. В этой же комедии наш герой называет разных послов, живущих на содержании у народа, πανουρίπλορχίδης (603): πανούριος «мошенник», ἵπλος «конь», в -αρχίδης ощущается связь с глаголом ἄρχομαι «начальствовать». В целом, стало быть, получается: «начальники — мошенники, разъезжающие на конях» (т. е. в повозках). И опять, число примеров может быть увеличено; вершиной их будет фантастическое блюдо, к которому взявшие власть в свои руки женщины приглашают сограждан, — слово образовано из 22 составных частей, обозначающих всевозможную снедь и приправы к ней (Э. 1169—1175).

⁴ Приводим здесь еще несколько отсылок к обширным группам однородных членов, присоединяемых без союзов (в скобках — их число): А. 874—876 (10), 878—880 (10), 1090—1093 (14); О. 676 сл. (13); П. 837—843 (11); Лг. 112—114 (10).

Конечно, никакая классификация стилистических приемов Аристофана не в состоянии передать весь фейерверк словесных красок, взрывающийся перед зрителями на протяжении каждой комедии. Это богатство языка представляется столь естественным, что к нему даже как-то не подходит слово «прием», хотя, конечно, стилистика древней комедии — это целая область со своей поэтикой, едва ли когда-нибудь повторившейся в истории мировой драматургии.

Стилистические особенности аристофановской комедии, вероятно, уже успели вызвать у читателя аналогии с такими типами народного фарса, как старинные скоморошья действа или театр Петрушки, итальянская *commedia dell'arte*⁵ или новогреческий теневой театр Карагиозиса. Одно это сопоставление с достаточной определенностью указывает, на кого ориентировался Аристофан в идеологическом содержании своих комедий. Вопреки усилиям ряда исследователей зачислить Аристофана в союзники афинских олигархов или вовсе лишить его творчество всякой идеологической направленности, анализ комедийного наследия Аристофана приводит к выводу об отражении в его произведениях мировоззрения и художественных вкусов аттического крестьянства. Не следует только сводить широкую общественную перспективу, в которой предстает перед нами творчество поэта, к узкой социологической дефиниции, малоприспособленной для оценки большого художника.

Как мы видим, творческому методу Аристофана присуще множество явных противоречий. Его герои и хор прославляют старину, но прибегают к совершенно неизведанным, поражающим своей новизной средствам достижения цели. Они призывают к тихой, мирной жизни, к незатейливому сельскому уюту, не затронутому развращающим влиянием современных нравов, но в своих замыслах выходят за все границы реального и пристойного. Аристофан осуждает Сократа и Еврипида за пристрастие к хитроумным сплетениям слов, но все его герои с блеском используют подобное же словесное искусство для защиты и обоснования своих убеждений и поступков. Аристофан отвергает софистическую апелляцию к природе, оправдывающую в «Облаках» безнравственное поведение молодого Фидиппида, но зову природы подчиняются и Дикеополь и Тригей, и естественное природное влечение порождает и разрешает все конфликты в «Лисистрате». В «Облаках» разоблачается введение новых богов, а в «Птицах» обожествляется не только Писфетер, но и все птичье племя. Аристофан — великолепный лирический поэт, но он не избегает и примитивнейших форм комического, вовлекающих в свою сферу физиологические отправления организма. Не раз в комедиях Аристофана высмеиваются и с негодованием отвергаются

⁵ Комедия масок (итал.).

дешевые балаганские трюки и пошлые шутки, но они с такой же неизменностью используются едва ли не в каждой комедии.

Ясно, что только часть этих противоречий может быть объяснена противоречивостью социальной позиции мелких аттических землевладельцев в годы Пелопоннесской войны. Другие противоречия аристофановской комедии проистекают из столкновения творческой индивидуальности поэта, воспитанного своим временем, с традиционными зрелищными формами, поступившими в его распоряжение.

Без вдохновенного вмешательства художника эти первоначальные формы остались бы на уровне примитивного фарса и ритуального «срамления». Но и без материала, предоставленного ему фольклорными жанрами, не обрел бы такого простора для своего выражения комический гений поэта. Творчество Аристофана достигает вершины художественного в постоянной борьбе и диалектическом единстве новаторства с традиционализмом, индивидуального начала с фольклорным. Стихией, в которой разыгрывается эта борьба, и одновременно материалом, обеспечивающим, несмотря на противоречивость, единство аристофановской комедии, является ее язык, впитавший в себя самые разнообразные потоки речи: фольклорную обрядовую лирику и протокольные формулы декретов, возвышенность трагических хоров и непритязательность повседневной болтовни, торжественность пророчеств и подражание щебету птиц или лягушечьему кваканью. Найти меру каждого из этих элементов и создать из мельчайшей мозаики цельную картину дано было только Аристофану. В древности недаром говорили, что музы в поисках храма, не подверженного губительной силе времени, оставили свой выбор на душе нашего поэта.

5. Краткие выводы

Исследователи античной культуры, философы и литературоведы давно спорят о том, чем интересны для современного читателя древнегреческие поэты и писатели: своим отличием от художников нового времени или своей схожестью с ними? Одни полагают, что уже в эпических поэмах Гомера можно найти глубину психологической характеристики, мало чем отличающуюся от искусства Льва Толстого, и видят в Еврипиде прямого предшественника Ибсена. Другие, напротив, стараясь выявить специфику античного общественного и художественного мышления, настаивают на ее неповторимости, «невоспроизводимости» в сознании человека нового времени. Изучение комедийного театра Аристофана показывает непригодность односторонних формул и опасность абсолютизации даже самых верных исходных точек зрения.

В истории европейской культуры форма древней аттической комедии осталась воистину неповторимым явлением, хотя многие при-

емы комедийного обобщения многократно использовались в новое время и с вполне сознательным усвоением опыта Аристофана (Эразм Роттердамский, Рабле, Расин, Гейне, Ромен Роллан), и, вероятно, без осознанной ориентации на его достижения (Салтыков-Щедрин, Маяковский, Брехт). Но и независимо от близости или различия эстетических принципов и художественных приемов благородство целей Аристофана и беспощадную остроту обличения, присущую его комедиям, признавали Фильдинг и Дидро, Герцен и Гоголь, Добролюбов и Луначарский. Всепобеждающую силу придает смеху Аристофана любовь к человеку, имеющему право наслаждаться всем, что даровано ему природой, и ненависть к власти и богатству имущим, готовым ради своей выгоды ввергать народы в пучину обмана и целые страны — в пожар войны. И эти чувства древнего поэта не могут устареть и не устарели почти за две с половиной тысячи лет, отделяющие наше время от времени Аристофана.

2. Социальная позиция аттического крестьянства в отражении фрагментов древней комедии

Характер комедии, как одного из наиболее активных в политическом отношении жанров, определяет ценность ее как источника для исследования социальных отношений в Афинах последней трети V в. до н. э. Однако этот источник, за исключением комедий Аристофана, до сих пор остается почти не использованным в исследованиях по социальной истории Афин.

Ставя вопрос об использовании древних комиков, дошедших до нас только в виде фрагментов, в качестве исторического источника, необходимо вкратце остановиться на выяснении социальных истоков комедии как жанра. Кроме обычных «классических» источников (Паросская хроника, сообщения Аристотеля и Афиней), для этой цели могут быть использованы также трактаты поздних латинских и византийских грамматиков, долгое время вызывавшие в науке недоверие и скептическое отношение к себе. Авторы указанных трактатов действительно страдают непониманием художественных особенностей древней комедии, допускают в этой области ряд неувязок и противоречий, но едва ли есть основания сомневаться в исторической достоверности их основного содержания. Ведь еще в

* Первая публикация [156]. Эта и следующая статья писались за много лет до того, как в 1983 г. начало выходить многотомное издание Р. Касселя и К. Остина: *Poetae comici Graeci (PCG)*. В 1954 г. не было и менее надежного издания Эдмондса, на которое даются ссылки в № 3 (см. в сокращениях ФАС). В этой статье нумерация фрагментов — по САФ. Впрочем, расхождение с последующими изданиями не настолько велико, чтобы не обнаружить в них нужного фрагмента. То же касается схолий к Аристофану и так наз. *prolegomena*: для первых использовалось устарелое издание Дюбнера (Париж, 1855), которое только с середины 1970-х гг. стало замещаться изданием Костера-Хольверда. *Scholía Graeca in Aristophanem*. Groningen, 1975—. Новое издание «пролегомен» — также в *PCG*, vol. I, 2001.

конце прошлого века Кайбелем¹ было показано, что основной материал трактатов *περὶ κωμῳδίας*; заимствован из хрестоматии Прокла, который использовал материалы эллинистического времени, а может быть, даже и современные Аристотелю. Со своей стороны, Зелинский, анализируя эти же *prolegomena*, счел возможным отнести источник некоторых сообщений анонимных трактатов (т. е. Прокла) еще к доаристотелевским временам, вероятно, к какой-нибудь из Аттид².

Известное свидетельство Аристотеля (Рое., IV, 1449а, 9—11), что комедия возникла из импровизаций зачинателей фаллических песен, которые (песни) «в обычае еще и теперь», дает основание видеть зародыш комедии в фаллических песнях и культовых обрядах в честь Диониса — обрядах того типа, который в сжатом виде изображен в «Ахарнях» (ст. 237—279). Невозможно оспаривать первоначальную связь комических вольностей с ритуалом, посвященным зиждательным силам природы, в котором немалое место могли занимать обценные заклинания. Но отдавая должное этим сторонам древнеаттической комедии и ее фольклорному происхождению, не следует упускать из поля зрения ряд моментов, исключительно важных для характеристики социальных корней комедии как жанра.

Во-первых, ярко выраженный в греческой праздничной обрядности элемент инвективы. Так, выступление фаллофоров, входившее как составная часть в комос, включало в себя персональные сатирические нападки (см., например, Athen. I, XIV. 622). Элемент личных нападков был присущ и другим культовым обрядам — вспомним *ὑεφουρισμοί*, «мостовую перебранку», которая происходила между участниками священной процессии, возвращавшейся из Элевсина, и толпой, ожидавшей ее на мосту через Кефис. Показательно при этом, что, по сообщению Гесихия, насмешки направлялись против «видных граждан» (*εἰς τοὺς εὐδόξους πολίτας*). Образец таких *ὑεφουρισμοί* дает нам Аристофан в известном месте «Лягушек» (ст. 416 сл.). Такого же рода явление представляли *σκώμματα ἐξ ἀμαζῶν*, «издевки с повозок», входившие в обрядовый обиход Анфестерий³. Что касается литературной комедии, то Аристотель (Рое. IV, 1449b, 5) указывает, что Кратет был первым из аттических комиков, который начал писать пьесы, *ἀφήμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας* «отбросив элемент персональной насмешки». Отсюда

¹ G. Kaibel. Die Prolegomena *περὶ κωμῳδίας*. Abh. der Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen т. II (1898), Phil.-hist. Kl.

² Филолог. обозр., XV (1898), кн. 1, разд. II. с. 3—23.

³ И. И. Толстой. Инвективные песни аттического крестьянства в древней комедии. В сб. «Академия наук СССР Н. Я. Марру», 1935, с. 568.

видно, что Аристотель предполагал наличие этой *ἰαμβικῆ ἰδέα* в более ранних комедиях, тех самых, которые возникли *ἄπὸ τῶν ἐξάρχοντων τὰ φαλλικά*. Наконец, едва ли можно игнорировать сходство, существующее в области фольклорных обрядовых функций, между фаллическими песнями греков, составившими зародыш комедии, и римскими фесценнинами⁴. Гораций (Epist. II. 1, 145—155) говорит, что фесценнины, бывшие сначала безобидным культовым обрядом, стали использоваться для насмешки по адресу представителей «почтенных семей» (*per honestas domos*). Следовательно, и в римских, обрядах, как в греческих инвективных песнях, объектом насмешки оказались люди знатные.

Во-вторых, из того же сообщения Аристотеля мы узнаем о деревенском происхождении комедии, исполнители которой длительное время не допускались даже в города (Poet. III. 1448a, 37—38)⁵. Насколько был продолжительным сельский период существования комедии и какой отпечаток он наложил на весь ее характер, лучше всего видно из многочисленных свидетельств, содержащихся в трактатах περὶ κωμωδίας и в сообщениях латинских грамматиков. Большинство латинских и византийских грамматиков настойчиво связывают комедию с сельским образом жизни древних обитателей Аттики и относят ее зарождение к деревенским обрядам и праздникам. Это убеждение заставляет античных комментаторов ошибочно производить самое слово «комедия» от κῶμη «село», «деревня». Таковы свидетельства схоластика к Дионисию Фракийскому, Цецы в предисловии к Ликофрону, глоссы Etymologicon magnum и других позднегреческих источников (CGF, I, с. 7, 11, 16 и 34). Цец в одном из своих трактатов прямо называет комедию изобретением земледельцев (γεοργῶν ἐβόρηα). Латинские грамматика и комментаторы также связывают происхождение комедии с крестьянскими праздниками. Таковы сообщения Диомеда (Ars gramm., III), Еванфия (de fabula hoc est de comoedia) и Доната, переводящего comoedia как cantica agrestia (CGF, I, с. 57, 63, 67). Так как Диомед, Еванфий и Донат не могли черпать свои сведения у Прокла — по той простой причине, что они жили раньше него, — то остается предположить, что они, так же, как и Прокл, пользовались каким-либо александрийским источником⁶, или непосредственно, или в

⁴ И. М. Тронский. История античной литературы, М.—Л., 1951, с. 291—292.

⁵ Ср. «История греческой литературы» под ред. С. И. Соболевского и др. М.—Л., 1946, с. 428.

⁶ Например, третья, самая ценная книга Диомеда обнаруживает явное сходство с так называемым Койслинианским трактатом, восходящим, вероятнее всего, к какому-нибудь источнику из перипатетической школы — см. CGF, X; RE XI, NB. XII. 1921. 1207 и L. Cooper, An Aristotelian theory of comedy, Oxf., 1924.

передаче Варрона, как это указывает сам Диомед. Добавим, наконец, что и сам Аристотель, сообщая в «Поэтике» о претензиях дорийцев на изобретение комедии, не дает окончательного ответа на вопрос, откуда произошло слово комедия — от κωμῳδία или от κῶμη.

Из сообщений наших источников можно сделать и третий вывод: инвективные песни, возникавшие в аттических деревнях, со временем стали орудием протеста крестьян против произвола богатых обидчиков, средством осмеяния и посрамления последних. Именно так представляет себе возникновение комедии схолиаст к «Τέχνη γραμματικῆ» Дионисия Фракийского, который считает Сусариона первым автором, облекшим крестьянские обличительные песни в форму τῆς ἑμμέτρου κωμῳδίας. Рассказ схолиаста почти дословно переписан в одном из трактатов Цеца (CGF, I, с. 17) и изложен стихами в другом, причем здесь земледельцы — создатели песен уже явно оказываются бедняками, (πένητες), а их обидчики — аттической знатью (CGF, VII, ст. 26–28)⁷.

Версия о протестующих процессиях крестьян содержится также у римских грамматиков, причем и Диомед и Донат сравнивают *ludi vicinales*, от которых, по одному из этимологических объяснений, якобы произошла комедия, с римскими Компиталиями (CGF, I, с. 57–58, 67). Между тем римские Компиталии были праздником сельского населения, и прежде всего занятых в сельском хозяйстве рабов; рабы пользовались во время них теми же преимуществами, что и во время Сатурналий. Если латинские грамматика сравнивали греческие аграрные обряды, положившие, по их мнению, начало комедии, с Компиталиями, то, следовательно, Диомед и Донат должны были хорошо понимать, против кого могли быть направлены насмешки, раздававшиеся на этом празднике.

Наконец, из преданий о Сусарионе — первом поэте, облекшем обличительные крестьянские песни в форму стихотворной комедии, можно извлечь четвертый вывод для исследования социальных истоков древней комедии. Наши сведения о Сусарионе весьма ограничены. Паросская хроника⁸ и Клемент Александрийский (CGF, I, с. 77) называют его икарийцем, т. е. выходцем из Аттики. В ряде трактатов περί κωμῳδίας ему приписывают следующие слова:

Ἄκουετε λέων· Σουσαρίων λέγει τάδε,
υἱὸς Φιλίνου Μεγαρόθεν Τριποδίσκος.

Вторая строка этого обращения вызывает сомнение: о принадлежности Сусариона к жителям Мегар из других источников ничего

⁷ Ср. также анонимный трактат в дюбнеровском издании схолий к Аристотелю, Р., 1855. с. XVI, ст. 9–10.

⁸ F. Jakoby. Das Marmor Parium, В., 1904. S. 13.

не известно. Но происхождение этой «мегарской» строчки легко понять: пелопоннесские дорийцы искони претендовали на то, что комедия является их изобретением, ссылаясь на распространение комедии в Истмийских Мегарах в результате происшедшего там демократического переворота (см. *Arifc. I Poet. III* и *schol. ad Eth. Nic. (IV. 6)*). Хотя подробности истории древних Мегар в VII—VI вв. до сих пор вызывают некоторые разногласия, все же, сопоставляя показания Фукидида (*I. 126*), Павсания (*I. 28, 1*), Аристотеля (*Polit. V. 4, 1305a* и *IV. 12, 10*) и Плутарха (*Quaest. Graec., 18*), можно придти к заключению, что после свержения в начале VI в. тирании Феагена и кратковременного господства олигархии власть перешла в руки демократии, которая сумела удержать ее примерно с 590 до 570 или 565 г. С другой стороны, сообщение Паросской хроники о Сусарионе относится к 581—560 гг. Очевидно, именно к этому времени и можно приурочить те первые шаги древнегреческой комедии, о которых сообщает Аристотель, и, таким образом, в Мегарах мы впервые наблюдаем явление, характерное впоследствии для Афин: комедия получает общественное признание в период господства демократии.

Но мегарской демократии не удалось занять прочных позиций и укрепить свою власть: на протяжении всего VI и V вв. в Мегарах происходят постоянные социальные конфликты, об остроте которых во второй половине VI в. мы можем судить по поэзии Феогнида, Что же касается V в., то в этот период демократическая партия в Мегарах, по-видимому, могла держаться только при поддержке со стороны Афин (*Thuc. I. 103, 114; IV. 66, 74*). Вероятно, именно поэтому мегарская комедия и не пошла дальше эпизодических сценок балаганного характера, о которых Аристофан и его современники отзывались с презрением⁹. В Афинах обстоятельства сложились иначе.

В течение всего VI в., пока в Аттике происходит ожесточенная социальная борьба между реакционной родовой аристократией и силами поднимающейся демократии, комедия остается на положении любительских народных импровизаций. В города ее не пускают. Однако в начале V в. положение меняется. Демократия уже одержала крупную победу, проведя после свержения Писистратидов реформы Клисфена. В области идеологии результатом этих успехов явилось государственное оформление трагедии — художественного жанра, имевшего всенародное значение. Приближалось благоприятное время и для комедии: впереди еще была борьба за уничтожение остатков политического влияния евпатридов, еще

⁹ *Aristoph. Vesp., 54* сл. и схолии; *Pax, 741—742; Acham. 738; Plut. 796* сл.; *Arist. Eth. Nic. IV, 6. 1123a* и схолии; *Ps.-Diog. III, 88; Ecphant., fr. 2; Eupol. fr. 244*.

должны были решиться вопросы о способах и методах сопротивления персидской экспансии, о месте в политической жизни страны ареопага — оплота аристократической реакции. Такая боевая и злободневная форма общественного сознания, как обличительная комедия, не могла остаться в стороне от бурного развития рабовладельческого общественного строя.

В 487 г. комедия получает доступ на государственные празднества Великих Дионисий. Начинается примерно столетний период древнеаттической комедии. Нет никаких оснований предполагать, что аттическая комедия, являвшаяся крестьянским жанром и по условиям возникновения и по своей социальной направленности, отступила от своих исконных идейных позиций, перешла, например, на службу к реакционным социальным группировкам, стала их оружием в борьбе с демократией, как это еще нередко утверждается. Достаточно представить себе состав зрителей на праздниках Великих Дионисий и Ленеев, чтобы понять, на кого должны были ориентироваться комические авторы, если они хотели иметь успех. Основную массу аттического населения почти до самого конца V в. составляли средние и мелкие землевладельцы, собственники парцеллярных земельных участков, поставлявшие кадры гоппитского ополчения. «...Форма свободной мелкой (парцеллярной) собственности крестьян, ведущих самостоятельно свое хозяйство, ...составляет экономическое основание общества, в лучшие времена классической древности...», — указывал Маркс¹⁰. Наиболее радикальные элементы демоса — матросы, гребцы, городская беднота, зачастую составлявшие большинство в народном собрании и способствовавшие проведению агрессивной внешней политики Афин, в дни всенародных празднеств оказывались в меньшинстве среди собравшихся со всех сторон Аттики крестьян. Именно здесь, в комедиях, представляемых на Дионисиях и Ленеях, аттический земледелец, привязанный обычно к своему участку, высказывал свое мнение о внешней и внутренней политике должностных лиц, стратегов, булевтов, послов и т. п. Иной вопрос, насколько эффективны были эти высказывания в политическом отношении: праздники кончались, крестьяне расходились по домам, вновь становились редкими посетителями народных собраний, и богатая рабовладельческая и торговая верхушка, пользуясь поддержкой городских слоев демоса, продолжала проводить свою политику. Но чем острее становились противоречия между интересами сельского и городского населения, тем все резче должна была выступать комедия в защиту крестьянства, тем озлобленнее должны были становиться ее нападки на те явле-

¹⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XIX, ч. II, с. 369—370; ср. там же. т. XVII, с. 368, прим. 24.

ния в общественной жизни Афин, которые шли вразрез с социальными интересами крестьянства. Таким образом, рассмотрение политической направленности произведений аттических комиков позволит сделать некоторые выводы о существовании социальной позиции аттических средних и мелких землевладельцев.

К сожалению, история развития комедии до середины V в. почти неизвестна. Каково было содержание комедий Хионида, Магнета, Экфантида, какой политической ориентации они придерживались, определить невозможно. Гораздо обильнее материал, охватывающий время от середины 30-х годов V в. до начала 80-х годов IV в., хотя, как известно, ни одной целой комедии ни одного комика, кроме Аристофана, не сохранилось. Это обстоятельство в значительной степени затрудняет политическую оценку отдельных писателей и заставляет очень осторожно подходить к фрагментам, относительно которых сплошь да рядом неизвестно, кем и в каком контексте они произносились. С другой стороны, при чтении фрагментов древних комиков бросается в глаза значительное сходство не только их художественных приемов, но и идейных позиций. Объекты критики у Кратина, Гермиппа, Евполида, Платона и других большей частью общие. Поэтому мы можем рассматривать древнюю комедию как целое, группируя материал фрагментов вокруг вопросов, которые получили в этом жанре наиболее яркое освещение.

Одной из самых замечательных черт древнеаттической комедии являются ее персональные инвективы против наиболее известных современных ей политических деятелей. Из дошедших до нас фрагментов первыми в хронологическом порядке следует рассмотреть нападки Кратина на Перикла, которые содержатся как в комедиях, написанных до начала Пелопоннесской войны, так и после начала ее, — в последних особенно яростные. К довоенному периоду могут быть отнесены с бесспорностью только два фрагмента из «Хиронов», один из «Фракиянок» и один из неизвестной комедии. В чем же, собственно, обвинялся в них Перикл? В одном из отрывков речь идет о том, что στάσις «смута» породила «великого тирана», κεφαλεύρητην — «головособирателя», т. е. Перикла (фр. 240¹¹). В другом Перикл назван «лукоголовым Зевсом», т. е. верховным владыкой, и содержится намек на какой-то грозивший ему остракизм (фр. 71). В третьем отрывке Кратин упрекает Перикла в том, что постройка Длинной стены осуществляется слишком медленно (фр. 300). Наконец, последний отрывок представляет довольно нелестную характеристику Аспасии как παλλακὴν κυνῶντα

¹¹ Фрагменты, при которых нет дополнительных указаний, цитируются по изданию САФ.

«бесстыдной наложницы», причем Аспасия сравнивается с Герой, супругой верховного владыки богов Зевса (фр. 241).

Не приходится отрицать, что все это — явные выпады; но показательно, что Перикл не упрекается в излишней демократизации государственного строя, в потакании паразитическим настроениям охлоса и т. п., т. е. в том, что могло вызвать недовольство аристократической оппозиции. Не встречаем мы здесь и популярных в комедии обвинений по адресу руководителей демократии в казнокрадстве, корыстолюбии и т. п. Полемика Кратина с Периклом носила, видимо, политический характер: поэт называет Перикла тираном, верховным владыкой, сравнивает его с Зевсом. Акад. И. И. Толстой вполне основательно высказывает предположение, что во «Фракиянках» и в «Хиропах» Перикл изображался сумасбродным тираном (ИГЛ, I, с. 434). Это согласуется и с известным сообщением Плутарха, что, по мнению авторов комедий, преобладание Перикла «не соответствовало демократическому строю...» (Pericl. 16; ср. Cratin. fr. 56). Но это вовсе не означает, что Кратин осуждал афинское государственное устройство, его демократические принципы или внешнюю политику афинян.

Начало Пелопоннесской войны, вторжение спартанцев в Аттику и опустошение сельских угодий, скопление беженцев в Афинах и недовольство сельского населения тактикой Перикла дают новый материал для комедий Кратина и других поэтов и придают им нередкость острый характер. Относительно безобидные нападки на Перикла и людей из его окружения переходят после начала войны в открытую враждебную агитацию против руководителя афинского государства. Главное обвинение, бросаемое Периклу, состоит в том, что он вовлек Афины в войну, а сам не принимает решительных мер для ее успешного ведения. С наибольшей отчетливостью это было выражено в комедии Кратина «Дионисалександр», о содержании которой можно теперь судить на основании краткого *ὕμνεος*, обнаруженного в одном из папирусов¹². Совершенно очевидно, что, используя в форме травестийной комедии миф о похищении Елены и причинах Троянской войны, Кратин метил непосредственно в Перикла. Это видно как из деталей сюжета (ахейцы опустошают троянскую землю, как спартанцы в годы Пелопоннесской войны — аттическую), так и особенно из прямого указания, которым заканчивается изложение содержания комедии: «В этой пьесе очень убедительно высмеивается Перикл, так как намекается, что он навлек на афинян войну».

О том, насколько верно Кратин отражал в данном случае настроение широких кругов афинян — и в первую очередь, конечно,

¹² Р. Оху. 4, 1904, N 663, bis. О содержании комедии см. ИГЛ, т. I, с. 435.

лишившихся своей земли селян, — можно судить по сообщению Фукидида (II. 21, 3), относящемуся к лету 431 г. Плутарх прямо указывает, что после первого вторжения спартанцев многие распевали насмешливые песни (σκώτζατα), порицая его (т. е. Перикла) стратегию как трусливую (Pericl. 33). Главным источником этих σκώτζατα были, конечно, комедии, среди которых не последнее место занимал «Дионисалександр» Кратина, поставленный на Ленеях 430 г. и, естественно, отразивший настроения селян в форме мифологической комедии. Такого рода художественный прием был применен Кратином в отношении того же Перикла вторично в комедии «Немесиды», поставленной в 429 г. Здесь Перикл был выведен уже под видом Зевса, Аспасия — под видом Немесиды, и подобно тому, как Зевс, согласно одному из вариантов мифа, подложил Леде яйцо, зачатое от него Немесидой, так якобы Перикл пытался протащить в афинское гражданство своего сына от Аспасии.

К этому же времени относится насмешливое обращение Гермиппа к Периклу в комедии «Мойры», поставленной на Дионисиях 430 г. Используя в применении к Периклу кратиновский образ «царя сатиров» Диониса, Гермипп говорит (фр. 46): «Царь сатиров, отчего же ты не хочешь поднять копье, но произносишь страшные слова о войне, а в душе оказался трусом? И когда точат на твердом оселке лезвие кинжала, ты скрежещешь зубами, испуганный пламенным Клеоном».

Из двух фрагментов Телеклида, содержащихся у Плутарха и относящихся, вероятно, тоже к 430 г., в одном нет, собственно, никаких нападок на Перикла, а только констатируется, что народ доверял ему и позволял вершить дела государства и союзников по своему усмотрению (Фр. 42); в другом (фр. 44) снова высмеивается большой размер «одинадцатиместной» головы Перикла, из которой он иногда «производил огромное смятение». Полагают, что под этим надо также разуметь «зловещую» роль Перикла в развязывании Пелопоннесской войны, которую он произвел из своей головы, как Зевс — Афины. Если это предположение и основательно, то оно все же ничего не прибавляет к характеру уже известных нам нападок на Перикла в «Дионисалексandre» Кратина и во фрагменте Гермиппа.

Наряду с Периклом, нападкам со стороны комиков подвергаются, естественно, люди из его окружения — Аспасия¹³ и Лампон, предсказавший Периклу победу в политическом единоборстве с

¹³ P. Geissler. Chronologie der altattischen Komödie, В., 1925, S. 26; см. там же толкование фрагмента 43 Телеклида, остающегося по-прежнему неясным.

Фукидидом и принимавший активное участие в основании колонии Фурии¹⁴.

После смерти Перикла, когда политическое преобладание в Афинах переходит к радикальным слоям демократии — крупным торговцам, владельцам рабовладельческих мастерских, использующим поддержку городской бедноты, матросов, гребцов, фетов, — комедия с новой силой обрушивается на руководителей этой прослойки именно потому, что они являются наиболее активными сторонниками политики продолжения войны. «Всадники» Аристофана особенно показательны в этом отношении, но и фрагменты других комиков представляют довольно обильный материал.

Первые в комедии сообщения о возрастающем влиянии Клеона еще при жизни Перикла содержатся у Гермиппа (фр. 42 и 46). Никакой оценки этот факт, однако, еще не получает. Затем, по свидетельству схолиаста к лукианову «Тимону», в комедии «Σερίφιου» (ок. 428—425 гг.) Кратин высмеивал одержимость Клеона (ἐκχωσίδεϊτο ἐπὶ... μανία)¹⁵ и его тяжелый взгляд, сопровождаемый угрожающим движением брони¹⁶. Несколько иронических замечаний по адресу всемогущего демагога встречаем у Евполида (фр. 290, 308; может быть, также 404 и 456). Платон в комедии «Περιαλγ», поставленной после 421 г., с гордостью вспоминал, что «сперва он предпринял войну против Клеона» (фр. 107); это отчасти подтверждается и сообщением схолиаста к ст. 303 Аристофанова «Мира»: «Платон назвал его (Клеона) Кербером». В отношении Гипербола Кратин сначала (около 428—426 гг.) бросает ему упрек, что он не по годам рано стал выступать в народном собрании (фр. 262; ср. Eupol. 238), затем в «Бутылке» (423 г.) советует изъять имя Гипербола из списков граждан, чтобы занести его в число мелких торговцев, подвизающихся в ламповом ряду (фр. 196) — первый выпад по адресу «низкого» (действительного или мнимого) происхождения Гипербола и занятия промыслом, недостойным свободного гражданина. После того как Гипербол становится *πρωτότατος τοῦ δήμου*, на него обрушиваются особенно яростные насмешки комедии, Евполид ставит на Ленеях в 421 г. комедию «Марикант», прямо направленную против Гипербола, затем в 420—419 гг. появляются «Булочницы» Гермиппа и «Гипербол» Платона. О содержании этих комедий мы ничего не знаем, и по дошедшим отрывкам видно только, что Гипербол, с одной стороны, изображался человеком крайне «низкого», чуть ли не рабского происхождения (Plato, fr. 166, 168, 170), близким к компании клейме-

¹⁴ Cratin. fr. 241; Callias, fr. 15; значительно позже Eupol. fr. 249 и 98.

¹⁵ Cratin. fr. 57—58, 62; Callias, fr. 14; Lysip. fr. 6.

¹⁶ Scholia in Lucianum, ed. Rabe. Lips., 1906, 116.

ных преступников (фр. 187); Полизел высмеивал его как варвара-фригийца (фр. 5), а Левкон в «Братьях» обвинял Гипербола в воровстве (фр. 1). Евполид изображал его также неотесанным грубияном, наподобие аристофановского колбасника. Варварское имя Марикант, которым наделил Гипербола Евполид, аналогично «пафлагонцу». Гермипп весьма нелестно характеризовал мать Гипербола как *σαλρᾶ καὶ πασιλόρη καὶ κάτραίνα* (фр. 10). С другой стороны, Гипербол признавался в том, что он, подобно современной болтливой молодежи, прошел науку *ἐν τοῖσι κουρεῖοις* (Eur. fr. 180), и способ, которым он действует в отношении наивного гражданина — совершенно софистический и демагогический (фр. 181).

Комедию «Клеофонт» Платон посвятил осмеянию известного представителя радикальной демократии, возглавлявшего афинскую политику в 410–404 гг. И здесь мы встречаем обвинения в «низком» происхождении (фр. 60) — как теперь выясняется, едва ли основательные¹⁷, и в расхищении государственных средств (*ἀρπαιστάτος* — фр. 57, 58)¹⁸.

Клеон, Гипербол и Клеофонт — наиболее известные, но не единственные демагоги, подвергающиеся нападкам комиков. Так, неоднократные обвинения в трусости раздаются по адресу Писандра в годы, когда он еще принадлежал к демократической партии (Eur. fr. 31; Hermip. fr. 9; Phryn. fr. 20). Недружелюбно характеризует Евполид демагога Архедема (фр. 9 и 71), а Фриних (фр. 4 и 41), Платон (фр. 80 и 108) и Метаген (фр. 11) — демагога Мидия. Последний наделяется весьма выразительными эпитетами: *κόβαλος, πτοχαλάζων, λονηρός, συκοφάντης* и *τῶν δημοσίων; νοσιότης* «льстец, кривляка, негодяй, клеветник и расхититель государственной казны». Все это — устойчивые элементы той характеристики, которая обычно сопутствует демагогам в комедиях 20–10 гг. V в. Еще в 387 г. у Платона встречается обвинение по адресу демагога Памфила в том, что он разворовывает государственную казну и притом еще занимается сутяжничеством (фр. 14).

Нападки комедии на Перикла, Клеона, Гипербола, Клеофонта и других лидеров демократии и являются тем главным аргументом, на основании которого рядом исследователей было сделано заключение об антидемократических (чтобы не сказать олигархических) убеждениях афинских комиков. Поскольку, однако, не вызывает сомнений, что комедия обращалась ко всей массе афинских граждан, нуждаясь в поддержке большинства зрителей, и поскольку этим большинством являлись аттические средние и мелкие землевладельцы, возникает вывод, что аттическое крестьянство являлось соци-

¹⁷ E. Vanderpool. Kleophon // *Hesperia*, 21 (1952), № 2, 114–115, табл. 31.

¹⁸ Последние совершенно не обоснованы, ср. *Lys.* XIX. 48.

альной силой, враждебной афинской демократии и выступавшей против нее в союзе с олигархами. Однако в действительности дело обстояло значительно сложнее, и политическая программа древней комедии — очень противоречива, как противоречива и социальная позиция аттического крестьянства в период кризиса афинской рабовладельческой демократии.

Прежде всего, выпады комиков против Перикла еще не свидетельствуют о принципиальной враждебности Кратина, Гермиппа и других демократическому режиму. В цитированных фрагментах и свидетельствах речь идет о совершенно конкретной ситуации — опустошении Аттики спартанцами в ходе Пелопоннесской войны, которое вызвало резкое недовольство в широких кругах селян. Вполне вероятно, что это недовольство усиленно поддерживалось лаконофилами из лагеря крупных землевладельцев, что возникла временная политическая коалиция между всадниками и мелкими землевладельцами, объединившимися в стремлении обезопасить свои поместья и участки от разорения. Резкое выступление комедии против Перикла, Клеона и других объясняется, следовательно, тем, что их военная политика выражала интересы более радикальной части демократии, связанной с морем и торговлей и относительно мало обеспокоенной судьбой аттического земледелия. Политическим выступлением против основ демократического строя эти нападки комиков признать нельзя. Во-вторых, — и это особенно важно, — наряду с выпадами против отдельных руководителей радикальных слоев демократии, в комедии видна совершенно явная заинтересованность в судьбах афинской демократической государственности в целом, поддержка ее основных принципов. Наиболее показательны в этом отношении две комедии Евполида: «Демы» и «Города». О первой из них, поставленной в тяжелом для афинян 412 г., можно судить как по довольно многочисленным фрагментам, так, главным образом, по большому папирусному отрывку¹⁹. Содержание «Демов» сводилось, как известно, к тому, что четверо афинских деятелей прошлого — Солон, Мильтиад, Аристид и Перикл прибывают из подземного царства в Афины, наблюдают здесь тяжелое внешнее и внутреннее положение государства, падение гражданской нравственности и дают своим соотечественникам благие советы. Однако в чем видят предки афинян несчастье родного города? Может быть, в том, что в Афинах господствует демократическая система государственного управления, что простой народ взял себе слишком

¹⁹ А. Körte. Fragmente einer Handschrift der Demen // Hermes. 47 (1912). 276—313. В дальнейшем ссылки на папирусный текст даются по этому изданию. Ср. С. Сребрный. Δίμοι Евполида // ЖМНП, 1913, № 11, отд. класс. фил., с. 447—473.

много воли и притесняет знатных? Ведь несомненно, что именно с этой точки зрения должен был подойти к оценке положения, создавшегося, в Афинах после сицилийской катастрофы и занятия Демоклея спартанцами, сторонник олигархии. Больше чем когда бы то ни было, именно в это время была возможна антидемократическая агитация с комической сцены. И что же? Мы не находим в «Демах» ни малейшего намека на непригодность демократического строя, на необходимость его устранения, замены или что-либо тому подобное.

Цель, которая руководила Евполидом при написании комедии, можно выразить словами одного из фрагментов: «чтобы воспрянул и расцвел город» (фр. 105). Вполне вероятно, что эту же цель ставили перед собой и выводимые им герои (Серебряный, ук. соч., с. 468). Весь славный град Афины, по-видимому, жаждет их благодетельного вмешательства (фр. 104). И вот великие законодатели и политики видят страшный упадок общественной и гражданской нравственности. Власть забрали в свои руки демагоги, против одного из которых направлена антэпиррема комедии. Это — человек неаттического происхождения, который еще вчера не мог бы указать своих фраторов. Друзья его — из числа τῶν ἀπράγμων ἢ ἐκ πόρων («бездельников и распутников»), а между тем он претендует на должность стратега (Рар. I verso). Словом, это человек такого сорта, которого следовало бы с треском сжечь в качестве очистительной жертвы для отвращения гнева богов (фр. 120; ср. фр. 117, ст. 7—8). Достойными компаньонами бесчестных демагогов является блудливая и трусливая молодежь (μεράκια βιούμενα, ἐν τοῖν σφύροῖν ἔλκοντα τὴν στρατηγίαν — фр. 100). Кто-то заклинает Мильтиада и Перикла не допускать эту публику к управлению государством (там же), из чего следует, что в действительности как раз эта «золотая» молодежь стремится командовать в городе. Это картина, близко напоминающая выпады Аристофана по адресу риторически образованных молодых щеголей (ср. также Pheres., fr. 2). Об их кумире Феаке (ср. Equit., 1377) Евполид отзывался в «Демах» кратко, но выразительно: «Болтать мастер, но говорить не в состоянии» (фр. 95). Общую картину вырождения нравов довершает фигура сикофанта (III recto): изумленный Аристид, олицетворение честности и справедливости, с негодованием выслушивает, как сикофант шантажировал ни в чем не повинного, но зато богатого чужеземца и заработал на этой гнусной операции сто золотых статеров. Из персональных выпадов отметим нелестную характеристику Демострата, одного из ярких сторонников сицилийской экспедиции (фр. 96 и 97, ср. Lysist., 397 и schol.), и Писандра, который обвиняется в вымогательстве взяток.

Вывод из всего этого тот, что нынешние демы стали гораздо хуже, чем во времена своей юности, когда государством руководил

Солон и еще кто-то из воскресших мертвецов — вероятно, Аристид (II recto, 4—7). Это обычная в древнеаттической комедии апелляция к «эпохе отцов». Недаром среди «делегации» мертвых — Мильтиад, который клянется своей марафонской победой (фр. 90) и восхваляет современных ему стратегов²⁰. «Мы, старики, не так жили раньше, — говорит он, — но, прежде всего, стратеги у нас в государстве были из лучших домов, первые люди по богатству и знатности, которых мы почитали, как богов. Да они такими и были. Поэтому мы жили в безопасности. Ныне же, когда приходится, выбираем начальствовать над собой в стратеги дрянных людей» (фр. 117, стр. 3—8). Этот отрывок дает как будто основание упрекать Евполида в аристократических симпатиях: поэт явно противопоставляет нынешним стратегам, лидерам радикальной демократии, богатым и родовитым стратегам-аристократам прошлого. Однако уважение к знатности рода ничуть не противоречит мировоззрению консервативных слоев афинской демократии, а, наоборот, целиком с ним согласуется. У Евполида противопоставлением «нынешних» стратегов прежним подчеркивается бескорыстие последних, в противоположность алчности и корыстолюбию первых (фр. 116). Разумеется, все остальные отрицательные явления современных Афин также подвергаются осуждению. Папирус обрывается на том месте, где Аристид изрекает свои заветы всем гражданам εἶναι δίκαιους (III verso, 20; ср. fr. 92).

В комедии «Города», поставленной на 10 лет раньше «Демов», мы встречаем, с одной стороны, те же мотивы: воспоминания о Мильтиаде, который оставил в наследство государству свою марафонскую победу (фр. 216); жалобы на современных стратегов, которым в былые времена никто бы не доверил следить за тем, как разбавляют водой вино (фр. 205); наконец, грустная констатация, что Демос, который был раньше молод и красив, блистая, как огонь, теперь глух и немощен (фр. 213), чем, видимо, и пользуются его бессовестные руководители. С другой стороны, в «Городах» поднимается вопрос о взаимоотношении Афин с союзными государствами — и, насколько можно судить по фрагментам, решается вполне в духе афинской демократии. Во фрагменте 224 кто-то из действующих лиц жалуется, что у него не осталось даже горшка ὄλου χέσω («где бы опростаться»); во фрагменте 225 — негодующий вопрос: «испытывая такие бедствия, чтобы я даже не требовал продажи?» Видимо, в обоих случаях речь идет о тяжелой участи союзников, избираемых и притесняемых афинянами. Но ни в этой комедии, ни в других, ни у одного афинского писателя мы не

²⁰ В распределении фрагментов между действующими лицами мы следуем большей частью за Сребрным, ук. соч.

найдем протеста против эксплуататорской политики Афин по отношению к союзникам. Скорее наоборот — в тех же «Городах» мы встречаем похвалу по адресу послушного Хиоса, который без понукания посылает афинянам, когда необходимо, военные корабли и людей (фр. 232).

После поражения Афин комедия не остается равнодушной к этим событиям. В «Элладе или Островах» Платона слышится и жалоба Эллады, которая «стала сама такой бессильной»²¹ в результате перенесенной войны, и скорбь афинян по поводу утраченного господства на море. «Либо ты это море отдашь добровольно, либо все погублю, потряхнув трезубцем», — грозит, судя по глаголу συντριψίω, сам Посидон (фр. 24). Угроза обращена, по видимому, к спартанцам. С ней перекликается грустная констатация в комедии Деметрия «Сицилия» (фр. 2): «Лакедемоняне стены у нас разрушили и отобрали в качестве заложниц триеры, чтобы больше не подчинялись нашей власти на море пелопоннесцы».

Потребительское отношение к союзникам, составлявшее одну из отличительных черт афинской демократии, получает своеобразное выражение и еще в одном плане — именно, в отношении к людям неафинского происхождения, которых комедия третирует как варваров и чужеземцев. Кратин во фрагменте 233 именует «бесстыдными чудовищами» (κνώδαλα ἀνοιδῆ) трех граждан, которых кто-то ведет в гелиэю для судебного разбирательства их незаконного зачисления в афинское гражданство (ср. также schol. ad Av., 766). Бесконечным нападкам за свое неафинское происхождение подвергается у комиков трагический поэт Акестор, которого они называют то ξένος, то στυγιάσις, то выходцем из фракийского племени саков, то мисийцем (schol. ad Av., 31; Euro., fr., 159, ст. 14). Ср. также выпады против разных лиц, обвиняемых в чужеземном происхождении, у Телеклида (фр. 41), Фриниха (фр. 20), Евполида (фр. 53), Платона (фр. 31).

Некоего Ликурга обвиняют в египетском происхождении и Кратин, и Ферекрат (schol. ad Av. 1294). Характерно при этом замечание схолиаста, который сам как следует не знает, кто такой Ликург и почему его обзывают египтянином: «Нападает на него либо как на чужеземца, либо как на негодя» (ср. Cratin. fr. 378). Для аттической комедии ξένος — это синоним ругательства, все равно, заслуженного или нет. Отношение комедии к чужеземцам свидетельствует об исторической ограниченности афинской демократии — ограниченности, которая вполне разделялась крестьянством, особенно ревниво относившимся к «чистоте» аттического народонаселения.

²¹ R. Reitzenstein. Der Anfang des Lexikons des Photios. Lpz. u. B., 1907, 88, стк. 14.

Наконец, ряд фрагментов и сообщений свидетельствует, что комедия гордится морским могуществом Афин, принимает участие в обсуждении вопросов внешней политики и откликается на все перемены в судьбе афинской демократии. Так, в большом фрагменте (63) из комедии Гермиппа «Φορμόφοροι» («Несущие вязанки дров») с гордостью перечисляются товары, ввозимые со всего света в Афины: «из Кирены — рукоятки мечей и щиты из бычьей кожи, с берегов Геллеспонта — макрель и разная солонина, из Италии — пшеничная крупа и говядина; из Сиракуз доставляют свиней и сыр, из Египта — корабельные снасти, паруса, книги, из Сирии — благовония; прекрасный Крит шлет кипарис для богов, Ливия — много слоновой кости, Родос — изюм и пьянящие винные ягоды; из Фригии везут рабов, из Аркадии — наемников; из Пафлагонии — сладкие каштаны и сверкающий миндаль; Финикия доставляет финики и пшеничную муку, Карфаген — ковры и пестрые подушки». Не обходится здесь и без намеков на внешнеполитические отношения Афин: удовлетворение по случаю присоединения к афинянам фракийского царя Ситалка, ирония по адресу Пердикки II Македонского, которому не удалось посорить Ситалка с Афинами, и негодование по поводу «двоедушия» керкирян, которые между 431 и 425 гг. то были готовы поддерживать афинян, то снова отлагались от них. Внешнеполитические отношения Афин с Аргосом нашли отражение в комедии Ферекрата «Αὐτόμολοι» («Перебежчики»), поставленной между 428 и 421 гг., или, может быть, точнее, около 425/424 г., когда переговоры Клеона с Аргосом с целью вовлечь его в афинскую коалицию не дали результатов. Здесь во фрагменте 19 содержалась брань по адресу аргосцев: «Эти-то, проклятые, колеблются, сидя у нас в ногах» (ср. Рах, 475—477 и schol.), а заодно, видимо, и по адресу ярых сторонников войны из числа афинян, которые в ответ на мирные предложения спартанцев выставляли все более неприемлемые условия: «Вы-то всегда затягиваете петлю» (фр. 21). К первому десятилетию Пелопоннесской войны относится комедия Евполида «Таксиархи», в которой на сцену выводился известный афинский флотоводец Формион, претерпевающий вместе с солдатами все тяготы войны (ἔρανος), — и по фрагментам 251 и 252, дополняемым сообщениями схолий к Аристофанову «Миру», 347 и Суды (Φορτίων), не чувствуется иронии или издевательства по адресу славного военачальника. Скорее можно говорить о проявлении известного сочувствия к его ратному труду.

Из всего этого можно сделать вывод, что устами древней комедии аттическое крестьянство высказывает свое принципиально положительное отношение к демократическому строю, хотя и представляет его себе в совершенно определенном свете. Из полувекового периода расцвета афинского государства между 480 и 431 гг.

крестьянство охотно принимает все выгодные стороны — т. е. могущество и богатство Афин, взносы союзников, украшение города, пышные празднества и театральные представления и отвергает все отрицательные явления, неизбежно связанные с развитием товарного обмена, торговли, выделением богатой торгово-ремесленной верхушки.

Первое место среди этих явлений, подвергаемых в комедии уничтожающей критике, занимает неравномерное распределение богатства среди граждан полиса, обогащение одних за счет других, присвоение ими средств, принадлежащих всему народу. Отсюда — широко представленная в комедии от Экфантида (schol. ad Aristoph. Vesp., 1187) до последних пьес Платона антиплутократическая тема, выступление против несправедливо разбогатевших, казнокрадов, корыстных должностных лиц и т. п.

Уже по фрагментам довоенных комедий Кратина создается довольно яркая картина, хотя в большинстве случаев трудно установить, кто является конкретным объектом нападок поэта. Во фрагменте 128, комедия «Νόμοι» («Законы»), Кратин, используя выражения Солона, упрекает граждан в том, что они одаряют любого льстеца; фрагменты 244 и 248 из «Хиронов» также направлены против стяжателей. Фрагмент 73 из «Фракиянок» повествует о заслугах каких-то людей или, может быть, даже самого поэта, который прекратил расхищение золота, привезенного из Египта²². Ясно во всяком случае, что эти слова Кратина обращены против казнокрадов, запускающих руку в κοινὸν δημόσιον (государственную казну), как и аналогичный по содержанию фрагмент 43 Ферекрата: «Прикажите в силу закона отдать назад золото». Взятчиков и сикофантов, наживающихся на чужой беде, Кратин высмеивал, видимо, также в песенке из комедии «Εὐνεΐδα», о которой упоминает во «Всадниках» Аристофан (ст. 529—530 и schol.). Ср. также фрагмент 401 из неизвестной комедии, приводимой Гесихием: Δεξῶ ὁ Κρατίνος ὠνοματολοίησεν ἀπὸ τοῦ δεχεσθαι δῶρα (Кратин придумал название от «взимать дары»).

В рамках этой же антиплутократической тематики следует рассматривать одну из наиболее ярких комедий Кратина, завершавшую, видимо, его творчество довоенного периода, именно «Πλοῦτοι». Из папирусных фрагментов, опубликованных в 1934 г.²³, можно сделать заключение, что комедия была поставлена в самом начале Пелопоннесской войны. Темой пьесы являлось, по-видимому, разоблачение разбогатевших дельцов, наживших состояние несправедливым путем, и противопоставление «нынешним временам» легендарной

²² О каком золоте идет речь, неясно: Псамметих в 445/4 г. прислал, как известно, хлеб, а не золото.

²³ См. обзор А. Körte // AfP, XI (1935), 260—263, №№ 808—809.

жизни древних при царе Кроносе, когда «хлебом играли в кости, а созревшие эгинские лепешки, осыпавшись, валялись обильными гроздьями в палестрах» (фр. 165, см. также фр. 160, 162–164). Название комедии происходило от имени обитателей подземного царства, титанов, живших при Кроносе и теперь дарующих людям богатство. Не исключено также, что «πλοῦτοι» – первоначально боги обильного урожая, элемент земледельческой религии²⁴. Они выходят на поверхность земли для того, чтобы проверить, насколько справедлива богатеют люди. Под сомнением оказывается, в частности, Гагنون, стратег в 440/439 г., основатель колонии в Амфиполе. В то время как один из персонажей комедии берет под свою защиту Гагнона как человека искони богатого, другой утверждает, что отец Гагнона, Никий из дема Стейрия, служил носильщиком у некоего Пифрия, не мог оставить сыну никакого состояния и, следовательно, Гагنون принадлежит к числу богачей, нажившихся за счет казенных средств.

К числу таких выпадов против демагогов-богачей следует отнести и два фрагмента из комедии «Σερίφιου», поставленной между 428 и 425 гг. «Затем приходят Сак, и Сидоний, и Эремб, — из числа людей, годящихся в рабы для государства, недавно нажившихся мошенников (ἀνδρῶν νεοπλουτοπονήρων), мерзких, подобных Андроклу...», — гласит фрагмент 208. Из реально существовавших афинских политических деятелей здесь назвав только демагог Андрокл. Остальные имена — нарицательные, какими принята называть чужеземцев. Негодные люди — πονηροί, αἰσχροί — нажившиеся за счет государства, ἀμωροί [πόλεως ὄλεθροι] «высасывающие сок, губительные для государства», фр. 214) — вот объект нападок Кратина.

Из отдельных выпадов других поэтов отметим фрагмент 278 Евполида (против корыстолюбца, который остригает в свою пользу... взносы союзников, как цирюльник остригает бороду) и фрагмент 10 Метагена (обвинение Ликона в том, что он якобы за взятку предал спартамцам Навпакт; его поведение — хороший пример для чужеземцев, как надо обкрадывать государство).

Наконец, о большой устойчивости антиплутократической темы в древней комедии свидетельствуют фрагменты комедии Платона «Послы», поставленной в 393/392 г. и содержащей обвинения в подкупе и взяточничестве по адресу известного политического деятеля конца V — начала IV в. Эпикрата (фр. 119–121)²⁵.

²⁴ R. Goossens. Nores sur quelques papyrus littéraires // ChE 41 (1946), 93–120.

²⁵ Сопоставление источников, со включением папирусных отрывков, проливающих свет на политическую карьеру Эпикрата, см. F. Stahelin. Klio, (1905), 56–64.

Классовые корни антиплутократических выступлений древней комедии с большой наглядностью выступают при сравнении точки зрения, содержащейся во фрагментах, с речами Лисия. Так, например, через всю его XXVII речь, направленную как раз против Эпикрата, проходит противопоставление честных граждан, разорившихся во время войны, искусным ораторам и демагогам, нажившим себе на государственных бедствиях состояние (см. особенно §§ 9—10).

Ту же антиплутократическую тенденцию легко различить в отношении комедии к аристократии, ее поведению и образу жизни. Наиболее яркий материал в этом отношении представляет комедия Евполида «Льстецы», поставленная на Дионисиях 421 г. (Argum. Aristoph. Pax). Действие комедии происходило, видимо, в доме потомственного богача Каллия, известного в Афинах кутежами и расточительством (Andoc. I, 131; Athen. V, 218; schol. ad Av. 284). Каллий был изображен в окружении льстецов и паразитов (фр. 159, 161—163), на пиры у него тратились огромные деньги (фр. 149—150).

Однозная фигура Каллия, олицетворяющая моральное вырождение аристократии (ср. Cratin., fr. 333), служит для Евполида как бы центром, вокруг которого концентрируются люди, так или иначе связанные с афинскими богачами. Так, здесь мы встречаем друга Кимона, престарелого драматурга и элегика Меланфия, которого комики единогласно высмеивают, как обжору, развратника, льстеца, неженку и болтуна²⁶. Специальную комедию Евполид посвятил любимцу Каллия Автолику, победителю в панкратии на Великих Панафинейх 422 г. (Xen. Symp.; ср. Athen. V, 187 f, 188a, 216 de). Сам по себе Автолик являлся фигурой совершенно безобидной в политическом отношении. Наоборот, известна проявленная им впоследствии неустрашимость перед лицом спартанских гармостов и его — смерть от рук 30 тиранов (Plut. Lys., XV. 5; Diod. XIV. 5, 7; Paus. IX. 32, 8). Но он связан с домом Каллия, он близок в силу этого к аристократии — и вот на него самого, и на его отца Ликона, и на мать сыплются обвинения в самом циничном и неприкрытом разврате (Eupol. fr. 42, 45, 47, 48, 52, 215).

Во фрагментах комиков мы найдем неслестные отзывы и о других представителях аристократии: так, Кимона за его лаконофильство Евполид характеризует как «человека, хотя и не плохого, но беззаботного, пьяницу, подчас ночевавшего в Лакедемонне» (фр. 208). Алквиада комедия называла мужем всех жен и женой всех мужей (Pherecr. fr. 155; ср. Eupol. fr. 158). Против него была направ-

²⁶ Eupol. fr. 164; Pherecr. fr. 139; Plato, fr. 132; Callias, fr. 11; Leuc. fr. 2; Archip. fr. 28; ср. Aristoph. Pax, 804 сл. и Av. 151 schol.

лена также комедия Евполида «Бапты». Восстановить содержание этой комедии не представляется возможным, но известно, что Алкивиад и его друзья обвинялись в совершении каких-то кощунственных богослужений в честь фракийской богини Коттито или в пародировании религиозных культов. Наладки Евполида были, по видимому, настолько злы, что в древности даже возникла легенда, будто бы поэт был утоплен по приказанию разгневанного Алкивиада (CGF, I, с. 27—28). Насмешки по адресу богатых людей, ведущих праздную жизнь, предающихся обжорству и разврату, мы найдем во фрагментах Кратина (фр. 151—152), Ферекрата (фр. 1), Платона (фр. 106 — среди названных здесь кутил особенно известен Леагор, отец риторика Андокида).

Всему сказанному об отношении комиков к аристократии противоречит как будто бы известное свидетельство Плутарха, что в «Архилохах» Кратина, поставленных вскоре после смерти Кимона, т. е. немногим позже 449 г., содержался похвальный отзыв об умершем. Во фрагменте 1 некий писец Метробий выражает свою печаль по поводу того, что нет в живых Кимона — «божественного и самого гостеприимного человека, во всех отношениях первого и наиболее благородного из всех эллинов». На основании этого фрагмента принято считать Кратина политическим сторонником Кимона и возглавляемой им аристократической партии. Доказать это, однако, трудно: в той же комедии «Архилохи» Кратин нападал на известного богача Каллия (фр. 11), женатого на сестре Кимона Эльпинике.

Особый, и притом очень интересный вопрос, это отношение комедии к философам и риторам. Выступления комиков против новых течений в идейной жизни Афин не прекращаются в течение всей последней трети V в. Между 435 и 431 гг. появляется комедия Кратина «Всевидящие», направленная против философов, главным образом Гиппона (schol. ad Nub. 96). Во фрагменте 154 поэт называет философов ἀλλοτριούωνται, т. е. «занимающиеся чужим делом», «сующие нос не в свои дела». Видимо, не случайно именно в этой комедии появляется некий Аристодем, μισρός καὶ καταλύουος, и еще какое-то лицо, к которому обращены следующие слова: «Ты слишком ненавидишь женщин, а теперь обращаешься к мальчикам» (фр. 151, 152) — все это, конечно, представляется результатом философского воспитания. Между 429 и 423 гг. Евполид выступает с комедией «Козы», в которой честный и простой козопас или земледелец, не сведущий в науках, противопоставлялся софисту Проддику или Проному и, вероятно, посрамляя последнего. В 423 г. ставятся аристофановские «Облака» и комедия Амипсия (или Фриниха, выступавшего под именем Амипсия) «Конн», названная по имени кифариста Конна, обучавшего мусическому искусству Со-

крата. Трудно предположить, чтобы в этой комедии, где хор состоял из фронтисται (Athen., V, 218с) — «мыслителей» и Сократ был одним из действующих лиц (Diog. Laert. II, 27), обошлось без нападок на него, если даже в «Бутылке» Кратина, поставленной одновременно, с «Облаками» и «Конном», встречался выпад против растрепанного и нищего Хэрефонта (фр. 202). Март 421 г. — в уже упоминавшихся «Льстецах» Евполида в окружение Каллия входят также Протагор, играющий роль симпозиарха среди беспутных гостей Каллия (фр. 146, 147), и тот же Хэрефонт, которого Евполид называет «льстецом Каллия» (Καλλίου κόλακα — фр. 165). Добавим к этому фрагменты 352, 353 и 361 из неизвестных комедий Евполида. В одном случае Сократа называют нищим болтуном, который, размышляя о высоких материях, не заботится о том, где бы найти еду, а в другом случае сообщается, как тот же Сократ, распевая за столом сохий Стесихора, ухитрился украсть кубок.

Чем объяснить эти нападки комедии на философов, которая, как видно, к тому же не делает разницы между софистами и Сократом? Во-первых, тем, что элемент скептицизма и релятивизма, внесенный софистами в теорию познания и этику, объективно был направлен против консервативных мировоззренческих устоев афинской демократии. Во-вторых, поскольку софистическое образование было привилегией богатых людей, основная масса демоса относилась к нему с недоверием и подозрением и склонна была видеть в нем средство для обмана и одурачивания народа. Это убеждение подкреплялось и тем, что релятивистски используемая диалектика поступала на вооружение недобросовестных ораторов, употреблявших ее в корыстных целях²⁷.

Этим и объясняются, например, нападки на Евафла, ῥήτωρ συκοφάντης (ритор-доносчик), у Кратина во «Фракиянках» и Платона в «Писандре» (Aristoph. Vesp. 592, schol.) — комедиях, отделенных примерно двадцатью годами друг от друга. Показательно при этом, что Евафл действительно учился риторике у Протагора, и притом за большие деньги (Quintil. III, I, 10), так как он был человеком богатым (Aul. Gell. V, 10), хотя и незнатного происхождения. Этим объясняется и употребительность образа σκανδάληψ' ἔλων («ловушки слов», ср. A — Cratin. фр. 457; ср. Aristoph. Acharn,

²⁷ Показательна в этом отношении ироническая полемика с философом Платоном в одной из комедий Феопомпа, поставленной не ранее 380 г., т. е. относящейся уже, собственно, к периоду «средней» комедии: «Одно не есть одно, да и два с трудом составляет одно, как говорит Платон» (фр. 15; ср. «Федон», 96с—97 в). Как было в этом разобраться простому человеку, если бы речь зашла, скажем, об уплате долга или о росте процентов? Ср. также жалобы стариков на риторически образованную молодежь в «Ахарянах», 679—691.

685—688) и термина κοῦψός «изошренный», который применяется по отношению к людям, соприкоснувшимся с софистическим образованием и извлекившим из него средства надувать людей. Так, Гесихий и Фотий, ссылаясь на Кратина и Фриниха, объясняли ἄκοῦψον («не изошренный») как ἀπανούργον, ἀπλοῦν, πανουργίας ἀππλάγαμένον («порядочный», «простой», «незнакомый с мошенничеством»). У Евполида в «Льстецах» κοῦψοὶ ἄνδρες («ловкие люди», fr. 159) не кто иные, как паразиты. Именно потому, что красноречие — великая сила (Plato, fr. 51—53), для древней комедии понятие ῥήτωρ, т. е. публичный оратор, обученный мастерству красно говорить и использующий его в корыстных целях, почти всегда совпадает с понятием λοῦψρός — «негодяй» (Plato, fr. 186). Исключение составлял только один Перикл, к ораторскому таланту которого комедия относилась всегда с неизменным восхищением (Cratin. fr. 293; Eurpol. fr. 94).

В дополнение ко всему изложенному некоторый свет на социальную позицию аттического крестьянства в годы Пелопоннесской войны проливают и те немногочисленные фрагменты, по которым можно судить об отношении комедии к политическим деятелям олигархического направления. Так, известно, что против Писандра в годы его наибольшего могущества (415—411) была направлена одноименная комедия Платона, в которой, между прочим, высмеивался за корыстолюбие (εἰς φιλαργυρίαν) и Антифонт Рамнусийский, будущий коллега Писандра в правление «четырёхсот» (фр. 103). В самый разгар деятельности олигархических гетерий в Афинах, когда двусмысленное поведение Писандра уже внушало серьезные опасения сторонникам демократии, Евполид в «Демах» обвиняет Писандра в вымогательстве взяток (par. I recto, ст. 1—4). К 412—411 гг. относятся также выпады Евполида (фр. 43) против стратега Аристарха, злейшего и давнишнего врага демократии (Thuc. VIII, 90), и Платона (фр. 141) — против одного из 10 συγγραφεῖς — члена чрезвычайной комиссии, созданной по настоянию Писандра для выработки олигархической конституции. Негодование афинян по поводу террористических методов, применявшийся Лисандром в отношении захватываемых городов — союзников Афин, выразил в комедии 405/404 г. комический поэт Феопомп (Plut. Lys. 13)²⁸.

Таким образом, комедия выступает с одинаковой решительностью как против демагогов, так и против аристократов и олигархов, потому что и те и другие — богатые, потому что война, несущая разорение хозяйству мелкого собственника, для владельцев крупных

²⁸ Политические колебания Ферамена дали материал для комедии Филонида «Котурны» (фр. 6). По сохранившимся незначительным фрагментам невозможно, однако, понять, в каком направлении использовал поэт кличку «котурн», которой наградили Ферамена сами олигархи (Xen. Hell. II, 3, 30).

ремесленных мастерских, для торговцев, купцов послужила средством обогащения. Комедия отражает антиплутократические тенденции аттического крестьянства, испытывавшего на себе все более тяжелые удары начинающегося кризиса афинской государственности. Отсюда широко представленная в фрагментах древней комедии тема «золотого века», «царства Кроноса», «обетованной земли».

По свидетельству Афиней (VI. 267—269), теме «золотого века» были целиком посвящены такие комедии, поставленные в V в., как «Πλοῦτοι» Кратина, «Дикие» Кратета, «Амфиктионы» Телеклида, «Μεταλλῆς» Ферекрата, причем Афиней цитирует комедии в хронологическом порядке. Список открывается «Πλοῦτοι» Кратина, дата постановки которой была уже выше определена как 431 г. Следовательно, все остальные перечисленные здесь комедии поставлены примерно в первое десятилетие Пелопоннесской войны. Появление утопических картин былого блаженства именно в тяжелые военные годы, конечно, в высшей степени показательны. По содержанию дошедших до нас фрагментов можно понять, что поэты широко использовали распространенные мотивы народных сказок, рисующих либо картины блаженной жизни тех поколений, οἷς δὴ βασιλεὺς Κρόνος τὸ παλαιόν («у которых в древности царем был Крон», Кратин, фр. 165), либо фантастическое изображение неведомых диких племен, обитателей подземного царства, горных духов, не знающих законов государственного общежития.

Наряду со стандартными картинами изобилия, относящегося к неопределенным временам или к недоступным местам и странам, мы встречаем в комедии Телеклида «Пританы» и более определенные указания на то, что «великолепная жизнь была при Фемистокле» (Athen., XII. 553e). Следует отметить, что Фемистокл и Мильтиад упоминаются всегда и в комедиях других авторов с величайшей симпатией — мы видели это уже в «Демах» Евполида. В какой-то из комедий Платона Плутарх нашел проникновенные слова о гробнице Фемистокла, находящейся якобы в в Пирсе (Themist. 32). Думается, что приурочение заманчивых картин «золотого века» к эпохе Фемистокла имеет свои основания: это были годы победного возвышения Афин, укрепления демократического строя, установления дани для союзников. В эти годы аттический земледелец брал от афинской демократии все, что она могла дать. Поэтому симпатии древней комедии к этим временам вполне закономерны.

Остается последний вопрос. Как реагировала плутократическая верхушка Афин на смелые выступления комедии, не щадившей даже самых видных политических деятелей? Источники показывают, что из среды богатых демагогов неоднократно исходили попытки обуздать вольность комедии. Из схолия к ст. 67 «Ахарнян» мы знаем о псефизме некоего Морихида, согласно которой комическим поэтам за-

прещались личные нападки на должностных лиц. Вполне вероятно, что инициатором этой псефизмы был Перикл. Однако запрещение, введенное в действие в 439 г., продержалось недолго — в 437 оно отпало само собой (ср. *Scatin. fr. 237*). Другая попытка такого рода относится к 414 г. и связывается с именем демагога Сиракусия. О нем сообщает схолий к ст. 1297 «Птиц», в котором приводится отрывок из комедии Евполида «Города». Там же имеется довольно красноречивое высказывание из комедии Фриниха «Монотроп» «Пусть честота заберет Сиракусия... за то, что он отнял право высмеивать, кого мы желали». Возможно, что на этого же Сиракусия намекает Евполид в «Демах» (пар. 1 verso: *τρουωιδίαν δάκνει*)³⁹. Правда, в комедиях 414 г., в частности в тех же «Птицах» и «Монотропе», нет недостатка в персональных насмешках. Может быть, Сиракусию и не удалось провести свое предложение через народное собрание, но бесспорно, что и на этот раз попытка обуздать комедию исходила от богатых верхов рабовладельческой демократии.

В комедиях Платона «Σκευαί» и Саннирия «Даная», относящихся к 407—404 г., были осмеяны Архин и Агиррий (*schol. ad Ran. 367*), которые якобы стремились ущемить права комических поэтов за то, что последние высмеивали их в комедиях. Ср. с этим отзыв самого Аристофана в «Лягушках» (367—368). На основании схолия к 102 стиху «Экклесиадзус» (*ὁ Ἀγύρριος στρατηγός. τὸν μισθὸν τῶν ποιητῶν*, «стратег Агиррий обрезал доход у поэтов») можно полагать, что в обоих случаях имеется в виду демагог Агиррий.

В 400 г. была предпринята попытка лишить комических поэтов права на хор, причем инициатором этого выступил дифирамбический поэт Кинесий (*Aristoph. Ran., 404 schol.; 153*), известный своими аристократическими симпатиями (*SIG, 3, 128*) и слывший в Афинах за вольнодумца и безбожника, осквернителя алтаря богини Гекаты (*Lys., XXI, 20* и фр. LIII по Тальгейму). Против Кинесия уже в самом начале IV в. была направлена одноименная комедия Страттида, который назвал Кинесия «хороубийцей» (*χοροκτόνος*). Показательно, что и на этот раз стремление лишить комедию хора, являвшегося главным средством политического обличения, исходило от человека, близко связанного с богачами-аристократами.

Другие источники, как современные комедии, так и более поздние, также подтверждают, что выступления комических поэтов против видных демагогов не воспринимались массой зрителей как критика демократического строя. Достаточно сослаться на известное место из псевдоксенофоновой «Афинской политики» (II, 18) или на трактат ранневизантийского ученого Платония «О различении комедии», бесспорно восходящий к хорошим древним источникам.

³⁹ А. Körte. *Hermes*, 47 (1912), 299.

Указывая, что комедия развилась в Афинах при демократическом строе с его исёгорией (равным для всех правом голоса), Платоний замечает, что поэты могли безбоязненно высмеивать «и стратегов, и плохо судящих судей, а из граждан — либо корыстолюбцев, либо ведущих невоздержанную жизнь». «Ведь мы знаем, — поясняет Платоний, — что народ искони, естественно, не расположен к богатым и радуется их неудачам» (CGF, I, p. 3—4). Трудно дать более определенную характеристику социальной направленности древней комедии, тем более, что она подтверждается содержанием фрагментов. И другие позднеантичные комментаторы, характеризующие представителей древней комедии — Кратина, Аристофана, Евполида, — подчеркивают в их творчестве, в первую очередь, антиплутократические тенденции. Таковы высказывания уже упоминавшихся сохлосия к Дионисию Фракийскому, одного из анонимных трактатов и римских грамматиков Диомеда и Еванфия (CGF, I, с. 13, 14, 15, 41, 43, 47, 58, 64).

На основании фрагментов древнеаттических комиков времени Пелопоннесской войны можно, таким образом, сделать следующие выводы о политической позиции аттического крестьянства. Прежде всего, положение крестьянства было очень противоречиво. Средние и мелкие землевладельцы, составлявшие до начала войны основную массу аттического населения, были той социальной силой, которая отстояла родину от персидского нашествия, создала благоприятные условия для внутреннего расцвета афинского государства. Крестьянство сохраняло заинтересованность и в тех завоеваниях демократии, которые были обеспечены превосходством Афин на море. Как гражданин республики, владеющий хоть одним-двумя рабами, и как участник эксплуатации рабского труда в государственных масштабах, извлекающий прибыль из труда рабов в Лаврийских серебряных рудниках, аттический земледелец считает себя полноправным членом коллектива свободных собственников, иными словами — членом античного полиса, покоящегося на основе своеобразной «совместной частной собственности активных граждан государства, вынужденных перед лицом рабов сохранять эту естественно возникающую форму ассоциации». Но «...все основывающееся на этом фундаменте строение общества, а вместе с ними власть народа, приходят в упадок в той же мере, в какой развивается преимущественно недвижимая частная собственность»³⁰.

Началом этого упадка и является время Пелопоннесской войны. И поэтому крестьянство крайне резко выступает против концентрации крупных денежных средств в руках немногочисленных представителей богатой рабовладельческой верхушки. Между тем, главный

³⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. IV. с. 12—13.

2. Социальная позиция аттического крестьянства в отражении фрагментов древней комедии

результат экономического развития Афин в годы Пелопоннесской войны состоял в том, что сосредоточение крупных средств в руках немногих подрывало единство полиса, способствовало разложению традиционной общественной морали и нравственности и в силу этого вызывало резкое осуждение со стороны аттического крестьянина, не переставшего еще чувствовать себя честным тружеником. Он выступает не против демократии как таковой (и меньше всего — против рабовладельческой, эксплуататорской демократии), он выступает против явлений, порожденных развитием товарно-денежных отношений и подрывающих натуральные основы крестьянского хозяйства.

3. Отношения Афин с Фракией и Македонией в отражении древнегреческой комедии

Для характеристики отношений, складывавшихся от конца 30-х гг. V в. до конца IV в. между Афинами, с одной стороны, Фракией и Македонией, — с другой, древнегреческая комедия является, как и во всех других случаях, достаточно своеобразным источником.

Как известно, северная Греция занимала весьма значительное место в афинской внешней политике на протяжении почти всей последней трети V в. Отложение Потидеи и начало ее осады афинянами весной 432 г. послужило одним из поводов Пелопоннесской войны¹. Все время, пока шли военные действия вокруг Потидеи, афиняне находились в противоречивых дипломатических отношениях с Пердиккой², пытаясь использовать для укрепления своих позиций в Халкидике также союз с фракийским царем Ситалком³. Сложная политическая игра с участием этих двух, наиболее могущественных царей в Северной Греции продолжалась и после падения Потидеи в 429 г.⁴ И если битва при Амфиполе в октябре 422 г. обозначала конец первого десятилетия Пелопоннесской войны, то бесконечные повороты в отношениях с Пердиккой продолжались, очевидно, до самого конца Сицилийской экспедиции⁵.

¹ Первая публикация [157]. Расширенный вариант доклада, прочитанного на XV конференции «Эйрене», Несебр, 2–6. X. 1978 г.

² Фукидид, I. 56; 58–60; 118, 4.

³ Там же, I. 57, 2–5; 58, 2; 61, 1–3; 62, 2; II, 29; Geyer, *Perdikka*, RE, NB. 37. 1937, кол. 592–598; R. Meiggs. *The Athenian Empire*. Oxf. 1972, ф. 196 f., 308, 428–430.

⁴ Фукидид, II. 29, 5; 67, 1–3. См. также: G. Mihailov, *La Thrace et la Macedoine jusqu'à l'invasion des Celtes*. In: *Ancient Macedonia. Papers read at the First International symposium held in Thessaloniki 26–29 august 1968*, Thessaloniki 1970, p. 78–81.

⁵ Фукидид, II. 95–102; IV. 78–79; 82–83; 103, 3; 107, 3; 128, 4–5; 132; V. 6.

⁶ Там же, V. 80, 2; 83, 4; VI. 7, 3–4; VII. 9. Упоминание Ситалка, погибшего осенью 424 г. во время похода на трибаллов (Фукидид, IV. 101, 5), заставляет датировать *Φορδοφόροι* не позже, чем весной 424 г. Еще вероятнее, что

Отклики на многие из этих событий мы достаточно часто встречаем у поэтов древней аттической комедии.

Гермипп, перечисляя в комедии Форцоφόροι разного рода товары, поступающие в Афины, наряду с бычьими кожами из Кирены, солониюй из Геллеспонта, свиньями из Сиракуз и т. п. упоминает «чесотку (ψώραν) для спартанцев от Ситалка и целые корабли лживых обещаний от Пердикки» (фр. 63, 7 сл., I. 304)⁶. Почти одновременно с Форцоφόροι («Несущие корзины») имя Ситалка — φιλαθήναιος («любителя афинян») встречается в «Ахарнях» Аристофана (ст. 101—144); спустя три года Аристофан поминает недобрым словом людей, предавших интересы Афин во Фракии (О. 289); там же погибают оба зачинщика междуусобной распри (М. 283). Недостойного сына Писфетер отправляет воевать во Фракию (Π. 1369); у Клеоники уже пять месяцев «муж сторожит Евкрата во Фракии» (Λ. 103), — военные действия в этой области Греции не сходят с уст афинского комедиографа на протяжении полутора десятилетий.

Вместе с тем, напрасно мы стали бы искать в этих упоминаниях какой-нибудь политической оценки событий во Фракии, — хотя бы в столь же карикатурной форме, какую принимает объяснение причин Пелопоннесской войны в «Ахарнях» (ст. 523—539) или в «Мире» (ст. 605—648). Для афинских драматургов, как, вероятно, и для их зрителей, Фракия на протяжении десятилетий остается далекой варварской периферией, поставляющей в Афины либо домашних рабынь, с которыми при случае можно позабавиться⁷, либо орды диких наемников, угрожающих безопасности афинских граждан. Изображение фракийских воинов у Аристофана подчиняется устойчивому комедийному стереотипу, уходящему корнями в специфику жанра, и вовсе не отражает реальных политических отношений Афин с их северными союзниками.

Для уже упоминавшейся сцены из «Ахарнян», где посланный во Фракию Феор выступает в народном собрании с отчетом, показательно, что Феор характеризуется как «хвостун» (ἀλαζών, 135), умеющий жить на казенный счет, — постоянное обвинение по адресу афинских должностных лиц⁸.

они были поставлены до того, как Керкира снова была присоединена к Афинскому морскому союзу, т. е. в 426/425 г. См. P. Geissler. Die Chronologie der altattischen Komödie. Berlin, 1925, 34.

⁶ Ссылки на фрагменты афинских комедиографов даются по изданию: FAS I—III, Leiden 1957—1961 (после номера фрагмента римской цифрой обозначается том, арабской — страница).

⁷ Ф. 279 сл., 284, 293; О. 828; А. 273; М. 1138. У Кратина была комедия под названием «Фракиянки», но какую роль играли в ней женщины из Фракии, из сохранившихся отрывков неясно.

⁸ Ср. выше, № 2 и [160].

Здесь же используется излюбленный в комедии прием — игра слов, когда речь заходит о сыне Ситалка, желающем приобщиться к афинскому празднику Апатурий (ст. 146): название праздника прозрачно ассоциируется со словом ἀλιτή и дает понять зрителям, что обещания Ситалка — сплошной обман⁹. Эта мысль получает тут же вещественное подтверждение: появившиеся на оркестре одоманты воруют у Дикеополя чеснок и, став, таким образом, «начесночными» и еще более свирепыми, наглядно демонстрируют, к каким последствиям могло бы привести появление в Афинах фракийских контингентов, подобных «туче саранчи» (ст. 150)¹⁰. В действительности привлечение фракийцев к участию в военных действиях на стороне афинян засвидетельствовано впервые только летом 424 г.,¹¹ и, следовательно, их изображение в «Ахарнянах» не более чем дань фольклорно-комедийному образу «разбойника».

Второй пример из этого ряда — негодование Клеоники в «Лисистрате» (ст. 563 сл.): она видела, как фракийский пелтаст-наемник, потрясая копьем и дротиком, подобно Терею, пугал на базаре продавщицу и похищал у нее спелые смоквы. Однако и этот образ действий фракийца мало чем отличается от поведения других воинов, о котором речь идет в этой же сцене: с оружием в руках, подобно корибантам, они носятся по базару среди горшечных и овощных рядов или покупают рыбу, потрясая щитом с Горгоной, а то и вовсе наполняют медный шлем бобовой кашей (ст. 555–562).

Иному сценическому типу соответствует образ варварского бога Трибалла в «Птицах».

С одной стороны, Трибалл представлен как неотесанный деревенщина, который даже не умеет правильно носить гиматий. «О демократия, куда ты нас приведешь, — возмущается Посидон, — если такого олуха боги выбирают послом! Стой смирно, чтоб ты пропал! Я вижу, ты из числа самых варварских богов...» (ст.

⁹ Тот же прием комической игры словами — Осы 1272 сл. (Аминий, посланный в Фарсал к пенестам, сам был последним бедняком, поденщиком, λεῦστος) и Евполид, фр. 226 (I. 392), где название эпирского племени хаонов употреблено, вероятно, только ради ассоциации с глаголом χαίνω «зевать» (ср. В. I. 263). В действительности Садоқ, сын Ситалка, если и мог быть обвинен в обмане, то в пользу афинян: в конце лета 430 г. он выдал им спартанских послов, которые пытались убедить Ситака расторгнуть союз с афинянами (Фукидид II. 67, 1–3).

¹⁰ Ср. сообщение Фукидида (II. 101) о страхе эллинов перед вторжением Ситака со стопятидесяти тысячным войском в Грецию во время его кампании против халкидян и македонцев поздней осенью 429 г.

¹¹ Фукидид, IV. 27, 4 — это были пелтасты из фракийского города Эна. Известно также об участии эллинов в Сицилийской экспедиции (VII. 57, 5) и о прибытии, в Афины в мае 413 г. большого контингента фракийских наемников-пелтастов из племени диев (VII. 27), но все это имело место более чем десять лет спустя после постановки «Ахарнян».

1570—1573). В этих словах нетрудно увидеть один из примеров частых в комедии насмешек над «нынешними» политическими руководителями, всякими кожевниками, ламповщиками, колбасниками, не умеющими вести себя в приличном обществе. Трибалл является не более чем доведенным до крайнего предела образцом такого невежества.

С другой стороны, он изображен как косноязычный чужеземец, наподобие Псевдартабаса — «Царева Ока» в «Ахарнях», с той только разницей, что Трибаллу доверены три косноязычных реплики вместо двух (ст. 1615, 1628 сл., 1678 сл.). Впрочем, его последняя фраза, достаточно неграмотная, понятна по смыслу. Вполне объяснимо, что Трибалл выступает как носитель сценической маски «варвара», не умеющего владеть греческой речью, — но не менее важно, что эта искаженная речь всегда является в древней комедии поводом для очерченных упреков по адресу демагогов послеперикловского склада: Платон-комик ставил в вину Гиперболу неправильное произношение, свидетельствующее о его (действительном или мнимом) чужеземном происхождении (фр. 166, 168, 170; I. 538—540); впоследствии Аристофан высмеивал демагога Клефонта за то, что у него «на болтливых губах ужасно верещит фракийская ласточка, усевшись на варварском языке» (Лг. 680—683)¹², а Платон в поставленной одновременно с «Лягушками» комедии Клефонт вывел его мать фракийкой, говорящей с варварским акцентом¹³. Таким образом, характеристика «фракиец» становится в аттической комедии не столько определением этнической принадлежности, сколько синонимом «варвара» вообще, отличающегося от эллинов своей дикостью.

Определенную роль в возникновении такой характеристики сыграла, вероятно, фигура мифологического фракийского царя Терей, виновного в изнасиловании своей свояченицы Филомелы, которой он же потом вырезал язык. Комедии под названием Терей были у трех авторов: Канфара, Филетера и Анаксандрида, и Эдмондс допускает, что у первого из них под именем Терей выводился Ситалк (I. 448 сл.), а у двух остальных — фракийский царь Котис (II 70 сл.). Однако отрывки из этих комедий настолько ничтожны, что из них нельзя извлечь никакого подтверждения предположению Эд-

¹² ἐπὶ βάρβαρον... λέταλον. Сравнение птичьего щебетания с варварской речью — также в П. 199 сл. Комизм положения состоит здесь в том, что Терей обучил птиц человеческой речи, но так как сам Терей — фракийский царь, то можно предположить себе, каковы были плоды его обучения!

¹³ Мать Клефонта, вероятно, действительно была фракийского происхождения, отец же, Клейппид из Ахарн, был полноправным гражданином и играл заметную роль в политической жизни Афин. См. E. Vanderpool Kleophon Hesperiа 21, 952, 114.

мондса. Более вероятной представляется во всех случаях мифологически-пародийная травестия, поскольку трагедии Терей, написанные Софоклом и его современником Филоклом, пользовались доста точной известностью¹⁴. В этом же направлении ведет упоминание Терей полстолетия спустя после смерти Котиса в менандровской «Самиянке»: здесь старик Никерат, заподозрив приемного сына своего соседа в соединении с отцовской сожительницей, патетически взывает к «ложу Терей, Эдипа, Фиеста и всех остальных, о которых приходилось слышать» (ст. 495–497), и на недоумение молодого человека, не знающего за собой никакой вины, красноречиво отвечает: «Что смотришь на меня, варвар, настоящий фракиец?» (ст. 519 сл.). Предполагаемый инцест связан в сознании Никерата с «варварским» прошлым Терей, имя которого, по-видимому, прочно служило синонимом варварской дикости.

Что касается Македонии, то она занимает в доступных нам свидетельствах об афинской комедии V — начала IV в. несравненно меньше места. Кроме приведенного выше (и вполне справедливого) замечания Гермиппа о ненадежности Пердикки известно о существовании комедии Страттида «Македонцы или Павсаний», в которой какую-то роль играла любовь афинянина Павсания к трагическому поэту Агафону. По сообщению Элиана, оба они одно время находились при дворе македонского царя Архелая, и там, вероятно, разыгрывалось действие комедии, от которой дошли скудные фрагменты. В них упоминаются коринфские гетеры и знаменитая Лаида, ручные павлины, рыба-молот¹⁵ и нежная подбрюшина тунца, а также различные одежды и ткани (фр. 26–31; I. 820–822). Поскольку Агафон прибыл ко двору Архелая в 406 г. и умер около 401 г., комедию Страттида надо датировать последними годами V в., т. е. тем рубежом, за которым фактически начинается «средняя» аттическая комедия. С учетом этого обстоятельства незначительные фрагменты из «Македонцев» Страттида становятся особенно показательными: они открывают собой тот период древнегреческой комедии, когда отклики даже на куда более важные события, чем любовь Павсания к Агафону, включаются в область повседневного быта.

Если в V в. Фракия и Македония оставались для афинян все же достаточно отдаленной периферией, то к середине IV в. положение, как известно, изменилось, и от комедии можно было бы ожидать более серьезной реакции на македонскую угрозу и вмешательство Филиппа в дела афинян, а затем и на события, имевшие место во время похода Александра Македонского. Между тем, к

¹⁴ TGrF, vol. 1, p. 139–142; vol. 4, p. 435–437.

¹⁵ Эту же рыбу (σφύρανα), которую афиняне называли κέστρα, упоминал впоследствии Антифан, фр. 97.

этому времени изменился и самый характер аттической комедии, и ее обращение к бытовой тематике наложило свой отпечаток на характер оценок внешней и внутренней политики Афин, в том числе — их отношений с Фракией и Македонией.

Конечно, приходится с известной долей осторожности воспринимать картину, возникающую из фрагментов средней и новой комедии, и помнить, что наши основные источники — Афиней, Стобей, античные лексикографы и схолиасты — подбирали материал под определенным углом зрения, меньше всего заботясь об интересах исследователей нового времени. К тому же в целом ряде случаев мы вообще лишены возможности решить, содержала ли та или другая комедия отклик на политические события. Если у Анаксандрида была комедия *Ἡ Ἀμφρακίωτις*, а у Алексиды — *Ἡ Ἀχαιίς*, то означают ли подобные названия намеки на участие Амбракии и Ахеи в союзе, заключенном против Филиппа¹⁶, или в этих комедиях интрига вертелась вокруг каких-нибудь девушек из Амбракии и Ахеи, как это имело место в других многочисленных комедиях IV в., названных по месту происхождения девушки или гетеры?¹⁷

Однако, даже со всевозможными оговорками, интересующие нас фрагменты дают достаточно единообразную картину.

Первым из них в хронологическом отношении является большой отрывок из «Протесилая» Анаксандрида (фр. 41, II. 62–68), в котором, по свидетельству Афиней, высмеивался свадебный пир, устроенный по поводу бракосочетания афинского полководца Ификрата с дочерью фракийского царя Котиса¹⁸.

Ификрат женился на дочери Котиса ок. 387 г. (его сын от этого брака Менесфей был избран в 356 г. стратегом), когда Котис еще находился с афинянами в хороших отношениях. К середине 80-х годов надо, очевидно, приурочить и комедию Анаксандрида: отклики на подобные события имели смысл на афинской сцене только в том случае, если они были свежи в памяти зрителей. Однако напрасно мы стали бы искать в большой цитате из Протесилая, сохраненной Афинеем, серьезной реакции на политическую

¹⁶ Так предполагает Эдмондс (II. 48, прим. «а»), ср. аналогичные высказывания: II. 189 d; 202; 229 сл.; 238 сл.; 251 d; 264; 312 c; 318 a; 406 d; 408 a; 409 c; 410 c; 436 a; 442 c, d; 472 d; 476; 554 f; 590–592; III. 8 сл.; 102. Ни одна из этих догадок не может быть подтверждена при существующем состоянии фрагментов.

¹⁷ Ср. *Βοιωτία* — у Антифана, Феофила, Менандра; *Λευκαδία* — у Алексиды, Дифила, Менандра; *Ὀλυβθία* — у Филиппа, Алексиды (?), Менандра; *Σαμία* — у Анаксандрида, Менандра, и т. п.

¹⁸ Вероятно, об этой же свадьбе шла речь в другой комедии Анаксандрида — «Терей», где упоминалась «царственная невеста» (*νύμφη βασιλῆς*), натирившая себе тело мегаллийским маслом (фр. 46, II. 71). Для каких-нибудь выводов о политическом содержании этой комедии подобного свидетельства, конечно, недостаточно

обстановку. В начале фрагмента кто-то обещает устроить для гостей пир (вероятно, по случаю свадьбы Протесилая и Лаодамии) ничуть не хуже, чем по поводу бракосочетания Ификрата во Фракии, — говорящий подчеркивает небывалый размах, с которым было устроено пиршество, ибо по всей городской площади были растелены пурпурные ковры и гостей собралось превеликое множество. Их слух услаждали фиванский флейтист Антигенид, певец Аргас, кифарист Кефисодот, прославлявшие «широкоравнинную Спарту и семивратные Фивы» (ст. 20 сл.). Что касается самого Котиса, то он напился допьяну раньше всех остальных (ст. 14 сл.). За описанием еще некоторых деталей празднества следует заключение («Такую, говорят, свадьбу устроил Котис Ификрату во Фракии», ст. 30 сл.), а затем говорящий переходит к перечислению всех блюд, которыми он собирается удивить гостей предполагаемого пира. В традиционной для аттической комедии манере следуют названия десятков яств и приправ, реальных и фантастических, занимающие свыше тридцати стихов. Таким образом, политический характер имеет в нашем фрагменте только упоминание враждебных Афинам Спарты и Фив, сам же Котис изображается неумеренным в выпивке варваром¹⁹.

Следующий доступный нам отклик — на этот раз, на отношения с Македонией — отделен от «Протесилая» добрыми тремя десятилетиями: в какой-то комедии Антифана (фр. 303, II. 306) упоминался «Филиппов Петух», под которым разумелся неумеренно хвастливый (*ἀλαζονεύόμενος*) полководец Филиппа Адей, потерпевший в 353 г. поражение от афинянина Харета в сражении при Кипселе на Гебре. Афиней (XII, 532e) приводит в связи с этим же событием пять стихов из точнее не известной комедии Гераклида: «Захватив Филиппова Петуха, кукарекавшего на рассвете и бродившего вокруг, афинянин Харет зарубил его. Итак, Петух остался без гребня, а зарубивший его Харет устроил тогда роскошный пир афинянам», — рассказывает какой-то персонаж. — «Как он был благороден», — резюмирует другой (фр. 2, II. 532). Судя по прошедшему времени в этом фрагменте, комедия Гераклида была отделена известным промежутком времени от описываемых в нем событий, а

¹⁹ Об аналогичном перенесении политических отношений в область кулинарии свидетельствуют, невидимому, две цитаты из Эфиппа (фр. 18A, 19, II. 168): здесь перечисляется целый ряд самых различных народов, получающих распоряжение, что им надо делать при приготовлении огромной рыбы, предназначенной для стола Герiona. Среди этих указаний есть и такие: «Перестань поддувать, македонский правитель» (ст. 21). Возможно, македонцы были изображены как виновники каких-то распрей между названными народами. У того же Эфиппа (фр. 16, II. 156) упоминается некий Демофонт, написавший что-то «во славу Котиса», — но кто такой этот Демофонт и в какой связи он попал в комедию, неизвестно.

Харет действительно хорошо угостил афинян, истратив на это часть из 60 талантов, полученных от разграбления дельфийского храма. Тем не менее обращает на себя внимание, что вражеский предводитель получает устойчивую в комедии характеристику «хвастуна», а из последствий победы над ним выделяется снова обильное пиршество.

Предметом комической игры слов еще десятилетие спустя становится новый эпизод во взаимоотношениях афинян с Филиппом. В 342 г. македонский царь изъявил готовность подарить афинянам освобожденный им от пиратов островок Галоннес, Демосфен же считал, что остров должен быть не подарен афинянам, а возвращен как их собственность. Хотя дошедший до нас в демосфеновском корпусе текст VII речи (о Галоннесе) не является по общему мнению, подлинным произведением великого оратора, едва ли можно сомневаться в том, что именно ему принадлежало противопоставление понятий «дать» и «отдать» по отношению к действиям Филиппа. Это подтверждается как началом речи VII (Φίλιππος... δίδωσιν... οὔτε λαβεῖν οὔτε νῦν ἔχειν, § 2; ... ἂν τε λάβητε ἂν τ' ἀπολάβητε, § 5b; ... ἀποδοῦναι... ἀλλὰ δωρεῖάν δεδωκέναι, § 6), так и первой из четырех комедийных цитат, приводимых у Афиня (6, 223e–224a): «Мой хозяин у своего отца все отобрал, как будто получил (ἀπέλαβεν ὡσπερ ἔλαβεν). — Полюбил это слово, подобрав его (параλαβών), Демосфен» (Антифан, фр. 169, II. 244). Возможно, что в комедии, названной Птенчик (прозвище гетеры), речь шла о наследстве, которым сын завладел силой, — важно, что это противопоставление восходит к Демосфену. В двух других кратких цитатах таким же образом противопоставляются друг другу глаголы δίδωμι и ἀποδίδωμι. «Скажи мне, разве я дал что-нибудь этим женщинам? — Нет, не дал, но отдал, захватив как залог (δέδωκα; — ἀλλ' ἀπέδωκας ἐνέχυρον... λαβών)» (Алексид, фр. 7, II. 376). «И я дам тебе старые (ботинки)²⁰. — Нет, клянусь землей, ты мне не дай, но отдай. — Сейчас пойду и принесу» (δώσω — μὴ... δῶις, ἀλλ' ἀπόδος) (Анаксил, фр. 9, II. 334). Наконец, в наиболее развернутом диалоге из «Воина» Алексиды: «Заberi (ἀπόλαβε) это. — Что это такое? — Я взял (ἔλαβον) у вас ребеночка, теперь принес назад. — Почему? Не нравится его воспитывать? — Так ведь он не наш. — И не наш. — Но вы дали (ἔδωκατε) мне его. — Не дали (οὐδ' ἔδωκαμεν). — Как так? — Отдали (ἀπεδώκαμεν). — То, что не полагалось мне взять (λαβεῖν)?» (фр. 209, II. 474).

Как видим, во всех четырех случаях речь идет о сугубо бытовых ситуациях: молодой человек, увлеченный гетерой, насильно завладевает отцовским наследством: найденного подкидыша пытаются сбыть с рук;

²⁰ В рукописях Афиня стоит παλαίστρας, не имеющее смысла при последующих δῶσω; и φέρουσι ἑξέρχουσι. Я принимаю чтение Кайбеля и Мейнеке: παλαίαις.

кто-то дарит другому старые башмаки. Событие, хоть и не слишком крупное, из области отношений Афин с Македонией попадает в поле зрения комедии только потому, что ей удастся комически обыграть политический лозунг, выставленный Демосфеном, и включить этот тезис в привычную сюжетную схему: последний из четырех фрагментов напоминает ситуацию, возникшую между Сироском и Давом, из Третьейского суда и явно ведет к благополучному узнаванию²¹.

Конечно, среди фрагментов средней комедии можно найти имена современных ей политических деятелей, представлявших как промакедонское, так и антимакедонское направления. У Сотада в какой-то связи высмеивался соратник Демосфена Гегесипп, предполагаемый автор уже известной нам VII речи из демосфеновского корпуса (фр. 3 и А, II. 554). В очень примечательном контексте встречаем мы имена Демосфена и Гиперида.

От комедии Тимокла «Делос» сохранился единственный фрагмент — разговор двух афинян по поводу скандального дела о присвоении части денег, оставленных в Афинах Гарпалом. «Демосфену досталось пятьдесят талантов. — Счастливый человек, если ни с кем не пришлось делиться. — И Мирокл получил много золота. — Неразумен дающий, удачлив берущий. — Получили свою долю Демон и Каллисфен. — Эти — бедные, им простительно. — И Гиперид, искусный в речах, урвал куш. — Этот лакомка осыплет золотом наших торговцев рыбой, так что чайкам придется погибать от голода» (фр. 4, II. 604). Независимо от того, справедливы ли обвинения по адресу названных ораторов, обращает на себя внимание снисходительный тон фрагмента, снова вводящий всю историю в рамки привычных для комедии IV в. насмешек над гурманами и обжорами²². Можно привести еще не один пример аналогичных политических реминисценций, перенесенных в сферу чисто бытовых зарисовок и ассоциаций.

У Аксионика была комедия, названная именем Филинны, — наложницы Филиппа, от которой родился Аридей; в единственном дошедшем стихе выдвигается по адресу женщин традиционное обвинение в пьянстве (фр. 5, II. 564). Гиппарх написал комедию «Фаида» — героиней ее была, очевидно, афинская гетера, взятая Александром с собой в поход и спровоцировавшая поджог царского дворца в Персеполе (Плутарх, Александр, 38); в единственном уцелевшем фрагменте речь идет о кубке ценой в 200 золотых монет

²¹ О приспособлении актуальной тематики к сюжетной схеме новой комедии см. W. G. Arnott. From Aristophanes to Menander // Greece and Rome 19, 1972, 65–80.

²² В этой связи мне представляется преувеличенной характеристика Тимокла как «политического комедиографа», содержащаяся в ст.: G. Coppola. Per la storia della commedia greca, I. RFIC 5, 1927, с. 454.

(фр. 3, II. 586). У Филемона в комедии «Вавилонец», вероятно, какой-то разбогатевший наемник обещал гетере, что она, если им повезет, станет вавилонской царицей, — в качестве примера он приводил связь Гарпала с Пифионикой (фр. 16, III. 42).

Подлинные или вымышленные «факты» из интимной жизни и быта сильных мира сего не раз использовались еще древней комедией, но там они играли совершенно определенную роль, являясь средством беспощадных обличений. В IV в. на эти факты смотрят снисходительно (а подчас с нескрываемой завистью) и выделяют в них, главным образом, диковинные размеры еды и выпивки²³.

Так, в комедии Феофила «Человек из Эпидавра» упоминался лохак Атрестид, командир наемников у Филиппа во время осады Олинфа. Демосфен с негодованием рассказывает, как Атрестид получил в подарок от Филиппа человек тридцать женщин и детей из числа олинфских пленных (XIX. 305), в единственном же сохранившемся двустишии из комедии Феофила Атрестид аттестуется как человек, «способный съесть больше, чем любой из людей» (фр. 3, II. 568). В «Льстеце» Менандра воин Биант хвастает тем, сколько он выпил вина во время экспедиции в Каппадокию. «Ты напился больше, чем царь Александр», — резюмирует паразит Струфия. «Да уж не меньше, клянусь Афиной», — с удовлетворением подтверждает воин (фр. 2 Sand. = 293 Кё). Это сравнение — кажется, одно из двух мест во всей средней и новой комедии, где Александр называется по имени²⁴.

Наконец, из языковых «македонизмов», вошедших в течение IV в. в афинскую речь, в комедии засвидетельствованы только два: уже упоминавшаяся во фр. 28 Страттида рыба-молот (σφύραινα) и некая ματτή — македонское лакомство, напоминавшее паштет из дичи и зарегистрированное в отрывках из комедии девять раз. Конечно, снова приходится напомнить, что наши сведения об охвате действительности в аттической комедии IV в. предопределены характером источников; в частности, все известные случаи употребления комиками слова ματτή содержатся в двух главах у Афиней (XIV, 663g—664d), посвященных описанию особенно изысканных

²³ Не составляет исключения и дошедший до нас положительный отзыв о помощи, полученной «от царя» (Эриф, фр. 2, II. 588—590); скорее всего здесь имеется в виду присылка в Афины зерна Гарпалом, но в дошедшем до нас фрагменте речь идет не о столь повседневном и необходимом продукте питания, как хлеб, а о трех яблоках редкого сорта, подобных яблокам Гесперид, и трех гранатах с дерева Афродиты на Кипре.

²⁴ Второй случай — незначительный фр. 751 того же Менандра: ὡς 'Αλεξανδροῦδες ἦδη τοῦτο («как это по-александровски»), — говорил, вероятно, какой-то удачливый раб, намекая далее на фантастические рассказы об успехах Александра в Малой Азии (Плутарх, Александр 17, 4).

блюд. Вместе с тем нельзя отрицать, что, например, в биографии Перикла Плутарх приводит 10 цитат из аттической комедии, а в жизнеописаниях Александра, Демосфена, Фокиона и Деметрия Полиоркета, вместе взятых, — всего четыре. Статистика эта лишняя раз доказывает, что впечатление, которое производит на нас комедия IV в., отраженная через восприятие Афиняев, в достаточной степени соответствует ее истинному облику.

Показательно также, что даже вошедшая в поговорку дикость трибаллов оценивается в средней комедии исключительно с «симпосиотической» точки зрения. Некий персонаж в комедии Алексиса «Сон», возмущаясь каким-то безнравственным поступком, утверждал, что «это не принято даже у трибаллов, где, как говорят, человек, приносящий жертву, дает посмотреть приглашенным гостям все, что приготовлено для пира, а назавтра, не угостив никого, продает им то, на что вчера они смотрели» (фр. 241, II. 488). Не имеет значения, соответствует ли эта «информация» нравам трибаллов, — важно, что крайним признаком их культурной отсталости служит не варварская речь и неумение носить гиматий, как это было у Аристофана, а нарушение норм пиршества.

При таком низведении всех оценок фракийцев и македонцев в комедии IV в. до бытовой карикатуры можно было бы ожидать, что и македонский воин станет частым гостем на афинской сцене и будет наделен суммой черт, характеризующих его в бытовом плане. В действительности этого не происходит: ни в одном (за единственным исключением) из тех случаев, где в отрывках из комедий встречается воин, нельзя постулировать его македонское происхождение; обычно мы имеем дело с наемником — выходцем из «классических» греческих полисов²⁵. Единственное же, упомянутое выше исключение — фрагмент из комедии Мнесимаха «Филипп» (ок. 345 г.).

Вот этот отрывок. «Да знаешь ли ты, с какими людьми тебе предстоит сражение? Ведь мы обедаем наточенными мечами, а в качестве вина пьем масло из горящих светильен; на сладкое после обеда раб приносит нам критские дротики, вместо семячек — перемолотые обломки от копий; под голову мы кладем щиты и панцири, в ноги — пращи и стрелы, а на пиру увенчиваемся ремнями от каптауль» (фр. 7, II. 336).

О персонаже, произносящем этот хвастливый монолог, существует два мнения. Еще Брайтенбах, и вслед за ним Керте²⁶ полагают, что говорящий — афинский посол из числа десяти, отправленных в 346 г. к Филиппу, — может быть, сам Демосфен. Аргументы

²⁵ См. W. Hofmann, G. Wartenberg G. Der Bramarbas in der antiken Komödie. Berlin, 1973; см. ниже, № 7.

²⁶ В ст.: Mnesimachos. RE, NB 30 (1932), col. 2278.

том в пользу такой атрибуции служил фр. 12 из «Героев» Тимокла (II 610), где Демосфен был назван «поедающим катапульты и копья» (ὁ τοῦς καταπέλτας τὰς τε λόγῃας ἐσθίων). Между тем, еще в 1927 г. два исследователя²⁷, независимо друг от друга, пришли к выводу, что Тимокл использовал образ, созданный Мнесимахом, обратив его против Демосфена и упрекая знаменитого оратора в злоупотреблении воинственными речами при отсутствии личной храбрости. Впоследствии к Мервальдту и Копполе присоединился Уэбстер²⁸, и я думаю, что он был прав, видя в персонаже, произносящем фр. 7 Мнесимаха, самого Филиппа или кого-то из его приближенных. Дополнительным аргументом в пользу такого толкования может служить также сообщение Плутарха о том впечатлении, которое произвел на афинских послов Филипп своей способностью очень много выпить в компании²⁹. В комедии Мнесимаха это свойство македонского царя приобрело черты откровенной карикатуры.

Едва ли можно сомневаться в том, что ни исторический Филипп, ни кто либо из его посланников не давали оснований для их изображения в духе народного фарса. Если средняя комедия прибегает к подобным приемам фольклорной характеристики, то это свидетельствует о том, что для комедиографов IV в. македонец все еще остается синонимом хвастливого варвара, хотя конкретная историческая действительность могла бы побудить их сделать совсем другие выводы. Устойчивость сценического типажа воина-варвара остается очевидной на протяжении более чем столетнего пути развития аттической комедии. В V веке, однако, она является средством публицистического обличения; в IV в. ее сохранение и одностороннее закрепление в ней моментов, связанных с неумеренной едой и питьем, закономерно вытекает из того обстоятельства, что средняя комедия постепенно замыкается в изображении бытовых ситуаций, демонстрируя все возрастающее безразличие к внешней политике Афин и к их отношениям с государствами северной Греции.

²⁷ J. D. Meerwaldt. De comicorum quibusdam locis ad ludendum Demosthenem pertinentibus Mnemosyne. 55, 1927, 289—291. Coppola, op. cit. (прим. 22), 453 сл.

²⁸ T. B. L. Webster. Studies in Later Greek Comedy. Manchester, 1953 (2nd ed. — 1970). p. 43, 45.

²⁹ Плутарх. Демосфен 16: συμπεῖν ἰκανώτατος.

4. Греко-римская комедия

Понятие «греко-римская комедия» едва ли встретится читателю в общих работах по истории античной литературы, потому что по давней традиции сначала излагается история древнегреческой литературы, затем — история римской, сформировавшейся на два-три столетия позже. Поэтому обозначение этим сочетанием целого периода в истории античной литературы нуждается в предварительном пояснении.

Очевидно, читатель сразу же поймет, что речь дальше пойдет о некоем явлении, развившемся как на греческой, так и на римской почве и имевшем там и здесь значительные общие признаки. В истории мировой культуры такие случаи, вообще говоря, не редкость. После принятия христианства грузинская и армянская церковная архитектура испытала сильное влияние византийской — никому, однако, не приходит в голову назвать знаменитый грузинский храм Джвари («там, где, сливаясь, шумят, обнявшись, будто две сестры, струи Арагвы и Куры») памятником византийско-грузинского зодчества. Мольеровский «Дон-Жуан» имел своим предшественником «Севильского обольстителя», созданного испанцем Тирсо де Молина, — никто, впрочем, не называет один из шедевров Мольера испано-французским. Равель в использовании возможностей оркестра многим обязан Н. А. Римскому-Корсакову — опять же, кто когда мог бы счесть музыку «Дафниса и Хлои» или прославленного «Болеро» русско-французской?

В греко-римской комедии положение иное. Сами римляне называли сочинения своих поэтов, бравших за основу греческие образцы, комедией-паллиатой — термином, образованным от латинского слова «pallium» («греческий плащ»). Это была комедия, носившая греческую одежду, и источником ее служили произведения, созданные в Греции, как правило, в период, который условно начинается 323 г. (год смерти Александра Македонского) и охватывает примерно столетие. Пьесы, служившие прототипом для римских авторов, принадлежали к той разновидности древнегреческой комедии, которую современная история античной литературы называет

¹ Первая публикация [72, с. 70–74].

«новой аттической». Понятие это введено с той целью, чтобы отличить комедию конца IV—III в. от ее предшественниц, особенно так называемой «древней» аттической комедии, достигшей расцвета во 2-й половине V в. Единственный автор этого периода, известный нам по цельным произведениям, — это Аристофан, которому в нашем литературоведении повезло больше, чем другим античным драматургам¹.

Иначе обстояло дело с новой аттической комедией. Падение политического потенциала афинской демократии, неустойчивость судеб отдельных личностей, семей и целых государств, вызванная походами Александра Македонского и бесконечными войнами между его преемниками², повели к тому, что и в философии, и в литературе обостряется интерес к отдельно взятому человеку и его взаимоотношениям с людьми, составляющими его ближайшее окружение (семья, друзья, соседи). Соответственно и новая комедия ограничивает свои сюжеты домашним бытом современников, пользуясь для его изображения набором достаточно стереотипных сюжетных ходов и столь же стандартных масок.

Основное содержание едва ли не каждой комедии этого рода составляла любовная тема в разных ее вариантах. Либо не имеющий денег молодой человек стремится выкупить у сводника дорогостоящую гетеру и с этой целью мобилизует смышленного раба, чтобы с помощью запутанной интриги провести скупого отца или хвастливого воина, имеющего достаточно средств для развлечений, но недостаточно ума. Либо все тот же молодой человек совершает во время ночного праздника насилие над незнакомой девушкой, которая со временем, не ведая того, попадает к нему же в жены, вынуждена скрывать свою беременность или уже успела родить и подбросить ребенка, что, однако, становится известным ее мужу и служит поводом для семейной размолвки, пока случайное узнавание супругов не приводит все к счастливому концу. Либо нежеланное дитя или близнецы оказываются почему-то подброшенными за полтора-два десятка лет до начала пьесы, и тогда в самой комедии после целого ряда осложнений происходит их опознание счастливыми родителями, которые все это время сожалели о глупости, совершенной в молодые годы, и теперь охотно устраивают судьбу детей.

Сюжеты эти могли всячески варьироваться, но счастливое узнавание, ведущее к устранению разных недоразумений и (или) к свадьбе, являлось почти обязательным их элементом.

¹ См.: [152]; В. В. Головня. Аристофан. М., 1955; Аристофан. Сб. М., 1956; С. И. Соболевский. Аристофан и его время. М., 1957 (переизд. в 2001).

² См. [170, с. 23—46].

Отсюда ясен и набор постоянных масок, без которых не могла обойтись ни одна новая комедия: старики-отцы, чаще суровые и скуповатые, чем либеральные и щедрые; влюбленные юноши, мечтающие об обладании прекрасной гетерой, но иногда вполне благородно берущие в жены ими же совращенную девушку; сами гетеры, цепко присосавшиеся к молодому человеку и обирающие его до нитки, — добродетельных девушек комедия обычно на сцену не выводила. Двигателем интриги был хитрый раб, ее объектом — сводник, или соперник-воин, или отец юноши, которого удавалось выставить на приличную сумму. Заметную роль могли играть так называемый парасит — помощник юноши в любовных похождениях и повар, приглашенный для подготовки стола к свадьбе или пирушке и отличающийся редкой болтливостью³.

Из этих сюжетных схем и постоянных персонажей складывалась почти каждая греческая комедия конца IV—III в.

Однако до начала XX века мы не знали ни одной полной комедии того времени: через вереницу столетий до нас дошли одни «обломки», сохраненные в позднеантичных источниках, — и сам облик греческой новой комедии приходилось выводить из произведений римских авторов III—II вв., которые очень активно использовали греческие образцы, не делая из этого никакой тайны. Набор сюжетных ходов и сценических масок в римской комедии был тот же, что и в греческой, — отличаться могла лишь трактовка того или иного персонажа. Это сходство сюжетов и типов и дает основание объединять десятки греческих и римских авторов в одно понятие «греко-римская комедия».

Только в начале прошлого века первая половина этого понятия — ее греческая часть — стала наполняться более конкретным содержанием: были найдены крупные папирусные отрывки самого замечательного представителя новой аттической комедии — Менандра (342—291). С пятидесятых годов началась новая волна папирусных публикаций, открывшая в художественном облике Менандра неведомые ранее грани и оттенки⁴, и хотя никто не может поручиться, что нас не ожидают еще находки, в целом стало достаточно ясно, что представлял собой этот поэт, не вполне оцененный современниками, но широко использованный римлянами как источник комедийных ситуаций и типов. Так получило известное завершение понятие греко-римской комедии, охватывающей период примерно в два столетия.

Путь для этой разновидности аттической драмы подготовили трагедии интриги Еврипида с их опознанием подброшенных детей

³ См.: Маски средней и новой комедии // Менандр. 363—378.

⁴ См. [170, с. 11—22].

(«Ион») и разлученных супругов («Елена») и использованием для этой цели всякого рода примет (см. т. 2, №9). Разумеется, разработка одних и тех же мотивов направлена в трагедии и в комедии на разные цели: задача первой, даже если она приходит к благополучному финалу, — потрясение, соединенное с тревогой зрителей за судьбу вовлеченных в вольную или невольную интригу персонажей; задача второй — тоже раскрытие алогизма действительности, но основанное на использовании жизненных ситуаций, не несущих в себе элементов трагизма.

Исходя из опыта драматургии нового времени, мы можем представить себе три основных типа комизма, восходящих к античности.

1. Комизм положений, часто возникающих как следствие интриги, но возможных и без нее. Так, в «Женитьбе Фигаро» Бомарше неожиданное возвращение домой графа Альмавивы, в то время как графиня и Сюзанна заняты переодеванием Керубино, или признания в любви того же графа собственной жене, одетой в платье Сюзанны, являются следствием интриги, придуманной Фигаро. Когда, однако, графиня в отчаянии сознается мужу, что в ее спальне спрятан Керубино, а вместо него из открывшейся двери к несказанному удивлению обоих супругов появляется Сюзанна, которая успела заменить там выпрыгнувшего в окно пажа, то эта сцена оказалась возможной только потому, что граф Альмавива, отправившись вместе с женой за столярным инструментом, не заметил камеристки, прятавшейся в углу комнаты и дал ей возможность осуществить подмену. Когда в этом же действии Фигаро приходится объяснить, какую бумагу он обронил, якобы прыгая из окна, то эта ситуация, как и предыдущая, никакой интригой не предусмотрена и создает комический эффект благодаря тому, что графине и Сюзанне удастся подметить на конверте, врученном Керубино, отсутствие печати.

Можно привести и другой пример. У А. Н. Островского в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» «прозрение» приживалок в доме Турусиной и вестница Манефы, подготавливающие появление Глумова и его обручение с Машенькой, являются следствием интриги, затеянной самим Глумовым. Но если мадам Мамаевой удастся обнаружить на столе и спрятать в сумочку компрометирующий племянника дневник, пока Глумов выпроваживает надоевшего ему Голутвина, то это опять же комизм положений, никем из действующих лиц не запланированный.

2. Комизм типов или характеров — здесь достаточно назвать шекспировского Фальстафа, гоголевского Хлестакова или Счастлицева из «Леса» Островского, чтобы стал понятен источник комического, извлекаемого автором из личности персонажа.

3. Наконец, отнюдь не последнюю роль играет комизм речевой, основанный на игре слов или на двусмысленности. В уже упомянутой комедии «На всякого мудреца довольно простоты» Турусина гордится тем, что «пользовалась особенным расположением» одной знаменитой гадалки. «Особенным-то ее расположением... — возражает Городулин, — пользовался отставной солдат» (д. III, явл. 3). Ясно, что «особенное расположение» в устах Турусинной и Городулина имеет различное значение, и их сопоставление в диалоге вызывает комический эффект⁵.

В какой мере эти три типа комизма представлены у античных драматургов, родоначальников европейской комедии?

⁵ Иногда, впрочем, этот эффект может еще больше возрасти независимо от воли драматурга в постановке, осуществленной столетие с лишним после появления пьесы. Так, вероятно, зрители первого представления «Грозы» А. Н. Островского не скрывали улыбки, слыша, как странница Феклуша в разговоре с Кабанихой описывает суету, царящую в Москве: «...бегают народ взад и вперед, неизвестно зачем... Ему представляется-то, что он за делом бежит; торопится бедный, людей не узнает; ему мерещится, что его манит некто, а придет на место-то, ан пусто, нет ничего, мечта одна. И пойдет в тоске» (д. III, сц. 1). Однако ни драматург, ни первые зрители пьесы не предвидели, какой смех может вызвать на спектакле в московском театре нашего времени эта реплика, точно передающая современную повседневную суету столичной жизни.

5. Менандр — поэт, рожденный заново

Современного читателя заголовок этот может немало озадачить. Легко представить себе, как рождается заново архитектурный шедевр далекого прошлого: с храма XV в. снимают кровлю и новый раскрашенный купол, и взору открывается первобытная красота строгого позакомарного покрытия, увенчанного шлемовидной главой; или по чертежам, старинным рисункам и гравюрам возводят дворцовый павильон XVIII в., разрушенный войной. Наконец, по отдельным строчкам собирают зашифрованные Пушкиным строфы 10-й главы «Евгения Онегина», но никто еще не нашел способа возродить из пепла главы «Мертвых душ», сожженные Гоголем.

Менандр не сжигал своих рукописей. Больше того, на протяжении почти целого тысячелетия его комедии пользовались широчайшей известностью, их цитировали образованнейшие люди своего времени, а их автора нередко ставили на второе место после Гомера. В греческих городах, возникших после походов Александра Македонского на узкой полосе вдоль Нила, от Александрии до окрестностей нынешнего Асуана, Менандра читали еще в VII в. н. э. Знали его в это время и на западе бывшей Римской империи. Правда, теперь в ходу оставались уже только его избранные комедии, но они все-таки были известны полностью. Затем наступило почти полное забвение, если не считать нескольких сотен цитат, уцелевших большей частью у поздних моралистов и компиляторов, да так называемых «Изречений Менандра», широко распростра-

Первая публикация [171]. Там же (далее: Менандр, и страницы) с. 436–439, 524, краткая справка о состоянии текста Менандра и его издании. К публикации текстов после 1982 г. см. «Обретенные страницы», гл. V, § 3. Дополненное издание Сандбаха вышло в 1990 г. В 1979–2000 гг. вышло очень хорошее трехтомное издание Д. У. Арнотта, призванное заменить безнадежно устаревшее издание Аллинсона (1921). Комедии расположены в нем в алфавитном порядке их греческих названий, и тексту каждой из них предшествует обстоятельная характеристика папирусных источников и возможная реконструкция хода действия. Фрагменты Менандра, известные из поздних античных авторов, вошли сейчас в т. VI. 2 (1998) уже упомянутого в прим. к № 2 издания РСГ.

ненных со II в. н. э. по всему античному миру и дошедших до нас, кроме византийских рукописей, также в старославянском переводе¹.

Это было собрание однострочных стихотворных септенций — рекомендаций на все случаи жизни, выписанных из сочинений древнегреческих драматургов V—IV вв. до н. э. и отчасти дополненных составителями в последние столетия античного мира. В наиболее полном своде «Изречений Менандра» насчитывается свыше 870 стихов, расположенных в алфавитном порядке по первой букве, начинающей строку. Подлинно менандровских среди них — едва ли больше 5%. К тому же можно ручаться, что люди, впитывавшие в себя на протяжении всего средневековья «менандровскую» мудрость, в большинстве случаев не имели никакого представления о Менандре — первоклассном драматурге.

Несколько лучше стало положение исследователей античной литературы, когда возрожденная усилиями гуманистов классическая древность заняла подобающее ей место в фундаменте новой европейской культуры. Эти люди знали, что пьесы римских комедиографов Плавта и Теренция представляли собой обработку греческих оригиналов, в том числе — комедий Менандра. И если Плавта сравнительно рано заподозрили в достаточно вольном обращении со своими прототипами, то четыре из шести комедий Теренция рассматривались филологами как почти буквальный перевод соответствующих произведений Менандра. Этому мнению можно было доверять, можно было сомневаться, — проверить истинность подобного утверждения, за отсутствием второй половины уравнения, было нельзя.

Завеса над «тайной» Менандра начала медленно приподниматься в последние десятилетия XIX — начале XX в. когда стали находить первые обрывки античных (папирусных и пергаменных) изданий Менандра. Решающее открытие было сделано в 1905 г. — именно тогда французский ученый Гюстав Лефевр обнаружил при раскопах дома византийского нотариуса в бывшем Афродитополе (близ нынешней Тимы) целый склад греческих рукописей, в котором среди множества юридических документов, актов и расписок оказались остатки папирусного кодекса (тетради, сшитой из согнутых пополам папирусных листов) V в. н. э. содержавшего некогда пять комедий Менандра. В результате тщательной и кропотливой работы Лефевр сумел опубликовать в 1907 г. крупные отрывки из комедий «Третейский суд», «Самиянка», «Остриженная», начальные страницы с текстом «Героя» и очень живую сцену из комедии,

¹ Menandri Sententiae. Ed. S. Jackel. Lipsiae, 1964; Hagedorn D., Weber M. Die griechisch-koptische Rezension der Menandersentenzen/ZPE см. 3, 1968, 15—50 (ниже, № 8).

название которой до сих пор не удалось установить. Всего в разной степени сохранности набралось около полутора тысяч стихов, и это представляло собой огромный шаг вперед по сравнению с отдельными, даже достаточно обширными цитатами, уцелевшими в позднеантичных источниках сплошь да рядом без указания действующих лиц, сюжетной ситуации, а нередко — и самой комедии, из которой они заимствованы.

Второй важнейший шаг к возрождению Менандра был сделан уже в наше время, в середине 50-х годов. Швейцарский предприниматель и коллекционер М. Бодмэр приобрел на базаре в Александрии кодекс, состоявший когда-то из тридцати двух папирусных листов, заполненных с обеих сторон текстом комедий Менандра.

Ко времени покупки кодекса, относимый папирологами к концу III — началу IV в., значительно поистрепался: начальные четыре листа (с. 1—8) и замыкающие два (с. 55—58) оказались сильно испорченными, последние три вовсе потерялись. К тому же последний из прежних владельцев кодекса прошил его нитками в нескольких сантиметрах от левого края, чтобы листы не рассыпались. По краям многие из них покروшились, но все же это был сборник, доставивший исследователям Менандра три комедии: целиком сохранился находившийся в середине кодекса «Брюзга», на четыре пятых — «Самиянка», меньше чем на половину — комедия «Щит», шедшая последней. Если содержание и ход действия «Самиянки» были известны, в общем, по публикации Лефевра (хотя возросший теперь вдвое объем текста внес значительные поправки в прежние представления), то о «Брюзге» и «Щите» делались ранее только предположения — нередко фантастические, но всегда бездоказательные. Теперь исследователи Менандра получили в свои руки первую из названных комедий в полном виде, а развитие событий в «Щите» можно постулировать с достаточной надежностью на основании сохранившихся двух актов и обрывков из начала третьего².

К указанным здесь двум значительнейшим находкам менандровских пьес следует добавить крупные отрывки из комедии «Сикионец», обнаруженные на папирусных полосах при демонтаже мумий, и значительные части комедии «Независтный», открытые в собрании Оксиринхских папирусов.

Из сказанного становится ясно, почему только теперь, почти 2300 лет спустя после смерти Менандра, появилась возможность судить о его творчестве не по римским переработкам, не по отдельным цитатам и отзывам его античных почитателей, а по его собст-

² Обстоятельную характеристику двух важнейших кодексов и рукописной традиции Менандра см. GS. p. 39—57.

венным произведениям, так или иначе отразившим общественные условия и художественные вкусы его времени.

1. Афины после походов Александра Македонского

Творческий путь Менандра охватывает три десятилетия, которые в истории древней Греции отличались редкой даже для античного мира неустойчивостью общественных отношений. К 321 г., которым датируется начало поэтического творчества Менандра, уже отгремела слава грандиозных походов Александра Македонского, покорившего за 10 лет с небольшим страны, чья территория в десятки раз превосходила всю Грецию, не говоря уже о крошечной Македонии. Сошел в могилу в расцвете сил и сам завоеватель, оставив своим преемникам (диадхам) еще не поделенной огромную державу. Последние десятилетия IV и первые III в. в истории Греции — время бесконечных войн между наследниками Александра и их сыновьями, причем театром военных действий становится едва ли не все восточное Средиземноморье и прилегающие к нему страны Малой Азии. Старые, «классические» греческие государства могут существовать в это время, только опираясь на поддержку то одного, то другого могущественного полководца, для которого сами эти государства — не больше, чем фигуры среднего калибра в запутанной и ожесточенной военно-политической игре. Не составляют в этом смысле исключения и Афины.

Потерпев поражение в так называемой Ламийской войне (август 322 г.), когда афиняне в очередной раз попытались освободиться от македонского владычества, они вынуждены были согласиться на размещение в своей столице македонского гарнизона и установление олигархического правления. Новые усилия по восстановлению демократического строя давали только кратковременные результаты, пока в 317 г. власть в Афинах не оказалась в руках правителя-философа Деметрия Фалерского, находившегося, кстати сказать, в дружеских отношениях с Менандром. Воспитанник аристотелевской школы, Деметрий попытался установить в Афинах государственное устройство, рассчитанное на смягчение экономических и политических противоречий между богатыми и бедными и избегающее «крайностей» как радикальной демократии, так и ненавистной народу олигархии.

При демократическом строе всеми политическими правами пользовался любой свободнорожденный афинский гражданин, независимо от его материального состояния, — Деметрий ввел, хоть и сравнительно небольшой, денежный ценз, ограничив число полноправных граждан лицами, способными обеспечить себя полным вооружением пехотинца. В то же время он провел ряд законов, ограничивающих неумеренные расходы богатых на пиры, погребальные

церемонии, женские наряды. Благодаря умелым мерам финансового характера Деметрию удалось заметно улучшить и стабилизировать экономическое состояние Афин, сильно пошатнувшееся за предшествующие два десятилетия. Этим объясняется, что в зажиточных слоях афинского общества Деметрий пользовался известной популярностью, чего нельзя сказать о широкой массе народа и ее предводителях. В этих кругах Деметрию не могли простить отказа от активной внешней политики и особенно его опоры на македонский гарнизон, расположенный в афинских гаванях.

Поэтому, когда в 307 г. другому Деметрию, по прозвищу Полиоркет, понадобилось использовать для стоянки своего флота афинские порты и с этой целью он захватил Афины, разыгрывая из себя их освободителя от тирании, афиняне с радостью его приняли, а Деметрию Фалерскому пришлось бежать с родины, так и не завершив политического эксперимента по созданию «среднего» строя в духе аристотелевского учения об идеальном государстве.

Впрочем, вмешательство нового Деметрия в общественную жизнь Афин не принесло им ни политической стабильности, ни материального благополучия. «Возрожденная» афинская демократия только внешне напоминала свою великую предшественницу середины V в. Тогда, демократический строй опирался на твердую экономическую основу — среднее и, мелкое землевладение, и политическими правами обладали, как правило, граждане, владевшие небольшим участком земли и в силу этого имевшие возможность обеспечить себя необходимым вооружением. При Марафоне (490) и Саламине (480), в многочисленных, кампаниях времен Пелопоннесской войны (431—404) интересы Афин защищало гражданское ополчение, независимо от того, шла ли речь о защите родины от чужеземного вторжения, или об осуществлении определенных великодержавных планов, из которых афинские крестьяне и ремесленники извлекали немалые доходы.

К концу IV в. положение существенно изменилось. Произошла заметная дифференциация в имущественном положении афинян: увеличилось число мелких землевладельцев, с превеликим трудом сводящих концы с концами, либо вовсе перешедших на положение городской бедноты, живущей случайным заработком и с жадностью ожидающей подачек от государства. Изменился характер афинского войска, превратившегося из общенародного ополчения в армию наемников, ничуть не озабоченных патриотическими побуждениями афинян и готовых бросить свой боевой пост при малейшей задержке с выплатой жалованья. Необходимые для содержания наемников средства афинскому государству приходилось изыскивать, облагая денежными повинностями (как регулярными, так и чрезвычайными) наиболее зажиточных граждан, которым эти меры, естественно,

приходились не по вкусу. С их точки зрения, предпочтительнее была любая «крепкая» власть, будь то македонский правитель или собственные олигархи, способные оградить их состояние от посягательств воинственной демократии. Отсюда — тяготение весьма значительного числа афинян к отказу от наступательной внешней политики прошлого, к спокойной жизни, ограниченной заботами текущего дня и кругом собственной семьи.

Впрочем, и радикальная демократия, настроенная по-прежнему достаточно агрессивно как внутри самой страны, так и за ее пределами, давно утратила какую-либо путеводную нить в своей политике. Поэтому она то с распростертыми объятьями встречала Деметрия Полиоркета и изощрялась в его неумеренном прославлении, то, лишь только военное счастье начинало ему изменять, закрывала для него свои гавани и уступала власть «умеренным», опиравшимся на поддержку македонян. Да и экономическая основа демократии была теперь настолько неопределенной, что у нее не было возможностей долго удержаться у власти, — отсюда бесконечные междуусобные распри, выливавшиеся в ситуацию, очень напоминающую гражданскую войну. Такое положение сложилось, в частности, в Афинах в самом начале III в., когда вождь «умеренных» Лахар вытеснил демократов в Пирей, а затем сам оказался в осаде, организованной Деметрием Полиоркетом и доведшей афинян до настоящего голода. «Примирение» наступило в 294 г., за три года до неожиданной смерти Менандра, и здесь нет необходимости проследивать дальнейшую историю Афин. Значительно важнее ознакомиться с тем, какое влияние оказали бурные события IV в. на общественную мысль и идеологические представления того времени.

2. Новая этика

Хотя афиняне и потеряли политическую гегемонию, которой пользовались в Элладе на протяжении второй половины предыдущего V в., они и в следующем столетии сохраняли за собой значение ведущего культурного центра. Здесь, в роде легендарного героя Академа, учил философии Платон, в другом предместье Афин, Ликее, обосновался впоследствии со своей школой Аристотель. Широкое развитие получило театральное искусство, имевшее в древних Афинах немалое общественное значение: еще с самого начала V в. драматические представления стали важнейшей частью общегосударственного праздника Великих Дионисий, и произведения древнегреческих драматургов ставились в порядке художественного соревнования, происходившего перед лицом всего гражданского коллектива. Позднее, во второй половине V в., состязания драматургов вошли в состав другого праздника, также посвященного богу Дионису, — Ленеев. В IV в. наряду с театром в самих

Афинах, заново отстроенным на склоне Акрополя, возникло множество небольших театров в так называемых демах — административных единицах, на которые делилась Аттика, и здесь, ради какого-нибудь местного праздника, поклонниками Талии и Мельпомеи могли разыгрываться пьесы, как уже получившие одобрение в Афинах, так и специально написанные по заказу местных властей. Этим объясняется, в частности, огромное количество комедий, написанных Менандром и его товарищами по драматическому искусству: они предназначались как для главных афинских праздников, так и для многочисленных фестивалей в демах.

Несмотря на очень различный угол зрения на действительность, свойственный философии и драматургии, перед ними стояла в Афинах, в сущности, одна и та же нравственная задача: обосновать поведение индивидуума в рамках гражданской общины, в которой древние греки видели как бы сколок универсума. Законы существования государства и мира в целом были, с их точки зрения, одинаковыми, различались только масштабы обоих организмов. В V в., когда этика как особая область философии только формировалась, первенство в решении указанной задачи принадлежало драме (точнее — трагедии); в IV в. оно перешло к философии, хотя нельзя недооценивать и роль театра (на этот раз нам приходится говорить о комедии, так как от трагедии IV в. дошли очень незначительные обрывки).

В V в., в период подъема и расцвета афинского города-государства (полиса), укрепившуюся в нем демократическую систему его идеологи рассматривали как результат разумного божественного устройства мира.

В соответствии с волей бессмертных богов бескрайние просторы Малой Азии были отведены персидской монархии, а многочисленные государства гористой Греции, и в первую очередь Афины, предназначены для торжества демократии. В своем поведении люди лишь тогда достигают успеха, пока их планы согласуются хоть и с непостижимыми, по несомненно разумными замыслами божественных сил, правящих космосом. Столкновение человеческой воли с этим непознаваемым мировым разумом может привести к физическому уничтожению смертного, но не в состоянии поколебать веры в конечную справедливость мира. В IV в. представление афинян о мире начинает меняться.

Уже разорительная Пелопоннесская война, навсегда покончившая с афинской гегемонией, показала, что на благодетельную поддержку богов не всегда можно рассчитывать. К тому же имевшие место во время этой войны и бесконечных военных кампаний IV в. и остававшиеся, естественно, безнаказанными неоднократные случаи нарушения неприкосновенности храмов, извращения вечных запове-

дей благочестия и богопочитания заставляли людей усомниться в справедливости бессмертных богов, воздающих якобы каждому по заслугам. На протяжении IV в. традиционных богов все больше стала теснить в общественном сознании греков такая непостижимая и ненадежная сила, как Случай. Ее обожествляют в образе молодой женщины, ей воздвигают алтари и храмы, и это появление новой богини свидетельствует не о простом увеличении семьи древних олимпийцев, но о далеко зашедшем разложении традиционного мировоззрения: старинными богами по привычке кланутся, но в их благодетельное вмешательство в человеческую жизнь мало кто верит.

Окончательный удар по старым богам нанесли походы Александра Македонского. Хотя сам прославленный завоеватель не возражал против того, чтобы его считали сыном Зевса или египетского Аммона, его военные успехи опрокинули все существовавшие до тех пор представления о соотношении сил в мире. Уже известный нам Деметрий Фалерский в своем сочинении, которое так и называлось «О Случае», указывал на результаты походов Александра как на пример всевластия Случая, господствующего над человеческим родом, "перекраивающего" все вопреки нашим расчетам и проявляющего свою силу в неожиданном»³.

Признание всевластия Случая ставило перед этикой рядового гражданина и этическими учениями философов вопрос о критериях нравственности совсем иначе, чем это было в идеологии V в. Тогда было ясно, что разумно и нравственно все, совпадающее с нормами божественной справедливости. Теперь никто не был уверен в существовании этой самой справедливости; надо было искать другие моральные основы для своего поведения и для оценки других. И такая основа была найдена в собственном нраве человека, свидетельством чему является целый ряд трудов Аристотеля по этике, открывших дорогу изучению нравственных проблем в философии эллинизма.

Сущность мыслей Аристотеля о соотношении в деятельности человека случая и собственного нрава в самой общей форме может быть сформулирована следующим образом. На пути к достижению высшего блаженства (εὐδαιμονία), которое следует видеть отнюдь не в удовлетворении потребностей, порождаемых природой, человека подстерегают различные случайности; они могут помочь или помешать достижению поставленной цели. Однако эти внешние факторы не имеют отношения к его нравственности; того, кому повезло больше других, надо считать не счастливым, а удачливым, не больше того. Счастливым же, «хорошим и благоразумным», следует признать человека, который с достоинством переносит игру слу-

³ Wehrli F. Die Schule des Aristoteles. Bd. 4. Basel, 1949. Fr. 81.

чая и в любых обстоятельствах «остается самим собой», соблюдая должную меру в любви и щедрости, мужестве и гневе. Отсюда у Аристотеля тщательная классификация человеческих типов, которые он исследует в разумных и чрезмерных проявлениях различных свойств, видя идеал в некоей середине между противоположными качествами. И в знаменитом сборнике «Характеры» Феофраст продолжает описание человеческих типов, но в более суженном ракурсе, чем это делал его учитель. Феофраста интересуют преимущественно отрицательные свойства человеческой природы. Так или иначе, интерес к индивидуальному нраву и его влиянию на положение человека, его жизненную позицию, взаимоотношения с окружающими — столь же примечательная черта общественной мысли последних десятилетий IV в., как и убеждение в неизбежном вмешательстве в жизнь смертных капризной и непостижимой воли Случая. Многочисленные доказательства этому мы найдем в комедиях Менандра.

3. Сюжеты и маски «новой» аттической комедии

Творчество Менандра и его современников в истории античной литературы относят к жанру так называемой новой аттической комедии. Разделение истории древнегреческой комедии на три периода восходит к временам античных филологов и опирается на значительные различия, существующие во внешнем облике и содержании комедий V—IV в., как мы знаем их из произведений Аристофана, Менандра и большого числа фрагментов, охватывающих более двух столетий — от середины пятого до первых десятилетий III в.

Хронологические рамки каждого из трех периодов определяются важнейшими рубежами в общественно-политической жизни и поэтому достаточно условны. Древнюю аттическую комедию датируют временем с 486 г. (год включения комедии в состав Великих Династий) до 404 г. (конец Пелопоннесской войны). В промежуток между этой датой и 322 г. (поражение афинян в Ламийской войне) умещается время средней аттической комедии; с 322 г. начинается многовековый период новой комедии; сохранились свидетельства о состязании комических поэтов в середине I в., а пьесы Менандра и его современников продолжали ставить, во всяком случае, еще в V в. н. э. Однако практически мы располагаем для периода новой комедии только текстами самого Менандра да цитатами из произведений его современников и ближайших потомков.

Важнейшие признаки, по которым уже античная критика противопоставляла новую комедию древней и средней, следующие.

Древняя комедия, наиболее ярко представленная произведениями Аристофана (446 — ок. 385), жанр сугубо публицистический по содержанию и чрезвычайно разнообразный по форме (см. выше,

№ 1). Здесь она интересует нас только как абсолютный антипод комедии Менандра. Древней комедии свойственна беспощадная сатира на самые злободневные темы и безграничная свобода в средствах выражения, легко сочетающая необузданную фантазию со столь же необузданным гротеском, — ничего этого нет и в помине у Менандра. Гораздо ближе по своему содержанию и художественным средствам его комедии были к типу, сложившемуся в период средней аттической комедии. Хотя от этого времени не дошло целиком ни одного произведения, многочисленные цитаты и свидетельства, сохранившиеся у поздних античных авторов, позволяют нам восстановить облик средней комедии с достаточной долей надежности.

В отличие от древней комедии, центром средней была не публицистическая идея, а бытовая зарисовка. Это не означает, что из средней комедии совсем исчезли выпады против современников — в дошедших до нас цитатах упоминаются руководители афинской демократии и их противники, известные философы и не менее известные нахлебники при богатых молодых людях; встречаются имена вождей антимакедонской оппозиции — Демосфена и Гиперида (см. № 3, с. 71). Но все эти люди не являются объектом политической сатиры и попадают в поле зрения комедии только в связи с какими-нибудь подробностями из их быта и частной жизни. Главное место в средней комедии занимала судя по всему, любовная история с последующим опознанием насильника или внебрачных детей, подброшенных опозоренной девушкой. Вокруг этого сюжета группировались достаточно стереотипные комические маски, — говоря о масках, мы употребляем это слово как в переносном, так и в самом буквальном смысле.

Актеры в древнегреческой драме с самого ее зарождения играли в масках. Сначала это было вызвано тем обстоятельством, что различные роли исполнял один актер — сам автор исполняемого произведения, и сменяемые маски помогали ему «лицедействовать» за всех. (Впрочем, и позже греческая драма обходилась тремя актерами, так что на долю каждого приходилось несколько ролей, — маска и здесь была неизбежна.) Затем все более увеличивавшиеся размеры театра, предназначенного в принципе для всех граждан города-государства, заставляли укрупнять черты лица персонажа, чтобы сделать его легко узнаваемым для зрителей из самых дальних рядов. Наконец, маски содействовали такому же мгновенному определению социального положения, возраста, пола действующего лица. Если говорить о комедии в интересующий нас период, то определенный цвет лица и голос сразу же выдавал в появляющемся персонаже трудолюбивого молодого человека из крестьянской семьи

или богатого влюбленного юношу, почтенную мать семейства или легкомысленную служительницу самой древней профессии.

Однако понятие «маски» имеет для той же средней, а затем и новой комедии более широкое значение, затрагивающее самую сущность образа. Стереотипный сюжет бытовой комедии с любовной тематикой и узнаванием предполагал также достаточно стереотипный состав ее участников. Прежде всего, нельзя было обойтись без юного бездельника из состоятельной семьи, либо уже совершившего насилие над соседской дочерью, либо стремящегося к обладанию девушкой из публичного дома. В первом случае юноше надо было постараться только скрыть от отца свою вину, по втором — еще выманить у него же деньги для выкупа девицы у сводника. Соответственно в число действующих лиц неизбежно вовлекаются старик отец и алчный сводник⁴, а непременно пособником юноши, способного только на охи и вздохи, становится пронырливый раб или склонный к поучениям дядька (раб-резонер, № 9–10). Что касается женской половины, то девушка из добропорядочной семьи, да еще ставшая жертвой насилия, редко появлялась на сцене. Зато огромную роль играли гетеры — жрицы продажной любви, либо содержащиеся у сводника, либо занимающиеся частной практикой на свой риск и страх (№ 1–5). Нередко в любовную интригу оказывался замешанным воин — какой-нибудь командир наемников, разбогатевший в чужеземных походах и не жалеющий средств на приобретение в качестве сожительницы той самой девушки, по которой изнывает влюбленный и безденежный молодой человек (№ 11–15). Воину часто сопутствовал паразит — первоначально это слово обозначало человека, получившего право обедать за государственный счет в здании городского совета (от греч. *παρά-* — «около» и *σιτός* «хлеб»). Однако в IV в. исконное значение слова совершенно утрачивается, и паразитом называют бедного человека, находящегося в добровольном услужении при богатом воине или молодом барчуке — тому и другому он помогает в любовных делах, снабжая свои услуги обильной дозой лести в ожидании хорошего угощения (№ 16–23).

Наряду с персонажами, так или иначе вовлеченными в интригу, имелся также определенный набор второстепенных действующих лиц, среди которых первое место, судя по нашим источникам, занимал повар.

Домашнее хозяйство афинян отличалось, вообще говоря, простотой и скромностью, и при необходимости приготовить обед для свадьбы или еще какого-нибудь семейного праздника специально

⁴ См. Менандр. Дополнение: Маски средней и новой комедии, № 6–8. Дальнейшие ссылки на номера цитат даются в тексте этого раздела статьи.

нанимали на базаре повара. Представители этого ремесла в середине IV в. наводнили сцену в афинской комедии, выступая с ученышими рассуждениями о едва ли не всемирном значении кулинарного мастерства. По своему происхождению маска повара восходила к традициям древней комедии, в которой финальное обжорство (с первоначальным ритуальным назначением) призвано было ознаменовать победу героя комедии над его противниками: предаваясь неумеренному насыщению и прогоняя от пиршественного стола своих антагонистов, комический герой тем самым зримо прославлял свое торжество и столь же наглядно посрамлял поверженных. В IV в. ритуально-триумфальное назначение пиршества было забыто, и наследиком этой традиции остался болтливый повар, перечисляющий всевозможные деликатесы и неумеренно гордящийся тайнами своей профессии (№ 24—30).

В области формы самым существенным отличием средней и новой комедии от древней была утрата хорового элемента.

В древней комедии хор играл очень значительную роль, являясь и носителем публицистической идеи пьесы, и выразителем общественных или эстетических взглядов ее автора, и весьма активным участником действия. Хору отводились целые партии, построенные по строгим законам симметрии (парод, парабаса) с использованием разнообразнейших музыкальных размеров. Кое-какие остатки этого великолепия еще попадаются в отрывках из средней комедии, но уже в двух последних произведениях Аристофана («Женщины в народном собрании», 392 г., и «Богатство», 388 г.) встречаются ремарки — «выступление хора», обозначающие, что автор не пишет для хора специальный текст, а поручает ему исполнить либо какую-нибудь вставную, нейтральную по содержанию песнь, либо просто развлечь зрителей пляской. Ко времени новой комедии хор потерял всякое значение для ее содержания, и его четыре танцевальных выступления без слов стали служить только для разделения пьесы на пять частей, из которых впоследствии развилось пятиактное членение новой европейской драмы. В конце IV в. хор изображал, как это видно из пьес Менандра, толпу подгулявших горожан или крестьян, — встреча с ними представлялась действующим лицам нежелательной, и они покидали сцену, оставляя ее для пляски хора. Этим обозначался конец первого акта; для трех последующих антрактов с участием хора никакой аргументации больше не требовалось.

Таким образом, ко времени появления Менандра на афинской сцене аттическая комедия представляла собой небольшую по объему (около 1000 стихов) пятиактную пьесу с сюжетом, изображавшим события, происходящие с членами двух-трех живущих по соседству

семей, и с персонажами, круг которых был ограничен набором стандартных масок.

4. Жизненный путь Менандра

Менандр родился в Афинах в 342 г.⁵ Обязательную для афинских граждан военную службу он проходил вместе со своим ровесником, будущим философом Эпикуром (№ 4). Вместе они слушали и лекции Теофраста в Ликее, и усвоенные ими в юности уроки, конечно, не пропали без следа, хотя и нет необходимости искать в каждом высказывании персонажей Менандра прямое отражение философских мыслей его учителя или друга.

Двадцати одного года от роду поэт решил испытать свои силы в драматическом искусстве (№ 3), поставив комедию «Гнев». Сохранившиеся сведения о победе Менандра в первом же состязании (№ 12) едва ли надежны; большего доверия заслуживают сообщения о том, что первую победу на Ленеях он одержал в 316 г., а на Великих Дионисиях — в следующем, 315 г. (№ 13 и 14). Близкая дружба с Деметрием Фалерским чуть не стоила нашему поэту жизни; от уголовного преследования его избавило вмешательство некоего Телесфора, родственника Деметрия Полиоркета (№ 8). Вероятно, именно после этого египетский царь Птолемей прислал Менандру приглашение переселиться в Александрию (№ 9), где к этому времени возник один из первых крупных центров греческой культуры на эллинизированном Востоке. Поэт, однако, отклонил соблазнительное предложение и после 307 г., по-видимому, продолжал вести достаточно спокойную жизнь в своем поместье в Пирее. Здесь, купаясь в гавани, он утонул на пятьдесят втором году жизни в 291 г. (№ 10), не совершив в искусстве комедии всего, на что был способен (№ 42, § 2). Афиняне воздвигли ему по дороге из Пирея в Афины кенотаф, который оставался одной из достопримечательностей аттического ландшафта еще во времена ранней Римской империи, (№ 11). Вскоре же после смерти Менандра ему было поставлена статуя в афинском театре Диониса (№ 25). При раскопках в 1862 г. нашли ее мраморное подножие с надписью: «Менандр. Сделали Кефисодот и Тимарх» — известные в то время скульпторы, сыновья знаменитого Праксителя. Вероятно, они знали поэта при жизни, так что созданный ими портрет Менандра достаточно близко отражал его внешность. Поскольку же дошедшие до нас более поздние бюсты Менандра числом свыше полусотни (в том числе и прекрасный скульптурный портрет из Эрмитажа) вос-

⁵ См. Менандр. Античные свидетельства о жизни и творчестве Менандра, № 1 и примечания. Дальнейшие ссылки на свидетельства — в тексте этого раздела статьи.

ходят, по мнению историков искусства, к афинской статуе, мы можем составить себе вполне достоверное представление о его облике,

Особо следует остановиться на популярной в античные времена легенде о длительном союзе Менандра с образованной афинской, гетерой Гликерой (№ 6 и 7), чуть ли не помогавшей ему в создании и, во всяком случае, в постановке его комедий. В наиболее полной форме эта версия разработана в двух письмах, которыми поздний греческий ритор Алкифрон (конец II — нач. III в. н. э.) заставил обменяться Менандра и Гликеру в своем собрании фиктивных парных посланий⁶. Возникла же она скорее всего в эпоху Августа, и одной из причин ее появления было свойственное античности представление о том, что собственный нрав поэта накладывает неизгладимый отпечаток на его творчество⁷. Почти ни одна комедия Менандра не обходится без любви (№ 35, 36, 44); именем Гликеры, вообще популярным среди гетер, называлась одна из комедий Менандра, — следовательно, закономерно было сделать вывод, что постоянной подругой поэта была носившая это имя гетера. К тому же источники действительно не сохранили никаких сведений о семейной жизни и потомстве Менандра.

По античным свидетельствам, Менандр написал то ли 105, то ли 108 комедий (№ 2, 3, 18, 30). Нам известны по названиям сто пять или сто шесть, причем семь из них носили, очевидно, двойные названия (например, «Брюзга, или Человеконенавистник», «Фрасонид, или Ненавистный»), так что не вполне ясно, включают ли наши достаточно поздние источники в общее число пьес Менандра все, известные им по названиям, или существовало еще несколько комедий, ускользнувших от внимания александрийских филологов (что само по себе маловероятно). Как бы то ни было, Менандра надо считать автором доброй сотни комедий, и такая творческая активность не является чем-то исключительным для античных времен: если верить византийскому словарю «Суда», составленному на рубеже I тысячелетия н. э., предшественник Менандра на комической сцене Антифан сочинил 365 пьес; другой автор средней комедии, Алексид, которого кое-где называют наставником Менандра в театральном ремесле, — 245. Нам известны от каждого из них по названиям около 130 комедий. Чуть больше, чуть меньше, чем по

⁶ Алкифрон. Письма, IV. 18 и 19. См. Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства. М., 1964, с. 137–142.

⁷ Аристофан неоднократно пародирует это мнение, изображая в «Ахарнях» Еврипида, в «Лягушках» Еврипида и Эсхила, в «Женщинах на празднике Фесмофорий» — Агафона. Ср. вложенные в уста последнего высказывания: «Поэт должен принаравливать свой характер к драмам, которые он собирается создавать» (149 сл.) и «Необходимо творить подобное своей природе» (167).

сотне произведений, написали собратья Менандра по новой комедии — Филемон и Дифил.

Ясно, что подобная продуктивность была возможна только при существовании определенных сюжетных стереотипов и наличии галереи традиционных масок, о чем говорилось выше. Конечно, Менандр не составлял в этом смысле исключения, так что античная критика даже обвиняла его в воровстве у других, драматургов (№29). Правильнее, вероятно, говорить об известной традиционности художественного мышления, находившей отражение во множестве трафаретных названий пьес, имен персонажей, не говоря уже о сюжетных ситуациях.

Так, у Менандра были две комедии под названием «Братья» (одна из них легла в основу плавтовского «Стиха», другую переработал Теренций), в то время как в летописи афинской комедии на протяжении IV—III вв. зафиксировано еще шесть «Братьев» других авторов. Аналогичное положение с менандровскими «Близнецами» (в них могла идти речь о путанице, основанной на удивительном сходстве двух близнецов, что-нибудь вроде плавтовских «Менехмов» или шекспировской «Комедии ошибок», см. ниже, №9) — было еще семь пьес под тем же названием у других комических поэтов; число примеров может быть увеличено. Если названия комедий Менандра совпадают с названиями пьес Антифана (10 или 11 случаев) и Алексиды (12 случаев), то явно, что первенство принадлежит старшим поэтам. Но если у Филемона было 10 комедий, а у Дифила — восемь, совпадающих по названиям с комедиями Менандра, то при многих неясностях в хронологии новой аттической комедии очень трудно установить, за кем следует признать приоритет в разработке той или иной темы.

Традиционны имена носителей определенной маски. Больше всего примеров этого дают, естественно, тексты Менандра, но и в отрывках из других авторов Демей или Лахет всегда старик-отец, Мосхион — влюбленный молодой человек, Дав и Сосия — рабы. В цитатах из Менандра, сохраненных позднеантичными авторами, встречается достаточное количество высказываний о роли случая, призывов к человеку не поддаваться беде, жалоб на супружескую жизнь и т. п., которые, как две капли воды, похожи на аналогичные цитаты из Филемона и Дифила. Словом, у поэтов новой комедии был, несомненно, некий «общий фонд» сюжетов, приемов, имен, названий, открытый для всех без ограничения. Уже упоминавшийся Антифан жаловался когда-то в своей пьесе «Творчество» на трудности комедиинного ремесла. Трагическому автору, говорил он, достаточно назвать имя Эдипа или Алкмеона, как зритель уже знает, кто его отец, мать, дети; комическому же автору надо самому изобретать интригу, взаимоотношения между действующими

лицами и все прочее (фр. 191, II. 256—258). Если эти жалобы и были обоснованы в начале IV в. когда бытовая комедия делала первые шаги на афинском театре, то для эпохи Менандра можно поручиться в обратном: стоило появиться на сцене персонажу в маске старика по имени Демей, как каждому становилось ясно, что это отец влюбленного молодого человека; точно так же от раба по имени Сосия ожидали благодетельного вмешательства в переживания его молодого господина, от женщины по имени Миррина — жалоб на сына-вертопраха или отчаяния по случаю преждевременных родов у дочери-невесты.

При всем том, если бы заслуги Менандра перед мировой литературой ограничивались только удачным воспроизведением стереотипных ситуаций и образов, имя его кануло бы в Лету, как это произошло со многими десятками комических поэтов, известных ныне одним специалистам, а ближайшие и отдаленные потомки Менандра не восхищались бы его искусством (№33—35, 37, 39, 41—43, 48—51), сравнивая его с Гомером (№28, 46, 54, 59). Повидимому, Менандр внес в традиционные схемы нечто такое, что оказалось гораздо жизненнее их самих, что строилось не на стандартных приемах, а открывало новые перспективы для жанра. Именно новизна художественного мышления Менандра (как за столетие до него — Еврипида) была причиной его непризнания современной ему аудиторией: за всю свою жизнь он одержал всего восемь побед, и пальма первенства гораздо чаще доставалась его соперникам — Дифилу и особенно Филемону, — хорошим драматургам, но, судя по всему, достаточно традиционным (№ 18, 20, 21, 38, 39). Чем же обогатил Менандр жанр комедии и что стало теперь достоянием мировой культуры?

5. Ранние комедии

Своеобразие Менандра становится ясным уже при ознакомлении с произведениями, принадлежащими к начальному периоду его творчества⁸. Это — «Брюзга», поставленный на Ленеях 316 г., и «Щит» — время постановки документально не засвидетельствовано, по отнесение его по стилистическим признакам к ранним пьесам Менандра едва ли может вызывать сомнение.

⁸ Далее в статье употребляются следующие краткие обозначения комедий Менандра: А. — Антинопольский папирус; Б. — «Брюзга»; Д. — папирус Дидо; З. — «Земледелец»; Н. — «Ненавистный»; О. — «Остриженная»; С. — «Самиянка»; Ск. — «Сикионец»; Т. — «Третейский суд»; Щ. — «Щит». Пометка А в ссылах на комедию «Ненавистный» здесь и в № 7 означает стихи из пролога, найденные позже и присоединенные спереди к уже сложившейся нумерации стихов.

В обеих комедиях обращает на себя внимание отсутствие или полное переосмысление почти всех традиционных сюжетных элементов новой комедии, влекущее за собой и переработку стандартных масок. В первую очередь это касается любовной интриги.

В «Щите» безнадежно влюбленным молодым человеком предстает Хэрея, в «Брюзге» — Сострат. Оба располагают возможностью видаться с объектом своей страсти: Хэрея — как приемный сын Хэрестрата, живущий под одной крышей с его племянницей, в которую он влюблен; Сострат — оказавшись у дома Кнемона в тот миг, когда девушка вышла за водой и воспользовалась его помощью, и затем еще раз, уже находясь в доме Кнемона и помогая вытаскивать из колодца сумасбродного старика (Б. 189—212, 666—680). По всем законам комедийной логики, молодые люди (и особенно Сострат как сын богатых родителей) должны были бы использовать эту возможность, чтобы завязать с возлюбленной более близкие отношения, ведущие к ее тайному совращению. (Именно в эту комедийную схему вполне вписываются опасения Горгия и Дава, видящих, как богатый юноша увивается вокруг добродетельной дочери старого брюзги: Б. 218—229, 234—258.) Между тем, у самого Сострата и в мыслях нет совершить по отношению к девушке недостойный поступок; единственная цель его появления у дома Кнемона — заручиться согласием старика на законный брак с его дочерью. Больше того, уже стоя рядом с девушкой, любясь ее красотой и чувствуя непреодолимое желание ее расцеловать, Сострат выбегает из дому, чтобы, поддавшись искушению, не нанести ей обиды (Б. 685—689). Менее обстоятельно обрисованный Хэрея успеваает все же сообщить зрителям, что он терпеливо ждал решения приемного отца о его бракосочетании и ни до, ни после этого даже не пытался обидеть девушку недозволенной связью (Щ. 288—297).

Из положения, занимаемого в обеих комедиях молодыми людьми, видно еще одно существенное различие в развитии интриги у начинающего Менандра и в традиционной комедии IV в., насколько мы знаем ее по римским переработкам. Там основу сюжета составляло увлечение юноши гетерой, за которую надо уплатить большие деньги своднику, — если благодаря счастливому стечению обстоятельств в выкупленной гетере удавалось опознать дочь полноправных граждан, которую молодой человек мог теперь назвать законной женой, это уже превосходило все ожидания. К тому же его возлюбленная должна была либо еще не вступить на дорогу профессиональной любви, либо иметь в качестве первого и единственного клиента как раз нашего молодого влюбленного. Пока же суть да дело, ему надо было раздобыть где-то денег для выкупа девушки, и объектом атаки избирался обычно его собственный

отец, провести которого, однако, юноша не мог без помощи преданного и хитрого раба (у Менандра эта ситуация разрабатывалась в «Двойном обмане»).

В ранних комедиях Менандра опять все иначе. Во-первых, конечной целью обоих молодых людей является не мимолетная забава, не приобретение постоянной рабыни-любовницы (случай достаточно частый в реальном афинском быту), а законный брак, к которому юношу ведут не воля отца, не материальные соображения, а собственное чувство, — случай крайне редкий в афинской матримониальной практике, где брак являлся прежде всего экономической сделкой и заключался по согласованию между родителями. Во-вторых, не только отпадает необходимость в выкупе возлюбленной и в обмане скупого отца, — напротив, Сострат согласен взять замуж дочь Кнемона вовсе без приданого (Б. 302—309) и легко убеждает в этом своего богатого и сговорчивого отца, а Хэрестрат сам обеспечивает приданым племянницу-сироту, чтобы выдать ее замуж за своего приемного сына. Наконец, в «Брюзге» вместо хитроумной интриги мы находим простодушную готовность Сострата честным трудом в поле завоевать симпатию Кнемона (Б. 361—380), и хотя эти усилия оказываются напрасными, честность и прямота Сострата производят решающее впечатление на Горгия, который видит теперь в нем не легкомысленного юнца из богатого дома, а надежного и серьезного человека. В «Цците», в отличие от «Брюзги», пускается в ход несложная интрига, задуманная ловким рабом, но опять же не с целью заполучить подружку для молодого баловня, а отвести от брака с юным созданием скупого старика, зарящегося на большое приданое. Едва ли подобный план, оберегающий девушку от противоестественного союза со стариком и имеющий целью соединение в законном браке двух молодых людей, может быть сопоставлен с намерениями юных бездельников у Плавта и Теренция.

«Перевернутость» любовной темы в «Брюзге» и «Цците» имеет последствием отказ драматурга и от других, связанных с нею сюжетных мотивов. Ни в одной из этих комедий нет ни подкинутых детей, ни опознания насильника, ни встречи отцов с потерянными некогда сыном или дочерью (или обоими вместе). Нет и традиционных персонажей, вроде скупого и ворчливого отца (Каллиппид в «Брюзге» и Хэрестрат в «Цците» отличаются редкой щедростью и пониманием положения молодого влюбленного), или хвастливого воина (Клеострат в «Цците», отправившийся на войну, чтобы скопить приданое для сестры, меньше всего похож на пустого фанфарона-вояку), или гетеры, властно вмешивающейся в жизнь молодых людей. Впоследствии Менандр будет использовать многие из стандартных приемов и типов порознь или в различных сочетаниях, но

об этом еще речь впереди. В ранних же комедиях в традиционных ампула выступают только повар (Сикон в «Брюзге», безымянный повар в «Щите»), старуха-прислужница, являющаяся одновременно кормилицей девушки (Симиха в «Брюзге»), да несколько рабов, из которых ближе всего к стереотипу Пиррий в «Брюзге» — «бегущий раб», на ходу сообщаящий сведения, важные для экспозиции пьесы (Б. 81—123). Все это, как видим, второстепенные персонажи, не определяющие главного в содержании интересующих нас комедий. Что же становится в них главным?

Ответ на это дает отчасти само название единственной целиком сохранившейся комедии — «Брюзга». Хотя у предшественников Менандра были пьесы под аналогичным или похожим заглавием⁹, от них практически ничего не сохранилось. Единственное относительно подробное упоминание о Тимоне-мизантропе (может быть, реальном лице) мы находим в «Лисистрате» Аристофана, но там оно содержится в контексте (ст. 808—820), исключающем какую бы то ни было «характерологию». Напротив, Кнемон у Менандра является «характером», если это слово понимать не в его современном, а в античном значении. Нынешнее литературоведение вкладывает в понятие характера совокупность отдельных психических проявлений индивидуума, иногда не легко совмещающихся в одном человеке; к тому же в реалистическом искусстве характер изображается в динамике, в развитии составляющих его черт. Гораздо более однозначное античное понимание характера находит выражение в уже упоминавшемся трактате Феофраста, где среди других человеческих типов мы найдем также скупого, жадного, мелочного, ворчливого, деревенщину, грубияна. Однако, если мы попытаемся приложить эти нормативные категории к менандровскому Кнемону, то окажется, что его образ — шире и феофрастовских дефиниций и самого названия комедии.

Конечно, многое в Кнемоне идет от фольклорной маски скупца и скряги, не вполне подтверждаемой обстоятельствами его реальной жизни: так, Горгий находит возможным дать за сестрой один талант (Б. 844 сл.) — богатым приданым эту сумму не назовешь, но и взять ее у нищего, каким представлен Кнемон, было бы неоткуда. Затем, Кнемон остается стеречь свое добро от собравшихся в гроте Пана (Б. 442—447), хотя отказывает Гете и Сикону в единственной кастрюле под тем предлогом, что у него в доме ничего нет (Б. 505—508), — но если дом пуст, то что в нем стеречь? Наряду с чертами скряги Кнемон наделен признаками не сдержанного в делах и действиях грубияна и ворчуна: не выслушав Пиррия, он

⁹ «Одинокий» у Фриниха (V в.) и у Анаксила (IV в.), «Брюзга» — у Мнесимаха (IV в.).

гонит его прочь градом камней и комьев земли; незнакомого ему Сострата ругает на чем свет стоит только за то, что он приблизился к его дому. В утрированном виде предстает человеконенавистный нрав старика: при открытом характере общественной жизни афинян, привыкших с утра до вечера проводить время на площадях и улицах города, Кнемон уходит работать на участок подалее от дороги, да еще выражает сожаление, что он не вооружен головой Горгоны: тогда бы он обратил в камень любого, кто посмел бы к нему сунуться (Б. 153—160). Следовательно, образ Кнемона не укладывается ни в один из обрисованных Феофрастом характеров, а представляет сочетание разнообразных, хотя и дополняющих друг друга черт. Наконец, особенно примечательно, что в характере Кнемона обнаруживается и некая возможность развития: хотя спасенный Горгием старик и не намерен отказаться от привычного угрюмого одиночества, он признает несостоятельность своей нравственной «программы» и необходимость взаимного общения и взаимопомощи между людьми (Б. 711—717).

Для постановки вопроса об изображении характеров в «Щите» наши возможности сравнительно ограничены, так как пьеса сохранилась немногим более, чем на две пятых. Наиболее яркий материал дает сравнение двух стариков — Хэстрата и Смикрина, которые в пределах одного типа представляют два противоположных варианта: благородный, щедрый отец семейства и мелочный, бессовестный старый холостяк. По аналогичному принципу контраста будет строиться не одна пара масок у Менандра, и уже в «Брюзге» подтверждение этому дают Кнемон и Каллиппид, Сострат и Горгий. Возможно, что таким способом характеристики пользовались и другие драматурги — современники Менандра, — за недостаточностью источников вопрос приходится оставить открытым. Наряду с этим обе ранние комедии Менандра дают нам теперь исключительно важный материал для того, чтобы установить связь его раннего творчества с традициями аттической комедии еще в двух отношениях.

Читатель, внимательно следивший за проявлениями нрава персонажей в обеих комедиях, будет, несомненно, поражен явным налетом буффонады, плохо вяжущейся с серьезным изображением характеров. В традициях фольклорного балагана выдержаны финал «Брюзги» (Б. 910—958) и фигура врача-шарлатана в «Щите» (Щ. 444—464), да и бесконечные цитаты из трагедий, которые Дав высыпает на ничего не понимающего Смикрина (Щ. 407—428), тоже служат для развлечения публики, а не для углубления образа верного раба. Как видно, «ранний» Менандр еще не обособился от традиционного «посрамления», восходящего к древнейшему периоду аттической комедии, и не всегда умеет постоять за свое

творческое кредо, — в последующих комедиях он почти совсем откажется от шутовских приемов, сосредоточивая все внимание на характерах.

Другой чертой, сближающей Менандра (хотя и по-особому) с его предшественниками, является противоречие между реальным характером изображаемых в комедии жизненных трудностей и утопическим, иллюзорным способом их разрешения. Противоречие это восходит к самому существу комедии, первоначально призванной обличать общественные пороки, но ограниченной мировоззрением своего времени в средствах, предлагаемых ею для исцеления. Аристофановская комедия, беспощадная в разоблачении демагогов, авантюристов, зачинщиков войны, может противопоставить мрачной современности только фантастические картины райской жизни между небом и землей или благ сепаратного мира, заключенного одним-единственным гражданином среди грохота разорительной войны. Менандровская комедия хоть и не бичует казнокрадов и шантажистов, все же ставит своих героев перед определенными жизненными затруднениями: такова угрюмость Кнемона, угрожающая расстроить брак Сострата с бесприданницей (Б. 332—337); бедность Горгия, не дающая ему времени подумать о собственной семье (Б. 341—344); бедность Клеострата, заставляющая его наняться на военную службу и, по-видимому, сложить голову ради приданого для сестры (Ц. 2—17). Однако затруднения эти оказываются мнимыми. Сострат сразу же получает согласие отца на брак с дочерью Кнемона, и одного монолога в 16 стихов хватает ему же для того, чтобы убедить отца получить в лице Горгия достойного зятя (Б. 791—820); и Горгий, только сделав робкую попытку избежать неравного брака, тут же соглашается с бессмысленностью сопротивления собственному счастью (Б. 828—840). Мнимым оказывается известие о смерти Клеострата, и его возвращение делает ненужными даже те полукомические усилия, которые его близкие предпринимали для избавления от Смикрина. Само собой разумеется, законы жанра предопределяют благополучный исход комедии, — вопрос сводится к тому, что именно служит средством для прояснения запутанных жизненных ситуаций, — игра случая, необычная филантропия или собственный характер человека. Чем больше внимания будет уделять Менандр последнему фактору, тем меньше места останется в его комедиях для стереотипов комедийного мышления. Наглядный пример этому — комедия «Самиянка».

6. «Самиянка» — комедия ошибок?

Сюжетная ситуация в «Самиянке» восходит к древнейшему фольклорному мотиву соревнования двух мужчин за женщину, который иногда оборачивается мнимым конфликтом, если в основе его

лежит клевета отвергнутой влюбленной. Наиболее известным воплощением в древней литературе этого последнего варианта служит библейская история Иосифа и коварной жены Пентефрия. Совершенно трагический характер приобретает мнимый конфликт в трагедиях об Ипполите, заплатившем смертью за отвергнутую любовь мачехи. Комедия, обращаясь к этому сюжету, рисовала его, естественно, не столь мрачными красками, и победу, хоть и не без труда, одерживал, по всем законам естества, молодой человек (сын) над старым ловеласом (отцом)¹⁰. В «Самиянке» опять все иначе: не только потенциальный конфликт оказывается мнимым, поскольку он возникает не по злой воле его участников, но и разрешение его далеко от проторенных путей, по которым оно шло, как видно из римских переделок, у предшественников Менандра.

По виртуозному наслоению недоразумений, ведущих к комическому взрыву, «Самиянка» могла бы быть поставлена в один ряд с «Амфитрионом» и «Менехмами» Плавта, восходящими тоже к афинской комедии IV в. В обоих случаях кого-то все время принимают за другого, и слова, сказанные одним из близнецов, трагикомически оборачиваются против другого. Нечто подобное происходит и в «Самиянке»: на основании «чистосердечного» (как знает зритель, ложного) признания Хрисиды Демея принимает новорожденного ребенка за собственного (С. 130—132), и случайно услышанные слова старой няньки заставляют его усомниться в своем отцовстве и в благородстве приемного сына (С. 267—279). Мосхион, не зная истинной причины расправы отца с Хрисидой, настаивает на ее возвращении в дом и еще больше усугубляет свою «вину» признанием в том, что подобным образом поступают тысячи молодых людей (С. 472—487): он имеет в виду добрачную связь с Планго, Демея — «прелюбодеяние» с Хрисидой. Добавим к этому ходатайство Мосхиона за «незаконнорожденного сына» Хрисиды и признание Парменона, сообщающего Демее только половину правды (С. 133—142, 316—324). Вместе с тем истинной причиной путаницы становится в «Самиянке» не сходство близнецов и не уловка бога, намеренно принимающего облик супруга добропорядочной женщины (Юпитер в «Амфитрионе»), а собственные нравственные свойства участников этой маленькой драмы.

Было бы естественным, если бы Демея, изгоняя из дома Хрисиду, открыл бы ей в сердцах причину своего гнева, — тогда бы несчастная женщина могла объяснить своему сожителю истинное положение дел. Но благородный Демея, по-прежнему высоко оценивающий порядочность Мосхиона, считает нужным скрывать

¹⁰ Ср. «Купец» и «Жребий» Плавта, представляющие собой соответственно переработку комедий Филемона и Дифила.

от всех свою тайну (С. 350—356, 369—375) — и продолжает терпеть нравственные муки. Было бы столь же естественным, если бы верная Хрисиды, считая причиной гнева Демей оставление в доме ребенка, отказалась от своего мнимого материнства, — но Хрисиды, решив скорее умереть, чем расстаться с младенцем (С. 84 сл.), хранит свою тайну и оказывается выброшенной на улицу. Было бы, наконец, естественным, если бы и Мосхион, уже ожидающий свадьбы с матерью своего ребенка, попытался исправить дело, сразу же признавшись отцу в связи с Планго, — но молодой человек, верный характеру робкого возлюбленного, боится открыть свою тайну при Никерате (С. 526—529) и дает этим повод обоим старикам для ужасных подозрений.

Столь же показательным, что и развязку конфликта приносит не случайная встреча на сцене обоих близнецов, не появление божества, вносящего «успокоение» в душу ревнивого супруга, а простая жизненная деталь: Никерат убеждается в незаконном материнстве Планго, увидев, как дочь кормит грудью младенца (540 сл.).

Итак, конфликту между отцом и сыном не суждено превратиться у Менандра в «посрамление» ни сластолюбивого старика, ни наглого юноши — совратителя женских сердец. Больше того, поэт наносит окончательный удар по комедийной схеме, вовсе снимая мотив, давший толчок всему действию, в последнем акте: здесь на первый план встает вопрос о нравственных обязательствах, которые лежат па отце и сыне друг перед другом: Демей признает себя виноватым перед Мосхионом (тоже редкий случай на комической сцене!), но и молодому человеку предлагает оцепить их взаимоотношения в течение долгих лет, чтобы подойти ко всему происшедшему истинно по-человечески (С. 695—712). Наступающий вскоре вслед за этим свадебный финал, одинаковый почти для всех комедий, не должен скрывать от нас всей необычности и решения в «Самиянке» традиционных сюжетных ходов.

7. Влюбленный воин

Нигде, может быть, своеобразие Менандра не раскрывается с такой силой, как в обнаруженных за последние десятилетия отрывках из «Ненавистного» и «Сикионца». Вместе с впервые опубликованными в начале нашего века сценами из «Остриженной» эти комедии создают совершенно непривычный для античного театра образ воина.

На протяжении многих столетий читатели и исследователи составляли себе представление об изображении воина в древней комедии преимущественно на основании плавтовского «Хвастливого воина». Греческий источник этой комедии неизвестен, и не так дав-

но предпринятая попытка найти его в творчестве Менандра¹¹ не встретила сочувствия. Впрочем, независимо от прототипа плавтовского Пиргополиника, ясно, что свойственное римлянам рубежа III—II вв. ироническое отношение к наемникам усиливается у Плавта привлечением приемов народного фарса для создания близкой к фольклорным источникам фигуры хвастливого и трусливого вояки — далекого предка шекспировского Фальстафа. Воины Менандра, как мы их знаем теперь на примере Полемона, Фрасонида, Стратофана, вылеплены из другого материала.

Трех названных здесь героев сближает между собой целый ряд черт. Прежде всего они ищут взаимности у женщин, с которыми их свела судьба, но в этом стремлении они меньше всего похожи на плавтовского Пиргополиника, считающего себя неотразимым в глазах всех представительниц слабого пола.

В наиболее традиционные условия поставлен Полемон, получивший во владение девушку сироту и сделавший ее своей сожительницей; такого рода отношения существовали в Греции всегда, а особенное распространение приобрели в последние десятилетия беспокойного IV в. с бесконечными войнами, разорением целых городов и взятием пленных. Отнюдь не традиционной является, однако, сюжетная ситуация, в которой оказался Полемон. Поскольку Гликера, хотя и свободнорожденная, не знает родных и не имеет другого защитника своих интересов, кроме содержащего ее воина, ей следовало бы более терпимо отнестись к выходке своего сожителя, до тех пор задаривавшего ее платьями и драгоценностями (О. 516—525). Независимое поведение Гликеры ставит Полемона в положение отвергнутого любовника, которое и определяет все его поступки.

Достаточно жизненными являются исходные условия сюжета в двух других комедиях: в покупке похищенной пиратами девочки или взятой в плен взрослой девушки нет ничего необычного для того времени. Необычным является опять характер чувства, испытываемого обоими воинами к своим рабыням: вместо того, чтобы по праву войны и собственности сделать их своими сожительницами, Стратофан ищет родных Филумены, а Фрасонид добивается взаимности у ненавидящей его Кратии.

Соответственно в изображении всех трех воинов обращает на себя внимание повышенная эмоциональность: Полемон проливает слезы по своей Гликере (О. 172—174), взволнованно и сбивчиво

¹¹ Gaiser K. Zum «Miles gloriosus» des Plautus: eine neuerschlossene Menander-Komödie und ihre literaturgeschichtliche Stellung. — Die römische Komödie: Plautus und Terenz. Hrsg. von E. Lefevre. Darmstadt, 1973, S. 205—248. Первый вариант статьи — в журнале «Poetica», I, 1967, S. 436—461.

(505—516) молит Патэка о посредничестве и готов чуть ли не повеситься, когда дело, как ему кажется, не идет на лад (975). Стратофан, появляясь и народном собрании, где решается судьба Филумепы, громко вопит и рвет па себе волосы, из глаз его льются потоки слез (Ск. 219—221). Наконец, Фрасонид, «страшась и дрожа», входит в собственный дом, «плача и умоляя», просит Демею выдать за него Кратию, обращается с мольбой о поддержке к самой девушке, а, получив отказ, хочет покончить с собой, рвет на себе волосы, и глаза его горят диким огнем (Н. 266, 295, 305, 320—322). Все это — черты, характерные в комедии не для загрубелого гуляки и хвастуна, а для безнадежно влюбленного молодого человека, какими и выведены три воина.

Впрочем, больше, чем внешние проявления чувства, интересен для нас внутренний мир героев. Здесь самый обширный материал дает «Ненавистный». Уже первый, выдержанный в трагическом стиле монолог Фрасонида показывает всю глубину и серьезность его чувства, — не даром в античные времена стихи эти знал едва ли не каждый читатель — от умудренного жизнью любителя словесности до рядового школьника. Впечатление от первого монолога усиливается еще тем, что воин, встретив в ответ на любовь одну лишь ненависть, не проникается вполне извинительным гневом против непокорной рабыни, а находит доводы, оправдывающие ее поведение (А 44 сл.; 388, 395), и, в свою очередь, ищет способ пробудить в ней если не любовь, то хотя бы сострадание (А 50—56), — может быть, таким путем ему удастся узнать причины ее неприязни. Затем, Фрасонид не находит и для себя однозначного решения волнующей его проблемы: он то доказывает сам себе правильность своего обхождения с Кратией, то осуждает себя, то ее, — словом, если бы огромный монолог воина (он начинался около ст. 349 и оканчивался на ст. 417) уцелел полностью, мы имели бы, вероятно, единственный в своем роде образец любовных переживаний в античной комедии. Но и в том, что сохранилось от пьесы в целом, обращает на себя внимание в образе Фрасонида не менее редкое для античности сочетание чувственного и этического моментов. Остановимся на этом чуть подробнее.

Представление древнего грека о семейной жизни существенно отличалось от современного. Мы, не будучи ханжами, считаем удачным такой брак, в котором взаимное физическое влечение соединяется с единством духовных интересов супругов. Для грека обе эти предпосылки семейного союза не казались не только необходимыми, но даже желательными: вступление в брак считалось гражданской обязанностью обеих сторон, причем молодым людям даже не обязательно было заранее знать друг друга. У того же Менандра почти в каждой комедии есть примеры такого брака, и ре-

зультаты его достаточно ясно представлены в положении отца семейства из «Ожерелья» (фр. 1–2) и в многочисленных высказываниях о супружестве. Однако даже в тех случаях, когда супруги хорошо уживаются друг с другом, семейное согласие наступает после того, как несколько месяцев, проведенных в браке, доказывают «совместимость» обеих сторон (А. 3–12). В принципе же от такого брака двух не известных друг другу людей нечего было ожидать ни совпадения духовных интересов, ни особой радости в чисто физическом смысле. Главной целью супружества было «произведение законных детей»¹² — и приобретение в лице жены человека, умело распоряжающегося домом. Именно об этом говорил некий оратор в известной под именем Демосфена речи против гетеры Незеры: «Гетер мы содержим ради наслаждения, сожительниц — для заботы о теле в повседневной жизни, жен же берем, чтобы у нас рождались законные дети и был надежный сторож в домашнем хозяйстве»¹³.

Возвращаясь к Фрасониду, равно как к Полемону и Стратофану, мы можем сказать, что их образы в полной мере соответствовали бы античному представлению о любви, если бы исчерпывались стремлением к физическому обладанию привлекающей их женщиной. Вступительный монолог Фрасонида целиком отвечает этой стороне образа влюбленного юноши. Когда, однако, в решающем объяснении с Кратией он говорит о ее «почитании», то употребленный здесь греческий глагол ἀγαλῶ (Н. 307 сл.) не имеет эротической окраски, а содержит этическую оценку: он передает обычно чувства, существующие между детьми и родителями, братьями и сестрами, близкими друзьями, и свидетельствует о взаимном уважении как норме дружественных связей. К тому же все поведение Фрасонида отличается именно таким уважением и деликатностью по отношению к девушке-рабыне, перед которыми чувственная сторона любви даже как будто бы отступает на задний план. В образе Полемона, при существующем состоянии текста, трудно установить такую же степень одухотворенности, какой отличается Фрасонид, но и здесь трогательные жалобы и чистосердечное раскаяние покинутого возлюбленного (О. 1018–1020) показывают, что его связывает с Гликерой не одно лишь физическое влечение.

Конечно, к концу каждой комедии все недоразумения разъясняются, все трудности отпадают, и несчастный воин может вступить со своей возлюбленной в законный брак. Конечно, к благополучному финалу ведет то случайное опознание в обоих будущих супругах полноправных граждан (Стратофана и Филумены — Ск. 280–310,

¹² Ср. Б. 842 и прим.; т. 2, № 11.

¹³ [Demosth.] LIX. 122.

301—381; Гликеры — О. 802—824), то неожиданное появление человека, в чьей гибели напрасно подозревали воина¹⁴, — без игры Случая трудно представить себе завершение менандровской комедии. Гораздо важнее, однако, что развязка в нравственном плане подготавливается изнутри, что готовность к соединению созревает в молодых людях независимо от внешнего толчка, распутывающего интригу. В этой связи в комедиях о войне особого внимания заслуживает и то обстоятельство, что их участники интересуются мнением женской половины.

... В стихах, которыми заканчивается для нас текст «Остриженной», Патэк сообщает о намерении женить Мосхиона на дочери некоего Филина (О. 1024—1020), — кто такая его дочь и почему ей следует выйти замуж за Мосхиона, неизвестно. Едва ли в этом виновато состояние текста, — в «Брюзге», дошедшем полностью, для Сострата важно заручиться согласием Кнемона на его свадьбу с дочерью старика, а затем уговорить своего отца Каллипида выдать дочь за Горгия. Никому и в голову не приходит спросить согласия у самих девушек: считается, что для каждой из них счастье брак с достойным молодым человеком, а с которым именно, полагается решать ее отцу¹⁵. Иначе обстоит дело с Кратией и Гликерой.

Не только воины, находившиеся до сих пор в опале, ждут решения своих возлюбленных, — сами отцы, чья власть над дочерьми не подлежала никакому сомнению, уговаривают девушек или выясняют их истинное отношение к будущему мужу (О. 1006—1008; Н. 438—441), необычная ситуация в афинском быту и не столь частая, как мы видели, даже на афинской сцене. Для комедии внимание, уделяемое чувству женщины, — такая же новость, как и воин, проявляющий уважение к этому чувству.

Не следует думать, что в театре Менандра не попадалась и обычная для комедии фигура воина, хвастуна и бабника, — этому представлению противоречат отрывки, сохранившиеся от «Льстеца», и некоторые фрагменты¹⁶. Но столь же ясно, что Полемон, Фрасонид и Стратофан имели мало общего с этой фигурой. Та принадлежала традиции, стереотипу, эти — самой жизни. Ибо реальный быт IV в. делал наемничество почти неизбежным способом существования для многих сотен мужчин, потерявших землю и кров, а интерес к внутреннему миру рядового человека все больше овладевал философией и этикой, стремившимися к выработке новых норм поведения и нравственности в изменившемся мире.

¹⁴ См. Н. 403.

¹⁵ Ср. также 3, 5—12; Д. I, 34 сл.

¹⁶ Фр. 411, 412.

8. «Третьейский суд»

Упомянув о связи образов Менандра с современной ему философией, мы затронули одну из самых болезненных проблем современного менандроведения, которое разделилось по этому вопросу на два непримиримых лагеря. Одни, памятуя о том, что юный Менандр посещал лекции Феофраста и был другом Эпикура, находят в речах его персонажей много мыслей, сходных с высказываниями Аристотеля или его последователей, и считают творчество Менандра едва ли не рупором идей перипатетиков и эпикурейцев. Другие, замечая, что эти изречения часто вложены в уста рабов, которые их якобы высмеивают, не видят серьезных связей между комедией и философией, сводя отношения между ними к более или менее откровенной пародии. Один из таких отрывков, толкуемых каждой из спорящих сторон с прямо противоположных позиций, — речь раба Онисима в комедии «Третьейский суд»: «В каждом из нас боги поселили в качестве надзирателя его собственный нрав. Одного он губит, если человек им плохо пользуется, другого спасает. Он и есть для нас бог и причина того, как живет каждый, хорошо или плохо» (Т. 735—740).

Слова эти, произносимые в конце пьесы, когда интрига уже исчерпана, и все нравственные вопросы разрешены, и вправду похожи на издевательство наглого раба над совершенно растерявшимся Смикрином. Вместе с тем нельзя отрицать, что по существу своему они очень точно отражают положение дел в комедии, которые никогда не пришли бы к благополучному концу, если бы людьми не руководил добрый нрав.

Набор действующих лиц и сюжетных ходов в «Третьейском суде», на первый взгляд, ближе к традиционным стереотипам, чем в любой другой известной нам комедии Менандра. В самом деле, здесь есть столь необходимое для трафаретной интриги насилие над девушкой со стороны подгулявшего юноши и сорванный с его руки перстень, призванный сыграть свою роль в узнавании; есть подброшенный и найденный ребенок, есть человек, который опознает в женщине жертву насилия и, стало быть, мать новорожденного. Среди персонажей мы найдем женатого молодого человека, проводящего дни в кутежах с гетерой, и самую гетеру, нанятую играть роль коварной разлучницы; найдем раба, заварившего всю эту кашу и не знающего, как ее расхлебать, и старого тестя, с досадой подсчитывающего расходы зятя на веселую жизнь. Стоит, однако, вчитаться в пьесу, как мы убеждаемся в кардинальном переосмыслении стандартных образов и ситуаций.

Начнем с узнавания. В одних комедиях Менандра оно занимает несколько стихов, в других составляет содержание напряженнейшей

сцены (например в «Остриженной», 755—827), но нет другой его пьесы, в которой бы опознание растянулось на три действия, и из отдельных его этапов только постепенно сложилась бы цельная картина. Колечко, найденное при подброшенном ребенке, заставляет Онисима предположить, что отцом подкидыша является его хозяин Харисий (Т. 387—407, 445—472), и в другой пьесе этого было бы достаточно для выяснения всей правды. В «Третьем суде» Онисим много раз пытается подступиться к Харисию, но никак не может набраться смелости, пока вмешательство Габротонон не заставляет его поручить это дело ей для решительного испытания возможного насильника. Но и выяснение отцовства Харисия еще не дает ответа на вопрос о матери и служит для молодого мужа только причиной новых терзаний: какое право имел он преследовать за девичий грех свою супругу, если сам успел стать отцом внебрачного ребенка (Т. 894—900, 908—918)? Только случайная встреча Габротонон с Памфилой приводит к опознанию матери, да и эта случайность хорошо подготовлена Менандром: если бы Смикрин не настаивал перед дочерью на разводе, у нее не было бы причины выходить для разговора с ним из дому.

При всем интересе, который представляет организация узнавания в «Третьем суде» с точки зрения драматической техники, особенно значителен его нравственный аспект: в нем не принимает участия ни одно из непосредственно заинтересованных лиц. Вспомним, с каким волнением опознавал Патэк вещицы, подброшенные им добрых пятнадцать лет тому назад вместе с детьми (О. 768—773), и представим себе состояние Памфилы, если бы, узнавая одну за другой приметы при новорожденном, она с каждым новым предметом должна была бы приближаться к открытию тайны своего недавнего позора! Менандр избавляет ее и от узнавания вещей, и от воспоминаний о несчастной ночи, вкладывая описание этого происшествия в уста Габротонон (Т. 464—492), и к тому же в отсутствие Памфилы. Но и опознание Харисием своего кольца на руке у Габротонон тоже отнесено за сцену, хотя в глазах афинян случайная связь молодого человека с гетерой едва ли могла показаться предосудительной. Важно, что для Харисия это разоблачение послужило трагическим уроком, и поэтому Менандр решается показать своего героя зрителям только после того, как его волнение несколько улеглось, а сами они уже знают о последней стадии узнавания.

Поведение Харисия показывает нам, в каком направлении перерабатываются Менандром комедийные стереотипы также в системе образов. Обычное назначение молодого человека в античной комедии — погоня за гетерой, и главная его цель — заполучить к себе объект своей страсти. Тому, что надо делать дальше, его учить не

приходится. Наш Харисий нанимает Габротонон за немалые деньги, возлежит рядом с ней за пиршественным столом, но не прикасается к женщине, с которой не так давно делил ложе (Т. 430—441), — опять ситуация, невероятная в афинском быту и столь же неожиданная на комической сцене. Мы вспоминаем, как много человеческого внес Менандр и изображение любящих друг друга воина и его подруги, и понимаем теперь, что для Харисия Памфила была не просто распорядительницей в доме, взятой замуж «для рождения законных детей», а близким ему человеком, пробудившим в нем искренние чувства.

В том же необычном повороте показаны в «Третьей суде» обе женщины. Правда, Памфила представляет собой вариант уже известного из трагедии Еврипида образа преданной жены, готовой поддержать мужа в трудные минуты его жизни (см. т. 2, № 11). Но там женская верность нужна больше всех супругу, выдерживающему непостижимые для него удары, судьбы; здесь рядовая женщина борется с отцом за право остаться вместе с человеком, который бросил ее ради наемной любовницы, — опять же не частый случай не только в афинской комедии, но и в современной жизни.

Еще более показателен для гуманистических тенденций Менандра образ Габротонон. Мы помним, что его предшественники рисовали гетеру мало привлекательными красками: это алчная хищница, готовая разорить очередного вздыхателя и немедленно приняться за следующего. Правда, и здесь звучали иногда более мягкие тона (см. «Маски», № 4), поскольку за ремесло гетеры поневоле приходилось браться вполне порядочным девушкам из семей, разоренных войнами. Однако едва ли можно сомневаться, что ни в средней, ни в новой комедии не было фигуры гетеры, подобной Габротонон. Находясь во власти сводника (Т. 136 сл.), она могла бы, завладев кольцом, шантажировать Харисия и вымогать у него деньги для выкупа на свободу. Самооправданием для нее служило бы и непростительное безразличие Харисия, которого она по-прежнему любит. Вместо всего этого Габротонон не только берет на себя вымышленный грех, но и делает все от нее зависящее, чтобы примирить Харисия с женой и восстановить мир в их семье.

Наконец, нескольких слов заслуживают Смикрин и Онисим, Дав и Сириск. Хотя Смикрину, при его маске и имени, полагается быть мелочным сквалыгой, в «Третьей суде» трудно приписывать ему эти качества: за дочь он дал хорошее приданое в 4 таланта, и его беспокойство о сохранении денег в семье надо признать вполне обоснованным. К тому же его тревожат не только возможные расходы зятя на любовницу, но и моральное состояние дочери: каково ей ждать дома до утра загулявшего мужа! (Т. 749—755; фр. 7).

Онисим, предназначенный для роли раба-интригана, оправдывает это назначение только тем, что, наябедничав Харисию на Памфилу, стал причиной семейного разлада. В остальном осуществление интриги берет на себя Габритонон, а Онисиму, счастливо избежавшему расправы, остается только зубоскалить над недоумевающим Смикрином.

Дав и Сириск, введенные в комедию для того, чтобы дать первоначальный толчок развитию интриги, в то же время рельефно обрисованы в противопоставлении друг другу: первый — грубоватый тугодум, второй значительно деликатнее и образованнее. Таким образом, и пределах одной маски раба Дав и Сириск контрастируют по нраву, создавая этим дополнительный фон для изображения характера главных персонажей.

Возвращаясь к приведенным выше словам Онисима, мы имеем полное право видеть в «Третьейском суде» доказательство их справедливости: собственный нрав и есть для каждого его бог и его судьба. При всем мастерстве Менандра в построении сюжета этой комедии, в распоряжении традиционными приемами ведения интриги основное внимание он уделяет изображению характеров, которые, в конечном счете, оттесняют на второй план скопление случайностей, призванных разрешить семейный конфликт. Конечно, необходимость признать себя отцом внебрачного ребенка значительно обостряет чувствительность Харисия к горю его жены, а обретение в ней также матери собственного сына освобождает его от всех сомнений. Но не следует забывать, что последний удар по самонадеянности Харисия наносит услышанная им речь Памфилы, и что верность супруги заставляет молодого человека пренебречь всеми препятствиями на пути к их соединению (Г. 927—932).

9. Был ли прав Аристофан Византийский?

«О Менандр и жизнь! Кто из вас кому подражал?» — это знаменитое восклицание Аристофана Византийского представляется нам после ознакомления с творчеством великого афинского комедиографа и справедливым и несправедливым.

Оно справедливо, потому что в построении сюжета и экспозиции образов Менандр исходил из реальных предпосылок афинского (и шире — общегреческого) быта в последние десятилетия IV в. Здесь, в этом быту, с богатством известного всей округе Каллипида соседствовала бедность Кнемона и Горгия, и старой женщине, не имеющей средств к существованию, чтобы хоть как-то устроить жизнь своей воспитанницы, приходилось отдавать ее на содержание разжившемуся в далеких походах воину. Но и молодой человек, ушедший воевать, чтобы обеспечить приданым неимущую сестру и сам выбившийся в богачи из бедняков, — такая же принадлежность

греческого быта, как девушка, захваченная в плен в одной из бесчисленных войн этого времени и выставленная для продажи на рабском рынке. Здесь, в этом быту, никто не считал предосудительным для неженатого мужчины или для старого холостяка держать в доме бесправную сожительницу, но и молодой муж, деливший свои объятия между женой и привлекательной гетерой, ни у кого не вызывал удивления.

Оценка Аристофана Византийского справедлива потому, что весь этот люд, обряженный в традиционные комические маски, поражал античного зрителя, как он восхищает современного читателя, своей нестандартностью, несводимостью к сценическому стереотипу. В согласии с этим стереотипом молодому человеку из богатой семьи положено срывать с жизни цветы удовольствия, совращая без зазрения совести окрестных девушек, — и как не похож на такого вертопраха Мосхион из «Самиянки», или его тезка из Каирского папируса, равно как Фидий из «Героя» или безымянный юноша из «Земледельца». Стереотип знал скупого отца, всячески противодействующего увлечениям сына, — Менандр выводит на сцену благородных родителей, сочувствующих голосу юного чувства, — Каллиппид в «Брюзге», Хэрестрат в «Щите», Лахет в Каирском папирусе, отец в «Кифаристе». Стереотип знал пройдоху-раба, одно стандартное имя которого — Гета или Дав — внушало мысль о хитрости и обмане, — но Гета в «Брюзге» никого не обманывает, как не делает этого Гета в «Ненавистном», полный сочувствия к своему безответно влюбленному хозяину, а Дав в «Герое» отличается чувствительностью, вовсе не подобающей людям его сословия. Стереотип знал хвастливого воина и разлучницу-гетеру, — Менандр противопоставляет им Полемона и Фрасонида, Хрисиду и Габротонон.

Оценка Аристофана Византийского справедлива потому, что взятые из жизни типы чувствуют себя в театре Менандра легко и непринужденно. Мы видим их то входящими на сцену в оживленной беседе, может быть, даже в споре друг с другом — и нам не требуется длинного объяснения, о чем они говорят и почему так думают: все понятно с первых же слов. То мы слышим, как, выходя из дому, тот или другой персонаж отдает какие-то распоряжения оставшимся внутри, — мы понимаем условность этого приема, но мы понимаем также, что несколько сказанных слов позволяют человеку вести себя дальше так, как он вел бы себя в жизни. Мы прислушиваемся к их речи и замечаем различия, характерные для определенного нрава, социального положения, культурного уровня говорящего.

Вот в трудную для него минуту Горгий, озабоченный сохранением чести своей сводной сестры, должен отвадить от ее дома бога-

того молодого человека («Брюзга»). Работяга-поселянин сознает превосходство, которое имеет над ним в социальном отношении Сострат, и поэтому старается строить свою речь как можно более осторожно и в то же время «по-ученому»: пусть богатый щеголь знает, что и мы, бедняки, не лыком шиты. Поэтому Горгий начинает с пространного рассуждения на общеморальные темы, уснащенного риторическими антитезами («и у счастливых и у бедствующих есть некий предел», 272 сл., «у счастливого дела процветают до тех пор, пока... — живущим же бедно остается рассчитывать на лучшую долю», 274/76—280/83) и завершает свой монолог моральным назиданием, обращенным в самой общей форме к Сострату. И даже самую суть «обвинения» Горгий начинает с обходительного «Мне кажется»... (289).

В той же комедии языковыми средствами создается образ паразита Хэреи: его речь, отличающаяся повторением одних и тех же слов («влюбился — влюбиться — влюбится», 52, 53, 59; «тотчас», 52, 59, «быстро», 52, 63), выдает его умственную ограниченность. Гораздо выразительнее язык у повара Сикона, носителя фольклорной речевой стихии. Здесь любовь к ярким образам (повар, который тащит барашка, как баржу на буксире, чувствует себя так, как будто он изрублен на мелкие куски непослушным животным, 398 сл.) и поговоркам («в бой вступить с собакою в колодце», 634), к неожиданным поворотам мысли (пусть женщины приносят возлияния богам, чтобы Кнемона вытащили из колодца неудачно, охромевшим, искалеченным, 661 сл.) и необычным сложным словам, трудно поддающимся стихотворному переводу (Сикон просит у Кнемона некую «горшкокастрюлю», в ответ на что становится «размятым, как глина», 505, 515).

Индивидуальный склад характера Никерата в «Самиянке» передается его краткими, как будто рублеными фразами (98—101, 416—420), на фоне которых особенно выразительно звучит поистине фейерверк красноречия, когда он клеймит мнимое преступление Мосхиона (507—513).

Особо следует сказать о месте, которое занимают в комедии Менандра приметы трагического стиля. Наряду с совершенно очевидным пародированием трагедийной ситуации (как, например, в «Щите», 407—432, в «Третейском суде», 1123—1126), мы встретим в его комедиях примеры по-настоящему серьезного использования трагической лексики и фразеологии. Амплитуда ее применения достаточно обширна: от сцены узнавания в «Остриженной» и монологов Демеи в «Самиянке» до коротенького «Ты моя!» при встрече Демеи с Кратией в «Ненавистном» (214), — этими словами выражают свою радость при неожиданном узнавании или свидании после долгой разлуки многочисленные герои Еврипида

(Менелай и Елена, Орест и Ифигения, Ион и Креуса), и в одном коротком восклицании уместается целая гамма чувств, понятных каждому зрителю или читателю. Поистине, «О Менандр и жизнь! Кто из вас кому подражал?» В чем же можно усмотреть несправедливость этой оценки?

В том, во-первых, что на редкость жизненные типы Менандра выступают, как правило, в условных, стандартных, далеких от жизни ситуациях. Если принять всерьез исходные предпосылки сюжета в менандровских комедиях, то надо признать, что в каждом втором афинском доме девушка-невеста подвергалась насилию, рожала внебрачного ребенка и подкидывала его, для того чтобы со временем — через год или через восемнадцать лет — узнать в своем собственном муже бывшего насильника. (В это так же трудно поверить, как в появление в акте 2-м «Жизели» 24-х девиц, успевших умереть в маленькой деревушке до замужества, — ровно по числу участниц кордебалета.) Надо признать, что молодые афиняне, со своей стороны, ни о чем другом не заботились, как о том, чтобы пробраться ночью на женский праздник, овладеть незнакомой девушкой и невольно оставить ей на память о себе какой-нибудь перстень, по которому они, опять же со временем, будут опознаны. Сюжетная схема менандровской комедии откровенно условна, может быть, более условна, чем в комедии аристофановской. Там всякому ясно, что изображается такое, чего заведомо не может быть: путешествие в загробное царство и строительство птичьего города, сепаратный мир, заключенный одним афинянином со всей Грецией, и всегреческая женская забастовка против войны. Здесь, у Менандра, изображаются события, ничуть не противоречащие реальности: вполне возможны и нападение на девушку где-нибудь в Бравроне, и добрая беременность, и встреча родителей с потерянными некогда детьми. И в то же время все эти события, взятые вместе, создают несомненно условную, вневременную и внепространственную схему, одним своим существованием предопределяющую иллюзорный счастливый конец.

Оценка Аристофана Византийского несправедлива, во-вторых, потому, что при всей жизненности чувств, руководящих поведением героев Менандра, — любовь и ненависть, ревность и раскаяние, благодарность и недоверие, — возникающие отсюда конфликты разрешаются с завидной легкостью. Если два молодых человека спорят за любовь девушки, то либо их соперничество — плод недоразумения («Двойной обман», Горанский папирус), либо предполагаемый соперник оказывается братом девушки («Остриженная») или самого влюбленного («Сикионец»). Если аналогичный спор возникает между отцом и сыном, он оказывается мнимым («Самиянка»). Древнейший комедийный мотив «добывание возлюб-

ленной», предполагающий обман отца или сводника, заменяется в «Брюзге» честными стараниями Сострата, а в «Щите» превращается в «вызволнение» девушки, которое, кстати, становится ненужным в связи с появлением мнимо умершего Клеострата. Завязавшиеся конфликты получают в комедии Менандра иллюзорное разрешение, и для этого создается целый ряд предпосылок, носящих опять же утопический характер: бесправная девушка-подкидыш находит отца, богатого и полноправного гражданина, устраивающего се судьбу; отсутствие приданого не является препятствием для брака по причине благородства влюбленного молодого человека или его отца. Одним словом, если в реальном обществе, поставившем типы для комедий Менандра, царят раздор и противоречия, то в его театре побеждает идеальная гармония, истоки которой по существу не менее утопичны, чем в самых фантастических завершениях пьес Аристофана. Однако общественно-исторические корни этой комедийной гармонии различны.

В V в., когда не так много времени отделяло аристофановских земледельцев от их отцов и дедов, побеждавших при Марафоне и Саламине, а сами эти земледельцы еще чувствовали себя хозяевами своей страны, казалось, что прекращение длительной войны, приход к власти честных политических деятелей, возвращение к нравственным нормам недалекого прошлого вполне осуществимы и достаточны для того, чтобы жизнь вернулась в налаженную колею.

В IV в. идеалы афинской демократии остались в далеком и невозвратимом прошлом, и общественная мысль, уже охватившая взглядом все различие современных ей государственных систем, озабочена поисками некоей середины, совмещающей в себе положительные свойства противоположных политических структур. В области этики внимание переключается на обоснование индивидуального поведения в кругу микрокосмоса — дома и семьи со всеми их радостями и заботами, и здесь также делается попытка найти средний путь между крайностями человеческой природы, вызвать к жизни ее лучшие стороны и оттеснить худшие. Ясно, что намерения эти остаются столь же утопическими, как за сто лет до того надежды на возвращение к «строю отцов». В то же время подобная нравственная программа оказывается на редкость плодотворной для литературного жанра, который по самой своей природе ориентирован на благополучное преодоление всех возникающих трудностей.

Между похожестью и непохожестью на жизнь, реальностью предпосылок для нравственного конфликта и иллюзорностью его разрешения движется комедия Менандра, как в пределах того же поля противоречий существует нередко комедия нового времени (вспомним «благополучный» финал «Тартюфа» и «Ревизора»). Но подобно тому, как мы не судим Мольера и Гоголя за то, чего они

не дали и не могли дать, а ценим за неумирающий сатирический заряд, заложенный в их творчестве, так и в Менандре главное не иллюзии, не имевшие основы в окружающей действительности, а гуманизм и человеколюбие, помогавшие ему находить и выявлять в его героях лучшие черты и проявления их характера. Ибо именно это новое открытие внутреннего мира человека, иное по сравнению с тем, как открывала его доменандровская литература, составляет вечный вклад, который внес, в мировую культуру древнегреческий поэт, заново рожденный для нашего времени и последующих веков. Расширяя оценку, принадлежащую Овидию¹⁷, можно сказать, что пока люди верят и ошибаются, любят и прощают, они будут читать Менандра¹⁸.

¹⁷ См. «Античные свидетельства»..., № 35.

¹⁸ Вопросы, затрагиваемые в этой статье, подробно рассматриваются в [170].

6. «Самиянка» Менандра или Еврипид наизнанку

Влияние Еврипида на новую аттическую комедию и, в частности, на Менандра как на ее крупнейшего и наиболее известного представителя относится к числу давно установленных фактов в истории античной литературы. На него обратил внимание уже древний автор биографии Еврипида перипатетик Сатир (II в. до н. э.)¹, затем Квинтилиан (X. 1, 69), да и сами персонажи Менандра, обильно цитируя назидательные высказывания Еврипида, апеллируют к ним как к источнику жизненной мудрости (Asp. 407, 424–427, 432; Epit. 1123–1125)². Сюжетная схема, разработанная в «Ионе», «Ифигении в Тавриде», «Алопе», «Авге» и включающая узнавание родителями подброшенных некогда детей или встречу разлученных в раннем детстве брата и сестры, используется в менандровском «Третьейском суде», «Остриженной» и других комедиях³. Прологи, произ-

¹ Первая публикация [172] — расширенный текст доклада, прочитанного 11 декабря 1975 г. на заседании кафедры классических языков МПТИИЯ им. М. Тореца, посвященном памяти И. М. Тронского. Эта и следующая статья писались свыше 25 лет тому назад, и с тех пор появились и новые издания (напр., Menandro. La Donna di Samo. Testo, introd., traduz. e comm. a cura di M. Lamagna. Napoli, 1998, с огромным, большей частью убедительным комментарием, с. 175–441), и новые предложения по чтению папирусного текста. Последние при всей их важности не меняют сложившегося представления о развитии действия в «Самиянке» и о характеристике ее действующих лиц. На несколько моментов из новой литературы будет указано ниже.

² Р. Оху. IX, 1176. См. Н. v. Arnim, Supplementum Euripideum, Bonn, 1913, S. 5, стб. VII; Satiro, Vita di Euripide. A cura di G. Arrighetti, Pisa, 1964, p. 59, 118.

³ Нумерация стихов и чтение текста Менандра здесь и далее по изд. MS.

³ В том же «Третьейском суде» (341–343) Сирик упоминает известные ему по трагедиям случаи опознания родных по приметам: дети спасают узнанную ими мать (такова судьба Антиопы, Меланиппы, Гипсипилы — героинь одноименных трагедий Еврипида [138], сестра — брата («Ифигения в Тавриде»). Несколько раньше (320–324) Сирик допускает возможность того, что найденный ребенок — сын знатных родителей и воспитанный среди рабочего люда (ἐν ἐργαταῖς), со временем проявит себя в занятиях, свойственных благородным; в том числе, будет

носимые в пьесах Менандра божествами наподобие Судьбы, Неведения, Пана и т. п., не без основания сопоставляют со вступительным монологом Гермеса в «Ионе»⁴. Сходство между Еврипидом и Менандром в изображении характеров кажется настолько близким, что обнаруженный свыше полутора столетия тому назад в папирусном свитке Дидо монолог, который переписчики считали отрывком из Еврипида, сейчас большинством исследователей признается за произведение если не самого Менандра, то кого-то из его современников — авторов новой комедии⁵.

Наряду с этим папирусные открытия последнего времени значительно расширили наше представление о творчестве Менандра и дают основание полагать, что его отношение к Еврипиду не носило столь прямолинейного характера, как принято было до сих пор думать. Интересным примером своеобразной — сознательной или бес-

сореживать в беге на общественных состязаниях (τρέχειν ἐν ἀγῶσι). Последнее обстоятельство напоминает сюжет еврипидовского «Александра», ставший теперь лучше известным благодаря публикации папируса с его содержанием (R. A. Coles. A New Oxyrhynchus papyrus: The Hypothesis of Euripides' Alexandros, L., 1974, p. 12): выросший среди пастухов Парис отличался высокомерием, выдававшим его благородную натуру (διὰ τὴν ὑπερήφανον στυφίωσιν, 15 сл., ср. ὑπερήφεται ταῦτ', Epitr. 322), и, допущенный к состязаниям в Трое, одержал победу в беге (δρόμος) и в пятиборье (19—21). [См. Обретенные страницы, с. 98—110]. Близость между двумя драматургами, очевидно, ощущали в античности художники, расписывавшие дома зажиточных людей в Помпеях или в Эфесе и чередовавшие сцены из трагедий Еврипида с эпизодами из комедий Менандра. Особенно показательна открытая недавно роспись второй половины II в. н. э. на северной стене богатого дома в Эфесе, где к сцене из «Остриженной» примыкают сцены из «Ифигении в Тавриде». См. F. R. Eichler» Die österreichischen Ausgrabungen in Ephesos im Jahre 1967. «Anzeiger d. phil.-hist. KL d. Osterreich. Akad. d. Wiss.», Jg. 1968, N 4, с. 86.

⁴ ИГЛ, т. III, с. 34—36; Т. В. L. Webster. Studies in Menander 2nd ed. Manchester Univ. press, 1960, p. 153—194 (учтен материал примерно до середины 40-х гг.); GGL, S. 739 f. Книга А. Garzya «Studi su Euripide e Menandro» (Napoli, 1961) осталась мне недоступной. При исследовании вопроса о влиянии Еврипида на Менандра следует остерегаться возможных преувеличений, которые возникают в результате сопоставления сходных высказываний, восходящих попросту к «общим местам» античной этики. См. А. Barigazzi, La formazione spirituale di Menandro, Torino, 1965, p. 116—122.

⁵ См. текст и историю вопроса: D. L. Page. Literary Papyri. L. / Camb. Mass, 1962, 180—188; GS, p. 723 f. См. в этом же комментарии указания на отзвуки у Менандра трагического (чаще всего еврипидовского) стиля: ad Asp. 9; Epitr. 910, Misum. 210—215; Perik. 779 ss.; Sam. 325 s., 674; Sic. 176—182; fab. inc. 13; fr. 276, 8; 286, 1. [Различные мнения на этот счет см.: PCG VIII, к фр. 1000; отвергает принадлежность монолога Менандру Арнотт, т. III, вступление к fabulae incertae.] Влияние еврипидовской техники «состязания в речах» несомненно в Dysc. 269—314, Epitr. 240—352. Ср. N. Holzberg, Menander. Untersuchungen zur dramatischen Technik, Nürnberg, 1974, S. 25.

сознательной — полемики с Еврипидом служит теперь текст «Самиянки», возросший благодаря публикации из коллекции Бодмэра более чем вдвое по сравнению с отрывками, обнаруженными в свое время Лефевром.

Текст «Самиянки» в настоящее время складывается из 718 стихов Бодмэровского папируса, отчасти пополняемых обрывком одного листа из того же кодекса, оказавшимся в барселонском собрании, и тремя небольшими фрагментами из оксиринхских папирусов. Известные ранее три с половиной сотни стихов из каирского папируса в основном перекрываются новыми публикациями, хотя 18 утраченных в них стихов как раз восполняются благодаря старой находке. Таким образом, из общего объема комедии примерно в 900 стихов мы располагаем сейчас 737 — более чем четырьмя пятыми, среди которых почти целиком сохранились III, IV и V акты⁶. Все это делает возможным не только восстановить ход действия, но и дать достаточно обоснованную характеристику его участникам и художественному замыслу драматурга⁷.

Пролог комедии (из примерно сотни стихов уцелело в разной степени сохранности 57) составляет рассказ молодого человека по имени Мосхион, которому тяжело поведать зрителям о том, что произошло незадолго до начала действия, ибо в отсутствие своего приемного отца Демен он перед ним провинился и переживает это обстоятельство тем более глубоко, что Деменя по своему характеру меньше всего заслуживает такого отношения. Усыновив Мосхиона, этот старый холостяк обеспечил ему жизнь, полную благополучия: детство он провел в завидном довольстве, а после занесения его в списки афинских граждан не испытывал недостатка ни в деньгах, ни в лошадях, ни в охотничьих собаках. (Из этого ясно, что Деменя — человек очень зажиточный.) В свою очередь Мосхион был для отца достойным сыном и платил ему искренней благодарностью и заботой. В частности, когда он заметил тщательно скрываемую привязанность Демен к гетере-самиянке, он уговорил отца взять женщину в дом, чтобы обезопасить себя от более молодых соперников. Дальше следует лакуна в 20 с лишним стихов, в которой, очевидно, речь шла о том, как Самиянка переселилась к Демее, а

⁶ О тексте «Самиянки», кроме упомянутого выше комментария Гомма и Сандбаха (с. 45—49) см. также Ménandre. Tome II. La Samienne. Texte établi et traduit par J.-M. Jacques, P., 1971, p. LXVI—LXXV (2 изд. — 1989).

⁷ Далее я оставляю в стороне некоторые детали, связанные с распределением отдельных реплик (см., например, J. C. Kamerbeek. Problèmes de texte et d'interprétation dans la «Samienne» de Ménandre // Mnemosyne, 25, 1972, 379—388) и с расхождением между издателями и комментаторами в восстановлении плохо сохранившихся стихов. См. W. Luppe, Nochmals zum Prolog der Samia // ZPE, 20, 1976, 295.

тот в свою очередь вместе с бедным соседом Никератом отправился по каким-то делам в Причерноморье. В отсутствие хозяев Самиянка подружилась с женой и дочерью Никерата, и женщины часто навещали друг друга. Однажды Мосхион, вернувшись из деревни, застал их вместе с еще несколькими соседками в доме Демеи: женщины готовились отпраздновать Адонии. Юноша невольно оказался свидетелем их ночных игр, и тут-то случилось событие, о котором он стыдится рассказывать зрителям: он овладел Планго — дочерью Никерата, и та в положенный срок родила ребенка. Впрочем, Мосхион и не думал отпираться: он тотчас признал свою вину и поклялся перед матерью девушки жениться на жертве насилия, как только вернется отец. Здесь снова лагуна, из которой ясно только, что и у Хрисиды (так зовут Самиянку) в отсутствие Демеи родился ребенок⁸. Сообщив все это, Мосхион уходит, вероятно, в гавань, чтобы узнать, нет ли сведений об отце, и продолжение первого акта обозначается появлением Хрисиды. От ее краткого монолога уцелела только последняя строчка: при виде приближающегося Мосхиона и домашнего раба Парменона женщина отходит в сторону, чтобы услышать, о чем они будут говорить.

Выясняется, что Парменон уже видел возвратившихся Демею и Никерата и поэтому побуждает Мосхиона как можно скорее завести речь с отцом о свадьбе. Юноша, стыдясь отца, колеблется, чем вызывает негодование Парменона и вмешательство Хрисиды. У последней, судя по всему, ребенок умер, и это оказалось очень кстати для Мосхиона, так как Самиянка взяла к себе ребенка Планго. Все договариваются, что Хрисиды будет и дальше кормить его и выдавать за своего, пока дело с бракосочетанием Мосхиона не уладится. Опасения юноши, что отец разгневется при виде незаконнорожденного младенца, Хрисиды рассеивает, ссылаясь на любовь к ней Демеи: посердится и примирится. Во всяком случае Хрисиды готова на любые осложнения, лишь бы не отдавать ребенка Мосхиона чужим людям⁹. Дальнейший ход их беседы в рукописи

⁸ Чтение ἐπίκτην (ст. 56) или аналогичное по смыслу не вызывает сомнения, несмотря на лишние всякого основания попытки Кр. Дедусси его оспорить. См. Ménandre. Sept exposés. Entretiens sur l'antiquité classique, XVI. Vandoeuvres — Genève, 1970, p. 162. 177. Против мнения Дедусси: Menandri Aspis et Samia, ed. C. Austin. II. Subsidia interpretationis, B., 1970, ad v. 56, 266 sq; Kamerbeek, Problèmes..., ad v. 55 s., H. Lloyd-Jones. Menander's «Samia» in the light of the new evidence // YCS 22, 1972, 129, 139; E. Keuls. The Samia of Menander // ZPE 10, 1973, 14 (за ксерокопию этой статьи принял искреннюю благодарность моему коллеге из университета в Галле д-ру Иоахиму Эберту).

⁹ Что Хрисиды была инициатором «заговора» (Keuls, ук. соч., с. 16), возможно, хотя и недоказуемо. Однако совершенно неправдоподобным представляется

не сохранился; ясно только, что Мосхион до смерти боится предстоящего объяснения с отцом («хоть вешайся», 91) и уходит, чтобы в тихом месте подготовить речь, требующую мастерства опытного оратора.

Появляющиеся в сопровождении рабов Демей и Никерат уделяют некоторое время сравнению родных Афин с постоянно туманным Причерноморьем и тут же по инициативе Демей переходят к вопросу, который они, оказывается, уже обсуждали: о женитьбе Мосхиона на дочери Никерата. Какие соображения побудили богатого Демей породниться с бедным Никератом и почему он так торопит со свадьбой, остается неизвестным¹⁰. Так или иначе первое действие кончается тем, чем должна бы кончиться вся комедия: между родителями достигнута договоренность о бракеосочетании их детей, а в согласии молодых зритель может не сомневаться, зная от Мосхиона о сложившейся ситуации.

Второй акт вносит некое осложнение — не настолько, однако, серьезное, чтобы свадьба могла расстроиться. Вопреки надеждам Хрисиды, Демей отнюдь не пришел в восторг при известии о рождении сына: по нормам афинского семейного права ребенок от гетеры должен был быть подкинут, а не принят в семью отца. Поэтому вернувшемуся Мосхиону приходится удерживать Демей от намерения выгнать из дому Хрисиду с ребенком: юноша апеллирует к природному равенству людей и приоритету нравственных свойств человека перед его рождением¹¹. В какой мере действовали эти до-

мнение автора (с. 18), будто Хрисиды рассчитывала оставить при себе ребенка навсегда.

¹⁰ А. Баригацци (A. Barigazzi. *Sulla nuova e vecchia Samia di Menandro* // *RFIC* 98, 1970, 160, 166) поддерживает мнение, высказанное некогда еще Ван Леуеном, что Никерат оказал Демее помощь во время какой-то опасности, приключившейся на море. Сандбах и Дедусси считают достаточным основанием благородство Демей, желающего оказать услугу бедному соседу (*Entretiens...*, p. 178). Примерно так же думает Е. Кейльс, добавляющая к этому, что Никерат не сразу соглашается, так как он «беден», но «горд» (с. 9–11). Распределение реплик (с заменой рукописного *σοῦ* в ст. 115 на *δοῦ*) и его обоснование в издании Систи (*Menandro. Samia. Ed. critica e interpretazione di Fr. Sisti, Roma, 1974, p. 117 sq.*) представляются мне совершенно невероятными, так как в этом случае получается, что инициатива женить детей исходит от Никерата. Однако ни один менандровский бедняк никогда бы не решился даже заикнуться о таком родстве с дочерью богатого соседа (ср. доводы Горгия, *Dysc.* 821–834), тем более Никерат, не дающий за дочерью ни гроша в приданое.

¹¹ Это — «общее место» еврипидовской этики (ср. *Hipp.* 309, 1455; *Andr.* 636–638; *El.* 384; *fr.* 53, 141, 168, 377), также усвоенное комедией Менандра (*fr.* 120, 265, 299). [2000. В лакуне между ст. 119 и 120 надо предполагать приближение хора, при виде которого Демей спешил удалиться (см. Менандр, 66), а после хоровой песни возвращался и в коротком монологе сообщал о своем недовольстве решением Хрисиды.]

воды на Демею, мы опять не знаем из-за лакуны примерно в 15 стихов, но в следующем за ней, плохо сохранившемся тексте снова речь шла о браке Мосхиона, причем последнему так и не удалось признаться отцу в своем проступке. Видно только, что отец и сын принимают дело всерьез (εσπούδακα и родственные формы, 139, 145, 152, 153) и что Мосхион удаляется, не желая мешать окончательным переговорам с Никератом. Заручившись согласием соседа сыграть свадьбу сегодня же.

Демея отправляет Парменона на базар за всем необходимым для праздника. Поскольку за ним следует и Никерат, то конец второго акта служит как бы повторением финала первого действия: свадьба решена окончательно, и на пути к ней нет никаких препятствий. Впрочем, самое интересное еще впереди.

Акт третий начинается с большого тревожного монолога Демеи. Когда в доме занялись приготовлениями к свадьбе, то бросили плачущего ребенка, и Демея, находясь в кладовой, услышала причитания старой няньки Мосхиона: куда это годится, чтобы люди, готовясь к свадьбе отца, оставили без присмотра его сына? Таким образом, Демее приходится признать, что рожденный Хрисидой ребенок вовсе не его, а Мосхиона, и что последний вполне удачно справлялся с обязанностями своего отца в его отсутствие. Теперь Демея сам не знает, в своем ли он уме, что, впрочем, не мешает ему сохранять хотя бы внешне самообладание и дать свое истолкование услышанному. Ребенок, конечно, Самиянки, — это ясно хотя бы по тому, что она кормит его грудью. А вот кто отец — он сам или... — здесь Демея прерывает свои размышления и обращается к зрителям. С одной стороны, он знает Мосхиона как порядочного и почтительного юношу; с другой, — когда он вспоминает, что говорила, не зная о его присутствии, бывшая кормилица Мосхиона, и когда соображает, что женщина заставила его принять ребенка против его воли, совершенно выходит из себя. За разъяснением своих сомнений Демея обращается к Парменону, вернувшемуся с покупками, и тот, под угрозой порки, вынужден признаться, что отец ребенка Мосхион; о матери он сказать не успевает, спасаясь от обещанного ему клеймения. Тем не менее, и после этого подтверждения Демея считает нужным сдержаться и овладеть собой: ведь Мосхион его ничем не оскорбил. Если бы он сошелся с Хрисидой по собственному желанию или сраженный страстью, или из ненависти к отцу, он был бы наглецом. Но готовность к браку с дочерью Никерата оправдывает молодого человека в глазах Демеи: он так быстро согласился с неожиданным предложением не из любви к девушке, как раньше думал отец, а из желания избавиться от соблазнительницы («моей Елены», — говорит Демея). Несомненно, она — виновница происшедшего, опившая Мосхиона и таким пу-

тем достигшая цели. Поэтому Демей должен подавить в себе любовь к ней и, не обнаруживая истинной причины, выгнать Хрисиду из дому. Предлогом может послужить то обстоятельство, что Самиянка без разрешения Демей оставила в доме новорожденного. Составив себе такую программу действий, Демей выставляет на улицу свою сожительницу с ребенком (правда, придав ей еще старуху-рабыню). Вернувшийся с базара Никерат приходит к мысли, что на умственные способности соседа оказал пагубное влияние климат Причерноморья, и забирает Хрисиду с ребенком к себе в дом.

Истинной вершиной неразберихи служит совершенно блестящий четвертый акт, дошедший до нас теперь практически целиком. Написанный весь в стремительных трохенческих тетраметрах, он сталкивает между собой персонажей, наполовину не понимающих друг друга и дающих этим повод к новым недоразумениям, вскоре же разрешающимся.

Бродивший в ожидании свадебной церемонии по городу Мосхион, вернувшись, узнает от Никерата о позорном изгнании Хрисиды и настойчиво требует от отца ее возвращения. Демей, хоть и решил было все скрывать, на этот раз не выдерживает наглости приемного сына и открывает ему всю правду: он знает, кто отец ребенка. Между тем, Мосхион, которому осталось несколько часов до законного соединения с истинной матерью собственного сына, вовсе и не думает скрывать свое отцовство; подобное случалось с молодыми людьми тысячи раз. Ему не ясно только, причем здесь Хрисиды. Окончательно выведенный из себя Демей хочет призвать Никерата в свидетели бесчестного поступка сына, но как раз в его присутствии Мосхион меньше всего склонен открывать тайну своего союза с Планго. Поэтому Никерат понимает все происшедшее таким же образом, как сам Демей, и клеймит Мосхиона за неслыханное преступление. Пока что он отправляется в дом, чтобы выгнать распутную Хрисиду, и Мосхион успеваает за это время объяснить отцу истинное положение вещей. Окончательное доказательство все еще сомневавшемуся Демее приносит тот же Никерат: войдя в дом, он увидел, как дочь кормит грудью ребенка. Демей, естественно, сразу же понимает, что Мосхион перед ним ничуть не виноват и что подозрения его были напрасны; теперь он предоставляет убежище вторично изгнанной Хрисиде¹², а Никерата убеждает в

¹² На симметричное построение действия в III и IV актах обращает внимание Zd. K. Vysoky. O nove objevene Menandrove komedii «Zena zo Samu» // «Listy filologicke» 93, 1970, 164: в III акте Демей видит Хрисиду с ребенком на руках, изгоняет ее, и прибежище женщине дает Никерат; в IV акте Никерат видит свою дочь с ребенком на руках и выгоняет из дому Хрисиду, которую считает развратницей; прибежище ей дает Демей.

том, что его дочь забеременела от какого-нибудь бога, проникшего к ней через дыру в крыше, как Зевс — к Данае. Во всяком случае, Мосхион все равно женится на Планго, так что Никерату не о чем беспокоиться. Соседи расходятся, чтобы завершить в своих домах приготовления к свадьбе, — в третий раз дело подходит к развязке, хотя до конца комедии остается еще целый акт¹³.

Теперь пришла очередь обижаться Мосхиону: отец посмел заподозрить его в сожительстве с Хрисидой! Если бы его не связывали с Планго ребенок, клятвы, страсть, он подался бы в наемники и ушел воевать куда-нибудь в Карию или Бактрию. Впрочем, чтобы доказать свое благородство, не поздно и теперь разыграть перед отцом оскорбленную невинность: пусть Парменон принесет ему походный плащ и какой-нибудь меч, да чтобы никто об этом не проведал. Последнее приказание Мосхион отдает явно с провокационной целью: стоит предупредить Парменона о молчании, как он немедленно все разболтает. На этот раз, однако, раб добросовестно исполняет волю молодого хозяина, и тот оказывается перед необходимостью в самом деле покинуть родной дом за несколько минут до своей собственной свадьбы. Положение спасает случайно вышедший из дому Демея. Он понимает чувства молодого человека и ищет с ним примирения. Напротив, заставший Мосхиона в дорожной одежде Никерат не собирается с ним церемониться и готов тут же связать «развратника, застигнутого на месте преступления и признающего свою вину» (717 сл.). В этом, однако, нет никакой необходимости, ибо Мосхион охотно отказывается от затеянного маскарада и с радостью принимает Планго, вручаемую ему, согласно афинской формуле, «для произведения законных детей» (727), хотя и без всякого приданого. Комедия завершается обращением Демеи к зрителям проводить актеров аплодисментами и просьбой к Нике всегда сопутствовать выступлениям поэта.

Из краткого изложения содержания «Самиянки» видно, что хорошо известные сюжетные ходы новой аттической комедии в ней совершенно не используются: здесь нет насилия, совершенного над неизвестной девушкой, как нет и узнавания обидчика; нет подброшенных детей, выясняющих спустя много лет свое происхождение; и даже роль пронзыливого раба, ведущего интригу, значительно сокращена. Напротив, Парменон, возвращающийся к старому хозяину, вполне разумно обосновывает свою невинность: не он со-

¹³ Обычно цель, к которой направлено действие комедии Менандра, достигается к концу IV акта (ср. Holzberg, ук. соч., с. 124). «Самиянка», в которой V акт приносит новое осложнение, представляет собой, насколько можно судить, особый случай в композиционной технике Менандра.

грешил со свободной девушкой, не он принес в дом родившегося ребенка, не он разгласил его тайну (644–653).

Таким образом, «Самиянка» не возводится ни к одной из так называемых «трагедий интриги» Еврипида, — куда более продуктивным оказывается ее сопоставление с еврипидовскими трагедиями 30-х — начала 20-х годов, в которых основу сюжета составляло несправедливое обвинение молодого человека в покушении на честь молодой супруги или сожительницы его отца. На сходство положения Мосхиона с положением Феникса, оклеветанного молодой наложницей Аминтора и ослепленного отцом по ложному подозрению, указывает сам текст комедии: «Теперь тебя, Демея, должен охватить гнев, подобный гневу Аминтора, и ты должен ослепить этого человека», — внушает своему старому другу Никерат, указывая на «разоблаченного» Мосхиона (498–500). Несомненно, следует воздать должное проницательности немецкого филолога Зэрта, который почти за 60 лет до опубликования папируса Бодмэра высказал предположение о возможности соотнесения «Самиянки» с недошедшим «Фениксом» Еврипида. Правда, у современников Зэрта эта идея не встретила сочувствия (ср. резко отрицательный отзыв Г. Ф. Церетели¹⁴). На совершенно особый характер разработки в «Самиянке» мотива соперничества отца с сыном указывал впоследствии Верли, считавший зависимость этой комедии от «Феникса» недоказуемой¹⁵. Однако в сравнительно недавнее время о близости ситуации в «Самиянке» к конфликту, составлявшему основу «Феникса» и «Ипполита», снова заговорили Пост и Уэбстер¹⁶, а уже после опубликования папируса Бодмэра к этому вопросу вернулись Метте и Жак¹⁷. При этом почти во всех указанных работах дело не шло дальше сравнения нескольких стихов из «Самиянки» с близкими по содержанию, хотя и изолированными от контекста фрагментами «Феникса», или отдельных замечаний, указывающих на определенное сходство «Самиянки» с «Ипполитом». Между тем, более систематическое сопоставление «Самиянки» с этой трагедией Еврипида дает основание для того, чтобы проследить эволюцию нравственной проблематики в аттической драме более чем за

¹⁴ Г. Ф. Церетели. Новые комедии Менандра. Юрьев, 1914 с. 351 сл.

¹⁵ F. Wehrli. Motivstudien zur griechischen Komödie. Zürich, 1936, 63 s. 120.

¹⁶ L. A. Post. From Homer to Menander. Univ. of Calif. Press. Berkeley — Los Angeles, 1951, p. 224–226; Webster, Studies in Menander, p. 188, 206 (первое изд. вышло в 1950 г.); он же Tragedies of Euripides. L., 1969, p. 84 ff.

¹⁷ H. J. Mette. Moschion ó κόσμιος // Hermes, 97, 1969, 438; La Samienne... par J.-M. Jacques (см. прим. 6), p. XXIV сл.

столетие, лежащее между первым представлением еврипидовского «Ипполита» (428 г.) и постановкой менандровской «Самиянки»¹⁸.

Разумеется, при сравнении произведений, принадлежащих к столь различным жанрам, надо прежде всего отдать себе отчет в различном подходе к самому сюжету и характеру персонажей. В комедии мы, конечно, не найдем ничего подобного самоубийству Федры или гибели Ипполита, растерзанного испуганными конями. При всем том мотивировка одинаковых поступков, их объяснение самими участниками или пострадавшими лицами, реакция свидетелей — все это может служить объектом сравнения в трагедии и в комедии, и результатом такого сравнения должно оказаться выявление картины мира, каким его видит, в отличие от трагического поэта последних десятилетий расцвета Афин, комический автор, творящий в самом начале эпохи эллинизма.

Сначала установим известные черты сходства в сюжетной ситуации «Самиянки» и «Ипполита».

В обоих случаях возвращающийся после долгого отсутствия отец узнает, что сын покусился на ложе его подруги (жены или сожительницы). При этом молодой человек и там и здесь не совсем полноправен: Ипполит — незаконнорожденный, по афинским представлениям (νόθος, 958, 962, 1083), сын Тесея от амазонки; Мосхион усыновлен Демеей, и отсутствие между ними кровного родства делает более возможным преступление молодого человека¹⁹. Оба

¹⁸ Время постановки «Самиянки» не известно, и в ее датировке исследователи расходятся. Одни считают ее ранней комедией. Так полагал еще Виламовиц в 1916 г. В последнее время это мнение отстаивали: Barigazzi. *La formazione spirituale...* p. 172. 186, 190; M. Treu. *Humane Handlungsmotive in der Samia Menanders* // *RhM* 112. 1969. 241; Lloyd-Jones, ук. соч., с. 144; Jacques, ук. изд., с. LXV. Напротив. Верли, исходя из психологической углубленности образа Демей, предпочитал датировать «Самиянку» не ранее чем 315 г. (ук. соч., с. 66) [2000. В своем издании Арнотт приводит 6 доказательств в пользу того, что пьеса написана вскоре после 314 г.]; Дедусси относит ее к 310 г. или даже еще позже, поздней пьесой считает ее В. Людвиг (*Entretiens...*, с. 159 sq., 173 sq.). Лески называет «Самиянку» одной из самых замечательных пьес Менандра и относит ее к позднему периоду его творчества (ук. соч., с. 736); одной из наиболее зрелых комедий считает ее и Хольцберг (ук. соч., с. 133). Систи активно полемизирует с Жаком, указывая на зрелую композиционную технику, психологическую глубину образов, — все это является признаком значительной эволюции по сравнению с «Угрюмцем» (ук. изд., с. 8–11). Ср. также A. Hurst. *Un nouveau Menandre* // *REC*, 86, 1973, 317. Мне представляются более убедительными доводы второй группы исследователей.

¹⁹ Сандбах (*Entretiens...*, с. 175–177) вполне справедливо отмечает, что отношения усыновления Мосхиона делают более достоверными подозрения Демей; нищета с родной матерью — не тема для комедии. Такого же мнения придерживается А. Тирфельдер (см. H.-D. Blume. *Menanders «Samia». Eine Interpretation*, Darmstadt, 1974, S.140, 108). Кейльс (ук. соч., с. 19 сл.) занимает

отца испытывают сильное потрясение, узнав о постигшем их горе: Тесея видит себя среди пучины бед, из которой не выплыть (Hipp. 822–824), Демей сравнивает себя с кораблем, попавшим после ясной погоды в неожиданную бурю (Sam. 206–209). Оба молодых человека не подозревают о сложившейся ситуации: Ипполит приходит на вопли отца, не зная причины его отчаянья (οὐκ οἶδα, 904); Мосхион возвращается из города, не зная об изгнании Хрисиды (ἄγνοῶν, 433; οὐκ εἰδώς, 435). Узнав о невозможных на них обвинениях, оба их категорически отрицают: Ипполит несколько не считает себя виновным (οὐδέν ὄντες αἴτιοι, 933, ср. 1383 сл.), особенно — в главном пункте (ἐνός... ..δοκεῖς, 1002); Мосхион отвергает все обвинения до одного (μηδέν ὦν σὺ προσδοκᾷς, 521 сл.). При этом, чем больше молодые люди настаивают на своей невиновности или, вовсе не понимая смысла предъявляемых обвинений, ведут свою линию, тем больше распаляются отцы. Ипполит подливает масла в огонь, выражая величайшее удивление (μέγιστον θαῦμα) при виде мертвой Федры, которую он только что видел (905–908), — по мнению отца, не только видел, но и успел изнасиловать, и эта мысль ведет Тесея к страстным тирадам по поводу обманчивости человеческой природы. Тесея в гнев (ὀργή, 900, ср. 1413), он убежден в дерзости и наглости Ипполита (τόλμη, θράσος, ὑπερβολή, 937–939, 1073) и удивляется, как сын смеет смотреть ему в глаза (947). Мосхион, тоже ничего не подозревая, удивлен изгнанием Хрисиды (πρόγμα... θαυμαστόν, 439), настаивает на ее возвращении и участии в свадьбе (453, 468, 472) и призывает отца не поддаваться гневу (ὀργή), чем окончательно убеждает его в своем сговоре с Хрисидой (454–456, 473–475)²⁰ и в своей неслыханной наглости и дерзости (ὑπερβολή, τόλμαις, θράσος, 461, 483, 487), позволяющей ему смотреть в глаза отцу (483)²¹. Позицию Демей поддерживает присутствующий при объяснении Никерат, который в свою очередь объявляет Мосхиона последним негодяем (κάκιστος, 492; ср. Hipp. 959), обвиняет в ужаснейшем преступлении (πάνδεινον), сходном с виной Тесея, Эдипа и Фiesta, и возмущается откровенной дерзостью молодого человека (τοῦτ' ἐτόλμησας σὺ πρᾶξαι, τοῦτ' ἔτλης, 498). Коль скоро мы вовлекли в сравнение Никерата, то полезно вспомнить, что он так же считает Мосхиона виновным в осквернении ложа отца, как Тесея — Иппо-

противоречивую позицию: с одной стороны, она понимает, что кровное родство между Мосхионом и Хрисидой вывело бы ситуацию за пределы комедии, с другой, — утверждает, что усыновление Мосхиона не имеет значения для сюжета.

²⁰ Ср. аналогичную ситуацию в «Отелло», когда Дездемона настойчиво просит мужа простить попавшего в немилость Кассио.

²¹ Ср. Hipp. 946 (Ипполит — μίασμα) и Sam. 481 (Мосхион — κάθαρμα).

лита (ср. ἤσχυνε τὰμὰ λέκτρα, Hipp., 944, ср. 1172, — εἰ γὰρρέμὸν ἤσχυνε λέκτρον, Sam. 507). Как Тесея не упускает случая напомнить сыну — очно и заочно — совершенное злодеяние (1068 сл., 1164 сл., 1266), так и Никерат выражает уверенность, что его оскорбитель не посмел бы больше оскорблять (ὕβριξαι, 508; ср. Hipp. 1073) других.

Как видим, сходство в ситуации порождает несомненное сходство в отношении к ней со стороны действующих лиц — однако только до известного предела, за которым очень похожие события и мысли ведут в «Ипполите» и в «Самиянке» к прямо противоположным результатам.

Начнем с пролога «Ипполита», в котором Афродита сообщает о гибели, ожидающей молодого человека (а заодно и Федру) за то, что он провинился (ἤμάρτηκε, 21) перед богиней. Сам Ипполит не видит своей вины в служении Артемиде, хотя слова Киприды отнюдь не пустая угроза, и «вина» Ипполита действительно будет стоить ему жизни²². В прологе «Самиянки» Мосхион сразу же сам признается в своей вине (ἤμάρτηκα, 3, ср. 646), но он уже нашел выход из сложившегося положения, пообещав матери Планго взять в жены обиженную девушку, поскольку он κόσμιος (18, ср. 273, 344) — порядочный, обходительный молодой человек.

Затем внимание Еврипида переключается на Федру, которая стыдится (αἰσχύνῃ, 246) своей преступной страсти и ее внешних проявлений и никогда не решится опозорить свое супружеское ложе, мужа и родительский дом на Крите (αἰσχύνω, 408, 420, 719). Чувство стыдливости свойственно и героям Менандра: Демей стыдился своей связи с гетерой Хрисидой (ἤσχυνετο, 23, αἰσχύνεται, 27), Мосхион стыдится признаться в ночном приключении с Планго перед зрителями и особенно перед отцом (αἰσχύνομαι, 47, 48, 67). Однако Федру чувство стыда доводит до петли, в то время как Мосхион оправдывает запоздалую страсть отца человеческой природой (πρὸς ἀνθρώπινον, 22), а собственная стыдливость не мешает ему все же посвятить зрителей в курс дела и со временем в двух словах признаться отцу в случившемся. Так мы подходим к существенному различию между Менандром и Еврипидом в трактовке любовного чувства.

В глазах афинских трагиков Эрос — страшная и обычно губительная сила, сеющая раздоры между близкими и чаще всего ведущая к смертельному исходу. Достаточно вспомнить знаменитый III стасим из «Антигоны» (ἔρωσ ἀνίκατε μάχα), судьбу Гемона и Креонта, Деяниры и Геракла, не говоря уже о I стасиме «Ипполита» и

²² В какой мере в трагедии Еврипида существует «вина» Ипполита, см. подробнее [73, с. 240–252].

самых Ипполите и Федре. В объяснении кормилицы любовь — одновременно самое приятное и горькое чувство (Нірр. 348), и, поскольку на долю Федры выпала одна горечь, нянька приходит в ужас от услышанного ею признания (353—357). Совсем иначе в «Самиянке»: опасения Мосхиона, что отец разгневется на Хрисиду за принятое ею дитя, женщина отводит ссылкой на «ужасную любовь» к ней Демен (ἐρίλ γάρ καθῶς), а любовь, по ее мнению, очень быстро приводит к примирению даже самых гневливых (81—83). Такую же благотворную роль играет любовь в судьбе Мосхиона: если бы он не испытывал страсти (πῶθος) к соседской девушке, он бы в отместку за несправедливое подозрение ушел в наемники. Теперь же ему этого «не позволяет Эрос, нынешний господин» его «образа мыслей» (631 сл.), приводящий все к благополучной развязке.

Показательно еще одно сопоставление. Кормилица Федры, придя в себя от потрясения, объясняет своей госпоже, что в ее чувстве нет ничего страшного: «Ты любишь? Что удивительного? Это случается со многими смертными» (439). Далее следует обширное рассуждение о силе Киприды и бесполезности сопротивления ей. Мосхион, думая, что отец обвиняет его в добрачной связи с Планго, возражает ему: «Не такое страшное это дело, но тысячи людей, отец, — будь уверен, — делают это» (485—487). Доводы кормилицы и Мосхиона вполне совпадают, но кормилица, исходя из своего жизненного кредо, доводит до смерти Федру, становится косвенной виновницей гибели Ипполита и несчастья Тесея; Мосхиона же его заявление ставит в неловкое положение всего на несколько минут (487—520), после чего его молниеносное признание приносит отцу и сыну радостное облегчение.

В обоих пьесах есть также целый ряд моментов, в которых одинаковое поведение Ипполита и Мосхиона приводит к прямо противоположному результату.

Ипполит беспомощен перед лицом несправедливых обвинений, потому что дал клятву молчания (ῥρκος) и оберегает честь отца (611, 657, 1055 сл., 1060—1063, 1306—1309). Абстрактные доводы в пользу его невиновности остаются безрезультатными перед уверенностью Тесея в правах природы над человеком. Мосхион молчит в присутствии Никерата о действительно совершенном проступке, потому что боится справедливого гнева отца Планго. Вместе с тем, он дал клятву жениться на опозоренной девушке (50—53), и как раз эта клятва (ῥρκος) удерживает его от ухода из дома (624), т. е. помогает событиям прийти к благополучному концу.

Ипполит чувствует, что для оправдания перед отцом требуется ораторское искусство, которым он не владеет (986 сл.); Мосхион тоже испытывает в себе недостаток ораторского таланта (92—95).

Но если Ипполита не спасает от смерти самый красноречивый монолог, то Мосхиону даже не приходится прибегать к средствам убеждения, так как отец еще раньше решил женить его на Планго (112—117, 146—160). Единственное возникающее препятствие оказывается результатом комического недоразумения, разрешающегося задолго до конца комедии.

Ипполит становится жертвой изгнания и гибнет, потому что по прирожденному благородству (τὸ εὐγενές, γενναῖος, 1390, 1452) благочестиво хранит клятву (εὐσεβής, εὐσεβεία, 1309, 1339, 1368, 1419, 1454), — Мосхион не хочет быть неблагородным (ἀγεννής, 460) по отношению к Хрисиде и этим навлекает на себя гнев отца, но ненадолго. Что касается изгнания, то не Демей обрекает на него Мосхиона, а сам Мосхион разыгрывает комедию ухода из дома, дабы заставить отца поверить в его благородство (οὐδ' ἀγενῶς παντελῶς παριδεῖν με δεῖ, 633 сл.).

Ипполит из-за своего благочестия не может представить доказательства невиновности и многократно объявляется «изобличенным» (ἐξελέγχεται, 944, 1056, 1267, ср. 1322; ἐλήφθης, 955) — Мосхиону на его риторический вопрос: «Где взять доказательство (невиновности)?» (οὐ λαβεῖν ἔλεγχόν ἐστι, 531) отвечает своим появлением Никерат, только что с ужасом обнаруживший, как его дочь кормит грудью ребенка (535 сл.); все сомнения Демей тотчас исчезают²³.

Но наиболее показательным для противоположности взгляда на человека, отделяющей героев Менандра от героев Еврипида, является, конечно, сравнение поведения Тесея и Демей.

Тесей, прочитав посмертное письмо Федры, безоговорочно верит ему и, не произведя ни розыска, ни дознания (1055 сл., 1320—1323), тут же разглашает вину Ипполита (885 сл.), хотя и видит себя сломленным тяжестью бедствий (877 сл.). Ипполита он считает самым негодным из людей (πανούργος, κάκιστος, 945, 959²⁴), способным на позорные уловки (αἰσχρὰ μηχανώμενοι, 957), не научившимся чтить отца (1040, 1081), издевается над его благочестием (σὺ σῶφρων; 949) и абсолютно уверен в его вине (αἰτία, 931), доказанной смертью Федры (944 сл., 958—961, 971 сл., 1057 сл., 1077). Тесей и мысли допустить не может, чтобы молодой человек устоял перед соблазнами Киприды: в этом отношении мужчины ничуть не лучше женщин (966—969). Приняв за доказанную вину Ипполита, Тесей обращается к Посидону с просьбой о мести (887—890, 895—898) и в наказании, постигшем сына, видит знак

²³ Ср. Hipp. 990, Sam. 467: Ипполиту и Мосхиону «необходимо» говорить перед отцом, но первому — ради спасения собственной жизни, второму — чтобы вызволить ставшую жертвой недоразумения Хрисиду.

²⁴ Ср. Hipp. 1069, 1071, 1075, 1077.

расположения своего божественного отца (1169 сл.). Мнимый пре-любодей оказывается сраженным «палицей Дики» (1171), хотя в действительности Ипполит становится жертвой «несправедливых обещаний» бога «несправедливому отцу» (ἄδικος, 1348, 1349). И несмотря на то, что хор пытается предостеречь Тесея от заблуждения (ἄμπλακία, 892), сам он убеждается в справедливости этих слов только после появления Артемиды (ἄμάρτια, 1334, 1409, 1434; ἄμπλακία, 1363), которая, правда, его неведением (μὴ εἰδέναι, 1335) объясняет возможность даровать ему прощение. И сам Тесей видит источник своего заблуждения во вмешательстве богов (πρὸς θεῶν ἐσφαλμένοι, 1414).

Ну, а что происходит с Демеей?

Источником его сведений является болтовня старой кормилицы, не знающей о присутствии хозяина и совершенно не расположенной опочить молодого человека. Следовательно, ее недвусмысленное высказывание заслуживает, по-видимому, полного доверия. Тем не менее Демей не считает достоверным это сообщение и боится навлечь на себя большие неприятности, если он примет все услышанное без проверки (216–218); он знает юношу как порядочного человека (κόσμιος, 273), чрезвычайно почтительного к отцу (εὐσεβέστατου, 274). Даже совершенно очевидное материнство Хрисиды (она кормит ребенка грудью), заступничество за нее и новорожденного со стороны Мосхиона (133–142), наконец, признание Парменона (316–320) не заставляют Демей возненавидеть приемного сына: он нисколько не возмущается им (271), ибо считает виновной во всем (αἰτία, 328) Хрисиду²⁵. «Конечно, она завладела им как-нибудь, когда он был пьян и себя не помнил. Ведь много неразумного (ἀνόητα) совершает человек под влиянием крепкого вина и молодости, когда кто-нибудь берет его в соучастники, пользуясь этими помощниками²⁶. Мне представляется совершенно невероятным, чтобы человек, порядочный (κόσμιος) по отношению ко всем и благочестивый (σώφρων)²⁷, оказался таким по отношению ко мне, даже если бы он был десять раз приемным сыном, а не родным. Это не так, я ведь знаю его нрав (τρόλος). Она виновата, шура, чума! Да что там... Не останется она здесь» (338–349). Составив себе такую версию происшедшего, Демей считает первостепенной задачей ничем не выдать своего состояния, а ради сына сохранить

²⁵ Даже в очень раздраженном состоянии Демей удивлен тем, что Мосхион готов взять вину Хрисиды (αἰτία) на себя (482).

²⁶ Античная этика считала воздействие любви и вина на молодого человека естественным и извинительным. См. параллельные места в Subsidia interpretationis (прим. 8) ad v. 341 s.

²⁷ Ипполита его благочестие (σώφρων, σωφροσύνη, 995, 1007, 1100, 1365, 1402) не спасает от несправедливого подозрения.

тайну, ставшую ему известной (351 сл., 355 сл.)²⁸. Весь гнев (ὄργη, 383; ὄργιζετο, 412; χολαί, 416) он изливает на Хрисиду, не считая Мосхиона ничем перед собой виноватым (οὐδέν γὰρ ἀδικεῖ, 328, 537)²⁹, хотя и сознает парадоксальность подобной ситуации (παράβολος ὁ λόγος ἴσως, 328 сл.). Аполлона Демей молит не о наказании виновных (с Хрисидой он справился сам), а о благополучном свершении свадьбы, которую он намерен довести до конца, «проглотив гнев» (447) и ничем не выдавая своего знания (444—449, 470 сл.). Перед Ипполитом стоит задача вынести несправедливый гнев отца (καρτερεῖν, 1456 sq. bis) — Демей должен сдерживать себя, вынести неожиданно свалившийся на него удар (κάτεχεσαντόν, καρτέρει, 327; ἀνάσχου, καρτέρησον, 356) ради благополучия сына. Тесей в своей трагической нетерпимости не слушает ни доводов Ипполита, ни призывов хора к сдержанности (891 сл., 900 сл.) — он уверен в своей непогрешимости. Демей с самого начала подозревает, что он не совсем в своем уме (μαίνομαι, 217 — это мнение разделяют Хрисиды и Никерат: ἐμμανής, 415; ἀλομανεῖς, 419)³⁰, что не владеет собой (ἐξέστηχ' ὄλος, 279) и поступает неразумно (ἀνόητος, 327); он винит себя самого во всех волнениях Никерата (αἴτιος, 544; μαρός, 551) и благодарит богов, что не подтвердились его подозрения (614 сл.).

Особый интерес в занимающем нас аспекте представляет последний монолог Демей. Застав сына в походном одеянии, он сразу же понимает причину его гнева — несправедливое обвинение (ἀδίκως αἰτίαν). «Но вместе с тем, — продолжает он, — поразмысли вот о чем: на кого ты сердился? Я ведь тебе отец; я воспитал тебя, взяв ребенком. Если жизнь тебе была приятна, то это я тебе сделал ее такой; и тебе, как сыну, следовало за нее вытерпеть даже огорчения, доставленные мной, и вынести, если я что-нибудь сделал

²⁸ Менандр несколько раз заставляет Демейю едва не проговориться, но каждый раз старик спохватывается и сам себя обрывает. «Я думаю, я прекращу твои...», — говорит он Хрисиде. «Что — мои?» — «Ничего. С тобой ребенок, с тобой старуха, поторопись». «За это ты меня и гонишь, что я его приняла?» — «За это и...» — «Что "и"?» — «За это», — отвечает Демей, пресекая все расспросы (371—375). «Что скажут твои друзья, — спрашивает Мосхион, — узнав (об изгнании Хрисиды)?» — «Мои друзья... — оставь меня в покое, Мосхион» (458—460). И снова: «Мосхион, оставь меня, оставь меня, Мосхион. В третий раз говорю тебе это, я все знаю». — «Что все?» — «Не говори со мной» (465 сл.).

²⁹ Наконец, Демей защищает Мосхиона от несправедливых, как он считает, обвинений Никерата (ἡδίκημένος κατεῖχον, 506).

³⁰ Как двойник Демей, одержимый тем же безумием, выступает несколько позже сам Никерат: ἐμμανής, 534; μελαγχολαί, 563; ср. χολαί (416) — Никерат о Демее, а также εἰσοδεδράμικεν εἴσω (361) — повар о Демее, εἰσπεπλήρικεν (564) — Демей о Никерате.

не так. Я тебя несправедливо обвинил, я оказался в неведении, ошибся, впал в безумие (ἡγνότης ἤμαρτον, ἐμάνην). Я и в отношении других (т. е. Хрисиды и ребенка) провинился (ἄμαρτών), заботясь в первую очередь о тебе (т. е. выгнал ее, не разглашая причины); в себе самом я сохранял плоды своего неведения (ἡγνόουον). Я не дал твоим врагам случая радоваться, обнаружив (твою мнимую вину). Ты же теперь выносишь на люди мою вину (ἄμαρτίαν) и собираешь против меня свидетелей моего неразумия (ἄνοια). Не одобряю я этого, Мосхион. Не вспоминай мне один лишь день в моей жизни, когда я ошибся (διεσφάλην) и не забывай всех предыдущих» (697—710).

Наряду со сравнением жизнеотношения персонажей Еврипида и Менандра интересно отметить еще два момента композиционного характера, отчетливо противопоставляющих «Самиянку» «Ипполиту».

Так, замечено, что герои трагедий Еврипида конца 30-х — середины 20-х годов обычно выступают последовательно как бы в двух измерениях: сначала они объята порывом страсти, гнева, отчаяния (Федра, Медея, Поликсена, Гекуба), затем, когда неконтролируемые эмоции утихают, они становятся способны на вполне рациональный анализ своего состояния³¹. На это, кстати, рассчитывает в «Самиянке» и Никерат: когда пройдет первый гнев Демей и он «произведет расчет» (λογισμὸν λάβη) совершенного им, то откажется от своего безумия как следствия эмоционального взрыва (419 сл.). Но вот с Мосхионом происходит прямо обратная картина: сначала он с радостью чувствует себя избавившимся от подозрения (616—619), по затем, чем более «производит расчет» (λαμβάνω λογισμόν, 620), тем решительнее выходит из себя и «остервеняется» (παρώξυσιαι, 621) из-за несправедливого обвинения. Правда, гнева Мосхиона хватает только на то, чтобы дать в зубы подвернувшемуся под руку Парменону, но все же смена «рационального» эмоциональным явно противоречит еврипидовской «модели»³².

И второе. При всей условности сравнения актов новой аттической комедии с речевыми сценами трагедии общим остается то, что выход хора на время прерывает драматическое развитие, которое постепенно подвигается к кульминации. Структура «Ипполита» целиком отвечает этому требованию: пароду предшествуют слова

³¹ V. di Benedetto. Euripide: teatro e società, Torino, 1971, p. 5—46, 49—54. См. [144, с. 181 сл.].

³² Ср. Blume. Ук. соч., с. 248—250. Вполне по еврипидовскому образцу ведет себя, напротив, у Менандра Парменон в последнем акте, считая необходимым «рассмотреть все отчетливо, одно за другим после того как он со страху поступил неразумно» (641—645).

старого слуги, молящего Киприду быть снисходительнее и мудрее смертных (117–120), — по ее монологу мы, однако, знаем, что еврипидовские боги не оправдывают надежд, которые возлагают на них люди. Первый эпизодий завершается уходом кормилицы, считающей все «хорошо устроить» с помощью Киприды, но зритель не напрасно слышал слова Федры, предостерегавшей кормилицу от посвящения в ее тайну Ипполита. В конце второго эпизодия опозоренная Федра удаляется с твердой решимостью уйти из жизни, а попутно научить Ипполита «быть благочестивым». В конце третьего эпизодия оркестру покидает обреченный на изгнание Ипполит. Таким образом, каждая предыдущая речевая сцена заставляет зрителя бояться за дальнейший ход событий, а следующая за ней оправдывает его опасения, неминуемо подводя дело к трагической развязке.

Напротив, в «Самиянке» первое действие кончается договором Демеи и Никерата о свадьбе, второе — конкретными приготовлениями к ней. В третье и четвертое действия вносится известный элемент тревоги в связи с изгнанием Хрисиды и волнениями Демеи, а затем Никерата, но при всем том и третье действие завершается успокаивающими словами Никерата, а четвертое радостной констатацией Демеи, что ни одно из его подозрений не подтвердилось.

В какой, впрочем, мере оправдано наше сопоставление «Самиянки» с «Ипполитом»? Разве не ясно с самого начала, что речь идет о произведениях различных жанров, отделенных к тому же друг от друга более чем столетием? На этом вопросе следует остановиться подробнее, чтобы выяснить действительно существующие точки соприкосновения между Менандром и Еврипидом, равно как и те мировоззренческие моменты, которые их разделяют.

Прежде всего, ставшее «общим местом» литературоведения сходство в сюжетных ходах, установленное между так называемыми «трагедиями интриги» Еврипида и «Третьим судом» или «Остриженной» Менандра, вовсе не является однозначно прямолинейным и нуждается в существенном уточнении.

Если говорить о таких сюжетах, как узнавание подброшенного ребенка, встреча находившихся в долгой разлуке супругов или потерявших друг друга в детстве брата и сестры, то они относятся к древнейшему фольклорному «репертуару» и в греческой литературе представлены уже в «Одиссее», «Хозфорах», обеих «Электрах» и «Царе Эдипе», т. е. в произведениях, которые едва ли кто-нибудь решится назвать прямыми предшественниками новой аттической комедии³³. Дело, следовательно, не в сюжетной схеме, а в ее напол-

³³ G. Murray. Menander. В кн.: New Chapters of the Greek Literature, II Series, Oxf., 1929, p. 15, 21–22; Wehrl. Ук. соч., с. 115; L. A. Post. From Homer to

нении, и с этой точки зрения между «Ифигенией в Тавриде» и «Ионом», с одной стороны, и названными выше комедиями Менандра, — с другой, имеются значительные различия. У Еврипида заданная сюжетом «неопознанность» Ореста, Иона, Креусы с самого начала грозит героям гибелью и поэтому является источником огромного трагического напряжения. Достаточно вспомнить, как противоречие между истинным положением вещей и собственным представлением Ифигении о действительности создает в первой трети «Ифигении в Тавриде» трагическую двусмыслицу, ничуть не уступающую по своей остроте взаимному непониманию Эдипа и Тиресия, Эдипа и Иокасты в «Царе Эдипе». Как затем в течение всей центральной сцены судьба Ореста висит буквально на волоске: сначала Ифигения настойчиво пытается выведать его происхождение, и если бы Орест хоть малейшим намеком выдал свою принадлежность к роду Атрея, он бы сразу же облегчил сестре его узнавание, — но Орест остается глух к просьбам жрицы и этим отрезает себе путь к спасению; затем Ифигения предлагает Оресту и Пилладу решить между собой, кого из них она отпустит с письмом в Элладу, и Пиллад готов пожертвовать жизнью ради друга, — Орест отвергает эту возможность: и лишь предусмотрительность Пиллада побуждает Ифигению огласить вслух содержание ее письма, которое заставляет юношей узнать в таврической жрице дочь Агамемнона. Впрочем, и после взаимного узнавания будущее всех троих далеко не обеспечено: противодействие Посидона чуть не отдает их в руки рассвирепевшего Фоанта, и только вмешательство Афины приводит все к благополучному концу. Можно спорить о том, является ли это вмешательство органической частью сюжета или служит всего лишь средством для введения его в русло традиционного культа³⁴, — так или иначе, прежде чем достигнуть надежной гавани, Оресту и Пилладу, а затем присоединившейся к ним Ифигении приходится испытать нависшую над ними смертельную опасность (Ср. т. 2, № 9).

Аналогичным образом случайный возглас одного из слуг, нарушившего священную тишину, заставляет Иона выплеснуть из своего кубка отравленное вино, и Креуса вынуждена искать у алтаря спасения от занесенного над ней меча Иона. Таким образом, и здесь, прежде чем Пифия вынесет корзину с приметами, оставленными при подброшенном ребенке, сын и мать оказываются лицом к лицу с угрозой гибели, которую они замышляют друг против друга.

Menander, Berkeley, 1951, p. 219; C. H. Whitman. Euripides and the full circle of myth. Harvard Univ. Press, 1974, p. 104 сл.

³⁴ К первой точке зрения см. Н. Strohm. Euripides. München, 1957, S. 155; Whitman. Ук. соч., с. 32. Ко второй — А. Lesky. Die tragische Dichtung der Hellenen 3. Aufl. Göttingen, 1972, S. 412.

Если мы сравним с этим положением возникающие в комедиях Менандра, то обнаружим, естественно, совсем другой уровень переживаний.

Конечно, Гликера чувствует себя глубоко оскорбленной поступком Полемона, и мы вполне сочувствуем ей и рады за Патэка, находящего после стольких лет разлуки обоих детей. Конечно, неладья, возникшие между Харисием и Памфилой, тягостны для них обоих, и мы понимаем, что молодая женщина, не виновная в совершенном над ней насилии, не заслуживает такого отношения со стороны мужа. Но столь же очевидно, что ни Полемон с Гликерой, ни Харисий с Памфилой не находятся перед лицом «пограничных ситуаций» и что их жизни вовсе не угрожают испытания, хоть в отдаленной степени приближающиеся к страданиям, выпавшим на долю Ифигении и Ореста, Иона и Креусы. Несмотря на сходство сюжетных схем, ситуация в «Третьем суде» или «Остриженной» не является изначально трагической, и к достижению благополучного исхода ведет не столько узнавание по приметам, сколько еще до этого созревшая готовность к примирению со стороны виновников возникшего конфликта — Полемона и Харисия. Если тем не менее в современном литературоведении признается допустимым сопоставление комедий Менандра с трагедиями Еврипида, то при этом, очевидно, исходят из молчаливой предпосылки, что подобное сравнение произведений различных жанров правомерно постольку, поскольку дарование аттического трагика и аттического комедиографа питалось одним источником — жизнью современного им афинского общества. Эта же методологическая предпосылка может быть с полным основанием использована при изучении столь различных пьес, как «Ипполит» и «Самиянка».

Переживания и волнения Демеи в связи с истинным происхождением ребенка Хрисиды не являются в «Самиянке» побочным или второстепенным мотивом; без них действие комедии должно было бы завершиться после второго акта, ибо при согласии отцов на свадьбу полюбивших друг друга детей нет ни малейшего повода для каких-либо осложнений. «Ипполитовская» ситуация, возникающая в начале третьего акта, становится главной пружиной, приводящей в действие весь механизм комедии: только уверенность Демеи в связи Мосхиона с Хрисидой побуждает его выгнать из дома женщину с ребенком, который попадает, таким образом, на руки своей настоящей матери — Планго, и это обстоятельство вызывает взрыв гнева и негодования у Никерата. С другой стороны, «проступок» Мосхиона заставляет Демею очень болезненно реагировать на желание сына видеть Хрисиду в числе гостей, а бесхитростное признание иноплеменника в своем отцовстве побуждает Демею открыть Мосхиону, в чем он его подозревает. Это, в свою очередь, задевает молодого

человека, который и разыгрывает в пятом акте уход в наемники. Разумеется, переживания Демей получают другой исход, чем гнев Тесея, — именно потому, что он не наделен безрассудной трагической нетерпимостью, присущей еврипидовскому персонажу. Однако в том, что касается глубины и интенсивности чувств Демей, он является едва ли не самым драматическим из образов, созданных Менандром. Конечно, Ф. Штессль сильно преувеличивает трагический пафос «Самиянки» в целом, когда называет ее «горькой и саркастической пьесой»³⁵, находит в ней «трагический фон», угрозу самому существованию Хрисиды, «опасность и даже трагизм человеческой судьбы»³⁶. Но несомненно неправы те исследователи, которые, начиная от Виламова, склонны видеть в «Самиянке» нечто подобное фарсу³⁷. На психологическую достоверность и серьезность образа Демей еще 40 лет назад указывал Фр. Верли (см. прим. 18); с открытием нового текста и особенно последнего монолога Демей эта оценка становится совершенно бесспорной³⁸. А. Баригацци с полным основанием связывает моральный облик Демей с той разработкой этических проблем, которая велась в философской школе перипатетиков и не могла не оказать влияния на столь чуткого к нравственным запросам своего времени писателя, каким был Менандр³⁹.

Близость ситуации в «Самиянке» и в «Ипполите» представляется абсолютно очевидной в результате лексического анализа, хотя он и не должен внушать читателю мысль, будто Менандр, работая над своей комедией, с утра до вечера перелистывал «Ипполита», выискивая в нем подходящие слова. Сходный лексический «инвентарь» указывает на близость тех сфер мышления, из которых обоими драматургами черпается аргументация человеческого поведения. Если одинаковые ситуации получают различное и зачастую — прямо противоположное — освещение, то дело не сводится к одной разни-

³⁵ F. Stoessl. Die neuen Menanderpublikationen der Bibliotheca Bodmeriana in Genf // RhM 112, 1969, 208.

³⁶ F. Stoessl. Unkenntnis und Missverstehen als Prinzip und Quelle der Komik in Menanders Samia // RhM 116, 1973, 21, 28, 45.

³⁷ Например, Ллойд-Джонс (ук. соч., с. 142), считающий Менандра предшественником не только Мольера, но и второстепенного французского драматурга Жоржа Фейдо.

³⁸ Очень обстоятельный и тщательный анализ сценической ситуации, композиции монологов Демей, употребляемой им лексики, ритма его речи дает Блюме (ук. соч., с. 77–127) полное право утверждать, что образ Демей написан автором с немалой долей симпатии и сочувствия, без малейшего стремления к внешнему комизму.

³⁹ Barigazzi. La formazione spirituale..., p. 121–125, 163–174; он же, Sulla nuova..., p. 149.

це в жанрах. Оно коренится в различии общественных условий и идеологических представлений в эпоху создания «Ипполита» и «Самиянки».

В глазах Еврипида мир вышел из своей колеи и утратил некогда присущую ему разумность: завистливые боги не только безразличны к страданиям смертных, но тешат себя их зрелищем; любовь, естественное человеческое чувство, основа всего живого на земле⁴⁰, принимает уродливые формы, несущие людям смерть; благородный нрав и верность долгу⁴¹ или клятве не спасает человека, независимо от того, каких богов он больше почитает; героическая нетерпимость, которая через деяния героев Софокла вела к торжеству объективно разумных основ мироздания, для героев Еврипида становится источником незаслуженных страданий.

В глазах Менандра, как это не кажется парадоксальным в эпоху бесконечной смены режимов в Афинах последней четверти IV в., мир снова вошел в свою колею, но колея эта гораздо уже, чем она представлялась самому Еврипиду и его предшественникам.

Богами у Менандра без конца клянутся, их призывают по традиции на помощь⁴², но в их вмешательство мало кто верит: главной причиной удач и неприятностей становится совпадение обстоятельств, не зависящее от людей и ими непредвиденное. «Киприда — не богиня, а нечто большее, чем богиня, она, которая погубила мою госпожу, и меня, и весь дом!», — восклицает кормилица, узнав о любви Федры (359—361). Любовь Мосхиона и Планго с самого начала не грозила гибелью ни тому, ни другой, — мало того, «само собой (ἀπὸ ταῦτομάτου) все вышло хорошо» (55), так как одновременно с Планго родила Хрисиды и оказалось возможным взять в дом Демеи ребенка Мосхиона. И Демея, заручившись согласием сына на брак с соседкой-бесприданницей, с удовлетворением кон-

⁴⁰ «Дерзай любить» (τόλμα δ' ἐρῶσα) — призывает кормилица Федру, считая сопротивление Киприде признаком ἄβρις (474—476); «кончай любить» (πέλασθ' ἐρῶν) — обращается к самому себе Демея, сраженный неверностью Хрисиды (350). Федру вмешательство кормилицы приводит к трагическому конфликту со смертельным исходом; Демее отказ от связи с Хрисидой дается нелегко, но после разрешения всех недоразумений оказывается ненужным.

⁴¹ Артемиду является Тесею, чтобы убедить его в «благородном нраве» (τρόπον γυναιότητα, 1300 сл.) его супруги, но это «открытие» явно запаздывает. Мосхиона уверенность Демеи в его порядочности (τὸν τρόπον δ' ὄρω, 347) спасает от ложных подозрений.

⁴² Клянутся Зевсом (12, 310, 487, 490, 548, 641, 680, 686, 715), Афиной (213), Аполлоном (310, 455, 567, 570, 596 — его же призывают на помощь и в свидетели: 444—449, 474), Посидоном (363, 427), Дионисом (112, 139, 309, 668), Гелием (323), Гефестом (552), Асклепием (310), всеми богами сразу (286, 306, 422, 427, 515), призывают в свидетели Геракла (178, 360, 405, 435, 552), закланяют всеми богами (520, 720).

стирует: «Похоже, что случай (ταὐτόματον) какой-то бог и во многом выручает в непредвиденных обстоятельствах» (163 сл.). Любовь перестала быть космической силой, движущей богами и людьми; она превратилась либо в кратковременную близость, оправдываемую вином и молодостью, либо в средство «произведения законных детей». Не надо торопиться с выводами, на которые толкают сообщения о любовных связях; век героической нетерпимости миновал, и главное состоит в том, чтобы распознать «нрав» (τρός) человека: благоприятный анамнез и верность клятве исключают трагические последствия. Еврипидовский Тесей осуждает Ипполита на основании единичного и к тому же не проверенного обвинения. Менандровский Демей, для того чтобы не осудить поспешно приемного сына, привлекает в качестве оправдывающего довода всю прошлую жизнь и сложившийся на его глазах нравственный облик Мосхиона. Это как раз тот путь установления истины, который рекомендовал Аристотель: судить не по действию, а по намерению; не по части, а по целому; не каков человек теперь, а каким он был всегда или в большинстве своих проявлений (Ретор. 1374 b).

Героическая этика, получившая наивысшее выражение в образе софокловского человека, «каким он должен быть», не выдержала испытания в тех обстоятельствах, в которых оказался человек у Еврипида. Федра и Ипполит — последние представители героического идеала — гибнут именно потому, что оценивают сами себя и подвергаются оценке со стороны других не по намерению, а по фактическому результату, не по извечно присущему им благородному образу мыслей (τρός — «нрав» Федры, 1300), а по единичному (действительному или мнимому) проступку. Вместе с тем, у того же Еврипида появляется несомненное стремление отделить объективный результат от субъективной невинности человека. Этическое учение перипатетиков примыкает именно к этой линии в развитии трагедии и, в свою очередь, получает конкретизацию в комедии Менандра. Сюжет «Самиянки» представляет собой «ипполитовскую» ситуацию, но реализуемую не в мире героической трагедии, а в мире, отделенном от нее столетием, в течение которого Афины пришли от высшей точки расцвета к своему закату.

Вполне возможно, что к этим выводам из сравнения Менандра с Еврипидом можно было прийти и раньше. Однако, поскольку до сих пор они не были сделаны, и тем более на убедительном сюжетном и лексическом материале, произведенное сопоставление представляется нам отнюдь не излишним для понимания идеологии крупнейшего представителя «новой» комедии и ее общественных истоков.

7. Комедия Менандра «Ненавистный»

Комедия Менандра «Ненавистный» (или «Фрасонид»¹) судя по всему, была очень популярна в поздней античности. Об этом свидетельствует, прежде всего, большое количество рукописей, относящихся к III–VI вв.² Затем сцена из V акта «Ненавистного» была изображена на одном из пяти мозаичных медальонов, составлявших украшение пола в перистиле знаменитого теперь «дома Менандра» из Митилены (вторая поло-

* Первая публикация [173] Основные положения статьи были доложены 2.VI.1977 г. на расширенном заседании кафедры классических языков МГПИИЯ им. М. Горького, посвященном 80-летию со дня рождения профессора И. М. Тронского (см. ВДИ, 1978, №3). [2002. Сейчас из «Ненавистного» известно не менее тринадцати папирусных источников. Для текста комедии, опубликованного в кн.: Менандр, 193–209 особое значение имеют два: Р. Оху. 59, 1992, №3967; Р. Оху. 64, 1997, № 4408. В первом из них текст отчасти накладывается на уже известные ст. 383–403 и содержит пометку ХОРОУ, подтверждающую окончание акта IV (монолог Фрасонида, только один раз прерываемый вмешательством служанки Симики, до сих пор в этой комедии неизвестной) и начало V-го. Второй фрагмент восполняет плохо сохранившиеся стихи 152–159. По-видимому, это отрывок из диалога двух женщин, возможно, кормилицы Кратии и служанки из дома Клинии, куда Гета перенес все оружие хозяина, опасаясь за его жизнь. Наиболее интригующим представляется, однако, предложение Т. Гельцера признать папирусный фр. 1036 из собрания РСГ VIII, отрывком из недошедшего монолога божества, постулируемого для акта 1-го. По толкованию Гельцера, опирающегося на многочисленные параллели из Менандра, здесь некий бог просит зрителей, имея в виду Фрасонида: «Любите все его, так как он обладает всеми лучшими свойствами: он порядочен, благороден, искренен, любит царя, мужествен, честен в делах, требующих доверия, благоразумен, любит греков, добр, прост в обращении (т. е. к нему легко обратиться), мошенников ненавидит, правду почитает...» (Gelzer Th. Die Trimeter Fr. com. ades. 1036 K.-A. und Menander // ZPE 114, 1996, 61–66)].

¹ Античные цитаты и митиленская мозаика (см. прим. 3) дают первое название. «Фрасонид» засвидетельствован только в колофоне Р. Оху., 2656 (т. 33, 1968).

² См. краткую характеристику рукописей известных к началу 1970-х гг.: GS, p. 436 f. Литература к каждому из отрывков — CGFPR, N 47–153, p. 143–164. См. выше, № 5, под астериском.

вина III в. н. э.)³. Так как этот дом принадлежал, скорее всего, какому-то объединению актеров, то естественно сделать предположение, что в мозаике запечатлены эпизоды из наиболее часто исполнявшихся в III в. пьес Менандра, среди которых должен быть назван «Ненавистный». Наконец, сохранилось более двадцати цитат (иногда без названия комедии), пересказов отдельных стихов или ситуации, а также просто упоминаний «Ненавистного», начиная от Плутарха и Харитона и кончая Хорикием и Агафием Схоластиком⁴, также свидетельствующих об известности этой комедии хотя бы по названию. При этом обращает на себя внимание, что подавляющее большинство цитат и пересказов относится, как теперь видно, к I акту интересующей нас комедии, а еще точнее — к первой сцене этого акта — вступительному монологу Фрасонида и его последующему разговору с рабом Гетой. Объясняется это либо тем, что существовали какие-то сборники избранных мест из Менандра для домашнего чтения и рецитации⁵, в которые особенно часто включался вступительный монолог Фрасонида, либо тем, что начальные сцены комедий вообще цитировались наиболее охотно⁶. Как бы то ни было, ясно, что первое действие «Ненавистного» пользовалось особой известностью, хотя это обстоятельство несколько не объясняет дошедших до нас от античности суждений о главном персонаже комедии — воине Фрасониде.

В самом деле, Плутарх, вспоминая древних царей — покровителей литературы (Гиерона, Архелая, Аттала), замечал, что никому из них не пришло бы в голову собирать на пир знаменитых поэтов наподобие Симонида или Еврипида вместе «с какими-нибудь Фрасонидами и Фрасилеонтами, поднимающими крики восторга и затевающими шумные рукоплескания»⁷. Упомянутого здесь Фрасилеонта, другого героя одноименной комедии Менандра, император

³ S. Charitonidis, L. Kahil, R. Ginouves. Les mosaïques de la maison du Menandre a Mytilene. («Antike Kunst», 6. Beiheft), Bern, 1970, p. 57–60; Menander, Stücke, Lpz, 1975, табл. 5.

⁴ В какой мере ссылки на «Ненавистного» у Хорикия отражают его непосредственное знакомство с текстом комедии — трудный вопрос. А. Керте, МК II. p. 13 ссылаясь на исследование Ульбрихта, полагал, что Хорикий еще имел возможность читать Менандра целиком. Напротив, А. Дэн считает, что уже к IV в. сложился состав «избранных сочинений» Менандра, в число которых «Ненавистный» не входил (A. Dain. La survie de Ménandre//Maïa. 15, 1963, 298, 306). См. также прим. 9. Цитаты из Менандра у Фотия, Евстафия и других византийских авторов заимствованы, естественно, из чужих рук.

⁵ Так обстояло дело, например, с избранными сценами из «Льстеца» — см. GS p. 419.

⁶ K. Treu. Menander-Zitate und ihr Kontext // Philologus 119, 1975, 170–178.

⁷ Plut. Non posse suaviter vivi..., 1095 D = Moralia.VI, 2, rec. M. Pohlenz, ed. 2, Lipsiae, 1959, p. 145.

Юлиан прямо называл «безрассудным воином»⁸, а Хорикий — правда, спустя четыре столетия после Плутарха — писал: «В комедии ты можешь найти пример, как напыщен, неистов, каким неукротимым хвастовством отличается воин. Кто из вас представляет себе менандровского Фрасонида, понимает, о чем я говорю. Поэт изображает, как этот человек, одержимый воинственной надоедливостью, довел свою любимую до отвращения к нему. Так что название пьесе дано, естественно, от ненависти к Фрасониду» (Misum. fr. I)⁹.

Эти свидетельства, подкрепляемые в сознании филологов нового времени аналогией с плавтовскими «хвастливыми воинами» и теренциевским Фрасоном из «Евнуха» (фигура эта заимствована из менандровского «Льстеца»), вели к тому, что и в герое комедии «Ненавистный» видели хвастливого фанфарона, способного своей тупой кичливостью вызвать у женщины только отвращение к себе и ненависть. Наиболее обстоятельно разработал эту гипотезу почти сто лет назад О. Риббек, привлечший для восстановления фабулы «Ненавистного» XIII «Диалог гетер» Лукиана: у Менандра, по мнению Риббека, Фрасонид вел себя подобно Леонтиху у Лукиана. Здесь хвастливый любовник с такими натуралистическими подробностями расписывал свои мнимые воинские подвиги, что вызывал у гетеры Гимниды не восхищение, а отвращение¹⁰. Т. Кок, выпустивший шесть лет спустя третий том своего издания фрагментов аттических комедиографов, не выражал ни малейшего сомнения в том, что девушку, в конце концов, вырывал из рук воина соперник-юноша¹¹. В свою очередь Ф. Легран вернулся, в сущности, к точке зрения Риббека, считая Фрасонида все тем же болтуном и фанфароном, который стал ненавистен своей возлюбленной из-за хвастли-

⁸ МК, II, p. 79.

⁹ Ссылки на фрагменты, помеченные №№ 1–12, и на тексты других комедий даются по изд. MS. Цитаты и ссылки на папирусные тексты «Ненавистного» (кроме отмеченных буквой А) — по CGFPR. Достоверность сообщения Хорикия ставит под сомнение Ж. Бинген, ChE 41, 1966, 395). Остальные исследователи, признавая полное несоответствие характеристики Фрасонида у Хорикия с тем, что дают папирусные тексты, большей частью пытаются найти компромиссное решение. См. А. Barigazzi. Le formazione spirituale di Menandro Torino, 1965, 76; Н. J. Mette. Der heutige Menander / Lustrum 10 (1965), 1966, 152; R. Merkelbach. Über die Handlung des Misumenos // RhM, 109, 1966, 100; А. П. Смотрич. Тип воина в комедиях Менандра // Meander, 22 1967 351; А. Borgogno. Sul pap. IFAO. Inv. 89 verso // RFIC, 99, 1971, 413 — W. Kraus. Zu Menanders Misumenos // RhM, 114, 1971, 4; он же, Griechische Komödie. I. Bericht. 2 Hälfte. Menander // Anzeiger für d. Altertumswissenschaft 26, 1973, стр. 50.

¹⁰ О. Ribbeck. Alazon, Lpz., B. 1882, S. 36. См. затем F. Leo. Plautinische Forschungen. B. 2, 1912, 126.

¹¹ In: CAF III, 1888, p. 97.

вого пустословия¹². И хотя всего лишь два года отделяли статью Леграна от появления в печати первых папирусных отрывков «Ненавистного» дававших совсем иную трактовку образа Фрасонида¹³, для подавляющего большинства исследователей он еще долго оставался одним из прототипов плавтовского Пиргополиника с его самовлюбленностью и приверженностью к женскому полу. Силе традиции не мог сначала противостоять даже Эрик Тэрнер, чьей проницательности и филологическому мастерству мы обязаны открытием самых крупных папирусных отрывков из «Ненавистного», перекрывших все, известные до тех пор. Выступая в августе 1964 г. в Филадельфии со своим первым сообщением о новом папирусе, опубликованном год спустя в Лондоне, Тэрнер все еще был уверен, что Фрасонид не заслуживал ответной любви то ли в силу своих непривлекательных моральных качеств, то ли совершив, подобно Полемону в «Остриженной», какой-нибудь неблагоприятный поступок в отношении возлюбленной¹⁴. В комментариях Тэрнера к этому же папирусу, помещенному в т. 33 Оксиринхских папирусов (№ 2656), уже нет речи о сходстве Фрасонида с хвастливым воином. И в самом деле, содержание «Ненавистного», восстанавливаемое с помощью папирусных фрагментов, античных цитат и аналогий с другими комедиями Менандра, показывает, что настало время решительно отказаться от концепции образа воина у Менандра, построенной по примеру плавтовских горе-воjak.

Поскольку отрывки из «Ненавистного» еще не переводились на русский язык и само толкование греческого оригинала не свободно от противоречий, мы остановимся здесь относительно подробно на составе дошедшего до нас текста.

Первый акт «Ненавистного» открывался прочувствованным монологом Фрасонида, который выходил из своего дома и обращался к окружающему его ночному мраку. «О Ночь, — ведь из всех богов тебе принадлежит наибольшая доля любовных утех, и под тво-

¹² Ph. E. Legrand. Les «Dialogues des courtisanes», compares avec la comédie // REG, 21, 1908, 72 sq. Показательно, что свидетельство Диогена Лаэртского, VII. 130, содержащее совершенно иную оценку поведения Фрасонида, Легран привлекал только для того, чтобы показать разницу между положением двух возлюбленных: у Лукиана речь идет о свободной, у Менандра — о рабыне.

¹³ Р. Оху., 1013 (т. VII) 191а. См. Б. Варнеке. К истории типа «хвастливого воина». Сб. статей в честь проф. В. П. Бузескула, Харьков, 1914, 66 сл. О работах зарубежных исследователей в этом направлении см. G. Wartenberg. Der miles gloriosus in der griechisch-hellenistischen Komödie. В кн.: Die gesellschaftliche Bedeutung des antiken Dramas für seine und für unsere Zeit, В., 1973, S. 197, Anm. 3—4. Ср. также высказывание Керте в т. I его 3-го издания Менандра, 1938, с. LII.

¹⁴ New Fragments of the Misoumenos of Menander ed. by E. G. Turner, BICS, Suppl., № 17, L., 1965, p. 15, 17.

им покровом больше всего говорят о них речей и заняты заботами любви, — видела ты кого-нибудь другого среди людей, столь несчастного? столь неудачливого в любви? Вот я теперь то стою в переулке перед собственной дверью, то брожу взад и вперед, хотя сейчас уже середина ночи, и я мог бы спать в доме, держа в объятиях свою возлюбленную: ведь она у меня в доме, и я могу владеть ею и хочу этого, потому что безумно ее люблю, но ничего не делаю, а мне больше нравится стоять в зимнее время под открытым небом, дрожать и говорить с тобой» (А. 1—14). Совершенно трагедийные по своему стилю излияния Фрасонида¹⁵ прерывались выходом его раба Геты, который до тех пор не торопился последовать за своим господином из теплого дома, теперь же, обеспокоенный его возбужденным состоянием, решился выйти на улицу и заставить хозяина успокоиться. «Что ты не спишь? Изводишь ты меня своей беготней», — говорил он Фрасониду (А 21), в ответ на что Гете приходилось выслушать новое признание воина: «"Меня совсем поработила девочка-рабыня, меня, которого не мог пленить никакой враг". Затем он требует меч и сердится на того, кто из хорошего отношения к нему меча не дает и посылает подарки ненавидящей его девушке, и жалуется, и плачет, и, наконец, снова немного прибодрившись, начинает гордиться» (чем — неизвестно) (фр. 2). Из этих слов Арриана следует, что к вступительному монологу Фрасонида присоединялась сцена с участием Геты, вынужденного выслушивать сетования своего хозяина и удерживать его от попытки к самоубийству. К этому диалогу принадлежал, очевидно, также фр. 12, отнесенный к «Ненавистному» еще Мейнеке. «Неужели ты никогда не любил, Гета?» — спрашивал хозяин. «Нет, ибо ни разу не наедался досыта», — отвечал раб, развивая ту точку зрения, что любовь доступна только сытому¹⁶. В конце концов, Гете удавалось увести Фрасонида в дом («Войди же теперь и ты, несчастный», А 28), причем намерения своего господина покончить жизнь самоубийством раб, несмотря на собственное ироническое отношение к любви, воспринимал вполне серьезно: из фр. 6 («Мечей больше не видно») и сцены из III акта, к которой мы еще вернемся, несомненно, следует, что Гета, собрав все оружие Фрасонида, отнес его в дом к соседу Клинии. Для эпизода, изображающего перенос оружия в соседний дом, мы зарезервируем конец I акта, ибо, прежде чем начать эту операцию, Гета должен был выждать момент, пока хозяин уснет. Посередине же между начальной и заключительной сценами I акта надо постулировать появление некоего лица, не связанного с уже известными нам персонажами. Кто это мог быть?

¹⁵ См. Mette (прим. 9) S. 74, прим. 1; GS, 442 сл.

¹⁶ Ср. Dysc., 342—344; Heros, 17; Eur., fr. 895; Theocr., X, 8—11, 56—58.

ди из аналогии с другими комедиями Менандра («Цит», «шная»), середину I акта следует признать очень подходящим для монолога какого-нибудь божества, лучше осведомленного о прошлом и о будущем, чем простые смертные¹⁷. Ведь несмотря на трогательные жалобы Фрасонида, до сих пор известна истинная причина ненависти к воину со стороны Кратии (ее зовут Кратия), и открыть их, равно как рассказать обо всех событиях, предшествовавших началу действия комедии, можно только сверхъестественное существо. И хотя к этому известному монологу с известной долей вероятности можно прибавить фр. 5 (Фрасонид «прибыл с Кипра, нажив большое состояние, ибо служил там при ком-то из местных царей»¹⁸), необходимость такой развернутой экспозиции диктуется и дальнейшим развитием действия, и сравнением с известными пьесами Менандра. Вероятно о чем должно было рассказать не известное нам божество:

время очередной военной сумятицы на Кипре, в которой на участие Фрасонид, была рассеяна вся семья Кратии: сама Кратия сразу попала к нему в плен, то ли — что вероятнее¹⁹ — была куплена им на рабском рынке (ст. 235 сл. и 251 доп. — о возможности)²⁰; брат ее пропал без вести, а доставленную от отца меч оказался в руках у воина. Возможно, что и сам меч Фрасонид и в самом деле убил кого-нибудь в битве, и потом похвастался этим в присутствии девушки²¹; Кратия, увидев меч, представила себе дело таким образом, что убитым был брат, и потому возненавидела своего господина²². Однако по Менандровского же «Цита» мы знаем, к каким ошибочным заключениям приводят заключения по вещам, найденным или отомытым на поле битвы²³, и можем не сомневаться, что брат Кра-

borgogno (прим. 9) 417; J.-M. Jacques. Le début de Misoumenos et les autres comédies de Menandre «Musa iocosa», 1974, p. 77; N. Holzberg. Ménander. Einführung zur dramatischen Technik, Nürnberg, 1974, 59 сл.

интересно, действие комедии происходит не позже 310/309 г., когда царские династии на Кипре были ликвидированы Птолемеем, — см. прим. 14). p. 17

т (прим. 14) p. 4.

положение Смотрича (ук. соч., с. 351), будто Кратия попала к воину в плен со времени смерти ее брата должно было пройти не менее 10 лет, и подтверждается.

брат Кратии оказался в свите Фрасонида и погиб в результате несчастия со стороны своего начальника — остроумное, но трудно предположение У. Трой (U. Treu. Neues Licht auf die Vorfabel von «Misoumenos»? // ZPE, 14, 1974, 175—177).

У. Менандера Misoumenos... (прим. 9), S. 10.

Лжр. 68—74, 102—113.

тии остался в живых; именно об этом должно было сообщить зрителям божество в I акте «Ненавистного».

Для завершения I акта мы предложили выше сцену, в которой Гета должен был перенести оружие хозяина в дом соседа. Никаких следов этой сцены, кроме уже упомянутого фр. 6, ни в косвенной передаче, ни в папирусных текстах пока не обнаружено, но в III акте мечи уже находятся в доме Клинии (ст. 178) и дают решительный толчок дальнейшему развитию действия. В то же время из папирусного отрывка Р. Ох., 2657 (ст. 1–92), занимающего промежуточное положение между вступительным монологом Фрасонида и основным составом папирусного текста, не удается извлечь ни малейшего намека на новую попытку воина покончить счеты с жизнью. Скорее наоборот: как ни плохо сохранился текст этого папируса, все же видно, что его первые стихи представляют собой конец нового диалога Фрасонида и Геты²⁴, после которого оба удаляются, — скорее всего, в трактир или на постоялый двор, где воин надеется развеять горе в дружеской компании²⁵. Относится ли этот разговор хозяина и слуги к концу I или к началу II акта? Решающим представляется мне то соображение, что к диалогу Фрасонида и Геты непосредственно примыкает эпизод с участием нового действующего лица — некоего чужеземца Демеи (CgFPR, № 148, ст. 24, 31 сл.), причем эта новая сцена занимает еще около 80 стихов²⁶. Ни малейших признаков выступления хора, который разделит бы между собой две сцены, отнеся их соответственно к концу первого и к началу второго акта, в рукописи нет. Стало быть, обе они принадлежат к одному и тому же акту, и притом, скорее, ко второму, чем к первому, для которого и без того хватает материала: вступительный монолог Фрасонида, сцена с Гетой, рассказ божества, новый выход Геты (фр. 6). Если после этого на оркестре появлялся хор, то его пляска (вдобавок к смысловой завершенности первого акта) отделяла первое, «ночное» действие от четырех последующих, происходящих уже днем.

Таким образом, для начала II акта мы постулируем сцену Фрасонида и Геты, после чего оба покидают оркестру и появятся снова только в III действии: Фрасонид — в самом его конце, Гета —

²⁴ Ст. 8 (δῆλοτα) — обращение Геты к Фрасониду; ст. 9 («войди, Гета», Гета) — распоряжение, отдаваемое хозяином.

²⁵ Ср. ст. 364 сл. К ситуации ср. поведение Полемона в «Остриженной».

²⁶ Появление чужеземца следует отнести, вероятно, к ст. 17, где впервые упоминается чье-то письмо (γράμματι, ср. 25). В ст. 19 — вопрос τί βούλεται («чего ему надо?» «что случилось?»), употребительный при выходе нового действующего лица или при неожиданной встрече (Asp., 403; Dysc., 212, 431). В обрывках ст. 20–24 встречаются выражения «эту дверь», «(этот?) дом», «(лучше бы?) тебе постучать».

ближе к началу. Наибольший же интерес во II акте представляют обрывки диалога с уже упомянутым чужеземцем по имени Дедея. Как вскоре выяснится, это — отец Кратии. С семьей Клинии его связывают, очевидно, отношения взаимного гостеприимства (ст. 176, 270, 286), потому что, прибыв в город, где происходит действие нашей комедии (возможно, Афины)²⁷, он направляется прямо к дому Клинии и, собираясь постучать в дверь, встречает кого-то у порога. На вопрос этого, ближе не известного нам персонажа: «Откуда ты, чужеземец?» (31), Дедея объяснял, что он разыскивает семью, рассеянную войной²⁸, и упоминал, в частности, о пропавшей дочери (αὐτῆ δέ, 36). Собеседник обещал ему, как видно, помощь в розысках и, узнав имя девушки (Кратия), сообщил, что особа, носящая это имя и являющаяся недавно купленной рабыней, проживает поблизости. «О Зевс, отвратитель бедствий, — воскликнул Дедея, — ... неожиданное...» (ст. 41–46). Вплоть до ст. 64 текст сохранился еще хуже, из дальнейшего (ст. 65–85), однако, можно сделать вывод, что Дедея получает какие-то сведения о положении, в котором находится Кратия, надеется выволить ее из дома Фрасонида, но предварительно должен выработать некий план действий и с этой целью уходит в дом своего проксена Клинии. Последний, кстати говоря, до сих пор на сцене не появлялся и не знает ничего о том, что происходит.

Предполагаемое начало III акта (здесь начинается P. Оху., 2656) снова ставит нас перед целой вереницей вопросов, на многие из которых существующее состояние текста не дает удовлетворительного ответа. Речь идет о какой-то *ικετηρία* (ст. 122–132) — может быть, Кратия хочет искать убежище от притязаний воина, обратившись, как молящая, к защите богов? Далее, два персонажа беседуют друг с другом, говоря что кто-то (Фрасонид или Кратия?) живет ужасной жизнью, хотя есть полная возможность жить счастливо и беззаботно (ст. 132–136). Затем появляется Гета с рассказом о какой-то пирушке и плохо поющих гостях и выражает намерение войти в дом, чтобы подсмотреть и подслушать, о чем там говорят (ст. 159–175); вполне возможно, что Фрасонид, подобно Полемону из «Отриженной», послал Гету на разведку²⁹, и тот охотно принял поручение, так как общество пьяных товарищей его господина пришлось ему не по душе. Наконец, на смену Гете

²⁷ Предположение Уэбстера, будто действие комедии происходит на Родосе, а Дедея попал когда-то на Кипр, будучи изгнан с Самоса (T. V. L. Webster. *Woman hates Soldier* // GRBS, 14, 1973, 290, 293), не находит в сохранившемся тексте ни малейшего подтверждения.

²⁸ См. Borgogno (прим. 9), p. 17.

²⁹ D. Del Corno // *Gnomon*, 42, 1970, 255.

из дома Клинии выходит возмущенная старуха-служанка, которая никогда не видела более несуразного гостя, чем нынешний. Чего ему только надо? Увидев у них в доме соседские мечи, чужеземец вынес их все на середину комнаты, долго рассматривал и допытывался у старухи об их происхождении (ст. 176—184). Узнав, что они принесены от воина, Демей требует у служанки, чтобы она постучала в дом соседа и вызвала его для переговоров (ст. 188—194). Мы едва ли сильно ошибемся, если предположим, что Демей так разволновался при виде того самого меча, принадлежавшего его сыну, который служил причиной ненависти Кратии к Фрасониду.

Поскольку служанка Клинии отказывается вызывать людей из соседского дома, Демей сам направляется к входной двери, но в этот момент на пороге появляется Кратия со словами: «Нет больше сил выносить». Демей реагирует на ее выход патетической фразой: «О Зевс, какое неожиданное зрелище я вижу?», в то время как Кратия, еще не видя чужестранца, продолжает разговор с сопровождающей ее кормилицей: «Чего ты хочешь няня? О чем ты говоришь? Мой отец? Где?». «Кратия, дитя мое!» — окликает ее Демей. «Кто зовет меня? Папочка, дорогой мой, здравствуй!». И отец с дочерью бросаются навстречу друг другу (ст. 206—215)³⁰. Поспешно вышедший вслед за Кратией Гета застаёт хозяйскую пленницу в объятьях не по годам приткого, как он полагает, любовника и не может сдержать своего искреннего негодования: «Эй, что это? Что она тебе, друг? Что ты делаешь? Да кому я сказал? На месте преступления я застаю того, кого ищу. Правда, он выглядит седым стариком лет шестидесяти, но все равно ему достанется. Эй ты, кого ты обнимаешь и целуешь?» (ст. 216—221). Впрочем, выяснив истинное положение вещей, Гета бросается бегом за хозяином: появление отца Кратии существенно меняет картину взаимоотношений Фрасонида с его пленницей.

Пока же между Демеей и Кратией происходит краткий, но очень важный для понимания всего содержания пьесы разговор: отец и дочь достигают согласия в том, что брат Кратии погиб от руки Фрасонида. К сожалению, текст ст. 245—255, содержащих обмен репликами по этому поводу между Демеей и Кратией, дошел далеко не в лучшем виде, и достоверным можно считать только, что слова: «Увы, жалкая моя доля! Какой мы ужас пережили, дорогой папочка», — принадлежат Кратии, которая завершает их констатацией или вопросом: «Он умер». «И от руки того, от кого меньше всего следовало», — добавляет Демей. Конечно, в зависимости от того, ставят ли издатели после слов Кратии точку или

³⁰ О трагедийном стиле в сцене встречи см. Merkelbach (прим. 9) S. 103; GS, p. 450.

вопросительный знак, в известной степени меняется понимание всей ситуации: в первом случае Кратия убеждена в гибели брата, во втором — только предполагает такую возможность, и отец подтверждает ее опасения. Однако результат этого объяснения между отцом и дочерью оказывается вполне однозначным для влюбленного воина: ясно, что Кратия еще меньше, чем когда бы то ни было, будет склонна отвечать взаимностью Фрасониду.

Напротив, воин, не знающий, к какому заключению пришел Демей, осмотрев его коллекцию мечей, и не догадываясь о причине ненависти к нему со стороны Кратии, проникается надеждой, что после появления ее отца девушку будет легче склонить к супружеству.

«Ты говоришь, только что явился отец Кратии» — в волнении переспрашивает у Геты возвращающийся вместе с ним Фрасонид. — «Ты сделаешь меня теперь счастливым или трижды несчастным из всех, кто живет на свете, — продолжает воин, мысленно обращаясь к отсутствующему Демее. — Если этот человек (т. е. отец Кратии) не сочтет меня достойным (ее руки) и не выдаст ее на правах покровителя (κύριος) за меня, то пропал Фрасонид. Да не будет этого!... Страшась и дрожа, я вхожу в свой дом: душа моя предвещает мне какую-то беду, Гета. Я боюсь. И все-таки лучше все, что угодно, чем пустая надежда, — вот что в людях удивительно» (ст. 259—269). Фрасонид и Гета покидают сцену, и III акт завершается появлением Клинии: придя в сопровождении повара из города, Клиния велит ему готовить обед на три персоны: на чужеземца, самого Клинию и некую таинственную «третью, если она уже в доме... Если же нет, остается один чужеземец»; сам же Клиния намеревается обежать весь город в поисках незнакомки (ст. 270—274).

Этот короткий монолог Клинии, как и вся его роль в комедии, остается в достаточной степени загадочным³¹. Откуда он знает о прибытии гостя, если до этого еще не был дома? Кто такая «некая моя третья», присутствия которой в своем доме имел основание ожидать Клиния? Некоторые исследователи предполагают, что между Кратией и молодым соседом существует взаимная симпатия³², о которой догадывался Гета (ср. ст. 218 сл. — он застаёт Кратию «на месте преступления»), объяснявший этим ненависть девушки к своему господину. Однако в сохранившемся тексте нет никаких намеков на этот счет, и представляется совершенно невероятным, чтобы афинский гражданин приглашал к себе на пирушку рабыню

³¹ Kraus (прим. 9), S. 15 f.

³² Ср. Del Corno (прим. 9), p. 258 (τρίτη ἐμή = Кратия); W. Hofmann, G. Wartenberg. Der Barmarbas in der antiken Komödie. В., 1973, p. 32; Webster (прим. 27), p. 294.

своего соседа. Сравнение Клинии с Мосхионом из «Остриженной» не имеет силы, так как там Гликера — по происхождению свободная и может выбирать себе партнера по собственному усмотрению. По-видимому, Клиния нужен в нашей комедии только для того, чтобы Гете было куда отнести мечи, а Демее — где найти себе пристанище в Афинах. После того как эти две линии сходятся в одной точке, Клиния появляется еще раз в начале IV акта: услышав от служанки, что гость узнал попавший к ним в дом меч и отправился выяснять к соседям взволновавшие его обстоятельства, Клиния и сам собирается последовать его примеру, но слышит скрип отворяемой двери в доме Фрасонида и остается в стороне в ожидании важных новостей (ст. 276—283). Предчувствие его не обманывает: выходящий в крайней степени возмущения Гета рассказывает о том, что произошло между Фрасонидом, Демеей и Кратией. Правда, Клиния из этого мало что понимает, но перед зрителями раскрывается вполне ясная картина.

«О многочитимый Зевс, ужасная, бесчеловечная со стороны обоих (т. е. отца и дочери) жестокость, клянусь Гелием!.. Какое высокомерие, о Геракл!», — начинает Гета (ст. 284 сл., 287). Дальше выясняется, что Фрасонид, «плача и умолая», заверял Демеею в своей любви к его дочери и просил ее руки, а на Демеею все это производило такое же впечатление, как звуки лиры на осла, и он требовал только, чтобы воин вернул ему дочь за выкуп (ст. 293—299). «Но не это только возмутительно (т. е. желание отца вернуть себе дочь), а то, что и она на него смотреть не хочет, когда он ей говорит: „Умоляю тебя, Кратия, не оставь меня. Я взял тебя девушкой, я первым прослыл твоим мужем (т. е. в глазах всех окружающих юная рабыня не могла быть ни кем иным, как наложницей господина³³). Я полюбил тебя и до сих пор люблю, почитаю, дорогая моя Кратия. Что тебя гнетет у меня? Ты заставишь меня умереть, если покинешь“. Никакого ответа» (ст. 304—310). Дело кончается тем, что Фрасонид соглашается отдать Кратию отцу, но при этом хочет покончить с собой, рвет на себе волосы, и глаза его горят диким огнем (ст. 320—322). Только здесь Гета делает вид, что впервые замечает Клинию³⁴, и между ними происходит короткий разговор, очень плохо сохранившийся (ст. 323—348). Еще досаднее, что не на много лучше сохранился и следующий затем монолог самого Фрасонида, занимавший более полусотни стихов: он

³³ Turner (прим. 14), 14; Bingen (прим. 9) 396.

³⁴ Предположение Меркельбаха (прим. 14), что во время своего монолога энергично жестикулирующий Гета как бы незначай наносит удар бегающему за ним Клинии, основано на выражении *κατακόψεϊς με* (ст. 323), которое, однако, имеет явно переносное значение: ср. Sam. 284 sq.

начинался, по-видимому, посередине ст. 349 и оканчивался уже за пределами ст. 417, при том что сравнительно цельных стихов всего 8³⁵. Впрочем, самое главное в этом огромном для комедии монологе можно, кажется, установить даже при существующем состоянии текста: это напряженнейшая внутренняя борьба, происходящая в душе Фрасонида. «Наверное, можно назвать меня малодушным», — констатирует он (356), признавая, что ему придется теперь носить камень на душе и скрывать от окружающих свою любовь (он называет ее болезнью, νόσος, ст. 360 сл., пользуясь традиционным для еврипидовской трагедии обозначением любовной страсти³⁶). Как это вынести? Полемон искал утешения в компании друзей и в выпивке, — Фрасонида теперь такой выход не устраивает: опьянение только сорвет тот пластырь, которым он хочет залечить рану на сердце (364 сл.). Дальше, по-видимому, он искал доводы, оправдывавшие Кратию, потому что с возмущением прерывал сам себя: «Да что это? Неужели тебе хорошо? Ты ее защищаешь?» (388). И снова: «Расстанешься с жизнью?... Жалобы твои достойны ненависти... И какова же твоя жизнь? ... Может быть, ты бесстыден, — тогда (отдай себе в этом) отчет. Если же достойно живешь,... то это упреком (тебе она не могла выставить)» (394—401). Фрасонид мечется между противоположными мыслями и задает сам себе вопросы, на которые не находит ответа.

После ст. 403, как уже говорилось, большая лакуна, — в цельном тексте комедии между ст. 403 и 404 должен был закончиться IV и начаться V акт³⁷. От последнего сохранилось 49 стихов, заключавших комедию, — само собой разумеется, что все узлы интриги к этому времени развязались, хотя главный герой (опять подобно Полемону) об этом еще не знает: он прибрел в мрачном настроении к дверям собственного дома и здесь слышит от Геты совершенно неожиданную новость: «Они отдают тебе в жены (Кратию)» (ст. 431). Еще больше удивляет Фрасонида сообщение раба, что девушка выходит за него замуж вполне добровольно³⁸ (439), и Менандр не дает своему герою опомниться от счастья, так

³⁵ Для сравнения заметим, что монолог Харисия в «Третьем суде», один из шедевров психологического мастерства Менандра, занимает 24 стиха.

³⁶ Например, Eurip., Hipp. 40, 131, 176, 179, 205, 269, 279, 283, 293 sq., 394, 405, 477, 479, 512, 597, 698, 730, 766.

³⁷ Наиболее вероятный размер лакуны — около 156—160 стихов, по 39—40 стихов на каждой странице сложного пополам листа: в этом случае IV и V акты составят в сумме 321—325 стихов. В «Самиянке» объем двух последних актов — 317, в «Брюзге» — 350 стихов.

³⁸ ναί, βούλομαι в ст. 439 сомнений не вызывает. Что касается начала ст. 440, то P. Oxy., 1605 дает ἤκουσα («я услышала»), P. Oxy., 2656 — ἐκούσα («добровольно»). Я предпочитаю второе чтение. Ср. Del Conte (прим. 9), p. 259.

как выходящий тут же из дому Демей произносит официальную брачную формулу («Отдаю тебе в жены мою дочь для произведения законных детей и два таланта приданого», 444—446). За традиционным оглашением заключенного брачного союза следует столь же традиционный для финала комедии приказ рабу вынести нужные для свадебного шествия факелы и венки, а также обращение к зрителям с просьбой проводить актеров аплодисментами и призыв к Нике всегда быть благосклонной к участникам представления (ст. 459—466)³⁹.

Какие же события должны были произойти в конце IV — начале V акта, чтобы они так решительно изменили отношение Демей и Кратии к Фрасониду? Ответ может быть только один: отец и дочь узнали, что воин ничуть не виноват в мнимой гибели их сына и брата⁴⁰. В этой связи заслуживает внимания уже упоминавшаяся сцена из V акта «Ненавистного», запечатленная на мозаичном полу в митиленском «доме Менандра» (см. прим. 3). Здесь между женской фигурой в голубом (Кратия) и рабом (Гета?) изображен бледный молодой человек (ср. фр. 11: ἐνερὸχρως — «бледный, как смерть»), которого ряд исследователей⁴¹ отождествляет с братом Кратии: раненный в бою на Кипре и попав в плен, он сумел бежать и пришел искать убежища в доме проксена в Афинах, где и нашел по счастливому совпадению отца и сестру. Таким образом, выяснилось, что злополучный меч, случайно попавший в военной неразберихе в руки Фрасонида, отнюдь не является доказательством его виновности, и Кратия не имеет больше оснований ненавидеть человека, проявившего к ней столько душевной чуткости. «Они», которые в ст. 431 «отдают в жены» Фрасониду Кратию, могут быть лишь ее отцом и братом. Конечно, предлагаемая здесь реконструкция финала — только гипотеза, основывающаяся на безмолвной мозаике и аналогии с ситуацией в «Ците», но едва ли против нее можно выдвинуть серьезные возражения. Во всяком случае, попытка отождествить с пропавшим братом Кратии соседа Фрасонида Клинию⁴² представляется вовсе бездоказательной и не дает ответа на вопрос, почему в отношении Демей и Кратии к Фрасониду произошел столь резкий перелом.

Из рассмотрения основных линий в развитии действия и в построении образов в комедии «Ненавистный» следует несомненный вывод, что эта пьеса (как, впрочем, давно известная «Острижен-

³⁹ Ср. *Misum.* 456—466 и *Dysc.* 964—969; *Sam.* 731—737.

⁴⁰ *Kraus* (прим. 9), S. 25.

⁴¹ Там же, S. 26; *Webster* (прим. 27), p. 298 сл.

⁴² Ср. *W. Th. Mac Cary. Menander's Soldiers; their Names, Roles and Masks* // *AJPh* 93, 1972, 285 *Holzberg* (прим. 17) 142.

ная» и сравнительно недавно открытый «Сикионец»⁴³) представляет собой принципиальное опровержение той сюжетной ситуации и системы персонажей, которые приходилось постулировать для новой комедии на основании известных нам римских переработок.

Там девушка, запроданная сводником богатому воину, со страхом ждет дня, когда перейдет в его собственность, а влюбленному в нее молодому человеку остается только исполнять ночные серенады перед ее дверью. Здесь нет и речи о каком-либо сопернике, а сам воин, имеющий полное право сделать ее своей наложницей, топчется перед дверью собственного дома, поверяя свои чувства ночному мраку. Там девушка стремится спастись от воина, потому что любит другого, а богатый вояка внушает ей отвращение своим хвастовством и пустословием. Здесь нет и речи о любви к другому, а для ненависти к воину у девушки есть вполне понятные, психологически достоверные основания. Там интрига хитрого раба или парасита приводит к избавлению девушки от притязаний воина; здесь счастливый случай делает девушку законной женой человека, заслужившего ее доверие и любовь. Там хвастливый ловелас настолько охоч до женского пола, что и мысли не допускает о возможном отказе; здесь нет и речи о каких-либо победах, ранее одержанных воином над женщинами, а отказ девушки ответить ему взаимностью доводит Фрасонида до неподдельного, искреннего отчаяния. Закаленный в боях командир, прошедший достаточно суровую жизненную школу, но робеющий перед своей пленницей и со слезами на глазах умоляющий ее об ответной любви, меньше всего похож, конечно, на плавтовского Пиргополиника. Его нравственный облик гораздо ближе к тому идеалу, который выдвигал в области семейных отношений Аристотель: в основе брака должно находиться не одно лишь стремление к деторождению, присущее всем живым существам, а дружба, являющаяся одним из видов «добродетели». Ставить вопрос о том, как должен муж жить с женой, все равно что рассуждать о том, как надо блюсти законы справедливости⁴⁴. И не случайно через сто лет после Аристотеля глава стоической школы Хрисипп пользовался примером менандровского Фрасонида для того, чтобы показать истинную сущность любви: она стремится не к удовлетворению чувственного желания, а к установлению душевного единства (*μη εἶναι συνουσίας, ἀλλὰ φίλιαν*)⁴⁵. Может быть, такое резкое противопоставление двух сторон брака и звучит слишком ригористически, но если бы исследова-

⁴³ И. М. Тронский. «Сикионец» Менандра // ВДИ, 1966, № 4, с. 54–67.

⁴⁴ Arist., Nic. Eth. VIII. 14, 1162a 16–31 (см. т. 2, № 11).

⁴⁵ Diog. Laert. VII. 130. О влиянии менандровской этики на Среднюю Стою см. G. Luck. Panaetius and Menander // AJPh. 96, 1975, 256–268.

тели Менандра обратили на это высказывание Хрисиппа хотя бы одну десятую долю того внимания, с которым они выискивали в менандровских войнах признаки плавтовского Пиргополиника, изучение новой аттической комедии давно бы освободилось от роковой односторонности.

Выдвижению в «Ненави́стном» на первый план образа благородного воина способствует сознательное самоограничение Менандра в разработке мотивов, которые он охотно использовал в других комедиях. Прежде всего это касается такого эпизода, как встреча Демея с Кратной: достаточно сравнить эти краткие шесть стихов с огромной, достигающей почти трагического напряжения сценой узнавания в «Остриженной», чтобы понять, как мало интересовала Менандра в «Ненави́стном» «детективная» сторона фабулы⁴⁶. Другой пример — роль повара. Конечно, Менандр и в остальных комедиях значительно сократил место, уделявшееся этому традиционному хвосту в произведениях его собратьев по комической сцене. Но все же на долю повара остается, например, в «Самиянке» и забавная перебранка с рабом Парменоном, и участие в сцене изгнания Хрисиды, где потешные реплики повара несколько смягчают драматический характер событий (Sam., 283–295, 357–390). В «Ненави́стном» повар появляется только как «персона без слов», выслушивающая краткие распоряжения нанявшего его Клинии (270–275).

Итак, своеобразие менандровского Фрасонида, его отличие от привычного типа «хвастливого воина» очевидно и не нуждается в дальнейших доказательствах⁴⁷. Констатация этого обстоятельства выдвигает перед нами, однако, новые вопросы. Является ли для Менандра подобная трактовка маски воина, правилом или исключением? Разделяют ли ее другие представители афинской комедии IV — начала III в.? Наконец, какие исторические обстоятельства могут объяснить появление на афинской сцене персонажа, оказавшегося прототипом плавтовского Пиргополиника?

Хотя пьесы под названием «Воин» были у целого ряда поэтов средней и новой комедии⁴⁸, дошедшие от них отрывки не слишком

⁴⁶ Поэтому мне кажутся напрасными попытки усложнить эту сторону развития интриги в «Ненави́стном», предпринятые в свое время Бингеном (Демея якобы узнавал в юной рабыне свою дочь по найденному им мечу) и Меркельбахом (Кратия успела узнать от кормилицы, что ее отец в городе).

⁴⁷ Наиболее решительно к этому выводу приходят Краус («Menandros» в кн. *Der kleine Pauly*, III, 1969, стб. 1201; *Zu Menanders Misumenos*, с. 26 сл., Боргоньо (прим. 9) p. 412 сл.), Трой (K. Treu. *Die Menschen Menanders*. In: *Der Mensch als Mass der Dinge* B., 1976, S. 407).

⁴⁸ У Антифана, Алексиды, Ксенарха, Филемона, Дифила: FAS, II, p. 266–268, 474, 600; III A, p. 38–40, 100.

обширны и далеко не всегда имеют прямое отношение к заглавному персонажу. Наиболее ранним следует, очевидно, считать «Воина» Антифана⁴⁹. Здесь воин-наемник, прошедший очередную кампанию на Кипре, рассказывает, как местный царь придумал приспособить голубей для ухода за ним во время пиршества: слетавшиеся на запах сирийских благовоний птицы все время норовили усесться на умащенную голову царя; однако поскольку рабы отгоняли их, голуби вились над головой изнеженного властелина, заменяя взмахами крыльев освежающее дуновение ветра (фр. 202, II, 266). Этот рассказ является, конечно, примером довольно забавного хвастовства, но поскольку автором столь хитроумного изобретения является не сам говорящий, трудно сказать, в какой мере оно могло служить для характеристики воина-бахвала.

Более яркое описание мы встречаем в комедии Мнесимаха «Филипп» (около 345 г.). Здесь посол от македонцев, как видно, пытается запугать возможных противников, говоря: «Да знаешь ли ты, с какими людьми тебе предстоит сражение? Ведь мы обедаем наточенными мечами, а в качестве вина пьем масло из горящих светильен; на сладкое после обеда раб приносит нам критские дробтики, вместо семечек — перемолотые обломки от копий; под голову мы кладем щиты и панцири, в ноги — пращи и стрелы, а на пиру увенчиваемся ремнями от катапульта» (фр. 7, II, 366)⁵⁰. Разумеется, хвастовство, хотя и не принимающее такого «фольклорного» характера, могло быть присуще и выходцам из «классических» греческих полисов. Так, сохранились три стиха из точнее не известной комедии, поставленной, вероятно, около 315 г., где воин, говорящий с сильным дорийским акцентом, перечисляет имена македонских полководцев, под чьим началом он воевал чуть ли не двадцать лет подряд, — здесь и знаменитый Пердикка, и упоминаемый Демос-

⁴⁹ Уэбстер (Т. В. L. Webster. *Studies in later Greek comedy*. 2. ed. Manchester, 1970) датирует эту комедию концом 360-х гг.; Эдмондс (II, 266 сл.) — 349 г.

⁵⁰ Характеристику македонского посла или даже самого Филиппа видят в этих стихах Коппола (G. Coppola. *Per la storia della commedia greca. Timocles ateniese e Difio di Sinope* // *RFIC* 5, 1927, 453) и Уэбстер (Прим. 49). p. 43) вопреки мнению, высказанному в 1908 г. Брейтенбахом и поддержанному впоследствии Керте (A. Korte, *Mnesimachos* // *RE*, 30 НВ, 1932, стб. 2278): оба названных исследователя считали, что объектом осмеяния у Мнесимаха являлся Демосфен. Аргументом в пользу такого толкования служил фр. 12 Тимокла, где Демосфен выводился в качестве хвастливого Бриарея, готового глотать катапульти и копья. Более вероятным, однако, представляется, что у Тимокла образ, созданный Мнесимахом, был полемически переосмыслен и направлен против «шпагоглотателя» Демосфена, которого его политические противники нередко упрекали в трусости, прикрываемой воинственной бравадой. См. J. D. Meerwaldt. *De comicorum quibusdam locis ad ludendum Demosthenem pertinentibus* // *Mnemosyne*, 55, 1927, 289—291; Webster (Прим. 49), p. 45.

феном фессалиец Киней, и еще три довольно известных командира (фр. 129, III, 380). В одном отрывке из Филемона, по-видимому, воин-бахвал пытается заманить к себе дорогостоящую гетеру обещанием, что она сравняется в богатстве если не с вавилонской царицей, то по крайней мере с известной содержанкой Гарпала Пифионикой (фр. 16, III, 12), на которую царский казначей не жалел чужих денег.

Наряду с этим у того же Филемона встречается сравнение война-наемника с жертвенным животным: обоих кормят только для того, чтобы в назначенное время отправить на убой (фр. 155, III, 80). В другом отрывке ремесло наемника приравнивается к рабской доле. «Скоро же ты стал воином из свободного человека», — говорил кто-то в комедии одного из Аполлодоров (фр. 10, III, 204). Под тем же именем сохранилось еще одно неутешительное высказывание: «Неудачливому воину, если не будет трусом, хватит дела до старости» (фр. 2, III, 200), — т. е. ему до седых волос придется искать случай для обогащения. Когда же судьба благосклонна к наемнику, он старается хорошо заработать на удачной кампании и схватить все, что попадется под руку. Такую фигуру рисует в одном фрагменте Дифил: возвращающийся домой воин навьючил на себя столько поклажи, что его можно принять за торговые ряды, оставившие свое место на рыночной площади и пустившиеся в пеший поход (фр. 55, III, 124). Скорее сочувствие, чем насмешка, слышится в отрывке диалога из несохранившейся комедии Гиппарха: «Что тебе надо от этого воина? Откуда у него деньги? Ничего нет, я уверен, разве только любимый пестрый коврик... да проклятые персидские грифоны... Да еще персидская чаша, бокал да психтер» (фр. 1, II, 586)⁵¹. Речь идет явно о вернувшемся из Малой Азии наемнике, который рассчитывал добыть горы золота, а привез несколько предметов домашней утвари. Едва ли в ином положении оказывался персонаж на комедии Никострата «Цари», которого Афиней характеризует как «хвастливого воина» (6, 230 d): правда, он привез из похода психтер более тонкой работы, чем вышивка на плаще, но этот психтер и еще какая-то небольшая кухонная посуда — все, что у него осталось (фр. 1, III, 282). Наконец, упомянем монолог неудачливой гетеры из ближе не известной комедии драматурга начала III в. Феникида, где женщина жалуется на своего первого сожителя — воина. Тот все время рассказывал про сражения и показывал полученные в них раны, в дом же ничего не приносил. Говорил, что получил от царя какой-то подарок, только об этом и твердил, а пока что целый год пользовался

⁵¹ Текст, приводимый в рукописях Афиней, испорчен; я передаю одни из возможных вариантов его понимания.

даром услугами своей дамы (фр. 4. III, 248, ст. 4—10). Конечно, не приходится считать этого воина образцом благородства, но и все его рассказы явно не от хорошей жизни, и сам он не похож на завязлого сердцеда, меняющего женщин одну за другой.

Как видим, характеристика воина у братьев Менандра по профессии далека от однозначно отрицательной, и наш поэт примыкает к этой тенденции, показательной для жанра в целом.

Так, с одной стороны, мы находим у него достаточно ироническое отношение к хвастливому воину. Вот, например, отрывок из признания этого персонажа. «От чего у тебя эта рана?» — «От метательного копья». — «Каким образом, ради богов?» — «По лестнице влезал я на стену. Я говорю серьезно, а они стали надомной издеваться» (фр. 411). Ирония состоит в том, что метательное копье, снабженное ремнем, предназначалось для дальнего боя; употреблять его против взбирающихся на стену по лестнице бессмысленно. Еще одна цитата: «Убивает он меня, хudeю, прославляя его. А уж до чего умны его солдатские шутки! Какой хвастун этот негодник!» (фр. 412; скорее всего жалоба паразита на надоевшего ему хозяина). С этими фрагментами сходны по тону цитаты из комедии «Льстец», где воин Биант гордился своим умением пить и успехом у женщин. «В Каппадокии, — обращался он к паразиту, — я выпил, Струфия, три раза по полной золотой чаше, вмещающей 10 котил». — «Ты напился больше, чем царь Александр», — подкивал паразит. — «Да уж не меньше, клянусь Афиной!» — «Здорово!» (фр. 2). В другой раз паразит перечислял любовниц воина, среди которых были якобы Хрисиды и Антикиры (фр. 4), услаждавшие досуг Деметрия Полиоркета во время его пребывания в Афинах в 304/303 г.³² Не отличались особым изяществом и шутки Бианта, так что к нему могло быть вполне применено высказывание из точнее не известной комедии: «Не бывать воину изысканным человеком, и не сделает его никогда таким даже бог» (фр. 554 МК).

В папирусных отрывках из «Льстеца» можно, пожалуй, найти объяснение для отрицательного отношения в этой комедии к воину. Очевидно, разбогатевший в грабительских походах Биант выступал здесь соперником юноши, не имеющего средств, чтобы выкупить возлюбленную у сводника, и какой-то персонаж (может быть, все тот же двуличный паразит) обвинял воина в несправедливом обогащении: «Клянусь Гелием, если бы не шел за мной следом этот раб, несущий бутылки с фасосским вином, и не возникло бы подозрение, что я во хмелю, я кричал бы, сопровождая его (т. е. воина) на базарной площади: "Эй, человеке, в прошлом году ты был ни-

³² Plut. Demetr. 24.

шим и тощим, теперь же богат. Говори, каким занимался ремеслом! Ответь на это! Откуда у тебя столько? Пошел прочь с дороги! Зачем учишь дурному? Зачем показываешь нам, какую пользу приносит несправедливость?» (ст. 46—54). Словом, есть все основания полагать, что Биант в «Льстеце» был изображен в весьма ироническом освещении, и что Теренций, заимствовавший фигуры воина и паразита из этой комедии Менандра для своего «Евнуха» (тоже по Менандру), следовал греческому оригиналу⁵³.

С другой стороны, нет ничего более далекого от обличения воина-наемника, чем исходная ситуация в уже многократно упоминавшемся «Цците»: здесь и рассказ Дава о (мнимой) гибели его хозяина, и монолог Тихи полны сочувствия к доле молодого человека, вынужденного ратным трудом добывать приданое для сироты-сестры и обеспечивать свое собственное будущее (ст. 1—17, 40—74, 103—114). Каково приходилось таким наемникам-непрофессионалам, хорошо видно еще из двух фрагментов Менандра. «Кто идет в поход, не будучи воином, тот врагам обеспечивает гекатомбу» (фр. 409), т. е. готовит им победу, а себе гибель или плен. «Военная служба не приносит никакого достатка, а только краткую и быстротечную жизнь, в которой мы сталкиваемся с испытаниями без надежды на спасение» (фр. 142). И если Фрасонид из «Ненавистного» (наравне с Полемоном и Стратофаном из других комедий) принадлежит к «командному составу» и в силу этого достаточно богат, чтобы посылать подарки своей возлюбленной⁵⁴, то это сближает его образ как раз с типом молодого человека из обес-

⁵³ Т. В. L. Webster. Studies (см. выше, № 6, прим. 4), p. 113; Barigazzi (прим. 9), p. 76; Hofmann, Wartenberg (прим. 32), S. 28—32. Изобличение Бианта находилось, возможно, в какой-то связи с рассуждением о том, что негодный вообщее всегда больше везет, чем людям порядочным; может быть, в качестве примера, иллюстрирующею эту мысль, приводилась участь некоего «двудольника» (διχορίτης), т. е. воина, который получает двойное жалованье, но тем не менее вынужден сам таскать в походе вещевой мешок, шлем, пару копий, шкуру для подстилки — ношу, какую не на всякого осла наваалишь (ст. 27—32). К сожалению, состояние текста делает это толкование не более чем предположительным. Что представляли собой такие комедии Менандра, в какой-то мере связанные с образом воина, как «Ахейцы». «Воины» и «Фрасилеонт», остаются пока неясным из-за отсутствия достаточного материала. Отзывы Плутарха и тем более Юлиана о Фрасилеонте, как видно теперь на примере Фрасонида, нуждаются в проверке. Несколько стихов из «Фрасилеонта» Турпилия тоже не дают ответа на интересующие нас вопросы. См. Hofmann, Wartenberg, 45 f. 72—74.

⁵⁴ Ср. щедрость Стратофана в «Сикионце», который отказывается от всякого возмещения расходов, понесенных им за годы, пока у него воспитывалась Филумена, и отдает ей в собственность купленного им за свои деньги вместе с ней раба Дромона (Sic. 235—238). О дорогих нарядах и украшениях, подаренных Гликере, говорит в доказательство своей любви и Полемон (Perik. 516—525).

печенной семьи, которому досуг и средства позволяют такую роскошь, как сердечные страдания. Но если любовные увлечения какого-нибудь богатого молодого бездельника нередко встречают у его близких ироническую реакцию⁵⁵, то ни в «Щите», ни в «Ненавистном», ни в «Сикионце» или «Остриженной» нет даже тени насмешки ни над профессией воина, ни над его переживаниями.

В таком отношении Менандра к влюбленному воину следует различать две причины. Первая из них является, по-видимому, общей для всей новой комедии: Менандр и его современники достаточно хорошо знали, почему люди нанимаются воевать на чужбине. Слишком много было в эти десятилетия семей, разоренных бесконечными военными авантюрами, слишком трудно было сколотить нужную сумму денег для покупки нового участка земли, чтобы молодой мужчина, оставшийся единственным кормильцем, мог пренебрегать столь реальной возможностью поправить свои дела⁵⁶.

Поэтому сама фигура греческого наемника лишена в глазах афинских комедиографов IV в. и их зрителей той одиозности, с которой она непременно связана у Плавта.

Вторая причина сочувственного изображения воина в «Ненавистном» и подобных ей комедиях — гуманистическое направление всего творчества Менандра, искавшего и умевшего находить под стандартными сценическими масками живого человека с присущими ему слабостями и недостатками, но в основе своей — честного, доброго и отзывчивого. В этом отношении воины Менандра ничем не отличаются от людей «цивильных»: Фрасонид в своем отчаянье ничуть не уступает в силе раскаяния Харисию из «Третьейского суда». Обо всем этом, впрочем, достаточно написано в посвященных Менандру работах последних лет⁵⁷.

Для нашей же темы важен еще один вопрос, связанный с изображением воина в аттической комедии, — именно, происхождение того персонажа, который в истории античной литературы испокон века слывет наиболее адекватным представителем типа «хвастливого воина». Мы имеем в виду, конечно, плавтовского Пиргополника. Об этом образе и комедии Плавта в целом имеется огромная лите-

⁵⁵ Ср. Phasma, 39—56.

⁵⁶ Л. П. Маринович. Греческое наемничество IV в. до н. э. и кризис полиса. М., 1975, с. 128—130. Греческому *χρῆματα* — «имуществу», ради которого шли в наемники, вполне соответствует латинское *pecunia* у Теренция: в его «Самоистязателе», заимствованном у Менандра, Менедем сообщает, что в молодые годы он из-за бедности отправился в Азию и там оружием добыл себе и добро, и славу (*simul rem et gloriam...repperi*, Heaut., 112).

⁵⁷ P. Flury. *Liebe und Liebessprache bei Menander, Plautus und Terenz*. Heidelberg, 1968, S. 50—53; GGL, S. 744 f.; K. Treu. Nachwort. In: *Menander. Stücke*. Lpz., 1975, S. 307 f.

ратура, очень удачно и экономно обобщенная В. Хофманном⁵⁸. Немецкий исследователь сходится с П. Грималем⁵⁹ в том, что греческий «Хвастун» (Ἰαλαζών), явившийся прототипом плавтовского *Miles gloriosus*, был поставлен в Афинах около 280 г., и этим, естественно, дается отрицательное решение вопроса об авторстве Менандра. Другие исследователи датируют «Хвастуна» самым началом III в., т. е. временем, наступившим после поражения Деметрия Полиоркета при Ипсе в 301 г.⁶⁰ В этом случае в образе Пиргополиника есть основание усматривать достаточно прозрачный намек на любовные похождения Деметрия Полиоркета, превратившего Парфенон во время своего пребывания в Афинах в хорошенский публичный дом⁶¹. Впрочем, для Плавта и его зрителей история возникновения «Хвастуна» едва ли имела какое-нибудь значение: в Пиргополинике Плавт нашел идеальный материал для создания образа бахвала и еще больше усилил его комедийное звучание приемами италийской фольклорной ателланы. Это тем легче было сделать, что для римской публики на рубеже III—II вв. наемный воин являлся и по существу однозной фигурой.

В этой связи показательно небольшое наблюдение над соответствующей лексикой в греческом и латинском языках.

Для обозначения наемного воина комедия Плавта пользуется словом *latro*⁶², которое со временем получает значение «уличный грабитель, разбойник». По своему происхождению лат. *latro* восходит к группе греческих слов, характеризующих службу за плату: *λάτρις* «наемный слуга, батрак», *λατρεία* «наемная служба», *λατρεύω* «работать за плату, состоять на рабской службе» и т. п. Впервые слова этой группы засвидетельствованы в назидательной элегии VI в. и вплоть до начала IV в. остаются принадлежностью поэтической речи, что в некоторых случаях придает им положительное

⁵⁸ Hofmann. Wartenberg (прим. 32), S. 97—115.

⁵⁹ P. Grimal. Le Miles gloriosus et la vieillesse de Philémon // REL, 46, 1968, 129—144.

⁶⁰ Webster (прим. 48) 173; K. Gaiser Zum «Miles gloriosus» des Plautus: eine neuerschlossene Menander-Komödie und ihre literaturgeschichtliche Stellung. «Die römische Komödie: Plautus und Terenz». Hrsg. von E. Lefevre. Darmstadt, 1973, S. 223—245. В первом варианте этой статьи, опубликованном в журнале «Poetica», 1, 1967, с. 436—461, Гайзер стремился доказать, что безымянный «Хвастун» являлся произведением ни более, ни менее как самого Менандра, — тезис, который встретил у большинства исследователей достаточно скептическое отношение. Дополнение, сделанное Гайзером в издании 1973 г. (ук. сб., с. 239—248), не внесло в вопрос столь веских новых аргументов, чтобы они могли решить спор в пользу весьма смелой гипотезы.

⁶¹ Plut. Demetr. 23—24, 27.

⁶² Miles gl. 74, 76, 949, ср. 43 (Scytholatronia); Poen. 663, 666; Stich. 135; Trinum. 599.

значение. Так, Ирида и Гермес гордо называют себя «слугами» богов (Eur., HF 823; Io., 4), и «службу» виночерпия у Зевса управляет Ганимед (Eur., Tgo., 824); Ион доволен тем, что «служит» Фебу, и не хочет перемены в своем положении (Io., 129, 152). Один раз *λάτρευματα* расцениваются не с точки зрения того, кто служит богу, а с точки зрения самого бога, и поэтому приобретают смысл «почестей», оказываемых Аполлону (Eur., Iph. T., 1275). Гораздо чаще, однако, в слове *λάτρις* и родственных с ним проступает первоначальное значение зависимости, батрацкой доли⁶³. Иногда слова этой группы только констатируют состояние подчиненности, не давая ему оценки⁶⁴, но нередко выражают откровенно негативное и даже пренебрежительное отношение к человеку, состоящему на подневольной службе: Прометей у Эсхила с презрением отзывается о подчинении Гермеса Зевсу (Prom. 966), и вынужденная служба Геракла у Омфалы характеризуется как *λάτρεία*, *λάτρευμα* и т. п.⁶⁵ Римская комедия совершенно изолирует понятие *latro* от возвышенно-поэтического употребления и подчеркивает в нем только состояние наемничества, освобождающее человека от ответственности и развязывающее ему руки для всякого рода бесчинств.

Тем более показательно, что Менандр не пользуется для обозначения наемника ни одним понятием из указанной группы. Он называет его тем же словом *στρατιώτης*, что и всякого другого воина, или *ξένος*, если речь идет о его службе на чужбине⁶⁶. И сам глагол *ξενιτεύεσθαι* приобретает в середине IV в. значение, близкое к профессиональному термину, — «служить в наемном войске на

⁶³ Именно в этом значении *λάτρις* засвидетельствовано впервые у Солона (фр. 1. 48) и Феогнида (ст. 302, 486) (см. А. И. Доватур. Повествовательный и научный стиль Геродота» Л., 1957, с. 61–63). Ср. Soph. Trach. 35.

⁶⁴ Ps.-Phoc. 121 (*καίρωι λάτρευει* — «подчиняться обстоятельствам» и не пытаться против течения); Pind. Ol. X 28 (*λάτριος μισθός* — «плата за труд»); Soph., fr. 269 с. 35; 269 d, 22; 269e, 2 — вероятно, везде о Гермесе (нумерация фрагментов по изд.: TGF. vol. 4, Eur., Hec. 609; Suppl., 639; Iph. T. 1115; Phoe. 225; Iph. A. 868).

⁶⁵ Soph. Trach. 70, 357, 830. Негативное значение имеют *λάτρις* и т. п. также Aesch. J. Pr 968; Soph. Ajax 503, OC 105; особенно — Eur. Tgo. 422, 424, 450, 492, 707, 1106.

⁶⁶ Дав говорит о возвращении из похода (*ἀπὸ στρατείας*) и называет своего хозяина *στρατιώτης*, а его товарищей — *στρατιώται*; Тиха говорит о соратнике Клеострата «другой чужеземец» (*ξένος ἄλλος*) (Asp. 5, 20, 61, 102). Полемон — всегда *στρατιώτης* (Peric. 146, 186, 371, 1016) или *νεανίσκος* (129); Стратофан — «очень честный полководец» (*ἡγεμὼν χρεστὸς σφόδρα*. Sic. 14) и, пока не установлено его афинское происхождение, — *ξένος* (фр. 2). Ср. Isocr., Areopag. 9.

чужбине»⁶⁷; ничего однозного ни в самом занятии, ни в обозначающем его глаголе нет. В глазах Плавта и его публики греческий наемник — варвар, от которого один шаг до разбойника на большой дороге; в глазах Менандра наемник такой же воин, как и всякий другой, и ему присущи те же достоинства и недостатки, что и любому человеку. Представление о типе хвастливого воина, перенесенное на новую аттическую комедию из ее римских переработок, могло удерживаться так долго только из-за отсутствия достаточного материала, характеризующего греческий оригинал. Накопление этого материала заставляет подходить к генезису образа воина в двух ветвях античной комедии значительно более конкретно и дифференцирование.

Приложение

Комедия «Ненавистный» является самым ярким примером в новом взгляде на супружеские отношения древних афинян, но сложившуюся в ней ситуацию следует все же расценивать как более близкую к идеалу, чем к реальной жизни, где, в сущности, за 100 лет, прошедших после Еврипида, мало что изменилось.

В комедиях самого Менандра редко спрашивают мнения девушки о ее суженом. В «Брюзге» Сострату важно заручиться согласием на брак с дочерью Кнемона самого старика, а позднее — Горгия; там же Каллипид решает выдать замуж за Горгия свою дочь, которая до того в глаза не видела будущего мужа. Сходная ситуация — в «Земледельце», где пожилой крестьянин Клезнет готов взять в жены без приданого сестру Горгия, совершенно ему до тех пор неизвестную, и все социальное окружение сочло бы этот брак вполне счастливым, если бы предполагаемая невеста не успела стать тайно матерью. Заметим попутно, что отец шелопаю, обесчестившего девушку, собирается женить его на своей падчерице, не спрашивая согласия ни одной из сторон. В «Остриженной» приемной матери Гликеры и во сне не могло присниться спрашивать девушку ее согласия стать сожительницей Полемона. И Патэк в финале этой же комедии решает женить своего вновь обретенного сына

⁶⁷ Isocr., 5, 122; Ep. 2, 19 (плохо приходится как самим наемникам, так и тем, кто их нанимает); Antiphan, fr. 96, II, 204. Ср. ξεντεία в значении «военная служба на чужбине»: Democr. fr. 732 Лурье. См. также R. Hosek. Die Mittlere Komödie als Quelle soziologischer Beobachtungen «Hellenische Poleis». В. III. 1973, S. 1106. О первоначальном значении ξεντείαεσσα «жить за границей, на чужбине», см. D. J. Georgacas. A Contribution to Greek Word History... // Glotta, 36, 1958, 173.

Сокращенный перевод отрывка из второй части [141]; см. т. 2, № 11.

Мосхиона на дочери некоего Филина, о которой до сих пор не было и речи: считается само собой разумеющимся, что отец лучше сына или дочери знает, кого выбрать им в спутники жизни.

Это подтверждают и две женщины, особенно подробно рассуждающие о супружестве, — Памфила в «Третьей суде» и некая неизвестная нам по имени особа из так называемого папируса Дидо (см. выше, с. 115 сл., прим. 5). Они обе считают вполне нормальным, что их выдали замуж, не спросив их мнения. «Пока я была девушкой, твоей задачей было найти мне подходящего мужа, — говорит женщина отцу в папирусе Дидо. — Тогда выбор был в твоей власти» (34 сл.). В этих условиях трудно было бы ожидать, чтобы между молодыми людьми возникло чувство, отдаленно напоминающее духовное единство. (Если у Менандра обе супруги готовы делить со своими мужьями все их заботы, не помышляя о разводе, то это опять же — менандровская ситуация, более, чем жизненная).

Примерно так же рассуждает в «Третьей суде» Смикрин, отец Памфилы, не видящий ничего необычного в том, что зять завел себе гетеру в городе. Конечно, старику жалко дочери, но еще больше его беспокоят неизбежные расходы зятя на любовницу, на которые уйдет приданое его дочери (Т. 134—137, 749—751). К тому же он понимает, что в смысле удовлетворения чувственности законной жене трудно соперничать с опытной представительницей древнейшей профессии (фр. 7).

Добавим к этому, что первоначальный толчок развитию сюжета часто дает насилие, совершенное над девушкой во время какого-нибудь ночного празднества, когда молодой человек действует под влиянием своего возраста, опьянения и ночного мрака (С. 46; П. 95; Т. 474), т. е. поддается элементарному физическому влечению, так что он впоследствии даже не в состоянии узнать оскорбленную им девушку. Конечно, это — в известной степени комедийный стереотип, но сама ситуация считается настолько типической, что Мосхион в «Самиянке» ссылается себе в оправдание на опыт тысяч молодых людей, попадавших в такое же положение (485—487). Только один из них — Харисий — находит слова осуждения подобного поведения (Т. 894—899). Все остальные (в том числе, и Демей в «Самиянке», 339—342) находят такое подчинение чувственному влечению совершенно естественным для молодого человека, т. е. чисто эротический аспект в отношениях между полами получает всеобщее признание и не требует дополнения в нравственном плане.

На фоне этих традиционных представлений особенно привлекают внимание те моменты в описании уже сложившихся или возникающих супружеских отношений, которые, как в случае с Фрасо-

нидом, свидетельствуют о новшестве в понимании брака у Менандра.

Мосхион в «Самиянке», успевший совратить дочь соседа, не отрекается от своей вины и подкрепляет готовность жениться на Планго торжественной клятвой (50–53). Эрос, владеющий его душой, не позволяет ему поступить неблагородно (630–634). Так же точно молодой человек в «Земледельце» не хочет быть бесчестным по отношению к соблазненной девушке и готов отказаться от выгодного брака, приготовленного ему отцом (15). Отношения между молодыми людьми явно выходят за пределы удовлетворения «одномоментной» страсти; чувство долга молодого отца по отношению к женщине, ставшей матерью его ребенка, это нечто совсем иное, чем гражданская повинность жениться «для произведения законных детей». В комедии Менандра молодой человек хочет ввести в русло законного брака уже возникшие любовные взаимоотношения, чтобы их этим подкрепить.

По тому же пути, насколько мы можем судить, идет Стратофан в «Сикионце». Строго говоря, перед ним нет каких-либо юридических ограничений, чтобы сделать своей наложницей купленную девочкой на рабском рынке Филумену. Чувственная сторона была бы при этом удовлетворена, но общественному положению девушки был бы нанесен непоправимый урон. Поэтому Стратофан прилагает все усилия, чтобы разыскать отца Филумены и с его согласия вступить с ней в законный брак: снова герой Менандра руководствуется не гражданским, а моральным долгом, чтобы придать своим чувствам законную форму, а не делить их между женой и гетерой⁶⁸. Заметим, впрочем, что и в этом случае все вопросы решаются без участия самой Филумены.

Несколько иначе складывается судьба молодого человека, который произносит вступительный монолог в так называемом Антинопольском папирусе № 15. Мы узнаём, что наш молодой человек, хоть и женился не по собственному выбору, а по указанию отца (3), в течение пяти месяцев не провел ни одной ночи отдельно от своей супруги; больше того, он вполне ее оценил и полюбил. Очарованный ее благородным характером и душевной добротой, он стал уважать (ἡγάπων) свою жену и приобрел в ней как истинного друга, чьи нравственные качества он сумел оценить, так и жену, приносящую ему наслаждение. Соответственно, он и не стал искать вдали от нее удовлетворения, которое другие не могут найти в отношениях с собственной супругой.

⁶⁸ Покинутую им гетеру Мальфаку Стратофан в случае женитьбы на Филумене собирает, по всей видимости, выдать замуж за своего паразита Ферона.

Противоположная картина вырисовывается из фрагментов «Ожерелья». Муж Кробилы, который много лет тому назад женился на сироте-наследнице (ἐπίκληρος) с хорошим приданым, проводит всю свою жизнь во взаимном от нее отдалении. Прежде всего, непремено ее чванство (фр. 1, 13 сл.); во-вторых, она внешне безобразна, так что лучше не вспоминать о первой ночи — источнике всех бедствий. Ясно, что ни семейная жизнь, ни половое общение с Кробилой не доставляют ее мужу ни малейшей радости.

Наконец, не последнее место в обсуждаемой нами теме занимает позиция самих женщин. Доводы жены в уже упоминавшемся папирусе Дидо и аргументы Памфилы в «Третейском суде», как мы знаем их в изложении Харисия из теперь уже опубликованного текста⁶⁹, исходили, конечно, из уст хороших жен, которые принимали близко к сердцу беды своих супругов и хотели всячески поддержать их в трудную минуту. Больше того: Памфила называла себя κοινῶδες τοῦ βίου, «спутницей жизни» Харисия, которую она должна пройти вместе с ним (820), а в папирусе Дидо женщина говорила, что оценивает своего мужа так, как он этого хочет, ей нравится все то же самое, что ему, и никакие деньги не могут принести ей столько радости, сколько доставляет ей ее муж (17 сл., 22 сл.). Следовательно, есть основание говорить о несомненной общности в восприятии жизни, которая связывает здесь супругов⁷⁰, хотя состояние дошедших до нас текстов не позволяет определить, что играет главную роль в таком отношении идеальных жен к своим мужьям, — чувство долга или личное влечение. Немного иначе обстоит дело с Гликерой и Кратией, но об этом уже была речь на предыдущих страницах, а завершение темы читатель найдет в № 8.

⁶⁹ Он был любезно сообщен мне профессором Тэрнером в 1978 г. Тогда речь шла о двух папирусных отрывках, опубликованных впоследствии в Р. Оху. 50, № 3532–3533].

⁷⁰ О сходном мотиве в плавтовском «Стихе» (обработке менадровских «Братьев а») и о взаимоотношении между этой пьесой, «Третейским судом» и папирусом Дидо см. подробнее: Zucker F. *Socia unanimans* // RhM 92, 1943, 193–209. Для нас особенно важно понятие officium, которое многократно возникает в начале «Стиха».

8. От новаторства до трюизма — один шаг

Опубликованные примерно 15 лет тому назад в 42 томе Оксиринхских папирусов отрывки из античных гномологиев (№ 3004—3006) не вызвали, насколько мне известно, большого интереса у исследователей¹. В свое время я высказал свое мнение об этих фрагментах в статье, опубликованной по-русски в сборнике, который едва ли имел большое распространение за пределами Советского Союза. К тому же заглавие этой работы было без моего согласия переделано так, что статья теряла всякий смысл². Все это, на мой взгляд, дает мне основание предложить для данного тома переработанный вариант названной выше статьи.

Хорошо известно, что комедии Менандра не пользовались при его жизни успехом, которого они заслуживали. Причиной этого была психологическая глубина образов, выходявших за пределы обычных комических стереотипов. После смерти поэта положение вскоре изменилось, и менандровское искусство служило много столетий предметом восхищения, — достаточно назвать имена от Аристофана Византийского до Сидония Аполлинария и Паллада³. Примерно во время александрийских филологов началось и постепенное составление так называемых «Сентенций Менандра», в которых в конечном счете от Менандра осталось несколько десятков его подлинных стихов. Фрагменты гномология из 42 тома Оксиринхских папирусов дают нам возможность проследить, как с помощью составителей гномологиев менандровское новаторство в изображении персонажей и психологическая глубина их поведения сводились к шаблонным поучениям.

Интересующие нас отрывки следует типологически расположить несколько в ином порядке, чем они напечатаны в т. 42, а именно:

¹ Первая публикация [176]. Здесь дается обратный перевод с немецкого.

² Маленькие заметки в ЗРЕ (т. 16, с. 76: Дитль; т. 18, с. 168 и т. 20, с. 45 сл.: Маркович; т. 27, с. 76: Фюрер) не касаются затрагиваемого здесь вопроса.

³ *Annee philologique*. LIII. №2951.

³ МК, II. *Testimonia* 32—41, 43, 44, 48, 49, 59—61; *Anth. Pal.* X. 52; *Sidon. Apoll. Epist.* IV. 12; Менандр, с. 354—362.

№ 3005, 3004, 3006. Хронологическую последовательность самих папирусов мы оставляем здесь без внимания, так как все они, конечно, имели более ранние оригиналы, и для нас важно только, как следовали друг за другом типы гномологиев, а не последовательность папирусов во времени.

Р. Оху. 3005 происходит из типа гномологиев с тематическим расположением цитат. Возникновение таких флорилегиев мы можем теперь с помощью папирусов отнести ко времени не позже первых Птолемеев⁴. Благодаря содержанию первых одиннадцати строчек из кол. 1 папируса 3005, а так же подзаголовков между строчками 11—12 и 19—20 мы можем заключить, что здесь были собраны стихи о благодарности и неблагодарности, о доброй и дурной славе, о надежде и о том, что совершается вопреки ожиданию. Из первых 11 стихов четыре совпадают с цитатами из Менандра, известными из Стобея⁵; то же самое касается ст. 21⁶. Остатки ст. 24 совпадают с фр. 7 из «Кифариста». Шесть менандровских стихов из двадцати четырех делают вполне вероятным предположение, что и остальные 18 заимствованы у того же автора.

Это предположение подкрепляется колонкой II, на левом поле которой находим 4 пометки. Перед ст. 5 — Κόλακ(ος), перед ст. 6 — Συνερόσης, перед ст. 8 — [Βοι]ωτ[ίαισ] — все это названия комедий Менандра⁷. Соответственно, пометку τοῦ αὐτοῦ перед ст. 2 следует понимать, как это предложил издатель т. 42 П. Парсонс, не как «из того же автора» (поскольку все остальные названия указывают на Менандра), а как «из той же пьесы» (τοῦ αὐτοῦ δράματος), т. е. из комедии, которая была названа либо в конце кол. I (ее левое поле оборвано), либо в утраченном начале кол. II. Цитаты были здесь разделены параграфами (короткой горизонтальной чертой под строкой), из чего следует, что они состояли из одного (ст. 5, 8, 12) или двух (ст. 2—3, 6—7, 10—11) стихов. То же самое касается кол. I. Наконец, как это явствует из не заполненного записью места в строках 4 и 9 на левой стороне кол. II, в

⁴ Hense, RE 9, 1916, 2575—2576; Horna, RE Suppl. 6, 1955, 78—81; Bartsch J. A new Gnomologium: with some Remarks on gnomonic Anthologies, II // Cl. Qu. 45, 1951, 1—10; Bartoletti V. Frammenti di un florilegio gnomologico in un papiro fiorentino. In: Atti dell' XI Congresso Internazionale di papirologia. Milano, 1966, p. 9; Maehler H. Griechische literarische Papyri // MH 24, 1967, 70—73; Livrea E. Pap. Harris 171 (sic!). Gnomologio con testi comici // ZPE 58, 11—20 = The Rendel Harris Papyri (P. Harris II), 1985, N 170, p. 9—18; P. Harris II, N 174, p. 30—33; P. Köln 6, 1987, № 246.

⁵ Нумерация фрагментов дается в этой статье по изд. КМ. Соответственно, ст. 2—3 = фр. 447; ст. 6 = фр. 478; ст. 7 = фр. 479, 1.

⁶ Фр. 289.

⁷ Т. е. из «Льстеца», из «Сожительницы», из «Беотянки».

них посередине тоже находились подзаголовки, указывавшие на тему следующих разделов. Содержание самих цитат распознать трудно, так как сохранилось от 3 до 7 букв. Стих, начинающийся словом ἄλλ(όνεια), хорошо подходил бы к хвосту Бианту из «Льстеца»; в ст. 12 можно предполагать начало фр. 335 («Ожерелье»).

Таким образом, если Р. Оху. 3005 представляет собой в самом деле остаток гномология со стихами исключительно Менандра, то это первый образец такого собрания. До сих пор были известны гномологии со стихами разных поэтов или одного Еврипида⁸. Не так давно З. Екель выражал сожаление, что мы не располагаем ни одним флорилегием, которым могли бы воспользоваться составители сборников сентенций Менандра⁹. Опубликование Р. Оху. 3005 позволяет надеяться, что эта лакуна будет со временем заполнена. И хотя стихи, сохранившиеся на папирусе, не отличаются глубоким психологическим содержанием, это был все-таки подлинный Менандр.

Несколько иначе обстоит дело с Р. Оху. 3004; это — школьное упражнение, переписанное с более короткого собрания сентенций. Они были подобраны в алфавитном порядке по первой букве стиха, и поэтому ранее разрозненные стихи образовывали некое единство¹⁰. Из начал тринадцати стихов, сохранившихся на Р.Оху. 3004 (от «альфы» до «ню»), первые семь посвящены обязанностям сына, а ст. 1—3 и 4—5 представляют собой законченные высказывания. «(Единственным) признаком добродетели должен ты, Клитофонт, считать верность родителям и любовь, если ты понимаешь, что отец показал тебе [...] (1—3). Также справедливо почитать мать: она была тобой беременна, страдала, кормила...» (4—5). Так как имя Клитофонта известно нам из фр. 598 Менандра, можно предполагать, что ст. 4 из нашего короткого собрания либо заимствован непосредственно из Менандра¹¹, либо вместе с двумя следующими несколько переделан, чтобы подчинить отдельные стихи алфавиту.

Очевидным наглядным примером такого использования цитаты из автора для морального поучения служит ст. 5, который в гномологии звучит так: ἐκύθησεν, ἐμοχθήσεν, ἐξέθρησεν «она была тобой

⁸ См. прим. 4; к ранее известным папирусам надо теперь прибавить Р.Оху. 45, 1977, 3214 — отрывок из раздела "О браке" из антологии, составленной из стихов Еврипида. См.: ZPE 26, 1977, 40; 29, 1978, 33—35; 37, 1980, 169—172; Lustrum 19, 1978, 66 f., 70 f.

⁹ Menandri Sententiae, ed. S. Jäkel. Lipsiae, 1964, p. XVIII. По этому изданию указываются далее моностихи Менандра.

¹⁰ Ср. Pap. IV, Jäkel.

¹¹ Ср. Pap. IV, 8 Jäkel и Pap. II, 17 = Monost. 698. В первом случае сохраняется имя Фания, известное также из других текстов Менандра («Кифарист», 96, 99 и фр. 544, 799), во втором — оно заменяется прилагательным πλοβίος, которое придает высказыванию обобщенное значение.

беременна» и т. д. (см. выше). П. Парсонс, естественно, сопоставляет эти слова с фр. 685 Менандра: «Я была им беременна, родила его, кормлю и люблю»... (<ὄλ>εδεξάμην, ἔτικτον, ἔκτρέφω, φιλῶ). Однако перемена в гномологии 1-го лица на 3-е и присоединение переделанной цитаты к предыдущим стихам придает первоначальному высказыванию совсем другой смысл.

Фр. 685 принадлежит, судя по всему, девушке, которая подверглась насилию и родила внебрачное дитя. Однако она не хочет, как это было принято в новой аттической комедии, скрывать рождение ребенка, а, напротив, совершенно открыто говорит о своей любви к младенцу. Конечно, не новость, что Менандр в своих комедиях часто выражал сочувствие девушкам, ставшим жертвами насилия, хотя и не давал им возможности выразить свои чувства. Единственный до сих пор известный нам пример — Памфила в «Третейском суде», но и здесь история ее соращения передается другим действующим лицом. Сама она только настаивает на своем праве оставаться с мужем. Даже при узнавании ребенка она никак не выражает своих материнских чувств.

Легко понять, почему Менандр обычно не позволял пострадавшей женщине делать такого рода признание: разоблачение ее девичьей тайны неизбежно навлекло бы на без вины виноватую дурную славу. Вспомним, например, какие душевные муки испытывает Миррина в «Герое» (ст. 69—97) при необходимости пережить заново события, имевшие место 18—20 лет тому назад. Таким образом, фр. 685 необычен для новой комедии и для самого Менандра: опозоренная женщина была здесь не только говорящим действующим лицом, ей не только было позволено признаться в совершенном над ней насилии, но ей еще хватало смелости утверждать, что она любит незаконнорожденное дитя. Значение такого признания в устах героини Менандра (а стих мог быть заимствован из более обширного монолога¹²) трудно переоценить.

Составителю гномология надо было только переделать 1-е лицо в 3-е и высказать в предыдущих стихах общую истину, чтобы *σι δε σοειγ* молодой женщины, отстаивающей свое право на материнство, превратился в банальнейший трюизм, лишенный всякой психологической убедительности: само собой разумеется, что девушка, выданная замуж «для произведения законных детей»¹³, становится беременной, рождает и заслуживает уважения со стороны сына.

¹² Ср. например, монолог молодой женщины в Папирусе Дидо 1 (Менандр, с. 273 сл.)

¹³ Ср. Менандр. Б. 842. С. 727, О. 1013 сл., Н. 444, фр. 682; CGFPR № 250, 9; 251, 5; 266, 10.

Чтобы утверждать эту мысль, не было необходимости в менандровской любви к человеку и в его драматическом искусстве.

Р. Оху. 3004 как раз потому представляет особый интерес, что лирическое высказывание в результате присоединения к предшествующим стихам сводится в нем к очевидной банальности. В других случаях эта цель достигается тем, что слегка переделанный стих изымается из контекста, — примеры этому легко найти, если сравнить некоторые моностихи с подлинными фрагментами Менандра. Речь идет здесь, правда, не о папирусах, а о целых собраниях сентенций, т. е. о конечном пункте длительного развития, но методы составления кодексов оставались, конечно, теми же, что и для гномологиев.

«Легко пренебрегать молчанием человека», — гласит моностих 240. Смысл его в том, что человек, не умеющий сам себя защитить речью, становится объектом притеснения со стороны более активных людей; здесь сквозит сочувствие к беззащитным людям, и что-нибудь подобное мог сказать и сам Менандр. Но заимствованное у поэта и слегка переделанное выражение стоит у него совсем в другом контексте. «Легко пренебрегать бедным человеком, даже если он говорит вполне справедливо, — поучает в "Земледельце" юного Горгия богатый жизненным опытом Клеэнет. — Всегда думают, что он говорит с единственной целью что-нибудь добыть, и плохо одетого всегда считают пройдохой, хотя это совершенно несправедливо» (фр. 1). Здесь мы видим нравственную проблему, возникающую из противоречия между общественным положением человека и его правом на внимание социального окружения.

«Несправедливое почитание (человека) приносит (ему) порицание (ψύχος)», — слышим мы в моностихе 765. Имеется явно в виду, что чрезмерное почитание со стороны общественного окружения, в конечном счете, вредно для человека. «Не ищи всюду возможности обогатиться, постыдись: неправедное процветание пробуждает страх (φόβος)» — читаем мы у Менандра, фр. 510. Смысл снова — совсем другой: неправедно разбогатевший страшится за свое богатство.

Если мы вернемся к Р.Оху. 3004, то обнаружим, что ст. 8, 9 и 12 совпадают с тремя моностями или очень похожи на них (№ 337, 362, 478), не принадлежащими, однако, Менандру. Таким образом, папирус является наглядным свидетельством формирования той ступени, на которой традиция постепенно отдаляется от Менандра: достаточно сравнить Р.Оху. 3004 с вышеупомянутым Р.Оху. 3005, который, скорее всего, представлял собой отрывок из антологии менандровских оригинальных текстов. В Р.Оху. 3004 подлинный Менандр частично изменяется ради тривиального поучения, частично вытесняется шаблонной мудростью, не имеющей уже отношения к аттическому поэту.

Эта последняя ступень представлена, к счастью, в том же томе Оксиринкских папирусов: Р. Оху. 3006 содержит остатки двух колонок, каждая по 13 стихов, из того типа гномологий, в которых на каждую начальную букву цитаты были собраны многие десятки стихов. В нашем отрывке все 26 стихов начинаются с альфы: это меньше, чем в византийских рукописях 1-го класса, которые послужили основанием для издания Екеля (там на альфу начинается 62 стиха), но все таки больше, чем в других папирусах: в Р. Оху. 33, N 2661 на альфу начинаются 9 стихов, в папирусе XIV Екеля – 10. Из 26 стихов, входящих в Р. Оху. 3006, не менее 20-ти совпадают с моностихами, но нет ни одного подлинной цитаты из Менандра. Процесс образования «Сентенций», в начале которого выписывали менандровские стихи, чтобы потом приспособить их для поучения, кончается собранием, которое не имеет ничего общего с Менандром, кроме его имени.

9. Плавт. «Менехмы», «Кубышка»

В ту линию развития античной драмы, которая подготовила новую европейскую комедию положений и нравов (трагедии интриги Еврипида — комедии Менандра), Плавт вносит неожиданную дисгармонию. Наверное, именно поэтому до конца прошлого века он нередко пользовался не слишком лестной репутацией перелагателя греческих образцов, не отличавшегося художественным вкусом их создателей и портившего совершенные оригиналы в угоду вкусам невзыскательной римской публики.

Благодаря работе, произведенной исследователями творчества Плавта в конце минувшего — первые десятилетия нашего столетия, этим несколько пренебрежительным оценкам драматурга пришлось заметно потесниться. Стало ясно, что, приспособлявая произведения своих предшественников для римского театра, Плавт во взятых им комедиях вполне сознательно одни части сокращал, другие расширял. Изображая местом действия какой-нибудь из греческих городов и давая своим героям греческие имена, он без всякого смущения вводил в текст римские детали, достигая таким смешением определенного комического эффекта. Этим же соображением Плавт руководствовался, нарушая стройную композицию целого какой-нибудь сценой, единственной целью которой было вызвать смех и в самом деле непритязательной аудитории. Короче говоря, можно было с полным правом постулировать специфическую эстетику комического, определявшую все художественные эксперименты Плавта.

Первая публикация [176 а]. Новейшее исследование в этой области: Masciadri V. Die antike Verwechslungskomödie. 'Menaechmi', 'Amphitruo' und ihre Verwandtschaft. Stuttgart, 1996. Объединение для анализа вместе с «Менехмами» другой комедии Плавта — «Амфитрион» — вполне закономерно, так как вторая из них тоже построена с применением интриги типа *qui pro quo*: Юпитера принимают за Амфитриона, Меркурия — за его оруженосца Сосию. Разница, правда, в том, что эта путаница грозит добродетельной Алкмене куда более опасными последствиями, чем надоевшей Менехму Матроне или жадной гетере Эротии. В греческом прототипе «Амфитриона», как и «Менехмов», никто не сомневается, но прямой источник его продолжает оставаться спорным (см. выше, № 7, прим. 59). Недоступной мне осталась кн.: Plautus. Aulularia. Ed. Eckard Lefèvre. Tübingen, 2001.

Однако и в пределах этой более или менее единой исследовательской платформы рано говорить о полном согласии в изучении творчества Плавта. С точки зрения одного из современных авторов, Плавт даже не пытался соперничать с «новой» комедией, он полностью разрушает ее сюжет, тонкую характеристику, иронию, нравственный пафос; содержание его произведений следует рассматривать не как связное целое, а как серию эпизодов с непредсказуемым ходом развития, с двусмысленным изображением действительности; его персонажи знают, что мы заранее считаем их нереальными, и не пытаются разубеждать нас в этом — таков один из последних вердиктов по адресу Плавта¹.

Однако примерно в это же время появляется работа, пытающаяся самым тесным образом увязать комедию Плавта с защитой государственных учреждений и мировоззренческих ценностей римского города-государства². А советские историки спорят между собой, чья идеология ближе всего Плавту — городского плебса или средних классов³.

В соответствии с общим направлением нашей работы в задачу данной главы не входит попытка примирить достаточно противоречивые взгляды на Плавта. По-видимому, в каждом из них есть доля правды. Так, невозможно отрицать, что комедия Плавта живет в атмосфере народной игры на площади, какой были те самые римские *ludi* («игры»), на которых ставились его пьесы, и что из этой стихии вырастал совершенно определенный колорит его комизма, не чужавшегося и «перевернутых» отношений, и двусмысленности, и грубой шутки. В то же время было бы несправедливо закрывать глаза на то обстоятельство, что игры эти устраивались в Риме на рубеже III—II вв. в конкретной исторической обстановке, а не в каком-то безвоздушном пространстве. Нельзя отвергать наличие сознательно создаваемой архитектоники пьесы и подчиняемых ей художественных приемов, коль скоро они поддаются беспристрастному анализу. При этом если в области композиции мы не можем отрицать воздействие на Плавта греческого оригинала, то чередование вокальных (отсутствовавших в нем) и речевых партий (а в последних — разговорного стиха и речитатива) являлось целиком нововведением Плавта, и если в этом удастся обнаружить какую-

¹ См.: Gratwick C. Light Drama // The Cambridge History of classical literature. Camb., 1982. Vol. 2. Part 1. P. 95, 114 sq.

² См.: Konstan D. Roman Comedy. Corn. UP, 1983. P. 17—23, 33—46.

³ См.: Кац А. Л. Социальная направленность творчества Плавта // ВДИ 1980, № 1, 72—95; Трухина Н. Н. Герой и антигерой Плавта // Там же, 1981, № 1, 162—177. Правда, скорее всего, как всегда, — посередине: Плавт не был идеологом римских пролетариев, что отнюдь не мешало ему использовать в своих комедиях прием, который современные режиссеры называют «театром в театре».

либо закономерность, то ее следует отнести на счет его художественного вкуса и чувства сцены.

Мы, однако, не будем обращаться к вопросу о предполагаемых прототипах комедий Плавта. Взятые для анализа две комедии мы рассмотрим как художественный организм, предназначенный для совершенно определенной публики и подчиняемый своим собственным законам.

Остается сказать несколько слов о том, почему нами выбраны именно «Менехмы» и «Кубышка»⁴ поскольку по целому ряду признаков они могут показаться не слишком характерными для творчества Плавта.

В самом деле, мы не найдем в этих комедиях ни столь любимой Плавтом фигуры раба-интригана, держащего в своих руках все сюжетные нити, ни юноши, домогающегося взаимности у гетеры, но не имеющего средств, чтобы эту взаимность завоевать. Нет здесь ни обманутых стариков (кража кубышки у Евклиона — детская затея по сравнению с запутанными стратагемами какого-нибудь Псевдола из одноименной комедии), ни хвастливых воинов, кичащихся своими легендарными победами в сражениях и не менее фантастическим успехом у женщин, ни посрамляемых словом и делом сводников.

Вместе с тем мы встретим в двух выбранных нами комедиях и характерную для Плавта романизацию оригинала, и самую италийскую из всех постоянных масок Плавта — вечно голодного парасита, прихлебателя при богатом молодом человеке, и мотив добрачной связи богатого сорванца с беззащитной девушкой, дочерью бедного соседа, и достаточную долю фарса, граничащего с непристойностью, и прямое нарушение сценической иллюзии. Не приходится уже говорить о богатейшем репертуаре ритмических схем, о смене ямбических триметров (сенариев) ямбическими же и трохеическими тетраметрами (септенариями), об ариях и ансамблях (кантиках), из которых отдельные принадлежат к числу лучших созданий Плавта в этой области. Не уступают эти произведения его прочим пьесам и по части речевого комизма и игры слов.

⁴ Названием «Кубышка» мы переводим плавтовское «Aulularia», образованное от латинского слова «aulula» — «горшочек». Другие переводы этого названия — «Клад», «Горшечная комедия» — представляются менее удобными, так как в тексте Плавта речь часто идет о «ней» как объекте всех волнений Евклиона. Названия комедий, образованные посредством суффикса -aria, засвидетельствованы как у Плавта («Asinaria», «Cistellaria», «Mostellaria», «Vidularia»), так и у его современника Невия («Clamularia», «Testicularia», «Tunicularia»). Потом — только один раз у Цецилия Стация («Rastraria»).

В то же время «Менехмы» и «Кубышка» более других созвучны запросам драматического искусства нового времени, потому что «Менехмы» представляют собой, пожалуй, самый законченный образец античной комедии положений, а «Кубышка» дает богатейший материал для понимания принципов изображения характера в античной драме. Словом, несмотря на некоторую «нетипичность» этих комедий для творчества Плавта, есть основания рассчитывать, что мы найдем в них достаточно исчерпывающий ответ на интересующие нас здесь вопросы.

1. «Менехмы» — подлинная комедия ошибок

По исходной предпосылке сюжета, положенной в основу «Менехмов», — совершенно зеркальному сходству двух близнецов⁵ — пьеса эта находится вполне в русле новой аттической комедии: существовало не менее восьми произведений этого жанра под названием «Близнецы». Есть даже предположение, что «Менехмы» восходят к недошедшей до нас комедии Посидиппа, которому вообще подражали римские драматурги (Авл Геллий, II, 23); у него одного была выведена фигура повара, не нанятого на рынке, а входящего в число домашних рабов (Афиней, XIV, 658); именно таким поваром и является Клиандр в «Менехмах». Как бы то ни было, греческий прототип достаточно отчетливо проступает в этой комедии, как, впрочем, и всегда характерная для Плавта романизация его источника.

Несомненно, к оригиналу восходит достаточно обширный мифологический инвентарь «Менехмов». Так, персонажи вспоминают похищение Ганимеда и Адониса (144), поход Геракла за поясом амазонки Ипполиты (200 сл.) и превращение Гекубы в собаку (714—718), равно как малоизвестного этолийского царя Порфаона и жреца при греческом войске под Троей Калханта (745, 748). Сосикл, притворяясь безумным, изображает себя одержимым Бромием (культовое прозвище Диониса) и Аполлоном (835, 840, 850, 862, 868, 871), а в старике, отце матроны, видит Кикна, сраженного под Троей (854). Менехм в шутку называет своего парасита Улиссом (Одиссеем), а лекаря — стариком Нестором (902, 935). Образы эти, конечно, содержались в греческом прототипе «Менехмов», и коль скоро Плавт их сохранил, значит они были знакомы его аудитории и вызывали у нее соответствующую реакцию.

Сюда же можно прибавить и осведомленность гетеры Эротии в истории Сиракуз (409—412); правда, к реальным именам сиракузских правителей Агафокла и Гиерона Эротия присоединяет вымыш-

⁵ Мотив этот использован также, кроме «Амфитриона», в «Вакхидах».

ленное имя Липарона, образованное скорее всего от Липарских островов, что для публики было еще одним источником смеха⁶.

На этот греческий фон накладывается достаточно плотная сетка римских реалий. Они сосредоточены главным образом в кантике Менехма, жалующегося на тяготы, которые доставляют патрону его клиенты (571—595)⁷, но и повсюду в комедии рассыпаны такие римские понятия, как сходка (*contio*) и комиции (448, 452, 455, 459), сенат (455) и священный венец Юпитера Капитолийского (941), вызов в суд (454) и приписка к легиону (183), власть господина над рабом (1030 сл.) и право отпустить его на волю (*манумиссия*, 1059) либо отослать для наказания на дыбу (943)⁸. Само собой разумеется, что действующие лица из Греции не один раз клянутся Юпитером, а супруга Менехма обозначена чисто римски как Матрона. Привычна для аудитории Плавта и не слишком лестная характеристика жуликоватых греков, якобы населяющих Эпидамн.

В атмосферу римского театра мы попадаем с первых же слов пролога. В греческой комедии целью пролога было введение зрителей в суть событий, определяющих дальнейшее развитие действия. В «Менехмах» Пролог, излагая сюжетную экспозицию, в то же время балагурит с публикой («Несу вам Плавта языком, не рукой», 3: «Кто не даст денег для исполнения поручений в Эпидамне, напрасно будет ждать успеха, а кто даст — вдвойне напрасно», 51—55). Здесь же — труднопереводимые, но столь обычные для Плавта неологизмы (*graecissat*, *atticissat*, *sicilicissat*, 11 сл. — содержание нашей комедии «греческует, но не аттическует, а сицилийскует») и излюбленные в комедии ассонансы (*Epidamnum... redeundumst mihi*, 49).

Переходя теперь к комедии в собственном смысле слова, мы увидим, что ее сюжет можно изложить в нескольких фразах. Из двух братьев-близнецов, похожих друг на друга, как две капли воды (1063 сл., 1088 сл.), один в детстве потерялся на чужбине, был усыновлен богатым купцом, чьим наследником он и стал. Между тем его родной отец, потеряв сына, умер от горя, не успев вернуться на родину в Сиракузы, и в память о пропавшем мальчике дед назвал оставшегося дома близнеца Сосикла именем брата — Ме-

⁶ Имя Менехм носил историк эпохи диадохов (преемников Александра) родом из Сициона. Однако трудно утверждать, что он так же хорошо был знаком аудитории Плавта, как сиракузские правители.

⁷ Аналогичным образом насыщен римскими деталями рассказ Сосии в «Амфитрионе», 203—261.

⁸ Ср. также римские военные образы «засада», «передовой пост» (*insidiae*, *praesidium*, 136), «добыча» (*praeda*, 431, 441, 442), «сражение» (*proelium*) применительно к соревнованию в выпивке (184 сл.).

нехмом. Теперь настоящий Менехм, женатый на богатой матроне, живет в Эпидамне, а нареченный Менехм уже несколько лет ищет брата и попадает, наконец, в тот же Эпидамн. Поскольку сходство между ними с годами не утратилось, происходит бесконечная путаница, пока братья не сталкиваются нос к носу, и все недоразумения выясняются.

К этому финалу ведут, однако, по меньшей мере 10 ступеней уже упомянутой путаницы, на каждой из которых возникают в высшей степени комические положения. (Чтобы не совсем запутать вместе с действующими лицами нашего читателя, мы будем называть второго, приезжего Менехма его настоящим именем Сосикл, помня, однако, что сам себя он называет Менехмом.)

Все начинается с того, что Менехм, ставив у жены дорогой плащ, направляется к дому своей любовницы, гетеры Эротии, и, передавая ей плащ, просит приготовить все необходимое для обеда, пока он вместе с параситом Пеникулом исполнит какие-то дела на форуме. Между тем Сосикла, только что приехавшего в Эпидамн в сопровождении раба Мессениона, встречает и называет Менехмом повар, посланный Эротией купить все необходимое для приятного времяпровождения с местным Менехмом. Откуда человека, едва ступившего на незнакомую землю, знает по имени здешний повар, остается для Сосикла загадкой — мы же регистрируем путаницу № 1. Не заставляет себя ждать и путаница № 2, когда Эротия, также приняв Сосикла за Менехма, приглашает его на обед, напоминая о заказанном им угощении с участием парасита и о врученном ей плаще. Сосикла все это повергает в негказанное изумление, пока он не приходит к мысли, что провести время с гетерой, не потратив ни гроша, — не самая большая неприятность для человека, попавшего в чужой город.

Вполне удовлетворенный приемом, Сосикл выходит от гетеры и наталкивается на парасита, который потерял Менехма в толпе на площади. Подтверждаются самые мрачные опасения парасита: прием прошел без его участия, и Менехм, насытившись, уже выходит из дома Эротии. Парасит, естественно, принимает Сосикла за Менехма (путаница № 3) и высказывает ему свое неудовольствие. Получив весьма решительный отпор со стороны Сосикла, парасит удаляется, грозя рассказать о всех проделках Менехма «его» жене. Когда Сосикл, получив от гетеры для переделки плащ Матроны, жены Менехма, уже собирается удалиться, служанка Эротии выносит и ранее подаренный гетере золотой браслет с просьбой переделать его (служанка, конечно, принимает гостя за Менехма, только что гулявшего у ее хозяйки, — путаница № 4). Стоит, однако, Сосиклу, ошарашенному неожиданной добычей, покинуть сцену, как из своего дома выходит Матрона, уже осведомленная параси-

том о проделках супруга, на которого и обрушивается ее ярость, как только он возвращается с площади. Попав на судебное разбирательство и упустив пирушку, он вынужден отбиваться от жены и, загнанный ею в угол, направляется к Эротии, чтобы вызволить свой плащ. Гетера, естественно, уверена, что Менехм требует обратно уже полученные им вещи (путаница № 5), и с позором отказывает ему от дома. Тот направляется в город посоветоваться с друзьями, а его место несколько секунд спустя занимает Сосикл, вернувшийся с плащом в руках, чтобы разыскать своего слугу. Приняв Сосикла за мужа (путаница № 6), Матрона высказывает ему все, что она о нем думает, но и Сосикл не остается в долгу, давая отповедь бесстыдно пристающей к нему женщине. Однако, когда Сосикл клятвенно заверяет и вызванного ею на помощь старика-отца, что ни разу не входил в «свой» дом, то старик убеждается в безумии зятя, а Сосикл, чтобы избавиться от приставаний, поддерживает в нем это убеждение, притворяясь сумасшедшим (путаница № 7). Мнимый тесть уходит за лекарем, Сосикл считает нужным унести ноги подобру-поздорову, а прибывший по вызову лекарь набрасывается с вопросами на вернувшегося домой Менехма и ставит ему бесспорный диагноз: сумасшествие (путаница № 8). На Менехма наваливаются рабы, чтобы связать его и отнести к врачу, и неизвестно, чем бы кончилось дело, если бы на выручку не пришел Мессенион, отбивающий у насильников их жертву (он, естественно, принимает Менехма за Сосикла — путаница № 9). Пообещав «своему» хозяину принести деньги, оставленные на хранение в таверне, Мессенион уходит и вскоре возвращается с Сосиклом, напрасно пытаясь его убедить, что только что спас его от насилия (путаница № 10).

Наконец, на сцене оказываются оба Менехма сразу, и это дает повод для нового комического осложнения: совершенно сбитый с толку Мессенион принимает за хозяина то одного из них, то другого, пока его вдруг не озаряет спасительная мысль, что здешний Менехм и есть тот самый пропавший брат, которого они ищут уже шестой год. Как заправский следователь, Мессенион допрашивает каждого Менехма по очереди, и когда все приметы (*signa*, 1110, 1124) совпадают, комедию можно считать достигшей своей цели. Сцена узнавания (1087—1131) не уступает в живости всем предыдущим, хотя, может быть, кое-что в ней и содержит, как теперь говорят, избыточную информацию: вероятно, зрителю многое становилось ясно гораздо раньше, чем персонажам комедии.

Подводя итоги нашему продвижению по тем ступеням путаницы, из которых складывается содержание «Менехмов», мы можем твердо сказать, что ни одно из действующих лиц не старается ввести в заблуждение других, преследуя при этом какие-либо свои

цели. Напротив, каждому было бы гораздо спокойнее не попадать в достаточно рискованные ситуации. Поэтому «Менехмов» следует с полным правом охарактеризовать как комедию положений⁹, возникающих независимо от первоначальных намерений ее участников, — часто даже вопреки их желанию (так происходит, в частности, с Менехмом, против которого ополчается и жена, и гетера, и паразит).

Из № 5—8 мы уже могли понять, что «реальность», окружающая персонажи Менандра, в достаточной степени условна, несмотря на конкретность внешних атрибутов, из которых она складывается. Мир Менандра — в основе своей «перевернутый мир», существующий только благодаря сюжетным стереотипам новой комедии с обязательным благополучным концом. В «Менехмах» эта перевернутость, основанная на фантастическом сходстве двух близнецов, задана, по существу, уже исходной ситуацией. Отсюда — характерные для всей комедии мотивы мнимого безумия, мнимого розыгрыша, неверия в истинное положение вещей. Не случайно тот ералаш, который ежеминутно творится на сцене, получает из уст вовлеченных в него персонажей однозначную характеристику: происходит нечто непостижимое, граничащее с безумием.

В наиболее развернутой форме эту оценку ходу событий дает Менехм, освобожденный Мессенионом: «Что-то чрезмерно удивительное происходит со мной сегодня удивительным образом (ключевое понятие: *mirā* — ср. 337, 384, 1104). Одни отрицают, что я тот, кем я являюсь, и запирают передо мной двери. Другие утверждают, что я тот, кем я не являюсь, и приходят мне на помощь» (1039—1041). Не случайно так часто Сосикл, реже — Менехм обращаются к людям, которых они должны бы знать (жена, гетера, слуга), но, естественно, не знают, с загадочными словами: «Кто бы ты ни был(а)» (*quisquis es* — 278 сл., 293, 501, 811 bis, 826, 1007, 1021. 1067).

Отсюда и комизм, возникающий от взаимного непонимания. Матрона, удрученная поведением Менехма, заявляет, что лучше уж быть вдовой. «Какое мне до этого дело. хочешь ли ты остаться в браке или собираешься уйти от мужа?» (722 сл.) — возражает Сосикл, чем, естественно, вызывает в своей мнимой супруге еще большее негодование. Мессенион, приняв местного Менехма за своего хозяина, освобождает его и просит отпустить на волю. «На мой взгляд, ей-богу, будь свободен и иди, куда хочешь» (1029), — соглашается Менехм. Когда, однако, Мессенион напоминает об этом Сосиклу, тот, конечно, не понимает, о чем идет речь (1057 сл.).

Персонажи, оказавшиеся в центре этой путаницы, постоянно возбуждают у других действующих лиц вполне обоснованное подозрение, что они сошли с ума (ключевые понятия: *insanus* — бе-

⁹ См. выше, № 4, с. 76.

зумный, *insanire* — сходить с ума, *sanusne* — «в уме ли ты»). Сосикл и Мессенион считают сумасшедшим повара Килиндра, поскольку тот заводит речь о якобы заказанной у гетеры пирушке и об украденном у жены плаще; Килиндр, в свою очередь, принимает за сумасшедшего Сосикла, призывающего гнев богов на обитателей «своего собственного» дома (282, 292, 298, 309, 312, 325, 336)¹⁰. Аналогичным образом Сосикл считает полоумной Эротию, видящую в нем своего дружка (373, 390, 394 сл., ср. 440), равно как и парасита, который тоже в долгу не остается (505 сл., 510, 517) и потом припоминает это подлинному Менехму (633). С точки зрения Сосикла, безумна Матрона, жена Менехма (738); с точки зрения ее отца, сошел с ума Сосикл, принимаемый им за Менехма (818 сл., 831 сл., 873, 877, 893 сл.), и Менехм, отождествляемый с Сосиклом (916, 921, 927, 934, 937, 947, 953, 958, 960, 962; ср. 919 сл.). Обезумевшим кажется Сосиклу Мессенион (1084).

В такой ситуации чистую правду принимают в лучшем случае за шутку, розыгрыш или издевательство (317, 381, 396, 405, 499, 523, 630, 686 сл., 693, 695, 782, 824 сл.), в худшем — за признак безумия (Сосикл клянется, что никогда не входил в дом Менехма, 816 сл., Менехм — что он не хозяин Мессениона, 1025 сл., и что не обедал сегодня у гетеры, 1060 сл.). Вполне обоснованный монолог Менехма о постигающих его весь день неудачах (899–908) окончательно убеждает старика и лекаря, что он повредился умом.

Разумному человеку выгоднее потворствовать тем, кто, по его мнению, не в своем уме (417–421, 480–484, 941–945; ср. 535–538), или вовсе притвориться сумасшедшим, чтобы отвести от себя других полоумных, — на этом построена замечательная сцена с участием Матроны, ее отца и Сосикла (832–871)¹¹.

Источником комизма, кроме полного сходства близнецов, служит здесь и пародирование известных трагических сюжетов: то Сосикл, наподобие Ореста, ведет себя, как одержимый Аполлоном (840 сл., 850, 862–871), то, подражая менадам, взывает к Вакху (835–839).

В эту бесконечную путаницу наряду с людьми вовлекаются и принадлежащие им вещи.

Венок на голове Сосикла убеждает парасита, принимающего его за Менехма, в том, что обед закончился и он уйдет несолоно хлебавши (463), а после бурного объяснения с мнимым Менехмом тот

¹⁰ Ср. симметрично расположенные предложения Сосикла — Килиндру, а затем Килиндра — Сосиклу купить жертвенного поросенка для очищения от безумия (289–291 и 310–315).

¹¹ Ср. также мнимое безумие Аристофонта в «Пленниках», (547–580) и описание симуляции безумия в «Жребии» («Casina» — 655–700).

же венки, брошенный Сосиклом, служит Пеникулу аргументом против Менехма в разговоре с его женой (555, 563, 565, 629, 632). Точно так же становится уликой против Менехма золотой браслет, некогда украденный им у жены и переданный гетере (526—535, 682 сл., 739, 807, 1142).

Но поистине наравне с героями выступает в комедии безгласный плащ (palla) стоимостью в четыре мины (205), который из рук Менехма переходит к Эротии, а от нее — к Сосику и тем самым создает цепь запутаннейших недоразумений. Число стихов, в которых этот плащ играет важную роль, доходит почти до сотни, а само слово «palla» встречается в комедии около 40 раз — иногда по два-три раза в строке¹². Приведем для примера два стиха из разговора Менехма с женой в присутствии парасита: «В чем дело? — Плащ... — Плащ? — Да, кто-то плащ... — Что дрожишь? — Ничуть не дрожу. — Ну да, если только от плаща не поднимется плач» (609 сл.)¹³.

Возникает, впрочем, вопрос, не чувствовал ли и зритель себя в положении помешавшегося, не способного узнать своих близких¹⁴. Избегать это ощущение помогала ему драматическая техника Плавта.

Сравнительно небольшая по объему комедия (в «Менехмах» всего 1162 стиха, в «Хвастливом воине» — 1437) отчетливо делится, не считая пролога, на семь отрезков, причем первые шесть объединяются в три комплекса, подчиняющиеся обозримой закономерности. В первом отрезке каждой пары доминирует один Менехм, во втором — другой. В то же время оба отрезка параллельны по составу участвующих в них персонажей.

В первой половине первого комплекса (д. I)¹⁵ выступают Менехм и сопровождающий его парасит; к ним присоединяются Эротия и Килиндр; во второй половине (д. II) появляются Сосикл и сопровождающий его Мессенион; затем к ним присоединяются Килиндр и

¹² См.: ст. 130, 165, 197, 392, 394, 398, 421, 426, 469, 508, 510, 512, 563, 568, 600, 609 (трижды), 610, 618 сл., 645 (дважды), 660, 662, 672, 678, 680, 683, 705, 739, 803, 806, 907, 1049, 1061, 1138 сл., 1142.

¹³ «Плащ, — плач» — в подлиннике игра слов «palla» и «pallor»: «трепет, дрожь от страха».

¹⁴ Об этом предупреждал зрителей уже Пролог: «Чтобы бы тут же не запутались» (47). Любопытно, что «Менехмы» почему-то особенно привлекали советских режиссеров в первые послеоктябрьские годы (с 1918 по 1928 гг. известны 5 постановок), причем в одной из них (1920) роли обоих Менехмов играл молодой актер А. Закушняк, в будущем — основоположник российской школы художественного чтения, которому полагалось при полном внешнем сходстве показать разницу в характерах близнецов (Плавт. Комедии, т. 1. М., 1987, с. 646). Основания для этого есть у Плавта: Менехм гораздо пассивнее, чем напористый Сосикл.

¹⁵ Во времена Плавта и Теренция деления на акты не было, и пьеса шла подряд, чтобы зрители не разошлись, приняв конец акта за конец комедии. Деление, которым пользуются в современных изданиях, внесено в рукописи гуманистами в XV в.

Эротия. В первой половине следующего комплекса (д. III) в центре внимания опять Сосикл; во второй (д. IV) — Менехм; объединяет обе половины парасит, присутствующий в каждой из них. Таково же соотношение между двумя частями последнего, третьего комплекса: в пятом отрезке (V, 1—4) главную роль играет Сосикл, в шестом (V, 5—7) — Менехм. Объединяют оба отрезка старик, отец Матроны, и второстепенный персонаж — лекарь, который появляется в конце пятого отрезка и исчезает в начале шестого. Две половины третьего комплекса симметричны по содержанию: в пятом отрезке Сосикл, принятый за Менехма, притворяется безумным; в шестом принимают за сумасшедшего Менехма, находящегося в здравом уме и твердой памяти. Кроме того, в пятом отрезке лекарь дает приказ отправить к нему Сосикла, считая его Менехмом; в шестом — Мессенион освобождает Менехма, принимая его за Сосикла¹⁶. В замыкающем комедию седьмом отрезке происходит узнавание близнецов — опять же не без некоторой путаницы вначале.

Как зрителю разобраться в том, который из двух Менехмов — местный или приезжий — находится перед его глазами? Конечно, когда от Эротии выходит незадолго до того приглашенный в дом Сосикл, узнать его не составляет труда. Затем личность говорящего выясняется довольно скоро из его слов: местный Менехм не может сообщить о том, сколько усилий он потратил на поиски брата (II, 1), приезжий — о том, что он пропустил пирушку с гетерой (IV, 2). И все же Плавт хочет, чтобы зритель мог узнать каждого из Менехмов сразу же, в момент его появления на сцене. Для этого он пользуется средством, едва ли не самым существенным образом отличающим плавтовскую комедию от ее греческой предшественницы.

Мы имеем в виду уже упоминавшиеся кантики — вокальные партии, написанные в сложном чередовании лирических размеров; чаще всего это арии, но встречаются у Плавта и ансамбли. О происхождении кантиков спорят до сих пор: восходят ли они к монодиям в поздних трагедиях Еврипида и в эллинистической драме IV—III вв., или к итальянском фольклорной традиции¹⁷. Для нас этот вопрос не имеет сейчас существенного значения — каков бы ни был источник плавтовских кантиков, в их употреблении драматург безусловно достиг вершин мастерства¹⁸.

¹⁶ Из этого следует, что сцену с врачом нельзя считать интерполяцией, внесенной Плавтом из другой комедии, как это иногда утверждается. Без фигуры врача не имело бы смысла нападение рабов на Менехма и его спасение Мессенионом (990—1038), не говоря уже о параллелизме пятого и шестого отрезков.

¹⁷ См.: Talladoire В. А. Essai sur la comique de Plaute. Monaco, 1956. P. 77—79.

¹⁸ По подсчетам современных исследователей, речевые сцены составляют в среднем одну треть плавтовского текста. Остальное приходится на кантики и речитативы. В «Менехмах» вокальные сцены занимают свыше 130 стихов.

Чтобы облегчить зрителю опознание каждого из близнецов, Плавт выводит оба раза местного Менехма исполняющим достаточно длинные арии (110—134 — отповедь жене; 571—602 — рассказ о времени, проведенном на форуме), в то время как первый выход Сосикла, его диалоги с Клиндром, параситом и служанкой Эротии, а затем встреча с Матроной написаны в ямбических сенариях (226—350, 466—558, 701—752). Когда впоследствии сцены Сосикла, притворяющегося безумным (775—871), и Менехма, не понимающего, зачем к нему привязались тесть и лекарь (899—965), выдержаны в одинаковых размерах — трохических септенариях, зрителю уже из ситуации ясно, кто перед ним находится, — никакая путаница невозможна. Зато одинаковый размер, выбранный Плавтом для этих двух сцен, служит способом как бы совместить обоих братьев в одном лице — в тех же септенариях написан и последний, седьмой (V, 8—9) отрезок (1050—1162), когда близнецы, наконец, опознают друг друга и объясняется все, что с ними произошло.

При том калейдоскопе происходящих в «Менехмах» путаниц, который требует даже специальных стилистических средств для различения «кто есть кто», трудно ожидать, чтобы внимание драматурга привлек внутренний мир его героев. И в самом деле, главные персонажи комедии лишены каких-либо индивидуальных черт: Менехм, как и всякий муж при опостылевшей жене с большим приданым, ищет развлечений на стороне с гетерой Эротией. Сосикл, однажды назвавший себя на редкость вспыльчивым (269), нигде этого качества не проявляет, если не считать сцены его притворного безумия, которая, однако, свидетельствует не столько о его вспыльчивости, сколько о расчетливой игре.

Второстепенные персонажи не выходят за пределы традиционных типов римской комической сцены. Из них для развития действия наиболее важны парасит Пеникул, Матрона и Мессенион.

Парасит в плавтовской комедии — не изысканный наперсник молодого человека, каким он был поначалу в аттической комедии, и даже не «теоретик» своего образа жизни, произносящий на этот счет целые монологи¹⁹. Парасит у Плавта — голодный бедняк, присосавшийся к своему хозяину и иногда даже оказывающий ему важные услуги (как, например, Куркулион в одноименной комедии). Главное же назначение этого типажа — возбуждение смеха у аудитории своим ненасытным аппетитом, при котором потеря возможности хорошо пообедать приравнивается к полной катастрофе. Таков Пеникул в «Менехмах» — недаром повар считает его способным съесть за восьмерых (222 сл.).

¹⁹ См.: Менандр, 369—372.

Уже в выходном монологе паразит излагает свое кредо: самая лучшая цепь, чтобы навеки приковать к себе человека, — обеспечить ему полный стол у хозяина. Потому он так высоко и ценит Менехма, что у того всегда стол ломится от яств (87—103). И в дальнейшем каждый поворот событий он расценивает только с одной точки зрения — удастся ли досыта поесть. Вот Менехм, поссорившись с женой, уходит из дому, — значит, прощай угощение (125 сл.). Напротив, тем более приятно узнать, что кутеж все-таки состоится, и сделать по этому случаю заказ на самые вкусные блюда (150—154; 219—222). Потеряв на площади Менехма, Пеникул больше всего огорчен, естественно, тем, что пропала пирушка (463—465), и осыпает своего мнимого патрона целым градом ругательств (487—493). В дальнейшем, разоблачая Менехма перед Матроной, паразит однозначно объясняет свою измену хозяину — мезью за съеденное без него угощение (521, 628 сл.).

Супруга Менехма представляет еще одну типичную маску римской комедии — женщину, выданную замуж с большим приданым и потому склонную держать мужа под каблуком. В прологе она характеризуется как *uxor dotata* (61), и это словосочетание служит как бы титром ко всему ее поведению²⁰. Она ни в чем не доверяет мужу, требует от него во всем отчета (114—118) — это вызывает, кстати говоря, осуждение у ее собственного отца, готового оправдать посторонние увлечения Менехма характером своей дочери (787—797). Впрочем, не зная причины ссоры, старик заранее уверен, что свирепые жены, гордые своим приданым, привыкли требовать от мужей повиновения (766 сл.). Но еще больше, чем из подобных наставлений старика, облик Матроны вырисовывается из реплики паразита. На вопрос огорченной женщины, как ей поступить с мужем, Пеникул отвечает краткой рекомендацией: «Так же, как всегда: ругай его» (569), — обстановка в семье Менехма обрисовывается вполне исчерпывающе.

Среди богатой галереи плавтовских рабов Мессенион занимает не самое почетное место, что опять же объясняется сюжетом «Менехмов»; ему не приходится выдумывать головоломные интриги, чтобы помочь молодому хозяину выкупить девушку у сводника. Мессениону приданы черты верного раба-наперсника, заботящегося о том, чтобы хозяин не попал в какую-нибудь скандальную историю. Отсюда его советы Сосиклу при первом появлении в Эпидамне (254—264; ср. 283), его попытка избавить хозяина от приставаний повара и тем более — гетеры (322—328, 334—347, 375—385). Впрочем, здесь Мессенион не предается иллюзиям о своем влиянии на

²⁰ См.: Schuhmann E. Der Typ der *uxor dotata* in den Komödien des Plautus // *Philologus* / 121, 1977, 45—65.

господина: его дело — исполнять что велено да остерегаться побоев (249—252, 443 сл.). В согласии с этой истиной Мессенион излагает кредо верного раба (966—985) и доказывает преданность хозяину на деле, отбивая Менехма от рабов, собирающихся тащить его к лекарю (1001—1020). Наконец, не забудем, что Мессенион проводит заключительное дознание, по очереди допрашивая каждого из братьев; спасение Менехма и финальное разбирательство — вот два вклада Мессениона в развитие действия в «Менехмах».

Достаточно традиционны и остальные персонажи комедии. Гетера Эротия ценит клиента в той мере, в какой оплачена его любовь (193, 203), и откровенно в этом признается: «Для любовника (наша) привлекательность — беда, для нас — выгода» (356). Мессенион, по-видимому, вполне прав, объясняя, почему Эротия так настойчиво приглашает Сосикла к себе в дом: «Почуяла кошелек» (384). И сама Эротия, заподозрив обман со стороны Менехма, требует от него в дальнейшем деньги вперед (694) — здесь ее, впрочем, можно оправдать тем, что она и в самом деле отдала раньше плащ Сосиклу, принятому ею за Менехма.

Комизм роли повара Килиндра, как и старика — отца Матроны, коренится скорее не в их типических чертах, а в ситуациях, в которые они поставлены, все время принимая одного Менехма за другого.

Нескольких слов заслуживает эпизодическая роль лекаря. Фигура эта известна нам по не дошедшим до нас пьесам под названием «Врач» из времен «средней» и «новой» комедии; благодаря открытию менандровского «Щита», мы можем судить о том, как изображался этот персонаж на сцене. Соответственно и лекарь у Плавта должен был вызывать смех аудитории своими нелепыми вопросами (910—928) и безапелляционным диагнозом (934, 950—856), поскольку зрители хорошо знали, что Менехм находится в здравом уме. Возможно, что для римской аудитории времен Плавта фигура лекаря, восходящая к фольклорной маске «ученого дурака», приобретала особую актуальность потому, что как раз к этому времени в Риме начали появляться греческие врачи, среди которых могли быть и отъявленные шарлатаны.

В остальном, впрочем, ясно, что сила Плавта в «Менехмах» — не в образах, а в ситуациях. К этому еще прибавляется отличающее драматурга виртуозное владение приемами речевого комизма, который создается при помощи целого ряда стилистических средств. На первое место среди них надо поставить всякого рода повторения отдельных словосочетаний, слов или даже частей слова. Приведем несколько примеров.

Может быть, один из самых ярких — анафорическое накопление местоимения «что?» (quid) в целой веренице риторических вопросов в кратком монологе Менехма: «Что случилось? Что бегут ко мне

эти люди? Что вам нужно? Что вы ищете? Что вы меня обступаете?» (997 сл.). Сходный случай — в заключительном монологе Мессениона: «Пойдут с молотка рабы, земля... Пойдут за наличные... Пойдет жена...» (1158—1160²¹). Комический эффект анафоры еще более усиливается, если ею начинаются стихи двух персонажей в диалоге. «Четыре мины я потратил, купил его (плащ) моей супруге», — сообщает Менехм. «Четыре мины явно пропали», — резюмирует парасит (205 сл.).

Не менее забавны повторения, завершающие несколько стихов подряд. Так, на попытку Менехма возложить на слуг ответственность за кражу плаща его супруга отвечает безапелляционно: «Чушь городишь» (*nugas agis*). Мужу не нравится ее мрачный вид — ответ тот же: «Чушь городишь». На кого же она сердита? — «Чушь городишь». Не на него ли? — «Вот теперь не чушь городишь». Но он ни в чем не виновен! — «И снова чушь городишь» (621—625). Несколько позже Менехм пытается обратиться в свою пользу слова Матроны, но его сбивает с занятой позиции парасит. «Матрона: Плащ у меня с доме украден (*surgrupta*). Менехм: Плащ у меня украден? Парасит: Ишь ты, как мошенник переворачивает! У нее украден, не у тебя. Если бы у тебя был украден, не был бы цел» (т. е. передан гетере) (645—647)²².

Многочисленные повторения могут быть сосредоточены в двух-трех стихах, принадлежащих одному персонажу. На жалобы Матроны старик-отец отвечает: «Плохо он делает, если это делает, если не делает, то ты плохо делаешь», что напрасно его обвиняешь (805 сл.).

Повторяться может один и тот же глагол с различными префиксами: Менехм жалуется, что обязанность помогать клиенту задержала его на площади и удержала от пирушки у гетеры (*attinit... detinit*, 589); изгнанный супругой, он надеется, что гетера не «отклонит» его от себя, а «приклонит» к себе (*non excludet ab se, sed apud se occludet*, 671).

Повторяться может один и тот же префикс при различных глаголах: «Прибавлю шаг, приблизиться поспешу» (754; в оригинале к двум глаголам с приставкой *pro-* добавляется еще коренной глагол *proregabo*, создающий тройной ассонанс)²³.

²¹ Ср. также четырехкратное анафорическое *pat* в монологе парасита: 82, 84, 96, 98.

²² Другие примеры повторений-скреп: 346 сл., 545 сл., 612 сл., 928 сл.

²³ Другие примеры повторений в речи одного и того же персонажа: 158 сл., 403 (трижды *saere* с причастиями страдательного залога), 423, 585, 587, 763, 800, 939, 945, 983 сл., 1010, 1015, 1070—1072 (пять форм от местоимения *hic*), 1076 (*tu* — четырежды), 1103. Вариацией техники повторений является так называемая *figura etymologica*, когда объединяются две различные части речи одного корня (например, «занимает занятых», 452). См. также 146, 202, 274, 362, 447, 903, 961, 976, 1050.

Еще один любимый речевой прием Плавта — накопление однородных членов, часто следующих друг за другом без соединительных союзов.

Пытаясь вразумить свою надоевшую жену, Менехм напоминает, что доставляет ей «служанок, продовольствие, шерсть (для пряжи), золото, одежду, пурпур» (120 сл.). В этом же монологе целый ряд однородных членов подкрепляется единой грамматической конструкцией («Мастерски, красиво, чисто, ловко дело сделано» — *hos... pulchrumst, hoc probumst, hoc lepidumst, hoc factumst fabre*, 132). По прибытии в Эпидамн Мессенион перечисляет страны и народы, которые они объехали в поисках пропавшего Менехма: «Истрийцев, испанцев, массаиотов, иллирийцев, все Верхнее море, Великую Грецию, все берега Италии» (235—237)²⁴, — и вот, наконец, прибыли в Эпидамн, где все сплошь «развратники и неумные пьяницы, вымогатели и бесчисленные подлизы» (259 сл.). Предсказание его, по-видимому, вскоре сбывается. Вышедшая из своего дома Эротия приказывает служанке: «В доме все готовь, смотри, заботься о том, в чем есть необходимость; стелите ложа, зажигайте благовония» (352 сл.). Наконец, вполне удовлетворенный приемом Сосикла констатирует: «Поел, попил, прилег с девкой, унес (плащ)» (476). Речевая игра может быть построена и на двух рядах однородных членов: «Поясница болит от сидения, глаза — от глядения» (882)²⁵.

Труднее передать по-русски такие случаи, когда игра слов строится на близких по звучанию, но совершенно различных по содержанию понятиях. Название города Эпидамн Мессенион ассоциирует со словом *damnum* — «ущерб» (263 сл.). Сочетание *petiit probe* (441) можно передать парадоксальным «пропал прекрасно», противопоставление в устах раба *verba* («слова») и *verbera* («побои») — перевести как «легче переносу (хозяйские) речи, ненавижу ремень» (978)²⁶.

К этому можно было бы прибавить многочисленные примеры аллитераций. Прием этот вообще очень характерен для римского сценического языка архаической эпохи и достаточно часто представлен также в дошедших до нас отрывках трагедии II в.²⁷ И все

²⁴ Ср. еще более эффектное перечисление шестнадцати стран и народов (наполовину придуманных) в рассказе Куркулиона о победах война («Куркулион», 442—446).

²⁵ Ср. аналогичное бессоюзное накопление однородных членов: 115 сл., 170, 551, 864, 967, 974 сл., 1017. Добавим сюда сходно звучащие грамматические формы, нередко дающие рифму в конце стихов: 137, 148 сл., 208 сл., 210, 364 сл., 488, 590, 759, 882.

²⁶ Ср. также 257, 396, 806. О *palla* и *pallor* речь была выше.

²⁷ Ср. у Эннии: «*Mater optumarum multo mulier melior mulierum*»; «*Sed virum vera virtute vivere animatum addecet*» (фр. 59 и 308 W. В переводе М. Л. Гаспарова: «Мать, о мать, меж мудрых женщин самая премудрая», «Мужу

же, если в объяснении паразита с не признающим его Сосиклом в двух стихах 12 раз звучит «п», как бы символизирующее отрицание, то нельзя не признать здесь сознательного намерения автора придать комическую окраску этому диалогу:

«Non me novisti? — Non negem, si noverim. — Tuom parasitum non novisti? — Non...» [«Ты меня не знаешь? — Не стал бы отрицать, если бы знал. — Не знаешь своего паразита? — Не...(в своем уме ты, я думаю)»] (504)²⁸.

Вполне вероятно, что сумма приемов речевого комизма, используемых Плавтом, не является его единоличной собственностью; они прослеживаются не только во всех его комедиях, но и во фрагментах других комических поэтов, творивших в Риме в III—II вв. в жанре паллиаты²⁹. Для нас, однако, комедийная стилистика Плавта, неразрывно соединенная в «Менехмах» с искусной организацией сюжета, придает этой комедии значение образца, которому смело могли следовать драматурги нового времени.

2. «Кубышка» — античная комедия характеров

В «Менехмах» пролог излагал перед зрителями обстоятельства, предшествовавшие началу действия, но не говорил о том, к какой путанице приведет сходство близнецов и как она распутается. В «Кубышке» покровитель домашнего очага бог Лар дает не только сюжетную экспозицию, но и предупреждает зрителей о том, как будут развиваться события дальше³⁰. Приобщимся же и мы к его всеведению, добавляя только к рассказу Лара имена основных действующих лиц.

Итак, дед живущего в этом доме Евклиона когда-то запрятал под домашним очагом кубышку с золотом, не сказав ни слова сыну об этом из-за скупости. Не узнал бы ничего о ней и Евклион, мало чем отличающийся нравом от отца и деда, если бы Лар не захотел позаботиться о будущем его дочери. Поэтому Лар открыл Евклиону тайну клада, чтобы тот мог дать за дочь приданое. Между тем во время ночного праздника девушка подверглась насилию со

мужествовать должно истинно, по-мужески». См. также у Энния фр. 22, 50 сл., 63, 120, 170, 177, 264, 294, 336, 367.

²⁸ Другие наиболее яркие примеры ассонансов: 113, 252, 361, 448 сл., 454, 458.

²⁹ См.: Wright J. *Dancing in chains: the stylistic unity of the comedia palliata*. American Academy in Rome, 1974. P. 9—125.

³⁰ Первые же стихи Лара («Чтобы никто не удивлялся, кто я такой, скажу вкратце: я домашний Лар...») напоминают аналогичные самопредставления божественных исполнителей прологов в греческой комедии. Ср.: Менандр. «Щит», 147 сл.:

Кто я такая, чтоб над всеми властвовать?
Мне имя — Тиха, я богиня Случая.

стороны не узанного ею молодого человека, которым был Ликонид, племянник богатого соседа, старого холостяка Мегадора. Сам же Мегадор, уступая настойчивым просьбам своей сестры Евномии, соглашается жениться, но только не на богатой невесте, а на скромной бедной девушке. Больше всего для этого подходит как раз Федра³¹, дочь Евклиона; о том, что она вот-вот родит, не знает никто, кроме ее старой няньки Стафилы. Чтобы у зрителя не возникло недоразумения, как же совместить брачные интересы дяди и племянника, Лар поясняет: сватовство Мегадора послужит только поводом, чтобы девушка досталась Ликониду; он-то, в отличие от Федры, хорошо знает, с кем имел дело в ту ночь.

Конечно, в том, что касается девушки, предсказание Лара обязательно оправдывается. Он умолчал, однако, о том, сколько волнений выпадет на долю неожиданно разбогатевшего Евклиона, которому везде чудятся злоумышленники, посягающие на его клад. Поэтому он без конца будет препятывать свою кубышку, пока выследивший его соседский раб не украдет сокровище. Разумеется, и здесь все кончится благополучно: похититель будет найден, и клад будет возвращен его законному владельцу; он, однако, предпочтет вручить его молодоженам, чтобы избавиться от бесконечных забот и тревог³². Фабула комедии и строится на объединении этих двух линий: насилие, совершенное над девушкой, но ведущее в конце концов к вполне добропорядочному замужеству, — с одной стороны, и непрерывные опасения Евклиона за свое сокровище, которое все же будет похищено, — с другой.

Следует, впрочем, признать, что «Кубышка» не отличается такой безупречной организацией драматического материала, как «Менехмы». Современные исследователи сходятся в том, что в оригинале Плавта монологу Лара предшествовала одна или две сцены, в которых перед зрителем должны были появиться Евномия, Ликонид и его раб: первая объясняла, что она собирается навестить своего брата Мегадора, а после ее ухода Ликонид открывал историю ночного происшествия рабу, чтобы в дальнейшем заручиться его поддержкой в своих отношениях с отцом Федры. Без таких вступительных эпизодов появление Евномии, беседующей с

³¹ В рукописях — *Phaedria virgo*; однако имя *Phaedria* (Федрия) чаще носят молодые люди. Мы принимаем конъектуру Уссинга: *Phaedra*.

³² Конец комедии в рукописи не сохранился, но ее исход не вызывает сомнений. Об этом свидетельствует фр. IV («Не было мне покоя ни днем ни ночью; теперь буду спать») и поздние изложения ее содержания: «Когда Евклион потеряет золото, то потом неожиданно найдет его и на радости выдаст дочь замуж за Ликонида» (I. 13–15) и «Подглядев, раб насильника похищает золото. Тут Евклиону все становится ясно, и он награждает юношу золотом и супругой, отдавая ему дочь» (II. 7–9).

Мегадором (ст. 120), равно как и раба Ликонида (ст. 587), а тем более самого молодого человека (ст. 682), оставалось бы совершенно необоснованным. Греческая комедия, как об этом можно судить на примере Менандра, такой непоследовательности избегала, римскую публику эти тонкости не слишком занимали, тем более что расстановка действующих лиц была объяснена ей в прологе.

Остаются в комедии Плавта и другие несогласованности. Почему Мегадор, всячески отказываясь жениться, вдруг принимает решение взять себе в жены дочь Евклиона? Почему в дальнейшем о расторжении брачного договора он объявляет не сам, а поручает это Ликониду? Почему Ликонид, живущий с матерью отдельно от дяди (в противном случае Евклион, конечно, знал бы в лицо их раба), в ст. 727 называет дом Мегадора «нашим домом»?

Ответ на эти вопросы филологи нового времени уже более ста лет ищут в переработке предполагаемого греческого оригинала «Кубышки»³³. Поиски эти активизировались с открытием менандровского «Брюзги», в котором и в самом деле можно найти известные элементы сходства с «Кубышкой»³⁴. В то же время стало ясно, что «Кубышка» не восходит непосредственно к «Брюзге», и более плодотворным представляется анализ «Кубышки» в том виде, как ее воспринимали зрители Плавта, далекие от забот филологов XIX—XX вв. При таком подходе мы найдем в этой комедии целый ряд черт, роднящих ее с «Менехмами».

Начнем со смешения греческих и римских реалий. К первым относятся прежде всего говорящие имена многих действующих лиц. Имя богатого Мегадора прозрачно образовано от слов μέγα — «много» и δῶρον — «дар»: он и в самом деле не скупится на приготовления к свадьбе с бесприданницей, беря на себя расходы и свои, и соседа. Имя его сестры Евномии обозначает «благозаконие» — она и заботится о том, чтобы ее сын узаконил свои отношения с девушкой. В свою очередь, имя Ликонид ассоциируется с греческим словом λύκος — «волк» (нападающий на беззащитное существо). В имени Евклиона легко распознается греческое εὐ κλείω —

³³ См.: Kuiper W. E. J. *The Greek Aulularia*. *Mnemosyne-Supplementum* N 2. Leiden, 1940 (там же — более ранняя литература); Ludwig W. *Aulularia-Probleme* // *Philologus* 105, 1961, 44. Аргументы в пользу возведения «Aulularia» к комедии Алексиды «Λέβης» («Кружка», «Урна») приводятся в кн.: *Alexis. The Fragments. A Commentary* by W. G. Arnott. *Cambr. Univ. Press*, 1996, p. 859-864.

³⁴ Сюда относятся: вмешательство бога (у Менандра — Пана; у Плавта — Лара) в судьбу девушки-бесприданницы, которой он готовит брак с молодым человеком из богатой семьи; с помощью этого юноши Кнемона вытаскивают из колодца, а Евклиону возвращается клад; скупость Кнемона — у Менандра, Евклиона — у Плавта; фигура изгоняемого раба (Пиррий — у Менандра) или повара, врывающегося на сцену с проклятиями в адрес преследователя.

«хорошо запираю», сравним с этим его неоднократные приказы запереть дом (*occlude* — 89, 104, 274). Имя повара Конгрион происходит от греческого *γούργος* — «морской угорь» и указывает одновременно на изворотливость, свойственную людям его профессии, и на причастность к изысканному угощению. Имя другого повара — Анфрак от греческого *ἄνθραξ* — «уголь», без которого невозможна его профессиональная деятельность. Раб Стробил — «волчок»³⁵, кормилица Стафила — «виноградная гроздь», так как всякого рода няньки, кормилицы, сводни отличаются у Плавта пристрастием к выпивке (ср. ст. 355)³⁶.

Из греческого прототипа заимствовано традиционное нападение на девушку во время ночного праздника (36, 745, 794 сл.) и упоминание таких мифологических персонажей, как шестирукий Герийон, с которым сравниваются вороватые повара, и стоглазый Аргус, неспособный за ними уследить (553—557). Известные своим богатством персидский царь Дарий и македонский царь Филипп (86, 794) тоже, наверное, были ближе знакомы греческой аудитории, чем римской. К греческому оригиналу восходит, вероятно, *praefectus moribus mulierum* (504 — «наблюдатель за женскими нравами»), соответствующий греческому гинекому — должности, введенной в конце IV в. афинским правителем Деметрием Фалерским для пресечения роскоши.

Что касается римского элемента, то мы не встретим здесь такой подробной картины местных нравов, как в монологе Менехма, но все же принадлежностью чисто римского культа являются, не считая Лара, богиня верности (*Fides*), которой Евклион доверяет хранение своего клада (582—586, 607—623), Лаверна (445), богиня наживы, имевшая в городе свой алтарь, а также олицетворенная Удача (*Vona Fortuna*, 100) и лесной бог Сильван (674—676). Неоднократно упоминается установленный в Риме в 191 г. пост в честь богини Цереры (36, 354, 795), а сравнение беснующегося Евклиона с участниками экстатических бдений в честь Вакха (408—412), несомненно, намекает на известный сенатский декрет о запрещении вакханалий (186 г.). Убивая палкой петуха, заподозренного в неведении поваров на след кубышки, Евклион отмечает, что он расправился с «явным воров» (469), поскольку известные римские законы XII таблиц запрещали убивать вора при дневном

³⁵ Имя Стробила дает повод для текстологического спора. С одной стороны, так назван раб Мегадора, приводящий поваров (264), с другой — раб Ликонида (697, 804). Однако один и тот же раб не мог иметь двух хозяев, живущих в разных домах. Поэтому мы присоединяемся к мнению тех исследователей, которые оставляют имя Стробила за рабом Ликонид, а рабом Мегадора считают Фитодика или Питодика, произносящего ст. 363—370.

³⁶ Ср. сцену с участием старухи-привратницы в «Куркуллоне», 75—138.

свете, кроме совершенно очевидных случаев. Застав повара с ножом в руках, тот же Евклион грозитя донести на него «в коллегию трех» (416), так как ношение оружия в мирное время тоже было запрещено. Конечно, угроза Евклиона носит комический характер, ибо повару без ножа делать нечего, но упоминаемая здесь «коллегия трех» (*triviri*) — такой же реальный атрибут римского права, как отозвание из сената (549). Нечего уж говорить о встречающихся в комедии преторе (317, 760), куриалах (179), комициях по уголовному делу (700), набеленной мелом одежде (719) или пуническом фонаре (565), равно как о колясках с украшениями из слоновой кости (168), которые резко осуждал ревнитель старых добрых нравов Катон-цензор.

Найдем мы в «Кубышке» и уже знакомые нам по «Менехмам» приемы речевого комизма: четырежды повторенное анафорическое «и» (*et*) в монологе Мегадора (481–484) и анафоры, поделенные между двумя участниками диалога. «Хочу знать, позволишь ли ты нам или не позволишь готовить здесь обед?» — спрашивает Конгрион у Евклиона. «Хочу знать также и я, будет ли цело мое у меня в доме?» — отвечает Евклион (431 сл.)³⁷. Найдем многочисленные примеры повторения одного и того же слова или целой группы слов. В ответ на слова Евклиона: «Молчи и уходи в дом» — Стафила повторяет его приказ слово в слово: «Молчу и ухожу» (103). Для вернувшегося с базара Евклиона оказалась «дорога баранина, дорога говядина, телятина, рыба, свинина — все дорого. И тем дороже, что денег с собой не было» (374–376). В другой раз Евклион доверяет богине Верности «кубышку, полную золота», и подглядевший за ним Стробил рад случаю украсть «кубышку, полную золота» (611, 617). «Отдай, что украл мое», — требует старик у Ликонида. «Я украл твое?» — удивляется юноша (759–761)³⁸.

Найдем мы в «Кубышке» и создающее комический эффект накопление однородных членов предложения. Изгоняемый из дома Евклиона повар Конгрион взывает о помощи: «Граждане, земляки, местные, пришлые, гости — все дайте дорогу, куда можно бежать...» (406 сл.). Вот и сам Евклион, обнаружив пропажу кубышки, не знает что ему делать: «Уйти или остаться, ждать или

³⁷ Ср. также 293 сл., 611 и 617, 637 сл.

³⁸ Ср. также 18 сл., 28–30, 33, 40, 42, 43, 55, 162, 174, 184 сл., 260 (четырежды *rautum*), 296, 425 сл., 622 сл., 705 сл., 757 сл., 788 сл., 829. Укажем здесь же примеры *figura etymologica*, близкой к технике повторений: 181, 220 (*facinus... factis facis*), 248, 408, 586, 587, 600, 617–622 (*Fides — fidelia*), 632 сл., 667, 733 сл. (*faci-nus...feci*), 741 («*Quid vis fieri? factum est illud: fieri infectum non potest*». — «Что делать? Сделано это; не может быть сделано несделанным»), 771.

бежать?» (730)³⁹ Но больше всего таких примеров, пожалуй, в тирадах Мегадора, обличающего разнузданные аппетиты жен с большим приданным. Он не хочет стать рабом «сговоров, настроений, богатых приданных, криков, приказов, повозок, украшенных слоновой костью, плащей, пурпура» (167 сл.). Еще более замечательный пример — монолог того же Мегадора, в котором он перечисляет ремесленников, толпящихся у дверей богатой матроны (508—516): Здесь он называет свыше двадцати профессий, причем комический эффект усиливается тем, что 14 из них снабжены окончанием *-agii*, завершающего 7 стихов подряд. Вот этот отрывок в русском переводе, как и далее, А. В. Артюшкова:

Суконщик, ювелир стоит и вышивщик,
 Бордюрики, портные, завивальщики,
 Бельевщики, рукавщики, мазильщики,
 Красильщики: темнильщики, желтильщики,
 Торговцы полотняные, башмачники,
 Сапожных дел искусники, ботинщики,
 Сандальщики торчат, торчат чистильщики,
 Суконщики кричат, кричат чинильщики,
 Корсетчики торчат, торчат покромщики.

Достаточно в «Кубышке» и таких приемов речевого комизма, как игра слов, комические новообразования, ассонансы.

В перепалке двух поваров один называет другого «человеком о трех буквах», т.е. вором (*fur*), что тот охотно подтверждает: да, он «трижды колодник» (325 сл.⁴⁰) На вопрос Стробила, изгнанного из храма Евклионом, за что тот его избивает (*verberas*), старик отвечает: «Ты еще спрашиваешь, в высшей степени достойный побоев?» (632 сл.) (в оригинале здесь превосходная степень (*verberabilissime*) от образованного самим Плавтом прилагательного *verberabilis*⁴¹).

Что касается ассонансов, ограничимся двумя примерами. Стафила не знает, как ей скрыть позор хозяйской дочери — приближающиеся роды (*probrum, probrinqua partitudo quo appetit*, 75), а Евклион, уходя на базар, велит служанке не оказывать никому никаких

³⁹ Ср. еще бессоюзное накопление однородных членов: 95, 116, 167 сл., 343, 346 сл., 453, 501 сл., 713.

⁴⁰ *Furcifer* (от *furca* — «колодка» и *fero* — «носить»). Ср. еще примеры игры слов: 49 (*grandibo grandum*), 84 (дом полон пустоты), 164, 206, 331 сл. (пухленький барашек — пухленькая флейтистка), 368, 393 (*protere protere*), 429 (*costum* — «пришли готовить» — «ем ли я сырое или готовое?»), 637 сл. (*rope* — «клади» и «сзади»).

⁴¹ Плавт вообще на редкость изобретателен на бранные клички для рабов. Не говоря уже о всяких «колодниках» и «висельниках», встречаем у него такие трудно переводимые на русский обращения, как «истирающий кандалы» или «звенящий ногами», т.е. носящий кандалы и доводящий их до блеска от частого употребления, или «поле для палок», «измочаливающий палки (розги, кнут)», «племена, терпящие побои», гуляющие с «подбитыми глазами» и т.п.

услуг (quod quispiam ignem quaerat, ne caussae quid sit quod te quisquam quaerit, 91 сл.)⁴².

При всем сходстве между «Кубышкой» и «Менехмами» в приемах комической техники главное в «Кубышке» — не бесконечная путаница, в которую попадают герои «Менехмов» против их воли, а изображение типов, в первую очередь — неожиданно разбогатевшего бедняка, являющегося главным героем комедии. Вокруг него группируются другие персонажи, так или иначе связанные с Евклионом, в том числе и такие, чья задача — рассмешить аудиторию розсказнями о скупоности старика.

Отсюда замедленность в развитии действия комедии: до ст. 449, т.е. едва ли раньше середины «Кубышки», его вообще нет, а завязка наступает только после ст. 578, когда Евклион решает спрятать клад вне дома, — существеннейшее отличие от «Менехмов», где начало путанице даст первая встреча Сосикла с Клиндром (со ст. 275 — в конце первой четверти комедии). В то же время буквально с первых же стихов «Кубышки» вырисовывается характер ее главного героя.

В облике Евклиона выделяются две черты, но не всегда можно решить, какая из них является доминирующей.

Так, из рассказа Лара мы узнаем, что Евклион обладает таким же нравом, как его предки, а дед настолько отличался жадностью, что даже сыну своему не открыл тайну клада; так тот и жил в нужде, жалкой жизнью (9, 11, 14, 22). Из следующего диалога Евклиона со Стафилой выясняется, что он в самом деле и беден, и жаден: в доме нет ничего, кроме паутины, но он велит стеречь и ее (84, 87), признавая свою бедность как богами данную (88: *pauper sum*. Ср. 184, 190, 196, 227 — «из бедняков я беднейший»)⁴³. Впрочем, это не мешает ему отказывать соседям даже в том, чего не убудет, сколь бы это ни расходовали: в воде из колодца, огне из очага, не говоря уже о предметах домашнего обихода (91—97).

Скупость Евклиона получает прямое подтверждение в его монологе при возвращении с рынка. Столь радостное событие, как выдача замуж дочери, да еще без приданого, не может побудить его хоть немного раскошелиться. Все, что ни спросишь на рынке, по его мнению, дорого (определение *cauus* — «дорогой» — четырежды в двух стихах, 374 сл.), и он ограничивается тем, что покупает курения и венки для Лара — так ему удастся выдать дочь с наи-

⁴² Ср. еще примеры ассонансов: 13 сл. («m»), 52 («s»), 236 («p»), 276 («p»), 279 («m»), 285 («p»), 293 («d»), 314 («p»), 433 («m»), 483 («m»), 589 («s»), 661 («m»), 690 («m»), 708 («d»), 721 («m»), 783 сл. («re-»), 794 («f»).

⁴³ Бедность Евклиона подтверждает и его богатый сосед Мегадор, который, впрочем, именно ею объясняет его бережливость (171, 174, 206).

меньшими затратами. Надо, впрочем, признать, что и здесь его скупость достаточно обоснована: потратишься чрезмерно сегодня — будешь нуждаться потом (380 сл.).

Более преувеличенный характер скупость Евклиона получает в сцене беседы раба Мегадора с нанятыми для свадьбы поварами. Обычный скупец жалеет уходящий из хижины дым, потому что вместе с ним уносится частица тепла, — Евклиону-де жаль дыма как такового; он оплакивает пролитую при умывании воду, собирает обрезки ногтей у цирюльника и на ночь привязывает к лицу торбу, чтобы не упустить дыхание. Когда коршун однажды унес у него кашу, Евклион побежал жаловаться на похитителя претору (300—319). Можно, конечно, сказать, что раб заведомо преувеличивает скупость Евклиона⁴, но и сам рассказчик, и слушающие его повара, резюмируя услышанное, все-таки называют старика бедственно живущим (315). Таким образом, едва ли есть основание сомневаться в том, что Евклион влачит жизнь бедняка; его убеждение в социальном неравенстве с таким богатым человеком, как Мегадор (226—235), так же нельзя сбрасывать со счетов, как и шутовское изображение его скупости.

В поисках генезиса образа Евклиона исследователи нередко обращаются к трактату Феофраста «Характеры», где три главы из 30 посвящены описанию нравов — мелочного, скаредного и жадного (X, XXII, XXX). Однако из многочисленных примеров, приводимых Феофрастом для иллюстрации этих неприятных качеств, только два могут быть сопоставимы с поведением Евклиона. Так, скаредный (или крохобор) возвращается с рынка, ничего не купив, и ничего не позволяет жене давать в долг из домашней утвари или хозяйственных припасов (гл. X, 12—13). В остальном Феофраст описывает во всех трех главах человека достаточно богатого, в котором перечисленные качества выглядят тем более отвратительно. В случае же с Евклионом почти все проявления его характера в достаточной степени объясняются его бедностью.

Однако бедность сама по себе не может служить источником комедийных ситуаций; тот же Мегадор признает, что честная девушка из бедной семьи — более желанная невеста, чем жена с большим приданым (239, 532—535). К тому же, если бы Евклион сразу употребил вклад по назначению, т. е. отдал его за дочь, комедии вообще бы не получилось. Объектом осмеяния бедность Евклиона становится потому, что она соединяется в его поведении с неуместной для бедняка подозрительностью. Об этом качестве Евклиона мы тоже узнаём с самого начала.

⁴ Допускают также, что сцена эта заимствована Плавтом из другой комедии или присочинена им самим.

Лар еще не кончил пролога, как в доме слышится шум, — это бушует, как обычно, Евклион (37), выгоняя за двери старую служанку; ему хочется остаться одному, чтобы проверить, не украден ли клад (38 сл.). И действительно, на сцене тотчас появляется сам старик⁴⁵, грозящий прибить Стафилу, если она хоть на шаг приблизится к двери. Тут же объясняется причина его поведения: чтобы служанка, которую он готов считать самой преступной тварью на свете, не подсмотрела за его действиями (54, 60—64).

Возникает вопрос, является ли подозрительность Евклиона постоянным свойством его нрава или она — следствие неожиданно обретенного им клада? На этот вопрос отвечает сам Евклион: спрятанное золото беспокоит его, несчастного, «самым решительным образом» (65 сл.). Характер владеющего хозяином беспокойства обрисовывает, пользуясь его уходом в дом, Стафила: его охватили некое безумство и нетерпимость (*insaniae, intemperiae*), вследствие чего он по десять раз в день выгоняет ее из дому, да и сам никуда не отлучается и по ночам не спит (67—73; ср. 642).

Новое появление Евклиона подтверждает слова служанки. Он не может позволить себе не пойти за раздачей вспомоществования, так как его неявку истолкуют однозначно: в доме у него завелось золото (109—112).

Подозрительность Евклиона проявляется и дальше на каждом шагу. Мегадор приветливо заговорил с ним — не иначе как прознал про золото (184 сл., 194 сл., 216)⁴⁶. Он сватается к его дочери — зачем бы богатому соседу брать за себя бесприданницу, если он не разведал о кладе? (265—269). И поваров будущий зять прислал, чтобы обокрали Евклиона (462—464). Мегадор, в самом отличном расположении духа, хочет напоить соседа добрым вином — ясное дело, чтобы найти тропинку к его сокровищу (569—578). Осторожность Евклиона доходит до абсурда; он не только дважды неожиданно прерывает беседу, чтобы проверить сохранность кубышки (200—203, 242 сл.), но и специально предупреждает Мегадора: не думай, что я нашел клад (240).

Опасения Евклиона достигают апогея, когда, вернувшись с рынка домой, он слышит чужой голос, требующий у Стафилы большой горшок (*aula*, 390). Дело ясное: ищут клад, уносят золото — он погиб, если тотчас не поспешит войти в дом (391—393). Уже вынося кубышку, Евклион продолжает делать свои умозаключения: поваров подослал Мегадор, чтобы они обокрали Евклиона, а те, в

⁴⁵ Заметим постоянную условность комедии: хотя дочери едва ли больше 16—17 лет, отец ее — обязательно старик.

⁴⁶ Виновной в этом он снова считает служанку и грозитя вырвать ей язык и глаза (188 сл. Ср. 548).

свою очередь, подкупили петуха, чтобы он указал, где спрятан клад (462—471). Если первое предположение, хоть и не вяжется с обликом Мегадора, находится все же в пределах возможного, то второе — очевидная утрировка ради комического эффекта, выдержанная в тех же тонах, что и рассказ раба Мегадора полутора сотнями стихов выше (301—319).

Начиная с возвращения Евклиона, его подозрительность находит прямое выражение в действии. Сначала он с побоями выгоняет из дома повара, виноватого только в том, что ему понадобился горшок для приготовления пищи (406—448; кантик повара Конгриона, которым открывается сцена, выдержан в духе традиционных для комедии монологов бегущего раба). Затем Евклион забирает кубышку из дому и довольно долго (449—586) продолжает носить с собой, несмотря на ее немалый вес.

Наконец, он принимает решение спрятать кубышку в храме Верности, но прежде чем доверить богине свое сокровище, Евклион произносит весьма прочувствованный монолог, обращенный к кубышке как к живому человеку: «Богами клянусь, много у тебя врагов, кубышка, и у того золота, которое тебе доверено. И вот самое лучшее, что я теперь сделаю: отнесу тебя, кубышка, в храм Верности...» (580—584). Выходя из храма, Евклион просит Верность: «...Не укажи кому-нибудь, что здесь мое золото... Да не возьмет никто эту прекрасную добычу, если кто-нибудь найдет кубышку, полную золота ... Следи, Верность, чтобы я в целостности получил у тебя кубышку: тебе я доверил золото...» (608—615). Как раз этим монологом, обращенным к богине, Евклион неосторожно выдает свою тайну не замеченному им Стробилу (607—615), но тут же, впрочем, возвращается, встревоженный дурным предзнаменованием (624 сл.). Как выясняется, не напрасно: войдя в храм, он выволакивает оттуда выследившего его раба и устраивает ему обыск (628—660) — достаточно комический, потому что в ярости требует от злоумышленника показать ему и одну руку, и другую, и третью. Недаром это приказание вызывает у раба такую же оценку состояния Евклиона, какое однажды дала ему Стафила, — безумие и одержимость (*intemperiae insaniaeque*, 642, ср. 68, 71). При этом даже готовность раба дать себя обыскать Евклион тоже толкует как уловку — тот-де хочет таким образом отвести обвинение в воровстве (647 сл.).

Заметим одну примечательную особенность этой сцены: Евклион ни разу не употребляет самого слова «аула», либо заменяя его местоимениями, либо просто ограничиваясь приказами вроде «клади сюда», «отдай» и т. п. (634—638, 645, 651—653).

Убедившись, таким образом, в ненадежности хранения кубышки в храме, Евклион решает закопать ее подальше от людских глаз в

роше Сильвана, и здесь его настигает крушение всех надежд: Стробил, выследивший старика, выкапывает кубышку (661—681, 701—712). Охватившие Евклиона чувства находят выражение в его великолепном трагикомическом кантике, одном из шедевров комедийной техники Плавта.

Неподдельное отчаяние Евклиона, которым начинается и кончается эта ария, придает ей трагический колорит. И там и здесь — накопление синонимов («погиб я, пропал, убит...», «не знаю, ничего не вижу, слепой иду, не могу понять, куда иду», 713—715; «Жалким образом пропал я, жалко погублен, бреду, облаченный бедой», «самый пропащий я на земле», 720—722). И там и здесь — риторические вопросы, более настойчивые в начале, менее — в конце, где Евклион подводит черту под всей своей жизнью («Куда бежать? Куда не бежать? Держи, держи! Кого? Кто?» — 713; «Зачем мне жизнь, коль я потерял столько золота, которое так прилежно стерег?» — 723 сл.).

Между всплесками горя — нарушение сценической иллюзии: Евклион обращается к зрителям, то видя в них помощников себе в розыске («Заклинаю вас всех, молю, умоляю, придите мне на помощь, покажите человека, который ее украл!», 715 сл.), то подозревая их самих в краже («Всех я вас знаю, знаю, что большинство здесь воры!... Ни у кого у вас ее нет? Убил ты меня!», 718, 720). И хотя Евклион мечется, как затравленный, от одного к другому, он вызывает не сострадание, а осмеяние: «Что ты сказал?.. Что такое? Что смеетесь?» (717 сл.). Можем ли мы бросить римской публике упрек в бессердечии? Едва ли. Она ведь знала, что пришла смотреть комедию, в которой все должно хорошо кончиться, и не была расположена слишком проникаться сочувствием к беспокойному старику, погубившему себя собственной подозрительностью.

К сожалению, кантик Евклиона не дает нам ответа на вопрос, чем определяется его поведение — бедностью или подозрительностью. Правда, он жалуется, что этот день принес ему горе, стоны, печаль, голод и бедность (721 сл.), но бедным он был и до того, как Лар открыл ему клад, так что с потерей кубышки в материальном положении нашего героя мало что изменилось. К тому же нигде в комедии до сих пор не было видно, чтобы Евклион рассчитывал как-то использовать неожиданно приобретенное богатство. Его кантик мы должны скорее всего понимать именно как плач по несвершившейся надежде, в смысле которой Евклион и сам не очень отдавал себе отчет. Ясно ему было одно: клад надо было беречь — и вот не сберег!

Впрочем, мы, наверное, напрасно подходим к плавтовскому герою с попыткой уяснить себе его психологию: на такое восприятие образа публикой Плавт явно не рассчитывал. Может быть, гораздо

важнее, что, услышав вопли Евклиона, Ликонид принимает их на свой счет: старик, конечно, узнал о родах дочери и теперь оплакивает свой позор. Таким способом кантик Евклиона дает толчок к соединению двух сюжетных линий: его забота о кубышке и судьба его дочери. Если первую из этих линий мы рассмотрели сравнительно подробно, то вторую, в сущности, еще не затрагивали.

Начало она берет, как мы помним, еще в прологе, когда Лар рассказывает о насилии, совершенном над девушкой. Потом Стафила высказывает свою обеспокоенность тем, как скрыть от отца позор его дочери (74—76); она же пытается задержать свадьбу Феды с Мегадором, но не достигает в этом успеха (272—277). Затем и Плавт, и зрители, увлеченные болтовней поваров, перепалкой Евклиона с Конгрионом, рассуждениями Мегадора о прихотях богатых невест, почти забывают о Федре со всеми ее заботами. Стробил, явившись к дому Евклиона, сообщает только, что его хозяин любит дочь этого бедняка, просватанную теперь за Мегадора, и послал своего раба в качестве соглядатая (603 сл.). Скоро, однако, сам посланец оказывается причастным к секрету Евклиона, выдерживает энергичную атаку с его стороны и решает выследить, куда теперь старик запрячет кубышку, — о поручении своего молодого господина он давно и думать позабыл. Только когда Ликонид открывает матери свою проделку и просит ее отговорить дядю от женитьбы на Федре (а дочь Евклиона в это время мучается родами, 691—693), вторая сюжетная линия возникает снова, достигая кульминации. Теперь, услышав вопли Евклиона, Ликонид считает необходимым взять на себя ответственность за судьбу обесчещенной девушки.

В диалоге Ликонида с Евклионом Плавт использует тот же прием, что и при обыске Стробила, но в еще более изощренной форме. Ни один из участников этой сцены до поры до времени не называет объект своего беспокойства, обозначаемый просто как «она»: для старика это — кубышка, для Ликонида — его возлюбленная. Возникающая отсюда двусмысленность становится источником замечательного комического эффекта.

«Тот проступок, который так возмутил твою душу, совершил я и признаюсь в этом... — начинает Ликонид. — Бог мне был побудителем, он меня к ней привлек». — «Как же ты осмелился тронуть то, что не твое?.. — возмущается Евклион. — Зачем трогал мою против моей воли?.. Ты знал, что она не твоя: не надо было трогать». «Но раз отважился тронуть, то лучше всего ею владеть». — «Тебе владеть моей против моей воли?» — «Я не требую, чтобы против твоей воли, почитаю, что должна быть моей. Коль скоро ты обнаружил, то моей она должна быть, Евклион». — «Если не отдашь, что похитил мое...» — «Я похитил твое? Что же это?» Только тут наступает прозрение, когда Ликонид слышит слова

Евклиона: «Требую с тебя кубышку с золотом, которую ты, как сам сознался, у меня украл». — «Не знаю я ни про золото, ни про кубышку» (733—766).

Здесь, по-видимому, Евклион должен был бы спросить, в чем же признает себя виновным Ликонид, он, однако, по инерции продолжает дознаваться о судьбе кубышки: поможет ли юноша разыскать виновного и вернуть старику его клад? (772—776). Правда, поняв, наконец, о чем идет речь, старик оплакивает свое новое несчастье, но Ликонид достаточно быстро успокаивает Евклиона тем, что он в один и тот же день может выдать дочь замуж и стать дедом (796—800).

Для уяснения того, какие черты доминируют в образе Евклиона, полезно сравнить его с мольеровским Гарпагоном. Поучительно уже одно название комедии Мольера — «Скупой». Евклиона так никто не называет: он беден, жалок, бережлив, но не скуп. Мольеровский же Гарпагон вовсе не беден, судя не столько по тому, что в доме у него не меньше пяти слуг, сколько по тому, что он занимается ростовщицеством и может ссудить (конечно, за невообразимые проценты!) достаточно крупную сумму. Деньги для него дороже славы, чести, добродетели (д. II, явл. 5), и сам он готов в тому, чтобы пережить своих детей и внуков, лишь бы они не покушались на его сокровища (д. II, явл. 6). Евклион в конце комедии рад был отделаться от своего клада. Гарпагон не соглашается на свадьбу детей, пока не удостоверится, что его шкатулка цела, и даже, вновь завладев ею, отказывается снабдить Элизу хоть каким-нибудь приданым, да еще требует себе новый костюм за счет Ансельма (д. V, явл. 6). Скупость Гарпагона — не естественная бережливость бедного человека, а патологическая страсть, вызывающая всеобщее осуждение. Подозрительность Евклиона — следствие нежданно-негаданно свалившегося сокровища, которое совершенно выбило его из обычной колеи.

Между тем от природы Евклион — вполне разумный человек, подтверждение чему мы можем найти в построении его речи. Так, уходя из дому, он отчетливо выделяет три повода, по которым соседи могут обратиться к Стафиле, и каждому такому случаю противопоставляет способ, как от них отделаться. Если спросят огня, пусть погасит очаг. Если спросят воды, пусть скажет, что вся ушла. Если придут за домашней утварью, пусть скажет, что украли воры (91—97). Категоричность этим приказам придает употребленная дважды архаическая форма императива *dicito* (94, 97), более свойственная языку законов и судопроизводства, чем обычной разговорной речи. Спровадив в дом служанку, Евклион оказывается перед дилеммой («терзаюсь душой», 105), пойти ли ему за получением вспомоществования, полагающегося бедняку, или остаться дома. Принятое им решение («знаю, что мне делать») опять обосно-

вывается симметрично расположенными тремя придаточными причины, вводимыми каждый раз союзом *nam* (ибо, ведь): надо идти, ибо распорядитель курии сказал, что будет раздавать деньги, и еще потому, что невозможно представить себе бедняка, отказывающегося от денег, — это сразу вызовет подозрение. Ведь и так уже люди стали здороваться с ним приветливее, чем раньше, — не иначе, как узнали о его богатстве (107—117).

В другой раз всю свою жизненную мудрость, облеченную в идеально построенную речь, Евклион вкладывает в диалог с Мегадором, заводящим с ним беседу. Еще не зная о намерениях соседа, старик формулирует свои опасения в пяти стихах, каждый из которых содержит законченную мысль:

Шарит тут же, обещая: пасть раскрыл на золото!
 Кажет хлеб одной рукою, камень у него в другой.
 Веры нет, когда богатый слишком ласков к бедному:
 Руку дружелюбно жмет и тут же кончит пакостью.
 Знаю я полипов этих: тронут чуть и держат уж.

(194—198).

Так же отчетливо членится первый ответ на сватовство Мегадора:

Ах, ах, Мегадор! Так делать недостойно дел твоих.
 Пред тобой бедняк невинен: что же ты смеешься так?
 Ни словами, ни делами я не заслужил того.

(220—222. В оригинале первый и третий стих одинаково оканчиваются формой *facis*).

Наконец, вершины ораторского искусства Евклион достигает в попытке отказаться от неравного брака. Сначала констатируется принципиальное различие между соседями: Мегадор — человек богатый, Евклион — из бедных беднейший. Затем это противопоставление подкрепляется сравнением: Мегадор — словно бык, Евклион — словно ослик. Оба эти утверждения объединяются управляющим ими одинаковым словосочетанием: «приходит мне на мысль». Затем следует обширное развитие этого противопоставления с возникающими отсюда последствиями: переметнувшись к быкам, ослик не найдет себе товарищей, а его соплеменники-ослы закусуют отступника. Завершается речь итоговой констатацией, занимающей один стих:

От ослов к быкам уйти мне — очень это риск большой.

(224—235)⁴⁷.

Следует при этом помнить, что между тремя разобранными выше тирадами Евклион дважды обрывает беседу с Мегадором и бросается в дом, чтобы проверить, цел ли его клад (202, 242). Если, возвращаясь, он снова оказывается способным к произнесе-

⁴⁷ См.: Blänsdorf J. Archaische Gedankengänge in den Komödien des Plautus. Wiesbaden. 1967. S. 81, 156.

нию логически обоснованных сентенций, то ясно, что его безумная подозрительность не более чем наваждение, которое должно когда-нибудь кончиться.

Образ Евклиона занимает настолько доминирующее положение в пьесе, что мы имеем право говорить о ней как о монодраме⁴⁸ в отличие от «Менехмов», где внимание автора делят оба близнеца. Для обрисовки остальных персонажей в «Кубышке» почти не остается места. Ярче других характеризуется, пожалуй, повар Конгрион, которому приходится спасаться от преследования со стороны Евклиона, но и он уступает другим поварам в комедиях Плавта, любящим похвастать своим мастерством⁴⁹. Мегадор, которому принадлежит второе место после Евклиона по длительности пребывания на сцене, используется главным образом для обличения невест с богатым приданым, хотя в остальном представляет собой тип вполне порядочного человека, как то и подобает богатому и либеральному старому холостяку. Для развития интриги несомненно нужен Стробил, но его характеристика ограничивается изъявлением верности господину⁵⁰ да обычной для плавтовских рабов склонностью к жульничеству. Главным в «Кубышке» остается, конечно, Евклион, и способы создания этого образа представляют наибольший интерес и для драматургии Плавта, и для ее освоения в новое время.

⁴⁸ Это подтверждается небольшой статистикой. Из 831 сохранившегося стиха комедии Евклион находится перед зрителем на протяжении 512, что составляет более 61% всего объема пьесы. Для сравнения заметим, что для партии Мегадора эта же цифра составляет 30%, для Конгриона — 15,3, для Стробила — 14,3%, для остальных персонажей еще меньше. Ср. т. 2, № 12.

⁴⁹ Ср., кроме уже знакомой нам сцены с участием Килиндра в «Менехамах», роль повара в «Псевдоле» (789—892), «Хвастливым воине» (1397—1428), «Купце» (741—782), «Куркулионе» (251—272). См. также: Менандр, 372—388.

⁵⁰ Если только ст. 592—598 не более поздняя вставка, как считают некоторые исследователи.

10. О фрагментах плавтовского «Льстеца»

Не приходится удивляться, что отрывки из плавтовского «Льстеца» не привлекли до сих пор внимания исследователей: дошедшие от него 5 стихов (фр. I—III) — слишком незначительный материал, да и от оригинала Плавта, одноименной комедии Менандра, известны только фрагменты. Все же представляется, что анализ фрагментов из Плавта в сопоставлении с Менандром не совсем лишен смысла. Это касается в первую очередь сравнения трех стихов из латинского «Льстеца» (фр. II) с пятью стихами Менандра. Кажется, только Уэбстер мимоходом упомянул Менандра как источник этого плавтовского отрывка¹.

В интересующих нас стихах Менандра (Льстец. 90—94), скорее всего, раб-педагог говорит юному Фидию², что он нашел причину бедствий «великих мира сего»:

ὅσοι τύραννοι πάποθ', ὅστις ἡγεμῶν
μέγας, σατράπης, φρούραρχος, οἰκιστῆς τόπου,
στρατηγός — οὐ [...] ἀλλὰ τοὺς τελέως λέγω
ἀπολωλότας — [νῦν τ]οῦτ' ἀνήρηκεν μόνον,
οἱ κόλακες

«Сколько когда бы то ни было тиранов, гегемонов, сатрапов, фрурархов, ойкистов, стратегов — при том, что не обо всех говорю, а только о вконец погибших, — одно только их истребило — льстецы»³.

У Плавта этому соответствуют следующие стихи:

Qui data fide firmantem fidem fefellerint,
Sub doli subsentatores, regi qui sunt proximi,
Qui aliter regi dictis dicunt, aliter in animo habent.

* Первая публикация [177]. Здесь приводится перевод с немецкого.

¹ Webster T. B. L. *Studia in Menander*. Manchester, 1960. 2 ed., p. 75, n. 3.

² Ср. его обращение к Фидию: трόφιце, собственно, "воспитанник" (86).

³ Ср. очень близкий по мысли и её оформлению фрагмент современника Менандра, комического поэта Дифила:

...Ибо льстец
И стратегов, и сатрапов, и друзей, и города,
Подсластив пиалюю, губит в миг единый речью злой
(PCG V, fr. 23).

Сравнение латинского и греческого отрывков предлагает интересный материал, из которого становится ясен творческий метод Плавта.

У Менандра перечисление лиц, которые, по мнению раба, занимали высокое положение в государстве, не лишено юмора: рядом с тираном или сатрапом, возглавлявшими самостоятельные государства или большие провинции, рядом с «предводителем» (гегемоном) или основателем колонии (ойкистом) стоит фрурарх — в классические времена «начальник караула» (так в словаре Папе), позже — командир укрепления, но ни в коем случае не столь высокое начальство, как стратег, не говоря уже о сатрапе. Как известно, Плавт умел накапливать греческие имена и должности в качестве комического эффекта⁴, — достаточно вспомнить часто цитируемые стихи из «Куркулиона», 285 сл.:

...nec strategus nec tyrannus quisquam
nec agoranomus nec demarchus nec comarchus...

Три первых должности мы встречаем и в других комедиях Плавта⁵, — значит, они были известны его публике. Что же касается демарха и комарха, то они присоединены только ради комического эффекта⁶. В фр. II из «Льстеца» Плавт идет другим путем: он опускает не только мало знакомых римлянам гегемона, сатрапа, фрурарха и ойкиста, но также тирана и стратега, — вместо всех этих имен он употребляет единственное, но понятное латинское слово *rex*⁷. Причину этого, как кажется, можно объяснить.

Накопление греческих слов в «Куркулионе» соответствовало стилю монолога «бегущего раба» (*servus currens*). Фр. II из «Льстеца» заимствован, по всей видимости, из речи раба, причем Плавта интересовало здесь не воспроизведение традиционного типа, а сценический облик действующего лица, которому ещё предстояло появиться, — самого льстеца. Соответственно Менандр в монологе раба сделал главный акцент на множестве жертв льстецов (перечисление начиналось ещё в предыдущих стихах: «Сколько бы ни видел ты разоренных городов»...) и считал необязательным тотчас набросать портрет главного действующего лица; он с полным

⁴ Gaiser K. Zur Eigenart der römischen Komödie. In: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. T. 2, S. 1079 (там же — обширная литература вопроса).

⁵ Стратег — «Стих». 702, 705; тиран — «Псевдол». 702 (возможно, в пародии на трагический стиль: Sedgwick S. W. G. Parody in Plautus // Cl. Qu. 21, 1927, 88); агораном — «Хвастл. воин». 127; «Пленники». 824.

⁶ Было это сочетание изобретением Плавта или он нашел его в греческом оригинале?

⁷ См.: Harsh Ph. W. Possible Greek background for the word *rex* as used in Plautus // Cl. Ph. 31, 1936, 62–64.

правом надеялся, что его облик постепенно вырисовывается по ходу действия.

Плавт, напротив, хочет подготовить появление главного персонажа своеобразным «предварительным наброском», в котором он перечисляет качества таких людей: это коварные обманщики, которые заверяют в преданности, а потом предают легкомысленно им поверившего; они подольщаются к самому царю, говоря одно, а думая другое. Чтобы набросать эту картину, Плавт пользуется любимыми приемами римской архаической поэзии — аллитерацией и игрой слов. В первом стихе — пять *f* (в том числе три *fi*- в трех следующих подряд словах и два *fe*- в последнем глаголе): во втором стихе — один за другим два *sub*- (второе — в плавтовском *haxax*: *subsentatores*), за ними — два *su*- (*sunt*, *prohumi*). Заметим также в ст. 1 и 3 так наз. *figura etymologica*), оба раза подкрепленную ассонансом (*fide-fidentem*, *dictis-dicunt*).

Если на столь ограниченном материале позволительно делать вывод о самостоятельности Плавта, то он будет однозначным: воспроизводя мысль греческого оригинала, Плавт дает ей — и по форме и по содержанию — совершенно римское обличье. Подтверждение этому мы найдем при сравнении ещё двух стихов из «Льстеца» Плавта с оригиналом.

У Менандра (фр. 2) воин хвастает, что он трижды опустошил золотой кубок вместимостью в 10 котил, т. е. за один раз выпил больше 8 литров вина. С этим можно сравнить плавтовский фр. I:

Vatiolam auream octo pondo habebam, accipere noluit «Был у меня золотой кубок в восемь фунтов весом; (никто) не хотел его у меня перенять». Конечно, описание кубка по весу много выразительнее, чем по объему, — оно подчеркивает не только богатство воина, но и его силу: никто из сотрапезников не мог удержать в руках такой тяжелый сосуд, чтобы пустить его по кругу.

В плавтовском фр. III кто-то готов принять приглашение («*si me tu hodie invitaveris*») — скорее всего, на совместную попойку. Какую-то роль играла пирушка и у Менандра в «Льстеце»: в Р.Оху. 2655, ст. 11, читаем: *σύνδοδος ἤμων γίветαι* («сборище у нас происходит»), и фр. 1 представляет собой короткий монолог (или отрывок из более обширного), который произносил повар, приглашенный обслуживать гостей на празднике Афродиты «всенародной»⁸. Мы не знаем, сохранил ли Плавт в своем «Льстеце» этот ритуальный и специфически афинский предлог для пиршества, но из фр. II ясно, что и здесь Плавт мог изобразить пирушку вскладчину, как это делал потом Теренций⁹.

⁸ Kuiper W. E. J. De Menandri Adulatore // *Mnemosyne* 59, 1932, 165–168.

⁹ Ср. Теренций. «Евнух». 540–550; «Девушка с Андроса». 88

Заметим в заключение, что менандровский «Льстец» особенно привлекал к себе авторов комедии-паллиаты. Плавт обработал его уже вслед за Невием¹⁰; затем Теренций взял из него двух персонажей (воина и парасита) в своего «Евнуха». Причиной такой любви к этой пьесе было, вероятно, ее соответствие вкусам римской публики. Девушка, попавшая в руки сводника, уже вступила на путь профессиональной любви (она одна приносит своему хозяину больше прибыли, чем десять других)¹¹. Стало быть, Фидию нечего думать о законном браке, как молодым людям в других комедиях Менандра, ему надо только раздобыть денег на выкуп дорогой гетеры, — подобная забота обычна для юношей у Плавта. Знакомы были римляне и с такой фигурой, как сводник, которого молодые люди называют не иначе, как висельником (*mastigia*¹²) и грозят ему похищением девушки, — они понимают, что сводник предпочтет получить деньги, чем обращаться в суд¹³. И уж совершенно излишне напоминая здесь об участии в «Льстеце» хвастливого воина и парасита, любимых персонажей Плавта, которые всегда обеспечивали ему успех у публики.

¹⁰ Теренций. «Евнух». 25; Невий, фр. 29—36 W. Ф. Ричль предполагал, что плавтовский «Льстец» является уже переработкой комедии Невия (*Paergera Plautina*. Lpz., 1845, S. 104); при существующем состоянии источников доказать это невозможно.

¹¹ Менандр. «Льстец». 128—130.

¹² Ср. у Плавта: «Куркулион». 567 (*mastigia*) и посрамление сводника: там же, 495—504; Псевдол. 351—370, 975, 1083; Канат. 505 сл., 543 сл.

¹³ Менандр. «Льстец». 125, 131 сл. Ср.: Теренций. «Братья». 190—207.

11. Драматургия Теренция: уроки человечности

Современный читатель, который захотел бы составить представление об истоках западноевропейской комедии, мог бы с полным основанием поставить в начале ее пути имена двух древнеримских драматургов — Плавта и Теренция. Правда, за два с половиной столетия до Плавта этот жанр уже был широко известен в Древней Греции, и 11 уцелевших до наших дней произведений «отца комедии» Аристофана дают нам свидетельство величайшего взлета комического гения, — но вместе с тем они же показывают, насколько специфической по идейному содержанию и по своим художественным средствам была комедия в тот момент, когда она только что вышла из фольклорных облачений и обрядовых игр, и почему именно в этой форме она не могла оказать непосредственного влияния на судьбу новой европейской комедии.

Гораздо ближе к привычной нам комедии творения другого знаменитого древнегреческого драматурга — Менандра (342–291 г. до н. э.), нередко служившие римским авторам в качестве материала для обработок и подражаний, но хорошо известное древним римлянам творчество Менандра стало жертвой полного забвения с начала Средневековья, и только папирусные находки нашего столетия позволили прикоснуться непосредственно к произведениям, вызывавшим заслуженное восхищение до самого конца античного мира. До рубежа XIX–XX вв. комедии самого Менандра приходилось восстанавливать на основании ...их более поздних римских переработок у тех же Плавта и Теренция. Таким образом, новая европейская комедия, в той мере, в какой она осознавала значение своих предшественников, опиралась как раз на римскую комедию, — достаточно назвать шекспировскую «Комедию ошибок» и мольеровского «Амфитриона», восходящих к Плавту, равно как «Проделки Скапена» того же Мольера, использовавшего одну из пьес Теренция.

* Первая публикация [178]. Цитаты из Теренция — в переводе А. В. Артошкова.

Почетное место, которое занимал Теренций в европейской культуре XVII—XVIII вв., было достаточно хорошо подготовлено судьбой его творчества в предшествующие столетия.

Не прошло и каких-нибудь двух десятилетий после смерти Теренция (159 г. до н. э.), как на римской сцене начали возобновлять его комедии, и традиция эта держалась достаточно долго; во всяком случае Цицерон, много раз цитировавший Теренция, иногда даже не называл ни пьесу, ни имя персонажа — верный признак, что его аудитория сразу же их опознавала. Уже в годы Республики Теренций вошел в программу школьного образования, а в период Империи, вместе с Цицероном, Вергилием и Саллюстием, составил «квадригу» («четверню») авторов, без которых не представляли себе полноценного высшего образования. Задачам школы служили также — еще со времен Республики — многочисленные работы римских филологов, нашедшие завершение в капитальном комментарии Доната (IV в.) к комедиям Теренция, выполненном в западной половине римского мира, и в одновременно появившемся труде некоего Еванфия, жившего в Константинополе — столице восточной половины огромной империи. К IV—V вв. относится и самая ранняя из рукописей с текстом комедий Теренция, которые на протяжении всех последующих столетий, вплоть до изобретения книгопечатания, многократно переписывались, в том числе и для «изданий» с иллюстрациями. Любопытно наблюдать, как по мере удаления от античных времен персонажи Теренция все больше начинают напоминать героев рыцарских романов, пока сам он не предстает великолепным кавалером с эспаньолкой и лихо закрученными вверх усами...

Трудно сказать, в какой мере в эту пору оценивали гуманистическое содержание творчества Теренция. Во всяком случае, знаменитая своей образованностью монахиня Хротсвита из Гандерсгейма (X в.), сочиняя комедии в теренциевском, как ей казалось, стиле, наполняла их откровенно анти-теренциевским благочестивым содержанием. Но уже один из первых великих поэтов Ренессанса Петрарка пишет биографию Теренция и составляет комментарии к его подлинным комедиям.

Известность Теренция неизмеримо возрастает после появления в 1470 г. первого печатного издания его пьес. В самых разных концах Западной Европы — в Париже и Венеции, Кельне и Лейпциге, Базеле и Цюрихе — выходят полные собрания комедий Теренция (за одну лишь вторую половину XVI в. их насчитывается не менее полутора десятков), и в их подготовке принимают участие такие видные гуманисты, как Эразм Роттердамский и Филипп Меланхтон. В Италии, под прямым влиянием Плавта и Теренция, возникает новая национальная комедия. В немецких монастырских

школах детям велено читать и заучивать Теренция, чтобы на следующий день декламировать его наизусть. Теренций становится одним из самых популярных авторов для школьных спектаклей на латинском языке, — не отсюда ли бесчисленные переводы, переделки, подражания его комедиям на новых языках? Один исследователь, составивший библиографию французских переводов и адаптаций античных авторов с XV до середины XX в., насчитал свыше 750 напечатанных и рукописных переводов и переделок пьес Теренция, — большая их часть относится к эпохе Возрождения.

В XVIII в. Теренций считается образцовым представителем «мещанской драмы». На римской драматургии новая комедия учится строить интригу и развязку, писать монологи и диалоги, использовать технику подслушивания и реплик «в сторону».

В России Теренция впервые перевел в 1752 г. Тредиаковский, выбрав для этого самую блестящую его комедию — «Евнуха», правда, «от мерзких самых срамословий очищенную». Еще через 20 лет полный перевод Теренция выполнили ученики гимназии при Академии наук; не прерывалась эта традиция и в XIX в., причем среди тех, кто пробовал свои силы в этом нелегком деле, был и великий русский комедиограф А. Н. Островский.

Девятнадцатый век оказался, впрочем, очень серьезным испытанием для репутации Теренция. С одной стороны, необыкновенно расширился объем исследовательской работы по установлению рукописной традиции и научно обоснованного текста его комедий, их комментированию, изучению мельчайших особенностей драматической техники, словаря, стихотворного искусства Теренция. С другой стороны, стали раздаваться голоса исследователей, отказывающих ему в праве называться самостоятельным поэтом: он-де не более чем искусный переводчик и опытный режиссер, приспособляющий совершенные греческие оригиналы ко вкусам не слишком взыскательной римской публики. Действие вызывает противодействие, и другие ученые считают Теренция истинным «основателем реалистической драмы», «Вергилием римской комедии». На чьей стороне правда? Как примирить — если это вообще возможно — подобные взаимно исключаютые оценки? Едва ли такая задача под силу одному человеку, — постараемся, по крайней мере, понять, как могло возникнуть столь противоречивое мнение об одном и том же писателе.

1. Из биографии Теренция

Основным источником для биографии Теренция служит его жизнеописание, составленное во II в. н. э. римским писателем Светонием. Из него мы узнаем, что будущий поэт, родом африканец, еще юношей был куплен в Карфагене в конце II в. до н. э. для продажи в Риме и попал в дом сенатора Теренция Лукана. Заме-

тив в юном рабе выдающиеся способности, хозяин дал ему образование и отпустил на волю, наделив его, как это водилось, своим родовым именем. Так в античную литературу вошел Публий Теренций Афр, которому суждено было стать вторым после Плавта комедиографом, пронесшим славу римского театра до отдаленнейших потомков. За свою недолгую жизнь Теренций успел написать шесть комедий, после чего отправился в Грецию и в 159 г. умер на обратном пути во время морского путешествия, — эти данные принимаются всеми современными исследователями. Сложнее обстоит дело с годом рождения Теренция.

Согласно одним рукописям, сохранившим рассказ Светония, в 160 г. драматургу было 25 лет, согласно другим — 35. Соответственно и современные исследователи датируют рождение Теренция одни — 195 годом, другие — 185-м. Вторая дата, хотя она косвенно подтверждается еще одним античным сообщением, представляется менее вероятной по соображениям общего характера: уже первая комедия Теренция, поставленная в 166 г., свидетельствует о хорошей литературной и общекультурной подготовке автора, равно как и о превосходном владении латинским языком, чего трудно было бы ожидать в 19-летнем рабе, происходившем из Африки. Принимая же первую дату, мы можем предположить, что дебют Теренция на римской сцене предшествовал некий период проб и набросков, подготовивших его первый успех.

2. Время Теренция

Шестилетний период (со 166 по 160 г.), в пределах которого умещаются все написанные Теренцием комедии, отмечен в истории римского государства рядом противоречивых черт.

С одной стороны, это было сравнительно спокойное время во внешней политике. В самом конце предшествующего, III в., победой римлян над их давним и опасным соперником Карфагеном завершилась длившаяся семнадцать лет Вторая Пуническая война (218—201); еще столько же времени понадобилось Риму, чтобы одолеть непокорные племена в Испании (197—179) и укрепить свое господство в северной Италии. Одновременно римская экспансия стала энергично распространяться на восток: в Малой Азии был разгромлен сирийский царь Антиох (190), затем несколько позже в Греции — македонский царь Персей (168), так что в конечном счете римляне получили возможность диктовать условия существования многочисленным государствам и народам как на западе, так и на востоке Средиземноморья.

С другой стороны, среди верхушки римского общества не было единогласия по вопросу о том, как дальше строить отношения с этими странами. На словах римляне выступали за свободу (*libertas*)

зависящих от них государств, за отношения, построенные на дружбе, доверии, человечности (*amicitia, fides, humanitas*), и весьма влиятельная прослойка римской аристократии считала нужным не только сохранить видимость гуманного отношения к покоренным народам, но и не слишком угнетать их по существу, чтобы не вызвать неизбежного противодействия силе силой. На деле римляне почти всюду поддерживали наиболее зажиточные слои граждан и олигархическое государственное устройство, а взятых в плен жителей греческих городов десятками тысяч продавали в рабство, и эта грубая реальность встречала полную поддержку у представителей торгово-ростовщических слоев, требовавших превращения зависимых стран в римские провинции, которые было бы значительно легче эксплуатировать по праву господина.

Свои трудности были у римлян и в самой Италии. Уже вторжение Ганнибала в конце III в. привело к опустошению ряда ее областей. Последовавшие за тем новые войны требовали длительной отлучки десятков тысяч непосредственных производителей — землевладельцев средней руки и еще менее имущих, которые в мирных условиях спокойно обрабатывали бы свою землю. Разорению земледельцев способствовал и ввоз дешевого зерна из покоренных государств. По данным римского *ценза* (переписи населения с установлением доходности хозяйства), число свободных граждан — земельных собственников — за пять лет, с 164 по 159 г., сократилось на девять с лишним тысяч человек — цифра, может быть, не слишком заметная, поскольку она составляла около 3 % всего населения, но ясно обозначившая тенденцию развития. Как показали последующие события, в частности, аграрное движение Гракхов в 30—20-е годы II в., обезземеливание римских граждан продолжало быстро прогрессировать.

В этих условиях сторонники более осторожного поведения за пределами Римской республики рекомендовали и во внутренней политике идти путем разумных компромиссов между сенатской знатью и массой мелких землевладельцев. Идеологическое оформление такого компромисса составляли либерально-филантропические идеи, заимствованные в греческой философии конца IV — начала III в. с ее стремлением к примирению противоречий в общественной и частной жизни, с повышенным интересом к праву отдельной личности на сочувствие и понимание со стороны близких. Разумеется, эти идеи не могли и не должны были вытеснить старинные римские представления о долге перед отечеством в мирное и военное время, о почитании старших, о соблюдении других нравственных норм, на которых держалась семья патриция. Речь шла о попытке соединить древнеримскую «доблесть» (*virtus* — собственно «мужество», комплекс качеств, присущих мужу — гражданину, отцу, воину) с гре-

ческой идеей «человечности» (*humanitas*). Проводником новых этических постулатов стала в Риме в середине 60-х годов II в. группа молодых аристократов, объединившихся вокруг весьма заметного, несмотря на свои юные годы, Публия Корнелия Сципиона Эмилиана — сына Эмилия Павла, победителя при Пидне, и приемного внука Сципиона Старшего, организатора решающей победы над Ганнибалом в 202 г.

Среди людей, близких к Сципиону Младшему, мы встретим, наряду с римскими аристократами, и греческого заложника Полибия, и африканского вольноотпущенника Теренция. Первый из них, будущий историк, со временем объяснит могущество римского государства гармоничным сочетанием в нем трех основных политических форм, выявленных еще Аристотелем: монархии (ежегодно сменяемые консулы), олигархии (сенат) и демократии (народное собрание). Второго мало интересуют историко-теоретические проблемы; его внимание привлекают семья и условия, необходимые для нормального существования этой первичной ячейки общегосударственного коллектива. К отдельно взятому человеку как члену семьи он предъявляет требования взаимного понимания и терпимости, уважения запросов и возможностей каждого возраста, каждого поколения — только эти качества обеспечивают жизнь в пределах семьи по законам общечеловеческой гармонии. Естественно, что за подкреплением своих взглядов Теренций обращается все к той же эллинистической культуре и в первую очередь — к особенно близкому ему идеологически и творчески Менандру, лучшему представителю жанра новой аттической комедии.

3. Менандр — предшественник Теренция

Греко-римские культурные контакты, уходящие корнями по меньшей мере в VIII—VII вв., когда по западному побережью Италии, начиная от Неаполя, и дальше на юг возникают греческие поселения, приобретают характер литературных связей с середины III в. В 240 г. Ливию Андронику, греку-отпущеннику из Тарента, было поручено написать для показа на общенародном римском празднестве трагедию и комедию. Ливий обратился к древнегреческим образцам и этим на полтора века предопределил путь развития римской драмы. В частности, неисчерпаемым источником для римских комедиографов стала так называемая новая аттическая комедия — жанр, утвердившийся на афинской сцене в последней трети IV в. до н. э.

Это было время, когда Афины уже утратили свое главенствующее политическое положение в Греции и глубокие общественные и мировоззренческие проблемы, волновавшие афинян в V в., уступили место пристальному интересу к отдельной личности. Надежными

стали представляться теперь только те формы связей, которые обеспечивают человеку спокойную жизнь в кругу его семьи, ближайших родных и соседей. Найти дочери мужа, который не станет транжирить приданое; добиться согласия между супругами; воспитать сыновей так, чтобы они не слишком много времени и денег уделяли любовным проделкам; предохранить дочь от сомнительного знакомства — все это считалось гораздо более важным, чем решение вопроса о том, являются ли боги всеведущими и познаваем ли мир.

В соответствии с этим все события в новой аттической комедии разыгрывались в пределах двух-трех живущих по соседству семей и не выходили за рамки их повседневных забот, подчиненных, правда, определенному сценическому стереотипу: важнейшую роль в сюжетах повой комедии играли такие мотивы, как совращение девушки и рождение добрачного ребенка с неизбежным его подкидыванием и последующим узнаванием; потеря или похищение детей, как правило девочек, которым 15—16 лет спустя грозит незавидная участь быть проданными в публичный дом; неукротимая влюбленность молодого человека в одну из таких девушек, попавших в лапы сводника; столь же неудержимая алчность профессиональных гетер, впивающихся мертвой хваткой в простодушного юношу. Конечно, все опасности, грозящие молодым людям, так или иначе преодолевались: подброшенные дети находили родителей, в девушках-бесприданницах узнавали дочерей полноправных зажиточных граждан, гетеры получали отставку, молодые люди женились на добродетельных невестах.

Стереотипность сюжетных ходов и традиционность действующих лиц в новой комедии оказались, вероятно, причиной того, что творения ее авторов не пережили конца древнего мира и до прошлого столетия были известны лишь в виде отрывков, сохраненных в разного рода компиляциях и антологиях позднеантичных авторов. Не избежал этой участи и величайший представитель новой аттической комедии — уже упоминавшийся Менандр; только папирусные открытия нашего века позволили полностью оцепить его вклад в историю мирового театра и показали, чем Менандр выделялся среди товарищей по жанру.

Не пренебрегая устоявшимися сюжетами и масками, Менандр сумел наделить их глубоко человеческим содержанием, раскрывая перед зрителем драму оскорбленной девушки и раскаяние ее невольного обидчика; его молодые люди мечтали не о молниеносной победе над невинностью, а о длительном супружеском союзе с полюбившейся женщиной; его старики отцы умели понимать увлечения юности и свойственные ей промахи; его гетеры искренно любили своих клиентов и в нужную минуту готовы были прийти им на помощь. Благожелательность, доверие, дружеское участие, взаим-

ная выручка, способность к самопожертвованию — вот те качества, которые особенно высоко ценил в своих героях Менандр (см. выше, №№ 5—8). Нравственный пафос его творчества оказался на редкость созвучным художественной индивидуальности и эстетическим взглядам Теренция.

4. Комедия-паллиата, ее сюжеты и образы

Тот драматический жанр, в котором творили Плавт, Теренций и еще десятка два авторов, известных нам лишь по ничтожным отрывкам или вовсе по одним только именам, римляне называли «комедией паллиатой» — от латинского слова *pallium* — греческий плащ: то была римская комедия, выступающая в греческом одеянии. Действие происходило в ней в Афинах или в каком-нибудь другом греческом городе, действующие лица носили греческие имена; как правило, сохранялись основные сюжетные схемы оригинала. Пример тому дают и комедии Теренция.

Мы найдем здесь юношу, вступившего в добрачную связь с девушкой-чужестранкой и ожидающего рождения сына, в то время как отец сватает ему дочь соседа («Девушка с Андроса»), и другого юношу, уже успевшего в отсутствие отца жениться на такой же девушке-бесприданнице («Формион»), — теперь обоим надо как-то нейтрализовать гнев старика отца. Найдем молодого человека, влюбленного в девушку, которая находится во власти сводника, требующего за нее солидный выкуп, — тут уж никак не обойтись без помощи ловкого раба или какого-нибудь другого пройдохи, способного выманить у прижимистого отца нужную сумму («Самоистязатель», «Формион»). Не обойдется и без гетеры, стоящей немалых денег, особенно если в отношения между любовниками вмешивается глупый и хвастливый, но богатый воин-наемник («Евнух»). Нередко в пределах одной комедии соединяются две, а то и три любовные линии: то один брат или сосед сознательно помогает другому в его амурных приключениях («Братья», «Самоистязатель», «Формион»), то они оказываются невольными соперниками («Девушка с Андроса»), то удача одного грозит бедой другому («Евнух»). «Удвоение» затрагивает нередко не только интригу, но и характеры. Если молодые люди все одинаково влюблены без памяти и беспомощны в достижении цели, то старики отцы достаточно часто составляют контрастные пары по жизнеотношению и праву — таковы суровый Менедем и либеральный Хремет в «Самоистязателе» или деревенский житель Демей и горожанин Микион в «Братьях». Контраст распространяется и на рабов — назовем пронырливого Дава и туповатого Биррию в «Девушке с Андроса».

Вообще без хитрого раба не обходится почти ни одна комедия. Принято считать, что рабы у Теренция значительно уступают ана-

логичным персонажам Плавта, где они без стеснения помыкают своими одуревшими от любви молодыми хозяевами и виртуозно обводят вокруг пальца старых. Действительно, рабы у Теренция ведут себя менее агрессивно по отношению к своим господам, но их роль в ведении интриги или хотя бы создании безнадежной путаницы нельзя недооценивать. Дав советует Памфилу притворно согласиться на женитьбу и этим порождает цепь всяких двусмыслиц и недоразумений («Девушка с Андроса»). Сир приводит в дом Вакхиду, выдает ее за любовницу Клинии и добивается того, что оба старика окончательно запутываются в своем отношении к сыновьям («Самоистязатель»). Другой Сир, в «Братях», морочит голову своими рассказами Демее, чем создает великолепную путаницу, распутать которую помогает только случай.

Счастливым случаем вообще часто помогает тому, что все трудности (в том числе и созданные рабами) в конце концов улаживаются: девушка-бесприданница оказывается дочерью зажиточного соседа, прижитой им где-нибудь на стороне, или подброшенной по каким-то причинам в раннем детстве, или потерянной во время войны («Формион», «Самоистязатель», «Девушка с Андроса»); воин остается с носом, а гетера рвет со своим прошлым («Евнух»); несправедливо заподозренный в измене молодой человек получает возможность доказать свою верность честной девушке («Братья»).

Если бы, однако, все содержание комедий Теренция сводилось к повторению тысячу раз использованных сюжетных стереотипов, творчество его едва ли оказало бы такое воздействие на новую европейскую драму. Сила Теренция в том, что он (как на греческой сцене Менандр) сумел обогатить стандартные схемы участием в них живых людей с их достоинствами и недостатками, верностью долгу и нравственными промахами, увлечениями и раскаяньем. Стандартные маски скупого отца, злодейки свекрови, разлучницы гетеры переосмысляются у Теренция таким образом, что возникают фигуры, прямо противоположные привычным комическим амплуа.

Вот Менедем из «Самоистязателя». Как и положено суровому отцу, он донимал сына бесконечными наставлениями, чем вынудил его покинуть родину и уйти в наемники. Теперь старик полон раскаянья, обрекает себя сам на изнурительную работу и при возвращении сына готов от радости на любые расходы, лишь бы загладить свою вину перед ним: он понял, что молодость имеет право на увлечения и даже безрассудство. Еще более последовательно придерживается этой программы старый холостяк Микион, олицетворяющий систему либерального воспитания («Братья»); он прямо-таки считает, что для юноши вовсе не грех влюбляться, кутить и даже выламывать двери в доме у сводника. «Двери выломал? Поправят. Платье изорвал? Починится». Важно, чтобы сын не таился

от отца, не боялся кары и преследований; дружелюбие и откровенность — вот гарантия того, что в своих поступках сын никогда не пойдет слишком далеко. И сыновья, надо признать, платят отцам искренностью за искренность: достаточно прочитать в тех же «Братьях» 4-ю и 5-ю сцену IV акта, чтобы понять, как ценит Эсхин доброту своего приемного отца и какие душевные муки испытывает при мысли, что его могут заподозрить в предательстве возлюбленной. От суровой римской морали, превыше всего ставившей отцовскую власть и беспрекословное подчинение ей всех членов семьи, всё это довольно далеко, как далеко и от комедийных масок ворчливого старика и юноши, привыкшего срывать цветы удовольствия где только возможно.

Впрочем, среди действующих лиц Теренция вообще трудно найти хоть одно целиком отрицательное. Даже представитель самой презираемой профессии — сводник, которому достаются увесистые зуботычины («Братья»), виноват, в сущности, только в том, что он выбрал себе такой род деятельности; но коль скоро он ею занимается, смешно было бы требовать, чтобы он делал это в ущерб себе. Из четырех встречающихся у Теренция гетер (включая сюда эпизодическую роль Филокиды в «Свекрови») только Вакхида в «Самоистязателе» ведет себя достаточно вызывающе — опять же в рамках своего ремесла; о другой Вакхиде — в «Свекрови» — мы еще скажем, пока же упомянем Фаиду из «Евнуха», которая с трогательной заботливостью ищет родных похищенной девушки, а в конце комедии отдает себя под покровительство вполне добропорядочного афинского гражданина. Но коль скоро у Теренция добродетельны (конечно, в пределах своей профессии) даже гетеры, то каких же вершин самопожертвования можно ожидать от отцов и детей из состоятельных, благополучных семей? Ответ на это мы найдем в комедии «Свекровь».

5. «Мещанская драма»

Расстановка действующих лиц в «Свекрови» кажется вполне традиционной: в двух соседних домах проживает по паре супругов, у одних — взрослый сын, у других — дочь на выданье. Нет ничего более естественного, чем желание стариков породниться и успеть еще понынчить внуков. Между тем молодой человек (Памфил), согласившись на брак с соседкой только под сильным нажимом со стороны отца, поначалу никак не может забыть о своей прежней любви к гетере, и его супружеский союз остается фиктивным. Постепенно, однако, плененный кротостью и терпением молодой жены, Памфил сближается с ней и рвет с гетерой. Здесь в дело вмешивается новый мотив: за два месяца до свадьбы Филумена, будущая жена Памфила, подверглась насилию, и теперь наступает

время родов. Пользуясь тем, что Памфил уехал по делам на чужбину, Филумена покидает дом свекрови и переселяется к матери, чтобы втайне разрешиться от бремени. Причина ее удаления первоначально не известна ни свекру, ни даже родному отцу, и каждый из них считает виновной в этом собственную супругу: свекрови всегда заедают век невесток, а тещи вечно недовольны своими зятьями! Между тем в комедии Теренция все происходит наоборот: мать Памфила клянется, что никогда не сказала невестке худого слова, и готова удалиться жить в деревню, чтобы не мешать счастью молодых. Вернувшийся из отлучки Памфил, узнающий скоро истинную причину возвращения Филумены в родительский дом, оказывается между двух огней; он не может принять сына, родившегося у Филумены, как своего, так как понимает, что это не его ребенок; с другой стороны, чувствуя себя виноватым перед ней за проявленное к ней ранее пренебрежение, не решается открыто обвинить ее в добрачной связи.

Разумеется, со временем все разъяснится: благодаря кольцу, сорванному некогда Памфилом с руки обесчещенной им, неузнанной девушки и подаренному гетере, станет ясно, что именно он был насильником, от которого забеременела Филумена. Семейное счастье будет восстановлено, но современному читателю, как, впрочем, и зрителям Теренция, трудно понять, что во всем этом смешного. Почему это комедия? Добрачные связи и проистекающие отсюда осложнения играли существенную роль и в других пьесах Теренция, но там они вызывали достаточно смешных недоразумений и достаточно комических усилий со стороны молодых людей и их пособников, чтобы эти препятствия преодолеть. В «Свекрови» нет, собственно говоря, никакой интриги, — есть драматическая судьба невинно страдающей женщины, есть невысказанная правда, ведущая к взаимному непониманию и к совершенно необоснованным взаимным обвинениям. Лахет, отец Памфила, считает, что сын не берет обратно жену, не желая расставаться с гетерой. Фидипп, отец Филумены, может объяснить стремление своей жены подбросить новорожденного внука только ее ненавистью к Памфилу: ребенок сблизил бы между собой молодых, а ей зять не по нраву. Поскольку ни один из «обвиняемых» не может опровергнуть подозрения, не подвергая огласке двойную беду, приключившуюся с девушкой (сначала насилие, потом равнодушие молодого мужа), им приходится сносить упреки и терзаться душевными муками. В наибольшей степени это касается Памфила.

Уже из рассказа Парменона в экспозиционном первом акте мы узнаём, что Памфил нашел в жене человека, близкого ему по характеру, и вполне оценил ее терпимость, скромность, сдержанность, готовность прощать мужу оскорбления — идеальные качества для

жены, с точки зрения древних греков и римлян. Сам же Памфил чувствует себя в долгу перед женой за то, что она сносила несправедливое с ней обращение, скрывая все от окружающих.

Люблю, хвалю, душою страстно к ней тянусь.

На деле испытал я в отношении

К себе ее характер удивительный, —

признается Памфил, и эти слова сами по себе — нечто необычное в греко-римской комедии, где молодой человек, мгновенно плененный красотой девушки, добивается прежде всего обладания ею, иногда даже не зная, как ее зовут. Где уж там было говорить о родстве характеров!

Впрочем, не один Памфил в этой пьесе проявляет чудеса доброты и чуткости. Его мать, мнимая виновница разрыва, готова идти на любые жертвы, лишь бы не разлучать сына с женой. И тесть Памфила, зная о его давней связи с гетерой, не видит в этом повода для разрыва — такие увлечения свойственны молодости, да и женатому мужчине, если он не слишком часто наведывается к любовнице, ради сохранения мира в семье лучше это простить. И гетера Вакхиды, которой по традиции положено всячески ублажать любовника, чтобы он осыпал ее подарками, здесь сознательно отдаляет его от себя и делает все возможное для внесения спокойствия в новую семью. Люди нуждаются в сочувствии, искренности, взаимопонимании — лучше всех, кажется, эту мысль выражает в комедии Лахет:

Мы в чем не правы? Так скажи. Мы или опровергнем,

Иль извинимся перед вами, дело все поправим.

В «Свекрови» больше, чем в какой-нибудь другой комедии, Теренций далек от того, чтобы нагромождать комическую путаницу, — взаимное непонимание становится источником весьма драматических переживаний, и освобождение от них может дать только столь же взаимная нравственная поддержка. Теренций несомненно добрый поэт, внимательный к душевному миру своих героев, сочувствующий им в их недоразумениях и бедах.

6. Оригиналы и оригинальность Теренция

Здесь, однако, с роковой неотвратимостью перед нами возникает вопрос, без которого не обходится, кажется, ни одна работа, посвященная Теренцию, будь то статья на три страницы или монография в тридцать печатных листов, — вопрос о степени творческой самостоятельности Теренция.

Разве не сказали мы, что за каждой римской комедией стоит ее греческий прототип? Разве сам Теренций не называет каждый раз свой греческий оригинал и нередко добавляет, что воспроизвел его «слово в слово»? Разве Донат, которому мы обязаны обстоятельным комментарием к пяти пьесам Теренция, не обозначает доста-

точно часто деятельность римского автора словами «перевел», «переведено» и т. п.? И античные свидетельства о постановке комедий Теренция прямо говорят: «Пьеса греческая — Менандра». Но коль скоро это так, то не преувеличиваем ли мы заслуги Теренция в разработке образов и постановке нравственных проблем? Может быть, все это уже было у его греческих предшественников — у Менандра, послужившего основой для четырех комедий Теренция, и у последователя Менандра — Аполлодора из Кариста, у которого римский поэт заимствовал две остальные? Этим бесспорным соображением можно, однако, противопоставить и другие, — вопрос о степени зависимости Теренция от греческих прототипов и степени его самостоятельности меньше всего поддается однозначному и прямолинейному решению.

Да, поэт сам называет свои греческие оригиналы, но он же указывает, в чем он от них отступил: для «Девушки с Андроса» соединены в одну две очень сходные комедии Менандра; в «Евнуха» включены персонажи из «Льстеца» того же Менандра; в «Братьев» — сцена из комедии его современника Дифила. Много дополнительных сообщений об отступлении Теренция от оригинала дает Донат: в одном случае монолог заменен диалогом, в другом целому эпизоду из оригинала соответствует монолог, в третьем введено новое действующее лицо, в четвертом опущены реалии из греческого быта и т. д. Уже одни эти указания автора и его комментатора свидетельствуют о целенаправленном отборе и о творческой переработке материала, подчиняющихся определенным художественным задачам. Не следует принимать вполне всерьез и уверения Теренция о его переводе «слово в слово», — на этот счет у римлян были свои представления, кое в чем отличные от наших. Так, Цицерон однажды заметил, что трагедия «Медей» Энния, предшественника Теренция на драматической сцене, «слово в слово» переведена из Еврипида, — сличение дошедших отрывков Энния с греческой «Медеей» указывает на достаточно свободное отношение римского актора к его оригиналу. И Теренций понимал, что точный переводчик может оказаться плохим поэтом и что из хороших греческих пьес легко сделать плохие латинские (см. пролог к «Евнуху»). Впрочем, кроме словесных деклараций Теренция мы имеем перед собой такие примеры его творческого отношения к делу, которые говорят сами за себя, без подсказки античных комментаторов. Речь идет о начале и конце его пьес.

Обязательным элементом новой аттической комедии был экспозиционный пролог, либо открывавший собой пьесу, либо помещенный после одного-двух начальных эпизодов. Произносило этот пролог чаще всего какое-нибудь божество (Случай, Неведение, лесной бог Пан), которое знало то, чего не могли знать действующие

щие лица: чей сын или дочь — подкинутый ребенок, ищущий своих родителей; кто виновник насилия, совершенного над девушкой, и т. п. Осведомленность зрителей о том, чего не знают сами невольные участники запутанной истории, нередко служила источником яркого комического эффекта. Ясно, что афинских зрителей конца IV — начала III в. больше интересовало, как развяжутся узлы интриги, чем ход действия, подчиненного традиционным сюжетным схемам. В Риме дело обстояло противоположным образом: публика Теренция, вероятно, потеряла бы всякий интерес к пьесе, если бы заранее было объявлено, чем она кончится. Поэтому Теренций старается увлечь и заинтриговать зрителей, отодвигая объяснение истинных причин событий как можно дальше. Поэтому же ему не нужны экспозиционные прологи, которые он заменяет литературной полемикой со своими противниками. Историки римской литературы находят в этих прологах бесценный материал для понимания процессов, происходивших в ней в первой трети II в., борьбы художественных вкусов и эстетических позиций. Но прологи являются одновременно свидетельством и вполне сознательного подхода Теренция к решению стоявшей перед ним задачи увлечь публику, заставить ее следить за развитием действия, заинтересовать ожиданием неожиданного.

Совершенно самостоятельной частью комедий Теренция надо считать также их финалы. Хотя ни один из его греческих оригиналов до нас не дошел, все, что мы знаем о творчестве Менандра, исключает возможность такого неорганичного завершения, каким отличаются, скажем, «Братья» или «Самоистязатель». В первом случае суровый Демей не только выражает неожиданное желание перевоспитаться, но и откровенно провоцирует кичащегося своей либеральностью Микиона отпустить на волю раба Сира и его жену Фригию, что совсем не входило в планы Микиона, равно как и навязанная ему женитьба на старухе соседке. В финале «Самоистязателя» ранее столь же либерально мысливший Хремет становится совершенно другим человеком, узнав, что его прекраснодушие обернулось против него самого. Точно так же сын его Клитифон, души не чаявший в своей возлюбленной гетере, с легким сердцем расстается с ней и соглашается взять в жены соседскую дочь, о которой раньше и речи не было. Наконец, «Евнух» — самая блестящая, великолепно организованная комедия Теренция, в которой все сюжетные линии (Федрия — Фаида, Фаида — воин — Памфила, Памфила — Херея) соединены так тонко и искусно (см. ниже, № 12), — можем ли мы признать органичной неожиданную готовность Федрии делить любовь Фаиды с его соперником Фраоном, которому тоже находится место в благополучном финале?

Чем объяснить такие удивительные повороты?

Теренций, как видно, понимал, насколько далека была его публика от этических проблем, волновавших в свое время умы греческих философов и нашедших отражение у Менандра и Аполлодора. Римские зрители могли вдоволь посмеяться над проделками молодых людей и их рабов, поскольку это совпадало с их представлениями о распушенности легкомысленных греков; могли снисходительно отнестись к любовным увлечениям молодого человека, пока они не отвлекают его от обязанности вступить в законный брак, — допустить торжество нравов, грозящих ниспровергнуть старинные римские «доблести», они не могли. Поэтому Теренцию, если он хотел исподволь внушать публике свои идеи, воспитывать ее в духе гуманизма, приходилось идти на уступки и разрешать конфликты, завязанные в комедии, таким образом, чтобы победа оставалась за привычным здравым смыслом и житейской мудростью. Можно поразному оценивать художественный результат этой уступчивости, — нельзя не признать в ней вполне самостоятельного отношения со стороны автора к своему материалу.

Говоря об отличии комедий Теренция от греческих образцов, следует наряду с субъективными намерениями автора учитывать и такой объективный фактор, как язык: пьеса, только переведенная на другой язык, в сущности уже другая пьеса, элемент другой культуры. Менандр пользовался, как правило, двумя размерами: шестистопным ямбом и — в особенно напряженных или оживленных сценах — восьмистопным хореем (трохеем), никогда не перемежая их. Теренций свободно соединяет различные метрические схемы не только в пределах одной сцены, но даже внутри одного монолога, — в латинском языке, различавшем, как и греческий, гласные не только по их длительности, но и по высоте тона, такое чередование размеров могло придавать каждому отрезку текста иную интонационную окраску. Добавим к этому, что кроме шестистопного ямба Теренций употреблял семистопные и восьмистопные ямбические стихи, которые, как и трохеи, сопровождались игрой на флейте, и мы поймем, что даже внешне комедия Теренция вовсе не была похожа на греческую.

Наконец, далеко не последнюю роль в оценке писателя играет его владение родным языком — и в этом отношении Теренций признавался классическим автором, а его речь — образцом чистоты и изящества, одинаково удаленным от небрежности разговорного языка и от надутый выпренности. Нечего уже говорить о рассыпанных по его комедиям примерах остроумной игры словами, эффектных аллитерациях — исконно римском художественном приеме, о сентенциях и поговорках, вошедших в латинский язык так же, как в русский вошли стихи Грибоедова или Крылова. Одним словом, современники и потомки Теренция имели полное право считать его

своим, римским поэтом, нисколько не ставя ему в вину греческое происхождение его сюжетов и образов.

Добавим ко всему сказанному соображения более общего порядка. Пушкинское «Поредели, побелели...», лермонтовское «На севере диком стоит одиноко...» несомненно факты русской поэзии, хотя и восходят соответственно к древнегреческому и немецкому оригиналам. «Антигона» Бертольта Брехта и «Мир» Петера Хакса — обработки одноименных пьес Софокла и Аристофана, но современные драматурги не колеблясь ставят под ними свое имя, коль скоро древний прототип пропущен ими через свое авторское «я». Будем ли мы предъявлять более строгие требования к писателю того времени, когда римляне считали себя прямыми наследниками не столь далекой от них по времени греческой культуры?

Поставленный таким образом вопрос о самостоятельности Теренция сохраняет свое значение главным образом для специалистов, которым важно знать, как протекало освоение древнегреческой культуры римлянами, что из нее они брали и что отбрасывали, на какие значительные для себя идейные запросы находили в ней ответ. Перед современниками Теренция ни один из этих вопросов не возникал, как не возникает он и перед нынешним читателем, не являющимся специалистом по истории античной литературы: творчество Теренция он воспримет как художественное целое, существующей по *своим*, присущим ему законам, подчиненное *своим* эстетическим задачам. Современный читатель найдет в комическом театре Теренция близкие ему гуманистические идеи, тонко обрисованные характеры, великолепно организованное действие, достаточную долю юмора, — разве всего этого мало, чтобы Теренция на протяжении двух тысячелетий почитали как одного из родоначальников новой европейской комедии?

12. Теренций. «Братья», «Внух»

Не больше двух десятилетий отделяют первое выступление Теренция на римской сцене (166) от предполагаемой даты смерти Плавта (184), вместе с которым римский театр покинули невероятные приключения юных влюбленных и их ловких рабов, гетер и сводников, воинов и ростовщиков, а вместе с ними — фантастическая необузданность стиля и речи. Между тем в жизни римского общества произошли за эти годы весьма заметные перемены.

После победы над Ганнибалом во II Пунической войне (218—201), покорения Сирийского царства (190), Испании (179) и Греции (168) Рим занял первенствующее положение почти во всем Средиземноморье. Встал вопрос, как упрочить эти завоевания: опираясь на силу или на более тонкие способы взаимоотношений победителя с побежденными? Почти такие же проблемы возникли и во внутренней жизни Рима: на чем должны держаться отношения между поколениями и сословиями — на старинном безоговорочном повиновении младших и малоимущих старшим и богатым или на взаимном понимании социальных запросов и требований возраста? Изменилось отношение к грекам и их культурному наследию: если для Плавта они все еще были *Graeculi* — «гречишки», то теперь для римлян из знатных семей, объединившихся вокруг будущего покорителя Карфагена, а тогда еще совсем молодого Сципиона Эмилиана (185—129), становилось ясно, что в греческой общественно-политической и философской мысли IV—III вв. они могут найти ответы на многие из занимающих их вопросов. На римской сцене таким посредником между достижениями греческой культуры эпохи эллинизма и потребностями римского общества стал африканский раб, отпущенный на волю знатным господином из рода Теренциев и по традиции принявший его имя.

Источником пьес для Теренция, как и для Плавта, оставалась новая аттическая комедия — с той лишь разницей, что он сообщает, какую именно комедию (для каждого из своих шести произведений) взял за основу и что к ней добавил. Плавт такой щепетильно-

¹ Первая публикация [179 а].

стью не отличался, и, как мы уже говорили, сама структура его комедий показывает, насколько они отличались от греческих прототипов. Теренций был в этом отношении строже: во всех его комедиях мы насчитаем всего три небольших кантика¹, а процент сценариев (шестистопных ямбов) или триметров напротив, составляет не меньше половины текста². И все же уверение автора, что он переносил на римскую сцену греческих комедиографов «слово в слово», не следует понимать буквально: если бы до нас не дошел комментарий к Теренцию латинского грамматика IV в. н. э. Доната, мы бы не заметили многих приемов римского драматурга, отличавших его комедии от оригиналов.

Определить какую-либо из пьес Теренция исключительно как комедию интриги или комедию характеров (см. выше, № 4) достаточно затруднительно. И организацией сюжета, и изображением персонажей он владеет с одинаковым мастерством. И все же, наверное, две из его комедий — «Братья» (160), равно как поставленный годом раньше с огромным успехом и вскоре повторенный «Евнух» — дадут наиболее благодарный материал для нашего анализа.

1. Прологи у Теренция

Первое, на что сразу же обратит внимание современный читатель, открыв любую из комедий Теренция, — особый характер прологов. У Менандра и Плавта эта часть комедии носила однозначно экспозиционный характер, обещая зрителю, что все закончится благополучно. У Теренция — совсем не так.

В прологе «Братьев» он объясняет, что перенес в эту комедию сцену похищения девицы у сводника, заимствованную из комедии Дифила «Вместе умирающие». Однако о том, какое значение будет иметь этот эпизод в его «Братях» и зачем он ему вообще понадобился, Теренций не говорит ни слова. Затем он переходит к упрекам завистников, будто ему помогают творить знатные люди, высоко ценимые в государстве. (Здесь имелись в виду все тот же Сципион-младший и его друг Гай Лелий.) Слухов этих он не отвергает и не подтверждает, зато однозначно дает понять, чтобы зрители не ожидали³ изложения содержания комедии: отчасти его раскроют старики, которые выйдут первыми, а остальное станет ясно из самого хода пьесы.

¹ См.: «Девушка с Андроса». 481—484 и 625—638; «Братья». 610—617.

² Из разбираемых ниже комедий в «Братях» — 56%, в «Евнухе» — 52%. Далее названия комедий даются сокращенно: Бр.(атья), Евн.(ух).

³ Бр., 20 сл.: *ne exspectetis*. Один раз этой формулой пользуется и Плавт, см.: «Три монеты», 16 сл.

Пролог «Евнуха» вовсе открывается полемикой Теренция с его постоянным ненавистником, плохим поэтом Лусцием Ланувином; в ходе этого спора автор не отрицает, что для своей новой комедии, заимствованной у Менандра, он взял двух персонажей из другой комедии того же поэта, и объясняет это вообще достаточно ограниченным набором комических типов, повторяющихся из пьесы в пьесу. Однако кто такой евнух, чьим именем названа комедия, какую роль он будет в ней играть, в прологе опять же ни слова.

Современные исследователи объясняют эту необычность прологов Теренция необходимостью для него вести борьбу с литературными противниками, отстаивать свои творческие принципы; и действительно, вступительные монологи в комедиях Теренция являются едва ли не самым ранним примером эстетической полемики в римской литературе. Подходя, однако, к ним с точки зрения драматических задач автора, мы, несомненно, можем констатировать, что он с самого начала старался заинтриговать зрителя, заставить его следить не за тем, *как* хитрый раб будет добывать любовницу для своего господина, а *что* вообще будет происходить на сцене, о чем зритель не имеет заранее никакого понятия. Едва ли можно отрицать, что комедия Нового времени пошла целиком по этому пути.

2. «Братья»

По исходной ситуации и расстановке действующих лиц комедия «Братья» посвящена вечной проблеме взаимоотношения поколений и методов воспитания, которую на афинской сцене поднимал еще Аристофан (см. выше, № 1). Однако у Теренция носители противоположных идей являются и антиподами по характеру.

Живущий в городе старый холостяк Микион, который взял на воспитание Эсхина⁴, сына своего брата Демея, преданного простому и суровому деревенскому укладу, сквозь пальцы глядит на проделки молодого человека: юности свойственно влюбляться, гулять, про-

⁴ Имена действующих лиц, у Теренция, как и у Плавта, почти всегда говорящие, причем с расчетом на знание публикой греческого языка. Соответственно, в «Братьях»: Демея — от слова «дем», обозначавшего административную единицу в Аттике (стало быть, он исконный житель Афин); Эсхин — от греческого αἰσχύνωμαι, «позориться» (он «опозорил» себя похищением девушки); Ктесифон — от κτήσις, «приобретение» (как истинный сын своего отца, он должен быть озабочен ростом своего имущества); рабы Сир и Гета — из Сирии и из фракийского племени гетов; соседка Сострата — «охраняющая» дом, ее дочь Памфила — «всеми любимая»; сводник Саннион — по-видимому, «виляющий хвостом» перед своими клиентами. В «Евнухе»: Федрия — «сияющий, веселый», Херея — «радостный»; их раб Парменон — «постоянно находящийся» при своем господине; воин Фрасон — «дерзкий», его паразит Гнафон — «разевающий челюсти».

ходить за пирушками больше времени, чем положено (101–103). Даже когда до него доходит весть, что Эсхин ворвался в дом сводника и увел оттуда девушку⁵ (как выяснится позже, вовсе не для себя, а для брата), он реагирует на это достаточно спокойно:

Двери выломал?

Попроят. Платье изорвал? Починится (119 сл.).

Нельзя сказать, чтобы Микион был в полном восторге от проделок приемного сына, но он считает, что всему придет время: поскольку Эсхин от природы добрый малый (ср. 827–829), то когда-нибудь перебесится и станет столь добродетельным, сколь требуется. Микион даже находит объяснение тому, почему его поколение — он и брат — не позволяли себе подобных шалостей: денег не было. Теперь деньги есть, пусть юноша порезвится. Больше всего для Микиона важно, чтобы Эсхин не скрывал от него своих проделок. Цель его воспитания — формирование в молодом человеке стыда и откровенности, свойственной свободному человеку (*liberalitas*, 57). Властью и силой не добьешься тех плодов, которые принесут дружба и хорошее отношение (*amicitia*, *beneficium*, 67, 72)⁶.

Обо всем этом мы узнаём из монолога Микиона, которым начинается пьеса и который можно было бы считать собственно прологом, если бы в нем содержались какие-нибудь намеки на дальнейшее развитие действия. Но этого нет — Теренций остается верен себе, предпочитая употребить сравнительно длинную речь Микиона на экспозицию характеров — его собственного и его брата.

Демея — полная противоположность Микиону. Как писал в своем комментарии Донат, «на протяжении всей пьесы Микион крохоток, Демея — суров (*saevus* — может быть, даже "свиреп")». Так это характеризует и Микион («чересчур суров и несправедлив» в надежде на авторитет отцовской власти, 64–66), таким является на сцену и сам Демея. Хотя Микион заранее уверен, что брат по своему обычаю тотчас начнет бушевать, он все же ласково с ним здороваются, Демея же и не думает отвечать приветом на привет, а только сыплет негодующие реплики по поводу поведения Эскина (82–97).

⁵ Исследователей Теренция обычно заботит вопрос о том, почему о похищенной девушке становится известно раньше, чем это показывается на сцене во II акте. Однако здесь действие происходит уже перед домом Микиона, куда Эсхин привел девушку, а сводник, естественно, следовал за ними от своего притона. Впрочем, как ни мотивировать избранный Теренцием порядок, ясно, что динамичный II акт прекрасно контрастирует и со сравнительно спокойным I актом и с очень тревожным III актом.

⁶ О политическом значении, которое имели в Риме понятия *amicitia* и *beneficium*, как и далее неоднократно встречающиеся *liberalitas* и *fides*, см. выше, №11, § 2, а также: Тронский И. М. Общественная направленность комедий Теренция // Античное общество. М., 1967. С. 318–324.

Этот контраст характеров, заявленный при первом появлении Демеи, пронизывает почти всю пьесу⁷. На брань Демеи у Микиона есть один, но сильнодействующий ответ: «Перестань, не то уйду» (127); он не теряет чувства юмора даже в трудных обстоятельствах, в то время как Демей постоянно готов взорваться гневом на чрезмерную мягкость брата и сохраняет полную уверенность в преимуществах своего метода воспитания. Это его убеждение едва ли не самая комическая сторона образа: в то время как Демей хвалит благонравие другого своего сына — Ктесифона, живущего с ним в деревне, и гордится собственной прозорливостью⁸, юноша за стеной развлекается с певичкой, которую как раз для него и увел от сводника Эсхин, правда, вполне честно рассчитавшись с последним «по себестоимости».

Различие в характере двух стариков достигает вершины, когда действие пьесы подходит к кульминации.

Дело в том, что около девяти месяцев назад Эсхин овладел дочерью бедной соседки, даже говорил что-то Микиону о намерении жениться (151), но так и не довел дело до конца, хотя к своей возлюбленной проявлял всяческие знаки внимания на протяжении ее беременности и дал слово соединить их судьбы (471—474). И вот теперь из-за скандальной истории в доме сводника мать девушки и ее старая кормилица убеждаются, что Эсхин охладел к предмету своей страсти и девушка останется навек опозоренной.

Пока Демей, как обычно, негодует и бушует (720—734), Микион, не дожидаясь согласия Эсхина, дает слово скрепить отношения молодых людей законным браком⁹ и еще подтрунивает над Демеей, который в один день стал и свекром и дедом.

Впрочем, Микион отнюдь не одобряет Эсхина — но не за добрую связь (дело молодое и по-человечески понятное)¹⁰, а за его скрытность, и вместо брани и назиданий разыгрывает перед ним вымышленную историю. Сцена эта важна для обрисовки Микиона и особенно Эсхина, который не знает, как ему отвести от себя подозрение в измене, не выдавая брата. Это его состояние и находит выражение в монологе, предшествующем встрече сына с отцом.

⁷ Как пример противоположных характеров, приводит их Цицерон, не называя даже имени автора («О старости», § 65) — верный признак того, что эти образы Теренция были всем хорошо знакомы.

⁸ См.: 396—399, 409—411, 564.

⁹ Микион считает это своей обязанностью, *officium* (593, ср. 514, 603) — понятие из области римской шкалы нравственных ценностей.

¹⁰ См.: 687 сл.; с этим согласен и защищающий интересы девушки Гегион: «Внушили (Эсхину его поступок) ночь, любовь, вино, молодость — людям это свойственно» (470 сл.). Ср. выше № 7, Приложение.

«Я терзаюсь душой, — с этого начинается юноша излияние своих чувств. — Столько на меня неожиданно свалилось бед, что сам не знаю, как поступить и что делать. Члены ослабли от страха, душа оцепенела от испуга, — нет в сердце разумной мысли» (610—613). Все улики против Эсхина, и семья, где у него только что родился сын, готова отвернуться от него. Надо войти к ним и снять с себя вину! Однако у дверей соседского дома Эсхин сталкивается с выходящим оттуда Микионом — вся его смелость мгновенно улетучивается, и в этом отец видит гарантию успешного решения вопроса («Он покраснел! Все в порядке», 643). Здесь-то Микион и приступает к задуманному розыгрышу: за девушкой приехал-де какой-то дальний родственник из Милета с намерением взять ее в жены, да вот беда — новорожденный сын! Микион, однако, не считает это особым препятствием и вообще делает вид, будто не понимает, какое Эсхину дело до всего этого. И если до сих пор на каждое новое сообщение о судьбе девушки молодой человек реагировал скорбными репликами «в сторону» («Пропал я!», «Плохо мне!»), то на сообщение об отъезде девушки в Милет раздражается горячей речью в защиту того, кто первым ее полюбил и любит до сих пор, с кем ее так жестоко и безжалостно разлучат, и в конце концов заливается слезами.

Объяснять Микиону причину этих слез не надо: конечно, Эсхин виноват в том, что легкомысленно предоставил событиям развиваться самим по себе, не позаботившись ни о возлюбленной, ни о будущем ребенке, не поставив в известность отца, столь ему доверяющего (686—692). На будущее все, что произошло, должно остаться для Эсхина уроком.

На этом комедия могла бы и окончиться, не вызывая никаких сомнений в уровне художественности и обрисовки характеров, если бы не ее финал, заставивший многие поколения филологов ломать над ним голову. Неожиданность его состоит в том, что Демей вроде бы совсем перерождается, перенимает обходительность и душевную щедрость брата, а Микион, обручив сына с бесприданницей, считает, по-видимому, запасы своей доброжелательности исчерпанными и отчаянно сопротивляется всякому новому ее проявлению.

С Демеей вопрос решается, на наш взгляд, сравнительно просто: свое неожиданно ласковое обращение с рабами (883—898) он сам характеризует как происходящее вопреки его природе (885), и Теренцию эта небольшая сценка давала повод для создания дополнительного комического эффекта. Что же касается приказа Демей сломать забор между владениями Микиона и участком его соседки-старухи, а затем настойчивых просьб к Микиону взять ее в жены, выделить участок земли Гегиюну, отпустить на волю пройдоху-раба Сира с его сожительницей да еще дать им денег на обзаведение

хозяйством, то и здесь Демей втайне признается, что он бьет брата его собственным оружием (956), выводя за пределы разумного его традиционное человеколюбие. Поскольку же Микион, в конце концов, уступает всем настояниям брата, то многие критики видят в этом осуждение его прекраснотуши: зрителю давалось-де (к его полному удовлетворению) понять, до чего доводит отказ от таких чисто римских качеств, как строгость отцов, бережливость, согласие на женитьбу без приданого. Такой подтекст, может быть, и присутствовал в финале «Братьев», но не являлся главным.

Не забудем, что Теренций писал не психологическую драму, а комедию с присущей этому жанру логикой, согласно которой целиком положительный персонаж становится в конце концов скучным. Комический эффект возникает как раз тогда, когда действующее лицо хватается в чем-то через край. Так и здесь. Коль скоро Микион гордится своей добротой и отзывчивостью, пусть он и демонстрирует их до конца, хоть бы и в преувеличенных размерах¹¹. Во всяком случае, нельзя считать последнюю сцену «Братьев» посрамлением Микиона и торжеством Демей: суровому селянину все-таки приходится смириться с увлечением Ктесифона и взять под свой кров его возлюбленную (примечательно, что в постановке «Братьев» в Веймарском театре при Гёте Демей давал певичке вольную и женил на ней Ктесифона¹² — тоже, разумеется, без всякого приданого). Микион же, приняв в дом невестку с матерью, получает возможность еще больше привязать к себе Эсхина с молодой женой, а вместо жуликоватого Сира приобретает верного своим господам Гету; и, наделяя земельным участком Региона, он действует вполне в духе античного понимания социальной справедливости, которая требовала, чтобы богатые уделяли часть своего имущества бедным. (Этот принцип в древних Афинах лежал в основе так называемых литургий — материальных повинностей, накладываемых на богатых граждан, а в древнем Риме — в основе всякого рода раздач и устройстве триумфальных и погребальных игр для простого народа.). Тот факт, что Микион не без яростного сопротивления соглашается на эти крайние проявления щедрости, показывает, что и сам положительный персонаж в комедии должен быть хотя бы один раз поставлен в такие условия, в которых он в состоянии вызвать смех у аудитории.

¹¹ См.: Pöschl V. Das Problem der Adolphen des Terenz. Heidelberg, 1975.

¹² Основанием для такой переработки могла послужить финальная реплика Демей: пусть Ктесифон владеет своей арфисткой, но ею же и кончит свои похождения (997). Конечно, Демей отнюдь не имел в виду женитьбу Ктесифона, но в XVIII в. его слова легко было истолковать именно в этом направлении.

Наконец, не забудем еще об одном обстоятельстве. Комедия, как мы уже не раз замечали, действует в «перевернутом» мире. Создается он разными способами, и один из них состоит в том, что при сопоставлении двух персонажей (или двух групп действующих лиц) каждый кажется другому сошедшим с ума. Впрямую эта мысль многократно выражается в «Менехмах», и при той путанице, которая в них господствует, трудно не согласиться с мыслью, что мир напоминает сумасшедший дом (см. выше, № 9). В «Братьях» все внешние атрибуты действия как будто бы не дают основания для такого вывода: перед нами — вполне реальные обстоятельства и вполне нормальные люди. И все же, то Микион представляется безумцем Демее (111, 727, 748, 761; ср. 63), то Демей — Микиону (147, 936 сл.; ср. 934). Может быть, и эти взаимные упреки — дань традиционному представлению о комедии, цель которой — изображение мира «вверх ногами»? С этой точки зрения и слепая вера Демей в высокие нравственные качества Ктесифона, и вынужденные уступки его напору со стороны Микиона, да и сама его либеральность, малопонятная римлянам или вовсе не понятая ими, служит доказательством того, что мир и вправду иногда перевертывается.

3. «Евнух»

«Евнух» — едва ли не лучшая комедия Теренция¹³, веселая, яркая, остроумная, лишенная назидательности, с прекрасно выписанными типажам, ничуть не уступающими уже известным нам действующим лицам «Братьев». В их обрисовке Теренций, как почти и во всех других своих комедиях, использует принцип контраста, доводя его до виртуозности.

Начнем с персонажа, которому принадлежат первые же стихи после пролога, — молодого человека Федрии, влюбленного в живущую в соседнем доме блестящую гетеру Фаиду. Юноша в отчаянии, так как имеет основание предполагать, что Фаида предпочитает ему воина Фрасона — тупого и самодовольного, но богатого. И вот, что ему теперь делать? Не идти, когда зовет? Поставить себя так, чтобы не испытывать издевок с ее стороны? То не приняла, то зовет обратно! Вернуться? Нет, даже если сама будет заклинять! (46–49).

В скором времени Фаида, правда, объясняет причину своего кажущегося непостоянства: воин намерен подарить ей купленную им на рабском рынке Памфилу, в которой гетера подозревает свободнорожденную гражданку Аттики, некогда украденную пиратами. Теперь Фаида хочет разыскать ее родных (дело, как всегда, про-

¹³ К сожалению, недоступным осталось мне изд.: Terence. The Eunuch. Ed. with translation and commentary by A. J. Brothers. Warminster, 2000.

исходит в Афинах), вернуть им сохраненную в неприкосновенности девушку и, таким образом, заручиться поддержкой кого-либо из местных граждан, ибо сама она в Афинах чужая (147—149, 871). Для этого ей и надо всего лишь на два дня удалить Федрию, чтобы воин из ревности не вздумал лишить ее подарка или — еще хуже! — овладеть Памфилой. Не слишком настойчивый Федрия в конце концов дает себя убедить, хотя осыпает подругу и упреками, и подозрениями (152—171). Разумеется, в наше время такая сговорчивость искренне влюбленного покажется маловероятной, но не забудем, что у Теренция герой имел дело с профессиональной жрицей любви, которая привыкла диктовать условия своим вздыхателям.

Гораздо интереснее для нас, как сам Федрия понимает сущность своих отношений с Фаидой. Видя неизбежность хоть на время поделиться с воином предметом своей страсти (на самом деле в пределах комедии Фрасон так и не успевает воспользоваться этим правом), Федрия покидает возлюбленную с примечательным наставлением: «Находясь вместе с этим воином, будь в мыслях вдали от него. И днем, и ночью меня люби, меня желай, обо мне мечтай, меня жди, обо мне думай, на меня надейся, меня услаждай, — будь вся со мной. Пусть твоя душа будет так со мной, как моя — с тобой» (192—196). В изображении в античной литературе любовного чувства, которое всегда отождествлялось исключительно с физическим обладанием, слова Федрии — нечто неслыханное. Думать и дышать одним, искренне любимым (Фаида подтверждает это, оставшись одна, 197—201), находясь в объятиях другого, — такая мысль могла появиться только у Менандра и могла быть подхваченной Теренцием.

А что значит любовь в античном смысле, какого она требует приложения сил, энергии и предприимчивости, мы наблюдаем на примере младшего брата Федрии — шестнадцатилетнего Херея. Только еще видя, как он приближается со словами любви на устах, домашний раб Парменон делает заключение: против его безумного темперамента любовь Федрии — одна забава.

В самом деле, едва приметив на улице красавицу Памфилу, не зная ни кто она, ни где живет, Херея ослеплен ее внешним видом: шестнадцать лет, нежный цвет лица, упругость форм, налитых соком юности (318), — большего не требуется, чтобы он загорелся неукротимым желанием овладеть ею (320, ср. 614). Когда ему удастся, переодевшись евнухом, проникнуть в спальню Памфилы и добиться цели, на свете нет человека счастливее его (553—556).

Заметим вместе с тем, что Херея считает Памфилу рабыней в доме гетеры и не находит ничего плохого в том, чтобы с ней поразвлечься (382—387). Впрочем, и здесь он достаточно тонко ведет свою роль: смиренно опустив глаза, выслушивает наставления

мнимой хозяйки, ничем не выдавая своих намерений (579—596). Когда же выясняется, что девушка — афинская гражданка, Херея не только объясняет свой проступок «волей божьей» (875), не только ссылается на неукротимую силу любви, но и готов тотчас предложить Памфиле руку (885—888) — опять в духе новой аттической комедии, где взаимоотношения молодых людей начинаются с физической близости, а затем они строят добропорядочную семью.

Поскольку лучше всех в комедии знает толк в любви, естественно, Фаида, то следует и здесь отметить несколько необычные для гетеры черты. Конечно, Фаида не против того, чтобы принимать подарки от своих поклонников, но она отнюдь не «трехгрошовая» потаскушка: ее умерший друг оставил ей все свое состояние, а в услужении у нее находится несколько девушек. Главное же, что она и в самом деле любит Федрию («моему сердцу нет никого дороже», 200 сл.) и даже была бы готова ради него отказаться от устройства судьбы Памфилы (172—174). Зная истинную силу любви, она прощает Херею насилие над девушкой (881), ибо в душе она сама «не настолько бесчеловечна» (880), как это принято думать о женщинах ее поведения (197 сл.).

Еще одна пара персонажей, введенных, кстати, очень искусно Теренцием в пьесу «Евнух» из другой комедии Менандра, — уже упоминавшийся «хвастливый воин» Фрасон и его паразит Гнафон.

Фрасон — фигура достаточно традиционная для новой аттической комедии, хотя и не достигает масштаба плавтовского Пиргополиника («Хвастливый воин»). Однако его хвастовство о дружбе с царем (в оригинале речь шла, вероятно, об Александре Македонском), его плоские остроты и непристойные шутки (395—433, 479), комическая попытка взять приступом дом Фаиды (771—816) и в конце концов согласие удовлетворяться остатками от любовных утех Фаиды и Федрии (1055) — все это делает из него персонаж, способный рассмешить зрителя.

Значительно многостороннее обрисован Гнафон. Хотя типичная для паразита забота о собственном желудке присуща и ему (459, 815, 1059 сл.), в остальном это — «теоретик» прихлебательства, готовый основать целую школу «гнафоников» (264) наподобие академиков или перипатетиков. Он умеет вовремя поддакивать своему господину (339—453, 497 сл.), но и не упускает возможности исподтишка поиздеваться над ним (422, 1028, 1079, 1085, 1087), — другими словами, на голову выше любого из плавтовских паразитов.

Наконец, любопытно отметить прием, которым охарактеризованы два совсем различных персонажа: Пифида, старшая служанка Фаиды, и старик, отец Федрии и Хереи. Главное в роли Пифиды — негодование по адресу молодчика, обманом проникшего в их дом и опозорившего девушку; свой гнев она переносит, естественно, и

на Парменона, знавшего, кого он привел под видом евнуха. Первому из них она готова выколоть ногтями глаза (648) и выдрать волосы (859 сл.), так что сама хозяйка считает ее обезумевшей (861), а второго вымышленным рассказом о грозящей Херее расплате заставляет изменить долгу верного раба и посвятить старика отца во все шашни молодого хозяина. Старик появляется всего лишь в сцене объемом в 30 стихов; узнав о покупке евнуха, стоившего 20 мин, он сразу делает вывод, что совсем пропал: «Купил? Ей-богу, погиб я! За сколько? — ...Вот мой конец» (984 сл.). Услыхав о якобы грозящем Херее наказании, он снова восклицает: «Погиб я!» (993). Несколько стихов хватает Теренцию, чтобы показать старика, взволнованного и нелепыми расходами, и будущим сына.

И все же, воздавая должное искусству характеристики в «Евнухе», главным достижением Теренция в этой комедии надо считать мастерство композиции.

По меньшей мере три сюжетных мотива параллельно разворачиваются в пьесе. Первый — взаимоотношения Фаиды с Федрией и его соперником-воином. Второй — стремление Фаиды разыскать родных Памфилы. Третий — мгновенно вспыхнувшая страсть Хереи к Памфиле и поиски возможности овладеть ею. Все эти мотивы так тесно переплетаются друг с другом, что трудно сразу определить, какой из них главный.

В самом деле, Памфила, воспитанная матерью Фаиды, неожиданно попадает в руки воина, который хочет подарить девушку гетере, но, застав при ней другого поклонника, грозит лишиться Фаиду подарка. Поэтому Фаиде, любящей Федрию, приходится просить его о временной разлуке, чтобы ничто не мешало ей уладить отношения с воином и завершить розыски родных Памфилы. Так сплетаются мотивы первый и второй. Между тем воин, уверовав в благосклонность Фаиды, поручает Гнафону отвести к ней девушку, которую как раз в эти недолгие минуты пути по афинской улице успевает встретить Херея. Так сплетаются мотивы второй и третий. Как, однако, Херее добиться цели? На помощь снова приходит первый мотив: по просьбе своей содержанки Федрия купил ей в подарок евнуха, под видом которого Херея проникает в спальню Памфилы. Так сплетаются мотивы первый и третий. Таким образом, ни один из выделенных нами сюжетных ходов не действует в комедии самостоятельно, ни один не вводится без другого, ни один не является лишним, и пьеса заканчивается тогда, когда возможности каждого из мотивов в отдельности и всех вместе оказываются полностью исчерпаны.

К этому можно добавить еще ряд приемов, используемых как скрепы между сценами, в которых осуществляется действие назван-

ных мотивов. Так, Херее нужно время, чтобы переодеться евнухом, и эта пауза заполняется великолепной сценой самодовольного воина с паразитом. Безмятежность, с которой Фаида принимает в виде подарка «евнуха», еще больше подогревает в публике ожидание скандала. Затем Херее надо выждать время, чтобы привести в исполнение свой план, — для этого случая появляется афинянин Хремет, в котором Фаида подозревает брата девушки, и занимает разговором Пифиаду. Теперь пора вспомнить, что Херея отбывает военную службу в Пирее и договорился с товарищами о пирушке вскладчину, для которой он, собственно, и явился в Афины. Обеспоконный его долгим отсутствием, в город приходит его друг Антифон, и обезумевший от удачи соблазнитель дает ему отчет о случившемся. Наконец, сцены, ведущие к развязке, — беседа Фаиды с Хреметом, узнавание оставленных при Памфиле предметов — следуют не одна за другой, а перемежаются великолепной осадой, которую ведет на дом Фаиды Фрасон, и диалогом Фаиды с Хереей. Конечно, уже Менандру, наверное, принадлежала немалая доля заслуги в такой организации сюжета, но не забудем, что воин и паразит взяты Теренцием из другой комедии того же греческого автора («Льстец»), и мы вполне сумеем оценить композиционное мастерство римского драматурга.

И снова перед нами проблема финала, явно не вяжущегося с характеристикой персонажей. Гнафону удастся убедить Федрию взять Фрасона в соперники, так как из него можно без труда вытягивать деньги на подарки Фаиде и на пирушки (1073—1082). С этим, положим, можно бы и мириться, зная нрав греческих гетер. Но только что стало известно, что Фаида в качестве клиента вручила свою судьбу в руки старика — отца обоих братьев, т.е., поступила под его покровительство (1039 сл.). Клиентела — специфически римское понятие, которое Теренций, вообще избегавший романизации греческих оригиналов, употребляет в «Евнухе» дважды: первый раз — мимоходом (529), второй — как средство развязки сюжетных линий. Более того, незадолго до этого сам Херея просит у Фаиды, чтобы она взяла его под покровительство (*fides* — 886, ср. 1039), стала его патроном (885—888). Конечно, Херея имеет в виду совершенно конкретную ситуацию, в которой ему требуется помощь Фаиды, — женитьбу на Памфиле, но можно себе представить, как покатывались с хохота римские зрители, видя свободнорожденного юношу, готового отдать себя под патронат бесправной чужестранки-гетеры! Едва ли иной была реакция публики и на финал: у безнравственных греков, дескать, и не такое еще было возможно! Для нас же это двойное нарушение на римской сцене иллюзии греческого мира служит еще одним подтверждением того, что даже при самом близком к действительности изображении ха-

ракторов античная комедия жила все же, если и не всегда, в перевернутом мире.

4. Язык и стиль

Когда сравнивают стиль и язык Плавта и Теренция¹⁴, то бросается в глаза богатство языкотворческой фантазии старшего поэта и большая сдержанность в этом отношении его младшего последователя. В самом деле, сравним известный нам перечень ремесленников у Плавта в «Кубышке» с достаточно скромным их перечислением в «Евнухе» Теренция, 256 сл.: там — свыше 20 профессий, из которых 14 оканчиваются на -аgii, здесь — всего 6 наименований, составляющих три пары; кому из двух поэтов отдать в этом смысле предпочтение, вопроса не возникает.

Так же умеренно пользуется Теренций и другими стилистическими фигурами, известными нам по комедиям Плавта.

Только отдельными примерами представлено в двух комедиях повторение одного и того же глагола с разными приставками. Наиболее интересный пример в «Евнухе» (557); здесь сопоставление *adibo* — *inibo* можно передать русским «подойду — войду в положение», игра слов построена на переходе от конкретного значения к переносному (ср. также Евн., 646; Бр. 206 сл.). Не часты случаи игры на созвучных словах, не связанных, однако, этимологически¹⁵. Одно из таких сочетаний, *virginem vitiare* (по-русски можно передать как «издеваться над девушкой»), получает во второй половине «Евнуха» значение лейтмотива (654, 704, 722, 857 сл., 953). Ни в какое сравнение со стилем Плавта не идет использование аллитераций. Самый яркий пример в «Братьях» (283) (пять «р») и 322 (три раза «ор-», считая и глухо произносимое «b» в глаголе *obstuli*). В остальном — несколько случаев на две комедии, в которых единичный согласный повторяется не более трех раз¹⁶.

Шире пользуется Теренций повторением в пределах одного-двух стихов одного и того же слова¹⁷, анафорами (наиболее яркие случаи в «Евнухе»: восьмикратное «*те*», 193—195, шестикратное «*quid*», 558—560¹⁸), бессоюзным накоплением однородных членов.

¹⁴ См.: Palmer L. The Latin Language. London, 1961. Ch. IV: Spoken Latin — Plautus and Terenz (Р. 74—94).

¹⁵ См.: Евн., 604 («*fatue!* — *fateor*» — «Болван! — Согласен»), 862, 1055. Передача этого приема по-русски в указанных случаях затруднительна.

¹⁶ Бр., 188 сл.; Евн., 688, 862.

¹⁷ Бр., 56, 194 сл., 503, 549, 668; Евн., 57 сл., 65, 708, 742, 834 (здесь, впрочем, *tace* — признак сильной эмоции).

¹⁸ Другие примеры: Бр., 417 сл., 546 сл., 789; Евн., 294, 549, 760. Встречаются иногда эпифоры (Бр., 653 сл.; Евн., 181 сл.), рифмованные окончания (Евн., 509 сл.), но до плавтовского пятикратного *pugas agis* им, конечно, далеко.

причем в употреблении этого приема Теренций подчас не уступает Плавту. «О преступник, о святотатец, о бесчестный человек!» — восклицает раб Гета, узнав о мнимой измене Эсхина (Бр., 304); «В любви заключены все эти пороки, — наставляет Парменон Федрию, — обиды, подозрения, размолвки, перемирия, война, снова мир» (Евн., 59—61). Найдем мы еще с десятков менее ярких примеров¹⁹, но в общем до уровня плавтовской речевой фантазии Теренций поднимается редко, да и не стремится к этому. В целом можно сказать, что язык Плавта отражает разговорную речь его времени, окрашенную к тому же неистощимым сценическим темпераментом и гениальным комическим даром драматурга, в то время как язык Теренция стремится к литературной норме.

Но было бы несправедливо не заметить, как в пределах этой более чистой и изящной речи Теренций создает необыкновенно живой и энергичный сценический язык. Выделим только два средства его организации.

Первое — это накопление вопросов, как прямых, так и риторических. В «Братьях» на 972 стиха (не считая пролога и нескольких стихов, обозначаемых дополнительной пометкой «а») приходится 211, содержащих вопросительную интонацию (т. е. больше 21% объема пьесы). Поскольку в одном стихе бывает и два, и три вопросительных предложения, то общее их число составляет 290. В «Евнухе» этот процент еще выше: 319 стихов, содержащих один, два — вплоть до семи-восьми вопросов на 1049 стихов (с указанными выше ограничениями), т. е. свыше 30% текста. Общее число вопросительных предложений — 446. Ясно, что такая насыщенность текста вопросительными интонациями придает ему особую живость. Приведем несколько примеров.

На возмущение огорченного Эсхина, что, увозя девушку, совершают недостойный поступок, Микион, все еще притворяясь ничего не знающим, отвечает вереницей риторических вопросов: «Почему же так? Кто ее просватал? Кто выдал? С кем когда ее обручили? Кто зачинщик всего? Зачем он соблазнил чужую?» (Бр., 670—672). Таков же поток вопросов со стороны Антифона, удивленного видом Херея: «Херея, чем ты взволнован? Что значит этот наряд? Чему ты радуешься? Что с тобой? В уме ли ты? Что смотришь на меня, что молчишь?» (Евн., 558—560, — семь безответных вопросов умещаются в двух с небольшим стихах).

Еще больше возбуждения речи придает своеобразная перестрелка вопросами в диалоге. В том же «Евнухе» Дор объясняет Федрии, почему его не отвели к Фаиде. «Пришел Херея. — Мой брат?

¹⁹ См.: Бр., 213, 263, 306, 470, 502, 529, 963; Евн., 72 сл., 350, 574, 1035; добавим к этому идущие подряд три условных периода (501—503).

— Да. — Когда? — Сегодня. — Как давно? — Только что. — С кем? — С Парменоном... (696—698; ср. 850—858).

Еще эффективнее этот обмен вопросами в розыгрыше, который Пифиада устраивает немного погодя Пармену. Возненавидев соседского раба за то, что он позволил Херее под видом евнуха проникнуть в их дом и опозорить девушку, Пифиада решает проучить его и сначала делает вид, будто Херее, овладевшему свободной, грозит весьма опасное наказание — оскотление.

С криком ужаса она появляется на сцене, привлекая этим внимание Пармено. «О Юпитер, — восклицает тот, — что здесь за волнение? Уж не пропал ли я? В чем дело, Пифиада? О чем ты? Против кого готовится наказание? — Ты еще спрашиваешь, наглец из наглецов?» (946—949). Далее следует рассказ об ожидаемой расправе, и Парменон, стараясь предотвратить ее, открывает все старику-отцу Федрии и Херей. Можно представить себе, сколь изумлены были все в доме у Фанды, когда старик ворвался туда бурей, чтобы спасти сына. Одна лишь Пифиада, знающая истинную причину суматохи, появляется на сцене, давась от смеха и ища Пармено. «Но где же он? — Меня она ищет. — А, вот он. Подойду. — Да что с тобой, дурочка? Чего тебе надо? Почему смеешься? Перестань! — Еле я жива: устала, бедная над тобой смеяться. — Почему это? — Еще спрашиваешь? Глупее тебя никогда никого не видела и не увижу» (1006—1009)²⁰.

Еще один способ, часто употребляемый Теренцием для придания речи естественности и живости, — лексические скрепы между репликами в диалоге действующих лиц. Они могут выражать общие для персонажей желания и действия, а могут противопоставлять их. Лексические скрепы могут соединять стоящие рядом стихи, могут быть отделены десятком стихов, но все же поставлены достаточно близко друг к другу, чтобы связать воедино речи говорящих. Примеры на оба случая мы находим в первой же сцене «Братьев». «*Заботит* меня это», — говорит Демей, имея в виду поведение Эсихина. — «И меня *заботит*, — отвечает Микион. — Однако, Демей, давай *заботиться* каждый о своем: ты — об одном, я — о другом, ибо *заботиться* об обоих — все равно что требовать назад того (сына), которого ты мне отдал» (129—132). И здесь же, немного раньше, Микион убеждает брата: «*Нет позора мальчишке*, поверь

²⁰ Другие примеры стихов, насыщенных целым комплексом (не менее пяти) вопросов: Бр., 60—63, 82—84, 175—179, 233—237, 323—327, 396—405, 529—531, 536—539, 677—679, 700—703, 726—733, 746—754, 777—782, 798—801; Евн., 86—88, 271—275, 321 сл., 545—547, 650—654, 675 сл., 695—698, 703—708, 776—780, 793—795, 797 сл., 804 сл., 821—826, 896—898, 947 сл., 986 сл., 1016—1018, 1025—1027.

мне, распутничать и пьянствовать, и даже выламывать двери» (101—103). Дальше Микион развивает свою теорию воспитания. «О Юпитер, — восклицает Дедея, выслушав брата. — Ты доводишь меня до сумасшествия! Нет позора мальчишке делать все это?» (111 сл.). Одна и та же мысль звучит в первом случае утвердительно, во втором — негодуяще отрицательно, снова противопоставляя двух братьев²¹.

Речевая функция этих скреп достаточно разнообразна. Это может быть ответ на предложение или приказ («сделай так — сделаю»; «пойдем — пойдем»), или ответ на вопрос (иногда в форме риторического вопроса), или риторический вопрос в ответ на утверждение и т.д. Вот несколько примеров из «Евнуха». «Не знаю, что мне делать, — признается Федрия Парменону. — Что делать?» (73 сл.). Далее следуют наставления влюбленному. «Оставь это», — советует Фаида Федрии. — «Что значит "оставь"?» — возмущается молодой человек (90 сл.).

Антифон, увлеченный рассказом Херея о его приключении в доме Фаиды, после слов «Крюк набрасываю на дверь» продолжает расспросы: «И что дальше?» — «Что дальше, болван?» — следует ответ (604). В самом деле, нетрудно догадаться, что было дальше. Свой поступок Херея пытается оправдать перед Фаидой тем, что он совершил «самую малость». «Малость, бессовестный! Тебе это кажется малостью, опозорить девушку-гражданку? — Я считал ее твоей служанкой. — Служанкой!» — взрывается теперь уже Пифида (856—859). Еще более обширную цепь лексических скреп составляет диалог Федрии, вытаскившего из дому подлинного евнуха, со служанками Фаиды. «Ради бога, поймал ты этого человека? — Как не поймать? — О, прекрасно! — Ей богу, распрекрасно (поддерживает другая служанка)! — Где же он? — Еще спрашиваешь? Или не видишь? — Я вижу? Ради бога, кого? — Конечно, вот этого. — Что это за человек? — Которого к вам сегодня отвели. — Этого человека никто из нас никогда в глаза не видел, Федрия! — Не видел? — А ты что, думаешь, что именно этого к нам отвели?» (674—680)²².

²¹ Ср. другие примеры скреп в «Братьях»: 125 сл., 175 сл., 178 (tetigin — at-tigisses), 182, 184 сл., 185 сл., 211 сл. (concertasse — certationem), 265 сл., 280 (omne reddat — omne reddet; sequere — sequor), 288, 324, 325, 329, 373 сл., 503—505 (aequo animo aequa — aequomst), 556 сл., 661 сл., 700, 732 сл., 741 сл., 752 сл., 794 сл., 933 сл., 940, 948 сл., 960, 977, 981 сл.; более обширная скрепа: 593—603 (officium).

²² Другие примеры скреп в «Евнухе»: 207, 211, 217, 223 сл., 329 сл., 348 сл., 350, 362, 388 сл., 389, 501—503 (si...), 563, 577 (tibi? — mihi). 612 сл.,

Как тут не вспомнить обмен репликами в грибоедовском «Горе от ума»! «А, главное, поди-тка послужи. — Служить бы рад, прислуживаться тошно». Или: «Нельзя не пожалеть, что с эдаким умом... — Нельзя ли пожалеть о ком-нибудь другом?»

Сходство лексических приемов у Грибоедова и Теренция свидетельствует, конечно, не о прямом заимствовании. Влияние Теренция на новую комедию было значительно шире. Начиная с IV—V в. н. э. прослеживается почти непрерывная рукописная традиция текста Теренция. Его комедии без конца переводили и переделывали и для профессиональной сцены, и для школьных спектаклей, хотя и не всегда понимали, писал ли Теренций прозой или стихами. В издании и комментировании его пьес в эпоху Возрождения принимали участие Петрарка и Эразм Роттердамский; достоинства и недостатки комедий Теренция обсуждали Монтень и Вольтер, Дидро и Лессинг. Комедия Плавта с ее «опереточным» характером была малоприспособлена для усвоения ее приемов в драматургии нового времени. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть, что сделал Шекспир из «Менехмов». С Теренцием дело обстояло иначе. У него учились строить интригу и рисовать характеры, писать монологи и диалоги. В этом смысле Теренций является подлинным источником новой европейской комедии, даже если сам он многим обязан своим аттическим предшественникам: Менандра как драматурга не знали до самого начала XX в. (не говоря уже об Аполлодоре — до сих пор неизвестном источнике двух из шести комедий Теренция); Теренция читали на протяжении всей истории европейской культуры, начиная от времен римской Республики. С этой точки зрения теряет смысл многовековой спор о самостоятельности и подражательности Теренция. Он хорошо сумел воспользоваться наследием, которое попало в его руки²³, и еще лучше — передать последующим поколениям. В этом смысле значение Теренция для комедии нового времени воистину неопределимо.

691, 705, 710 сл., 733 сл., 756 сл., 780, 797 сл., 808 сл., 823 сл., 858 сл., 903 (servato — servandum), 907, 952 сл., 1062, 1063, 1072 сл.

²³ По античному преданию, Теренций утонул по пути из Греции в Рим, взяв с собой перевод всех комедий Менандра, — скорее всего не перевод (ибо комедий было свыше ста), а оригиналы, которые не все имелись в Риме.

АНТИЧНЫЕ АВТОРЫ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Aesch. Prom.	Эсхил, «Прометей»	Areopag.	«Ареопагитик»
Andoc.	Андокид	Ep.	«Письма»
Archipp.	Архипп, комедиограф	Leuc.	Левкон, комедиограф
Aristoph.	Аристофан	Lys.	Лисий
Acharn.	«Ахарняне»	Lysip.	Лисипп, комедиограф
Av.	«Птицы»	Menander	Менандр
Equ.	«Всадники»	Asp.	«Щит»
Lysistr.	«Лисистрата»	Dysc.	«Брюзга»
Plut.	«Богатство»	Epitr.	«Третьейский суд»
Vesp.	«Ось»	fab. inc.	папирусный текст комедии, название которой не установлено
Aristot.	Аристотель	Mis.	«Ненавистный»
Eth. Nic.	«Никомахова этика»	Peric.	«Остриженная»
Poet.	«Поэтика»	Sam.	«Самиянка»
Pol.	«Политика»	Sic.	«Сикионец»
Athen.	Афиней	Paus.	Павсаний
Aul. Gell.	Авл Геллий	Pherecr.	Ферекрат, комедиограф
Cratin.	Кратин	Phryn.	Фриних, комедиограф
Democr.	Демокрит	Pind. Ol.	Пиндар, Олимпийские оды
Diog. Laert.	Диоген Лаэртский	Plaut.	Плавт
Diom. Ars gramm.	Диомед, «Грамматика»	Miles gl.	«Хвастливый воин»
Euphant.	Экфантид, комедиограф	Poen.	«Пуниец»
Eupol.	Евполид	Stich.	«Стих»
Eurip.	Еврипид	Trinum.	«Три монеты»
Andr.	«Андромаха»	Plut.	Плутарх
Va.	«Ваханки»	Demetr.	«Деметрий»
El.	«Электра»	Lys.	«Лисандр»
Hec.	«Гекуба»	Pericl.	«Перикл»
HF	«Геракл»	Quaest Graec.	«Греческие вопросы»
Hipp.	«Ипполит»	Themist.	«Фемистокл»
In.	«Ион»	Ps.-Diog.	сочинения, приписываемые Диогену
Iph. A.	«Ифигения в Авлиде»	Ps.-Phoc.	сборник изречений, приписанных Фокилиду
Iph. T.	«Ифигения в Тавриде»	Quintil.	Квинтилиан
Or.	«Орест»	Soph.	Софокл
Phoen.	«Финикиянки»	OC	«Эдип в Колоне»
Suppl.	«Просительницы»	Trach.	«Трахинянки»
Tro.	«Троянки»	Ter. Heaut.	Теренций, «Самостоятель»
Hermip.	Гермипп, комедиограф		
Nor. Epist.	Гораций, «Послания»		
Isocr.	Исократ		

Theocr.	Феокрит	Hell.	«История Греции»
Thuc.	Фукидид	Symp.	«Пир»
Xen.	Ксенофонт		
Периодические и справочные издания, собрания фрагментов			
ВДИ	Вестник древней истории	GS	Menander. A Commentary by
ЖМНП	Журнал министерства народного просвещения	A. B. Gomme and F. H. Sandbach.	Oxf., 1973.
ИГЛ	История греческой литературы, т. I. М., 1946	MH	Museum Helveticum
ФО	Филологическое обозрение	MK	Menander. Vol. II: Reliquiae apud veteres scriptores servatae. 2 ed. Edd. A. Koerte et A. Thierfelder. Lpz., 1959
AfP	Arciv für Papyrusforschung		
AJPh	American Journal of Philology	MS	Menandri reliquiae selectae. Rec. F. H. Sandbach. Oxf., 1972
BICS	Bulletin of Institute of Classical Studies, London.	P. Oxy.	The Oxyrhynchus Papyri
CAF	Comicorum Atticorum fragmenta. Ed. Th. Kock. Vol. I. Lpz., 1880	RE	Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft
CGF	Comicorum Graecorum fragmenta. Ed. G. Kaibel. B., 1899	REG	Revue des études grecques
CGFPR	Comicorum Graecorum fragmenta in papyris reperta. Ed. C. Austin. B., 1973.	REL	Revue des études latines
ChE	Chronique d'Égypte	RFIC	Rivista di istruzione e filologia classica
Cl. Ph.	Classical Philology	RhM	Rheinisches Museum für Philologie
Cl. Qu.	Classical Quarterly	SIG	Sylloge Inscriptionum Graecarum
FAC	Fragments of Attic Comedy, ed. by J. M. Edmonds. Vol. I-III. Leiden, 1957-1961	TGrF	Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol 1, 1971. Ed. B. Snell; vol. 4, 1977. Ed. S. Radt
GGL	Lesky A. Geschichte der griechischen Literatur. 3 Aufl. Bern-München, 1971	YCS	Yales Classical Studies
GRBS	Greek, Roman and Byzantine Studies	W	Remains of Old Latin. Ed. by E. H. Warmington (Loeb Classical Library). Vol. I-II
Другие сокращения			
argum.	античное изложение содержания пьесы	ZPE	Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik
col.	колонка (в справочном издании)	НВ	полутом
ed., edd. edidit, ediderunt, edited by	издал(и), издано (таким-то)	Hrsgg.	издатели (в немецких коллективных трудах)
f. folgend, follow	один стих, следующий за названным	recto	лицевая сторона папируса
Fr., fr.	фрагмент	schol. ad	схолий к (такому-то стиху)
		sq.	следующий(ая) стих (страница)
		suppl.	дополнение, дополнительный том
		verso	оборотная сторона папируса

V. Греческая и греко-римская комедия.

152. Аристофан. Очерк творчества. М., 1954. Рец.: ВДИ 1956, № 4, с. 62-65; Листы филологичке 4, 1956, 118-121.

— То же самое, в переводе на китайский. Пекин, 1958.

153. Комедии Аристофана. Комментарий. В кн.: Аристофан. Комедии в двух томах. М., 1954, т. 1, с. 3-28, 423-449; т. 2, с. 473-501.

154. Аристофан и его комедии. В кн.: Аристофан. Избранные комедии. М., 1974, с. 5-27.

155. Аристофан. Комедии. Фрагменты. М., 2000. Составление. Перевод: Античные свидетельства о жизни и творчестве Аристофана (с. 889-914). Статья: Аристофан — великий художник-утопист (с. 917-935). Примечания (с. 960-1032).

156. Социальная позиция аттического крестьянства в отражении фрагментов древней комедии // ВДИ 1954, № 2, с. 28-46.

157. Отношения Афин с Фракией и Македонией в отражении древнегреческой комедии // *Eirene* 19, 1982, 31-42.

158. О характере древнеаттической комедии. М., 1948.

159. Социальная характеристика творчества Аристофана. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1950.

160. Комедия Аристофана и афинская демократия // ВДИ 1954, №3, с. 9-20.

* Окончание. Начало см. в т. 1 и 2. Как и там, в каждом разделе работы общего характера предшествуют трудам, посвященным отдельным проблемам. Небольшие статьи в "Античной культуре" (см. ниже) объединены под одним номером [181]. В списке использованы следующие сокращения:

АК — Античная культура. Литература. Театр. Искусство. Философия. Наука. Словарь-справочник. Под редакцией В. Н. Ярхо М., 1995.

БСЭ — Большая советская энциклопедия

ВДИ — Вестник древней истории

ВКФ — Вопросы классической филологии. Изд. Львовского университета

ВЛ — Вопросы литературы

ДЛЦ — Deutsche Literaturzeitung. Berlin, Akademie-Verlag.

КЛЭ — Краткая литературная энциклопедия

ТЭ — Театральная энциклопедия

В периодических изданиях, имеющих сплошную нумерацию, опускаются сокращения "год", "том", "стр.". Сначала указывается номер тома, за ним — год выхода из печати, за ним — страницы. Напр., *Philologus* 131, 1987, 109-137, где последовательность чисел говорит сама за себя.

161. Социальная утопия в комедиях Аристофана. М., 1947.
162. Аристофан в русском литературоведении (Из истории классической филологии в России) // Известия АН, Отдел. литературы и языка, 13, 1954, 520-532.
163. Великий представитель мировой культуры (К 2400-летию со дня рождения Аристофана) // ВДИ 1954, №3, с. 3-8.
164. Великий сатирик. К 2400-летию со дня рождения Аристофана // Известия, 29.XII.1954, с. 3.
165. Отец комедии (К 2400-летию со дня рождения Аристофана) // Смена, 1954, № 24, с. 15 сл.
166. Великий мастер смеха // Театр 1954, № 12, с. 139-144.
167. In memoria di Aristofane // Libera arte. Roma, 1955, N 4.
168. Новый папирусный отрывок древней аттической комедии // ВДИ 1997, №4, с. 120-124.
- То же самое в сб.: Древние цивилизации. Греция. Избранные статьи из журнала ВДИ 1937-1997. М., 1997, с. 423-427.
169. Происхождение и периодизация античной комедии. Древнегреческая комедия. В кн.: В. Н. Ярхо, К. П. Полонская. Античная комедия. М., 1979, с. 3-52.
170. У истоков европейской комедии. М., 1979. Рец.: Latina et Graeca, Zagreb, 14, 1979, 116-121; Homonoia, Budapest, 2, 1980, 189-193; ВДИ 1981, № 3, с. 182-185; ВЛ 1981, № 10, с. 269-275; Dioniso, Siracusa 53, 1982, 61-64.
171. Менандр. Комедии. Фрагменты. М., 1982. Составление. Статья: Менандр — поэт, рожденный заново (с. 380-435). Примечания (с. 436-570).
172. «Самиянка» Менандра или Еврипид наизнанку // ВДИ 1977, №3, с. 35-52.
173. Комедия Менандра «Ненавистный» // ВДИ 1979, № 2, с. 24-40.
174. О характере конфликта в комедиях Менандра // Illinois Classical Studies 7, № 1, 1982, 62-76.
175. Комментарий. В кн.: Менандр. Комедии. Герод. Мимиамбы. М., 1984, с. 255-291.
176. Von der Neuerung bis Truismus — ein Vers // Papiiri letterari greci i latini. Vol. I. Lecce, 1992, p. 117-124.
- 176 а. Плавт. «Менехмы», «Кубышка» = [72, с. 93-122]
177. Über die Bruchstücke des plautinischen «Kolax» // Papiiri letterari (см. № 176), p. 325-330.
178. Драматургия Теренция: уроки человечности. Примечания. В кн.: Теренций. Комедии. М., 1985. с. 5-24, 537-573.
179. Комментарий. В кн.: Теренций. Комедии. М., 1988. с. 449-479.
- 179 а. Теренций. «Братья». «Евнух» = [72, с.123-138].
180. Плавт. Цецилий Стаций // БСЭ, 2-е изд.

181. Комедия древнегреческая. Алексид. Антифан. Аристофан. Дифил. Евполид. Кратин. Менандр. Парабаса. Парасит. Софрон. Фаллические песни. Филемон. Флиаки. Эпихарм. Комедия римская. Теренций // АК
182. Китайское издание комедий Аристофана (в соавторстве с В. А. Рубиным) // ВДИ 1955, № 3, с. 133-140.
183. Венгерское издание комедий Аристофана (в соавторства с Е.М.Кан) // ВДИ 1956, № 2, с. 89-95.
184. Рец. на кн.: Р. Bachmann. Ellipsen und Anacoluthen in den «Acharnern» des Aristophanes. 1961 // Helicon 7, 1967, 651-654.
185. Рец. на кн.: Chr. Kugelmeier. Reflexe früherer und zeitgenössischer Lyrik in der Alten attischen Komödie. 1996 // ВДИ 1998, №2, с. 196-201.
186. Рец. на кн.: С. А. Anderson. Athena's Epithets. Their Structural Significance in Plays of Aristophanes. 1995 // ВДИ 1997, №4, с.175-177.
187. Рец на кн.: Nesselrath H.-G. Die attische mittlere Komödie. 1990 // ДЛЦ 113, 1992, 456-459.
188. Рец. на кн.: N. Holzberg. Menander. Untersuchungen zur dramatischen Technik. 1974 // ДЛЦ 98, 1977, 555-559.
189. Рец. на кн.: Н. D. Blume. Menanders Samia. Eine Interpretation. 1974 // ДЛЦ 98, 1977, 696-699.
190. Рец. на кн.: K. Gaiser. Menanders «Hydria». 1977 // ДЛЦ 101, 1980, 114-118.
191. Рец. на кн.: J. Blundell. Menander and the Monologue. 1980 // Спомон 54, 1982, 332-335.

В дополнение приводим список избранных трудов В. Н. Ярхо по темам, хоть и не имеющим прямого отношения к содержанию трехтомника, но дополняющих характеристику научных интересов ученого.

VI. Античность в России.

- 192-196. Новые работы советских ученых в области древнегреческой литературы; Феокрит в России; Белинский и древнегреческая культура; Герцен и древнегреческая культура; Новый перевод греческих народных песен // Советике неа. Афины, 1958, №20, 23,25, 29,39.
197. Из истории греко-русских культурных связей // Дельтио, Афины, 1961.
198. Возможно ли единообразие в транслитерации древнегреческих имен? // ВДИ 1986, № 3, с. 221-223.
199. В. А. Жуковский — переводчик «Одиссеи» // В кн.: Гомер. Одиссея. М., 2000, с. 330-346
200. Ф. Ф. Зелинский — переводчик Софокла // В кн.: Софокл. Драмы. М., 1990, с. 509-541.
201. Адриан Пиотровский — переводчик Аристофана (см. № 155, с. 936-959).
202. Мищенко, Покровский // КЛЭ. т. 4, 1967; т. 5, 1968.

203. Заседание Ученого совета ЛОИЯ АН СССР, посвященное 70-летию И. М. Тронского // ВДИ 1968, № 2, с. 215-217.

204. Иосиф Моисеевич Тронский (в соавторстве с Н. А. Чистяковой) // ВДИ 1971, № 2, с. 162-166.

205. Толстой И. И.; Тронский И. М. // КЛЭ, т. 7, 1972.

206. Научный путь И. М. Тронского // ВКФ 11, 1973, 3-9.

207. К восьмидесятилетию М. Е. Грабарь-Пассек // ВКФ 12, 1974, 3-8.

208. Мария Евгеньевна Грабарь-Пассек (некролог) // Филологические науки. М., 1976, № 3, с. 126.

209. Заседания памяти И. М. Тронского (в соавторстве с Э. А. Покровской) // ВДИ 1976, № 3, с. 214-216.

210. Iosif Moiseevic Tronskij (1897-1970) // Philologus 131, 1987, 309-317.

211. К 75-летию Н. С. Гринбаума // ВДИ 1991, №4, с.227.

212. К 100-летию со дня рождения Иосифа Моисеевича Тронского // ВДИ 1997, № 2, с. 238-242.

213. Профессор Иосиф Моисеевич Тронский в его письмах (К столетию со дня рождения) // ВДИ 1997, № 4, с. 200-210. То же самое. В сб.: Классические языки и европейское языкознание. Сб. статей по материалам чтений, посвященных 100-летию со дня рождения профессора И. М. Тронского. СПб., 1998, с. 5-22.

214. Как готовили филологов-классиков во второй половине 30-х годов. В кн.: 14-е Тыняновские чтения (в печати).

VII. Поздняя античная литература.

215. Какую речь произнес бы Гесиод: Оксиринхский папирус 3537 в его соотношении с античной риторической традицией // ВДИ 2001, № 2, с. 17-37.

216. P. Оху. 3537: a true Ethopoea? // Eikasmos 10, 1999, 185-199.

217. Античный миф на пороге Средневековья: «Трагедия Ореста» Драконция // ВДИ 2000, № 3, с. 208-220.

218. Драконций. Трагедия Ореста. Перевод с латинского и примечания. // ВДИ 2000, № 3, с. 221-235; № 4, с. 218-230.

VIII. Древняя история.

219. Рец на кн.: Kulturgeschichte der Antike, I. Griechenland. Berlin, 1976 // ВДИ 1980. № 1, с. 201-211.

220. Рец. на кн.: Soziale Typenbegriffe im alten Griechenland. В. I-II. Berlin, 1985 // ВДИ 1990, № 4, с 211-214.

221. Иосиф Флавий. Полис. Семь чудес света. Элевсинские мистерии. Эллинизм // АК

IX. Мифографы, мифология, религия*.

222. Палефат. О невероятном. Перевод с древнегреческого, вступительная статья и комментарии // ВДИ 1988, №3, с. 216-237; №4, с. 219-233.
223. Парфений. О любовных страстях. Перевод, вступительная статья, примечания // ВДИ 1992, № 1, с. 252-265; № 2, с. 236-248.
224. Гераклит: О невероятном; Ватиканский аноним; О невероятном. Перевод, вступительная статья и примечания // ВДИ 1992, № 3, с. 235-251.
225. Антонин Либерал. Метаморфозы. Перевод с древнегреческого, вступительная статья и комментарий. // ВДИ 1997, № 3, с. 220-235; № 4, с. 218-231.
226. Первый Ватиканский мифограф. Перевод с латинского языка, вступительная статья и комментарии. СПб., 2000. 293 с.
227. Предисловие // В кн.: Мифологические, исторические и литературные сюжеты в произведениях западноевропейской живописи и скульптуры. М., 1994.
228. Мифология античная, Гигин, Евгемер, Палефат, Парфений, Флегонт // АК
229. Тантал, Тартар, Телемах, Тесей, Тиресий, Титаны, Тритон, Урания, Фаэтон, Феаки, Феникс, Филемон и Бавкида, Финей, Харон, Цербер, Элевсинские мистерии, Эпименид, Эрато, Эфир, Ясон // БСЭ, 2-е изд., 1956-1957.
230. Элевсинские мистерии // ТЭ, т. 5, 1967.
231. Дедал, Дельфийский оракул, Деметра, Дионис, Дионисии // БСЭ, 3-е изд., т. 8, 1972.
232. Елена, Золотое руно // Там же, т. 9, 1972.
233. Кабирь, Капитолийская триада, Кассандра, Кастальский источник // Там же, т. 11, 1973.
234. Квирин, Кентавры, Кибела, Киклопы, Кипарис, Клио, Клитемнестра, Кронос // Там же, т. 12-13, 1973.
235. Купидон, Лаокоон, Лары, Леда, Лета, Лето, Либер, Либеры // Там же, т. 14, 1973.
236. Марс, Мегера, Медея, Медуза // Там же, т. 15, 1974.
237. Мельпомена, Мемнон, Менелай, Ментор, Меркурий, Минерва, Минотавр, Мнемосина, Мойры, Морфей // Там же, т. 16, 1974.
238. Музы, Навсикая, Нарцисс, Няяды, Нектар, Немесида, Неоптолем, Нептун, Нереиды, Ника // Там же, т. 17, 1974.
239. Нимфы, Ниоба, Одиссей, Океан // Там же, т. 18, 1974.

* В этом разделе статьи сгруппированы под отдельными номерами либо в пределах тома (в БСЭ, КЛЭ, ТЭ), либо по тематическому признаку (в МНМ — Мифах народов мира).

240. Плеяды, Плутон, Плутос, Понтифики, Посейдон, Приам, Приап // Там же, т. 20, 1975.
241. Прокруст, Прометей, Психея // Там же, т. 21, 1975.
242. Элевсинские мистерии, Юпитер // Советская историческая энциклопедия, т. 16, 1976.
243. Цирцея, Цербер // БСЭ, 3-е изд., т. 28, 1978.
244. Эвридика, Эгей, Эдем, Эдип, Эйрене // Там же, т. 29, 1978.
245. Электра, Элизуим, Эней, Эол, Эос, Эпименид, Эрато, Эреб, Эрида, Эринии, Эрот, Эфир, Эхо, Ювеналии, Юнона, Янус, Ясон // Там же, т. 30, 1978.
- 246-261. Агамемнон, Алкмеон, Амфион, Антигона, Антиопа, Атрей, Ахилл, Гектор, Гекуба, Диомед, Елена, Идомений, Ифигения, Кадм, Кассандра, Клитеместра // МНМ, т.1, 1980; 2-е изд. 1987.
262. Автомедон, Амфилох, Андромаха, Антенор, Антимах, Анхис, Астианакт, Гесиона, Дардан, Деифоб, Елен // Там же.
263. Агава, Агенор, Гемон, Гиппомедонт, Иокаста, Исмена, Капаней // Там же.
264. Авсон, Алкиной, Антиклея, Антиной, Арета, Кикконы // Там же.
265. Аэропа, Гермiona, Гипподамия // Там же.
266. Адмет, Аконтий, Алкестида, Гекала, Диктис, Иксион, Ион, Мерапа // Там же.
- 267-295. Лаокоон, Ликург, Мемнон, Менелай, Неоптолем, Нестор, Ниоба, Одиссей, Орест, Паламед, Парис, Патрокл, Пелей, Пелоп, Пенелопа, Полидор, Полиник, Семеро против Фив, Сфинкс, Тантал, Тевкр, Теламон, Телемах, Тидей, Троянская война, Фетида, Фиест, Эдип, Эней // МНМ, т. 2, 1982; 2-е изд., 1988.
296. Креонт, Лабдак, Лай, Манто, Менекей, Парфенопей, Полиб, Семела, Спарты, Тиресий, Эвадна, Эпигоны, Этеокл // Там же.
297. Миртил, Пилад, Плисфен, Строфий, Хрисипп, Хрисофемид, Эгисф, Электра, Эномай // Там же.
298. Леда, Тиндарей // Там же.
299. Мирмидоняне, Молосс, Эак, Эгина // Там же.
300. Лаодамия, Махаон, Мерion, Навплий, Нелей, Подалирий, Протесилай, Стентор, Сфенел, Талфибий, Глеподем, Фрасимед, Эгиала // Там же.
301. Лаомедонт, Пандар, Поликсена, Полиместор, Приам, Рея, Сарпедон, Скамандр, Троиал, Трос, Хрис, Этион, Энона // Там же.
302. Лаэрт, Лестригоны, Лотофаги, Навсикая, Телегон, Феаки, Феоклимен, Феоноя // Там же.

* Под №№ 246-261, 267-295 собраны наиболее крупные статьи из т. 1 МНР, посвященные главным героям аргосского и троянского циклов. В дальнейшем персонажи фиванского цикла объединены под №№ 263 и 296, аргосского — 265, 266 и 297, троянского (включая возвращение героев) — 262, 264, 298-302.

303. Ликаон, Лисса, Пасифая, Пеласг, Ферет, Флегий, Эрисихтон // Там же.

304. Статьи по древнегреческой мифологии (см. №№ 246-303) // Мифологический словарь. 1990 и след. изд.

Х. Древнегреческий язык.

305. О некоторых так называемых гомеризмах в древнегреческом языке // ВДИ 1973, №3, с. 27-38.

306. О месте гомеровского языка в развитии древнегреческой литературы // Concilium Eirene XVI. Proceedings. Vol. 1. Praha, 1983, p. 307-312.

307. Рец. на кн.: Тронский И. М. Вопросы языкового развития в древнегреческом обществе. Л., 1973 // Филологические науки. М., 1974, №1, с. 96-99.

308. То же // Eirene 14, 1976, 180-183.

XI. Латинский язык.

309. Латинский язык. Под общей редакцией В. Н. Ярхо и В. И. Лободы. М., 1961.

310. То же. Изд. 2-е, переработанное. М., 1969.

311. То же. Изд. 3-е, переработанное. М., 1983.

312. То же. Изд. 4-е, переработанное. М., 1995.

313. То же. Изд. 5-е, стереотипное. М., 1997.

314. То же. Изд. 6-е, стереотипное. М., 2000.

315. Принципы отбора грамматического материала в курсе латинского языка // Система языка и обучение речи. Минск, 1965, с. 200-202.

316. Редакция: Э. А. Покровская, Н. Л. Кацман. Учебник латинского языка. М., 1969.

317. Редакция: Я. М. Боровский, А. В. Болдырев. Латинский язык. 4-е изд. М., 1975.

XII. История науки. Personalia.

318. Филология античная, Александрийская филология, Аполлодор (2), Аристарх Самосский, Аристофан Византийский, Дидим // АК

319. Выдающийся борец за мир (К присуждению международной премии мира А. Боннару) // ВДИ 1955, № 1, с. 177-179.

320. Андрэ Боннар (некролог) // ВДИ 1960, № 4, с. 122 сл.

321. Изучение древней истории в Венгрии (в соавторстве с Л. Е<льницким>.) // ВДИ 1958, № 2, с. 254-262.

322. Имре Тренчени-Вальдапфель. 1908-1970 // ВДИ 1970, № 4, с. 224 сл.

323. Виламовиц-Меллендорф // КЛЭ, т. 9, 1978.

324. Рец. на кн.: Studien zur Geschichte und Philosophie des Altertums. Budapest. 1968 // ВДИ 1969, №4, с. 181-183.

325. Рец. на кн.: C.W.Müller. Kleine Schriften zur antiken Literatur- und Geistesgeschichte. Stuttg.-Leipzig, 1999 // ВДИ 2002, № 1, с. 215-219.

К списку, составленному по состоянию на 1 сентября 2000 (с учетом работ, сданных в печать), следует прибавить последующие публикации (в порядке принятых выше тематических разделов) по состоянию на 1 августа 2002 г.:

326. Обретенные страницы. История древнегреческой литературы в новых папирусных открытиях. М., 2001, 256 с.

327. Древнегреческая литература. Эпос. Ранняя лирика. (Собрание трудов). М., 2001, 367 с.

328. Гесиод и его поэмы. Примечания. // В кн.: Гесиод. Теогония. Труды и дни. Цит Геракла. Фрагменты. М., 2001, с. 5-20, 213-225.

329. Древнегреческая литература. Трагедия. (Собрание трудов). М., 2000, 352 с. Рец.: ВЛ 2001, № 5, с. 343-349.

330. Диктис Критский. Дневник Троянской войны. Вступительная статья, перевод с латинского и комментарии // ВДИ 2002, № 1, с. 239-251; № 2, с. 236-250 (публикация продолжается).

331. Драконций. Мифологические поэмы. Перевод, вступительная статья. М., 2001, 218 с.

332. Миф об Оресте и Электре в западноевропейской литературе XVIII-XX вв. — см. № 331, с. 181-217.

333. Античная культура. Словарь-справочник. 2 изд. (см. № 1). М., 2002.

В печати:

334. Семь дней в афинском театре Диониса.

335. «Ифигения в Авлиде» Иннокентия Анненского (журнал «Philologica», т. 7).

336. Древнегреческая литература. Греческая и греко-римская комедия. (Собрание трудов).

337. Воспоминания обычного заведующего кафедрой.

338. Латинский язык (см. № 309). Изд. 7-е, стереотипное. М., 2002.

Составила Н. Л. Кацман

А

Август · 91
 Авл Геллий · 172; 237
 Авсон · 244
 Автолик · 53
 Автомедон · 244
 Агава · 244
 Агамемнон · 132; 244
 Агафий Схоластик · 137
 Агафокл · 172
 Агафон · 65; 91
 Агенор · 244
 Агиррий · 58
 Адмет · 244
 Адонис · 13; 172
 Акестор · 49
 Аконтий · 244
 Аксионик · 69
 Александр Македонский · 65;
 70; 73; 74; 78; 81; 85; 154
 Алексид · 66; 68; 71; 91; 92;
 151; 187; 241
 Алкестида · 244
 Алкей · 29
 Алкивиад · 53
 Алкиной · 244
 Алкифрон · 91
 Алкман · 24; 29
 Альд Мануций · 8
 Альмавива · 76
 Аминий · 63
 Аминтор · 130
 Амписий · 54
 Аммон · 85
 Амфилох · 244
 Анаксандрид · 64; 66
 Анаксил · 68; 96
 Андокид · 54; 237
 Андрокл · 52
 Андромаха · 237; 244
 Анненский И. Ф. · 246
 Ансельм · 197

^{*}В указателе не делается различия между реальными историческими личностями (Перикл, Клеон, Сократ и т. п.) и их изображением в качестве персонажей комедии.

Антигенид · 67
 Антенор · 244
 Антигона · 244
 Антиклея · 244
 Антимах · 244
 Антиной · 244
 Антиопа · 114; 244
 Антиох · 207
 Антифан · 65; 66-68; 91; 92;
 151; 152; 241
 Антифон · 231; 233; 235
 Антифонт · 56
 Анфрак · 188
 Анхис · 244
 Аполлодор, комедиограф ·
 153; 216; 218; 236
 Аполлодор, грамматик 245
 Аполлон 129; 135; 158; 172;
 177
 Аргас · 67
 Аргус · 188
 Арета · 244
 Аридей · 69
 Аристарх · 56; 245
 Аристид · 46-48
 Аристомед · 54
 Аристотель · 8; 35-37; 39; 83;
 85; 105; 136; 150; 209; 237
 Аристофан · 5; 7-13; 15; 18-
 28; 30-36; 38; 39; 41; 44; 47;
 50; 51; 58; 59; 62; 64; 71;
 74; 86; 89; 91; 96; 109; 111;
 163; 204; 219; 222; 237;
 239-241
 Аристофан Византийский ·
 108; 109; 245
 Аристофонт · 177
 Арнотт У. Дж. · 78; 115; 123
 Арриан · 141
 Артемида · 125
 Артюшков А. В. · 190; 204
 Архедем · 45
 Архелай · 65; 138
 Архидам · 16
 Архилох · 10; 54
 Архин · 58
 Архипп · 237
 Асклепий · 27; 135
 Аспасия · 42; 43

Астианакт · 244
 Атрей · 132
 Атрестид · 70
 Аттал · 138
 Афина · 13; 43; 70; 132; 135;
 154
 Афинея · 13; 57; 66-68; 70;
 109; 153; 172; 237
 Афродита · 11; 13; 24; 70;
 202
 Ахей · 29
 Аэропа · 244

Б

Баригацци А. · 118; 134
 Белинский В. Г. · 241
 Беллерофонт · 21; 24; 28
 Бессараб М. · 6
 Биант · 70; 154; 155; 165
 Бинген Ж. · 139; 151
 Блепсидем · 26
 Блюме Г.-Д. · 134
 Бодмэр М. · 80; 116; 122
 Болдырев А. В. · 245
 Бомарше П. К. · 76
 Боннар А. · 245
 Боргоньо А. · 151
 Боровский Я. М. · 245
 Брайтенбах · 71
 Брасид · 17
 Брехт Б. · 34; 219
 Бриарей · 152
 Бромий · 172
 Бузескул В. П. · 140

В

Вахх · 177; 188
 Вакхида · 212; 213; 215
 Ван Дэль А. · 7
 Ван Леувен И. · 118
 Варнеке Б. В. · 140
 Варрон · 38
 Василия · 29
 Вергилий · 205; 206
 Верли Ф. · 122; 123; 134
 Виламовиц-Меллендорф У. ·
 123; 134; 245

Г

Габротонон · 106; 107; 109

Гагنون · 52
Гай Лелий · 221
Гайзер К. · 157
Ганнибал · 208; 209; 220
Гарпагон · 197
Гарпал · 69; 70; 153
Гаспаров М. Л. · 184
Гауптман Г. · 9
Гегесипп · 69
Гейне Г. · 34
Гекала · 244
Гекуба · 130; 172; 237; 244
Гелий · 135; 154
Гельцер Т. · 137
Гемон · 125; 244
Гера · 42
Геракл · 13; 28; 30; 125; 135; 147; 158; 172; 237; 246
Гераклит, мифограф · 243
Герион · 67; 188
Гермес · 27; 29; 115; 157; 158
Гермиона · 244
Гермипп · 13; 14; 41; 43; 44; 46; 50; 62; 65; 237
Герод · 158; 240
Герцен А. И. · 34; 241
Гесиод · 242; 246
Гесиона · 244
Гесихий · 36; 56
Гета · 109; 137; 138; 141; 143-149; 222; 233
Гёте И. В. · 9; 96; 141; 144; 147; 226
Гигин · 243
Гиерон · 138; 172
Гимнида · 139
Гипербол · 44; 45; 64
Гиперид · 69; 87
Гилподамия · 244
Гиппомедонт · 244
Гипсипила · 114
Гликера · 91; 101; 103; 104; 133; 146; 155; 159; 162
Глумов · 76
Гнафон · 222; 229; 230; 231
Гоголь Н. В. · 34; 78
Головня В. В. · 74
Гомер · 29; 33; 78; 93; 241
Гораций · 37; 237
Горгий · 94-98; 104; 108; 109; 118; 159; 167

Горгона · 63
Городулин · 77
Грбарь-Пассек М. Е. · 242
Грибоедов А. С. · 218; 236
Грималь П. · 157
Гринбаум Н. С. · 242

Д

Дав · 69; 92; 94; 108; 109; 155; 212
Даная · 14; 121
Дардан · 244
Дарий · 188
Дедал · 14; 243
Дедусс Кр. · 117; 118; 123
Деифоб · 244
Деметрий, комедиограф · 49
Деметрий Полиоркет · 71; 82; 83; 90; 154; 157
Деметрий Фалерский · 81; 85; 90; 188; 237
Деменя · 92; 99; 100; 110; 116-121; 123-131; 133-135; 143-146; 148; 149; 151; 222-227; 234
Демокрит · 237
Демон · 69
Демос · 19; 23; 25; 27; 29; 48; 72; 87
Демострат · 47
Демосфен · 68-72; 152
Демофонт · 67
Деянира · 125
Дигтль Дж. · 163
Дидо · 93; 115; 160; 162; 166
Дидро Д. · 34; 236
Дикеополь · 15; 19; 24; 27; 30-32; 63
Диктис · 244; 246
Диоген Лаэртский · 139
Диомед · 37; 38; 59; 237; 244
Дионис · 7; 13; 22; 27-29; 36; 43; 90; 172; 243
Дионисий Фракийский · 37; 38; 59
Дифил · 66; 92; 93; 99; 151; 153; 200; 216; 221; 241
Добролюбов Н. А. · 34
Донат Элий · 37; 38; 205; 215; 216; 221; 223
Драконций · 242; 246

Дромон · 155
Длюбнер Ф. · 35

Е

Еванфий · 37; 59; 205
Евафл · 55
Евгемер · 243
Евклион · 171; 185-199
Евномия · 186; 187
Евполид · 12-14; 41; 44-50; 52-54; 56-59; 63; 237; 241
Еврипид · 8; 9; 12; 15; 18; 20-22; 26; 28; 29; 32; 33; 75; 91; 93; 107; 110; 114; 115; 122; 125; 127; 130-133; 135; 136; 138; 159; 165; 169; 179; 216; 237; 240
Евстафий · 138
Екель З. · 165; 168
Елен · 244
Елена · 28; 42; 76; 111; 119; 243; 244
Ельницкий Л. · 245

Ж

Жак Ж.-М. · 122; 123
Жуковский В. А. · 241

З

Закушняк А. · 178
Захарова А. · 6
Зевс · 24; 29; 41-43; 85; 121; 135; 144; 145; 147; 157
Зелинский Ф. Ф. · 36; 241
Зоммерстейн А. · 7
Зэрт · 122

И

Ибсен Г. · 33
Иксион · 244
Иокаста · 244
Ион · 132; 133; 158; 244
Иосиф · 99
Иосиф Флавий · 242
Ипполит · 28; 99; 122-131; 133; 134; 136; 172; 237
Ирида · 157
Исмена · 244
Исократ · 237
Ификрат · 66

К

Кабаниха · 77
Кайбель Г. · 36
Каллий · 53
Каллиппид · 95; 97; 104; 108; 109; 159
Каллисфен · 69
Кан Е. М. · 241
Канфар · 64
Капаней · 244
Карагиозис · 32
Карион · 27
Кассандра · 243; 244
Кассель Р. · 35
Катон · 189
Кац А. Л. · 170
Кацман Н. Л. · 245; 246
Квинтилиан · 114; 237
Квирин · 243
Кейльс Е. · 118; 123
Кербер · 44
Керте А. · 138
Керубино · 76
Кефисодот · 67; 90
Кибела · 243
Киклоп · 29; 243
Кикн · 172
Килиндр · 172; 177; 178; 180; 182; 191; 199
Кимон · 53; 54
Кинесий · 58
Кинья · 152
Киприда · 125; 126; 127; 131
Клейппид · 64
Клемент Александрийский · 38
Клеон · 13; 17; 19; 25; 43-46; 50
Клеоника · 62; 63
Клеострат · 95; 98; 112; 158
Клеофонт · 45; 64
Клезнет · 159; 167
Клиния · 137; 141; 143-147; 151; 212
Клио · 243
Клисфен · 39
Клитеместра · 244
Клитеместра · 243
Клитифон · 217

Кнемон · 94-98; 104; 108; 110; 159; 187
Кожевник · 19; 23; 25-27
Кок Т. · 139
Колбасник · 25; 27
Конгрион · 188; 189; 194; 196; 199
Коппола Дж. · 72; 152
Костер В. · 35
Котис · 64; 66; 67
Коттито · 54
Кратет · 13; 36; 57
Кратин · 7; 12-14; 18; 41-44; 46; 49; 51; 52; 54; 55; 57; 59; 62; 237; 241
Кратия · 101; 102; 137; 142; 144-149; 151
Краус В. · 151
Креонт · 125; 244
Креуса · 132; 133
Кробила · 161
Кронос · 52; 57; 243
Крылов И. А. · 218
Ксанфий · 11; 27
Ксенарх · 151
Ксенофонт · 238
Ктесифон · 222; 224; 226; 227
Кулон В. · 7
Купидон · 243
Куркулион · 180; 184; 188; 199; 201; 203

Л

Лабдак · 244
Лаверна · 188
Лаида · 65
Лай · 244
Ламах · 27; 30
Лампон · 43
Ландау Л. · 6
Лаодамия · 67; 244
Лаокоон · 243; 244
Лаомедонт · 244
Лар · 185; 186; 188; 191
Лахар · 83
Лажет · 92; 109; 214; 215
Лазрт · 237; 244
Леагор · 54
Левкон · 45
Левкон, комедиограф · 237
Легран Ф. · 139; 140

Леда · 43; 243; 244
Леонтих · 139
Лермонтов М. Ю. · 6
Лески А. · 123
Лета · 243
Лето · 243
Лефеар Г. · 79; 80; 116
Либер · 243
Ливий Андроник · 209
Ликауон · 245
Ликон · 52; 53; 188; 196
Ликонид · 186-188; 196; 197
Ликофрон · 37
Ликург · 49
Липарон · 173
Лисандр · 56
Лисий · 53; 237
Лисипп · 237
Лисистрата · 9; 12; 14; 21; 23; 24; 31; 32; 63; 96
Лисса · 245
Ллойд-Джонс Х. · 134
Лобода В. И. · 245
Лукиан · 139; 140
Луначарский А. В. · 34
Луций Ланувин · 222
Людвиг В. · 123
Людмила · 31

М

Магнет · 41
Мамаева · 76
Манефа · 76
Манто · 244
Марикант · 44
Маринович Л. П. · 156
Маркович М. · 163
Маркс К. · 40; 59
Марр Н. Я. · 36
Марс · 243
Матрона · 173; 174; 176; 177; 179-183
Махаон · 244
Машенька · 76
Маяковский В. В. · 34
Мегадор · 186-193; 196; 198; 199
Мегера · 243
Медея · 28; 130; 216; 243
Мелуза · 243
Меланиппа · 114

Меланфий · 29; 53
Меланхтон 205
Мельпомена · 84; 243
Мемнон · 243; 244
Менандр · 5; 8; 66; 70; 75; 78-81; 83; 84; 86-102; 104-112; 114; 115; 118; 121-123; 125; 127; 129-141; 148-151; 154-161; 163-169; 176; 180; 185; 187; 199; 200-204; 209; 210; 212; 216-218; 221; 222; 228; 229; 231; 236; 237; 240; 241
Менедем · 156; 211; 212
Менекей · 244
Менелай · 111; 243; 244
Менесфей · 66
Менехм · 92; 99; 169; 171-189; 191; 199; 227; 236
Ментор · 243
Мервальдт · 72
Мерион · 244
Меркурий · 243
Меропа · 244
Мессенион · 174-184
Метаген · 45; 52
Метробий · 54
Мидий · 45
Микнон · 211; 212; 217; 222-227; 233; 235
Мильтиад · 46-48; 57
Минерва · 243
Минотавр · 243
Мирокл · 69
Миррина · 93; 166
Миртил · 244
Мищенко Ф. Г. · 241
Мнемосина · 243
Мнесимах · 71; 72; 96; 152
Молосс · 244
Мольер Ж.-Б. · 73; 112; 134; 197; 204
Морихид · 57
Морфей · 243
Мосхион · 92; 99; 100; 104; 109; 110; 116-130; 133; 135; 146; 159; 160; 161

Н

Навпакт · 52
Навплий · 244
Навсикая · 243; 244

Нарцисс · 243
Невий · 171; 203
Нелей · 244
Немесиды · 243
Неоптолем · 243; 244
Нептун · 243
Нестор · 172; 244
Неэра · 103
Ника · 149; 243
Никерат · 65; 100; 110; 117-122; 124; 126; 127; 129-131; 133
Никий · 52
Ниоба · 243

О

Одиссей · 29; 172; 243; 244
Океан · 243
Омфала · 158
Онегин · 78
О'Нейл Ю. · 9
Онисим · 105-108
Орест · 29; 111; 132; 133; 177; 237; 242; 244; 246
Остин К. · 35
Островский А. Н. · 76; 77; 206

П

Павсаний · 39; 65; 237
Паламед · 28; 29; 244
Палефат · 243
Памфил · 45; 106-108; 133; 160; 162; 166; 212-215; 217; 222; 227-231
Памфила · 106-108; 160; 162; 166; 212; 214; 215; 217; 222; 227-230
Пан · 96; 115; 216
Пандар · 244
Парис · 13; 115; 244
Парменон · 99; 117; 119; 121; 128; 130; 151; 214; 222; 228; 230; 233-235
Парсонс П. · 164; 166
Парфений · 243
Парфенопей · 244
Пасифая · 245
Патрокл · 244
Патэж · 102; 104; 106; 133; 159
Перас · 24
Пеласг · 245
Пелей · 29; 244
Пелоп · 244
Пенелопа · 244
Пеникул · 174; 178; 180; 181
Пентефрий · 99
Пердикка · 50; 62; 65; 152
Перикл · 13; 16; 25; 41-47; 56; 58; 71; 237
Персей · 14
Персей, царь Македонии · 207
Петрарка · 32; 205; 236
Пилад · 132; 244
Пиндар · 24; 29; 237
Пиотровский А. · 241
Пиргополиник · 101; 140; 150; 151; 156; 157; 229
Пиррий · 96; 187
Писандр · 45; 47; 55; 56
Писфетер · 29; 32; 62
Пифий · 52
Пифионика · 70; 153
Плавт · 6; 79; 95; 99; 101; 156; 157; 159; 169-173; 178-180; 182; 184-188; 190; 192; 195; 196; 199-205; 207; 211; 212; 220-222; 232; 233; 236; 237; 240
Планго · 99; 100; 117; 120; 121; 125-127; 133; 135; 161
Платон, комедиограф · 41; 44; 45; 49; 51; 52; 54-58; 64
Платон, философ · 55, 83
Платоний · 58; 59
Плисфен · 244
Плутарх · 8; 39; 42; 43; 54; 57; 69-72; 138; 155; 237
Плутон · 244
Плутос · 22; 23; 27; 244
Подалирий · 244
Покровская З. А. · 245
Покровский М. М. · 241
Полемон · 101; 103; 104; 109; 133; 140; 143; 144; 148; 155; 158; 159
Полиб · 209; 244
Полибий · 209
Полидор · 244
Полизел · 45

Поликсена · 130; 244
Полиместор · 244
Полиник · 244
Полонская К. П. · 240
Порфаон · 172
Посейдон · 244
Посидипп · 172
Посидон · 30; 49; 63; 127;
132; 135
Пост Л. А. · 122
Пракситель · 90
Приам · 244
Приап · 244
Продик · 54
Прокл · 36; 37
Прокруст · 244
Пролог · 173
Прометей · 158; 237; 244
Проном · 54
Протагор · 18; 55
Протесилай · 244
Птоломей · 90
Публий Корнелий Сципион
Эмилиан · 209
Пушкин А. С. · 78

P

Рабле Ф. · 34
Равель М. · 73
Расин Ж. · 9; 34
Рея · 244
Риббек О. · 139
Римский-Корсаков Н. А. · 73
Ричль Ф. · 203
Роллан Ромен · 34
Рубин В. А. · 241
Руслан · 31

C

Сократ · 9
Садок · 63
Сак · 52
Саллюстий · 205
Салтыков-Щедрин М. Е. · 34
Сандбах · 78; 116; 118; 123
Саннион · 222
Саннирий · 58
Сапфо · 29
Сарпедон · 244
Светоний · 206-207
Семела · 244

Сидоний · 52
Сикон · 96
Сильван · 188; 195
Симиха · 96; 137
Симонид · 18; 138
Сир · 212; 217; 225
Сиракусий · 58
Сириск · 69; 107; 108; 114
Систи Ф. · 118
Ситалк · 50; 61-64
Скамандр · 244
Смикрин · 97; 98; 105-108;
160
Смотрич А. П. · 139; 142
Соболевский С. И. · 37; 74
Сократ · 9; 18; 20; 25-27; 29;
55
Солон · 46; 48; 51; 158
Сосикл · 172-174; 176-182;
184; 185; 191
Сосия · 92
Сострат · 94; 95; 97; 98; 104;
110; 112; 159; 222
Софокл · 8; 9; 12; 21; 29; 65;
135; 219; 237; 241
Сребрный С. · 46; 47
Стафила · 186; 188-191; 193;
194; 196
Стенгор · 244
Стесихор · 29; 55
Стойей · 66
Статофан · 101-104; 155;
158; 161
Страттид · 58; 65; 70
Стрепсиад · 31
Стробил · 188-190; 194-196;
199
Строфий · 244
Сусарион · 38
Сфенел · 244
Сципион Младший
(Эмилиан) · 209; 220-221
Сципион Старший · 209
Счастливец · 76
Сюзанна · 76

T

Талия · 84
Талфибий · 244
Тантал · 243; 244
Тевкр · 244

Теламон · 244
Телегон · 244
Телеклид · 13; 43; 49; 57
Телемах · 243; 244
Телеф · 28; 29
Теренций · 79; 92; 95; 155;
156; 178; 202-207; 209; 211-
224; 226-228; 230-233; 236;
237; 240; 241
Теренций Лукан · 206
Терей · 64
Тесей · 13; 29; 123; 124; 126-
129; 134; 136; 243
Тидей · 244
Тимарх · 90
Тимокл · 69; 72; 152
Тимон · 44; 96
Тиндарей · 244
Тиресий · 132; 243; 244
Тирсо де Молина · 73
Тирфельдер А. · 123
Тиха · 155
Тлеполем · 244
Толстой И. И. · 36; 42; 242
Толстой Л. Н. · 33
Торез М. · 114; 137
Тредиаковский В. К. · 206
Тренчени-Вальдапфель И. ·
245
Трибалл · 30; 63; 64
Тригей · 21; 22; 24; 27; 28; 32
Тритон · 243
Троил · 244
Трой К. · 151
Трой У. · 142
Тронский И. М. · 37; 114;
137; 149; 223; 241; 242; 245
Трос · 244
Трухина Н. Н. · 170
Турусина · 76; 77
Тэрнер Э. · 140; 162

У

Удод · 22
Улисс · 172
Ульбрихт · 138
Уссинг · 186
Уэбстер Т. Б. Л. · 72; 122;
144; 152; 200

Ф

Фанда · 69; 213; 217; 227-231; 234; 235
Фальстаф · 76; 101
Феаген · 39
Феак · 47
Феб · 158
Федра · 123-127; 130; 131; 135; 136; 186; 196
Федрия · 217; 227-229; 234; 235
Феклуша · 77
Фемистокл · 57; 237
Феникид · 153
Феникс · 29; 122; 243
Феогнид · 39; 158
Феоклимен · 244
Феокрит · 238; 241
Феопомп · 55; 56
Феор · 62
Феофил · 66; 70
Феофраст · 86; 90; 96; 97; 105; 192
Ферамен · 56
Ферекрат · 13; 49; 50; 51; 54; 57; 237
Ферет · 245
Фигаро · 76
Фидий · 109; 200; 203
Фиест · 29; 65; 124; 244
Филемон · 70; 92; 93; 99; 151; 152; 153; 241; 243
Филетер · 64
Филин · 69; 104; 159
Филинна · 69
Филипп · 65-72; 152; 188
Филокл · 29; 65
Филомела · 64
Филотида · 213
Филумена · 101-103; 161; 214
Фильдинг Дж. · 34
Флегий · 245
Фоант · 132
Фокион · 71
Фотий · 56, 138
Фрасимед · 244
Фрасон · 139; 227; 231
Фрасонид · 91; 101-104; 109; 137-140; 142-151; 155; 156; 160; 217

Фригия · 217
Фриних · 18; 45; 49; 54; 56; 58; 96; 237
Фукидид · 16; 39; 43; 44; 61; 63; 238

Х

Хакс П. · 219
Харет · 67
Харисий · 106-108; 133; 148; 156; 160; 162
Харон · 243
Хионид · 41
Хлестаков · 76
Хольверда · 35
Хольцберг Н. · 123
Хорикий · 138; 139
Хофманн В. · 156
Хремет · 211; 217; 231
Хремил · 23; 27
Хрис · 244
Хрисид · 99; 100; 109; 117-121; 124-131; 133; 135; 150; 151; 154
Хрисипп · 150; 244
Хрисофемид · 244
Хротсвита · 205
Хэрестрат · 94; 95; 97; 109
Хэрэфонт · 55

Ц

Цербер · 243; 244
Церера · 188
Церетели Г. Ф. · 122
Цец И. · 37; 38; 240
Цирцея · 244
Цидерон · 205; 216; 224
Чистякова Н. А. · 242

Ш

Шекспир У. · 236
Штессль Ф. · 134

Э

Эак · 244
Эвридика · 244
Эгей · 38; 244
Эгисф · 244
Эдип · 9; 65; 92; 124; 131; 237; 244

Эдмондс Дж. М. · 35; 64; 66; 152
Эйрена · 61; 244
Экфантил · 41; 51; 237
Электра · 131; 237; 244
Элиан · 65
Элиза · 197
Эльпиника · 54
Эмилий Павел · 209
Энгельс Ф. · 40; 59
Эней · 244
Энний · 185; 216
Эномай · 244
Энона · 244
Эол · 244
Эос · 244
Эпикрат · 52; 53
Эпикур · 90; 105
Эразм Роттердамский · 34; 205; 236
Эрато · 243; 244
Эреб · 244
Эремб · 52
Эрида · 244
Эрисихтон · 245
Эриф · 70
Эрос · 125; 161
Эротия · 169; 172; 174; 178-180; 182; 184
Эсхил · 8; 9; 12; 18; 20; 23; 26; 28; 29; 91; 158; 237
Эсхин · 222-226; 233; 235
Этеокл · 244
Эфипп · 67
Эхо · 244
Ээтион · 244

Ю

Юлиан · 138; 155
Юнона · 244
Юпитер · 99; 169; 173; 234; 235; 244

Я

Янус · 244
Ярхо В. Н. · 6; 239; 240; 242; 245
Ясон · 243; 244

A

Albrecht M. von. · 6
 Anderson C. A. · 241
 Aristophanes · 5; 69; 241
 Arnott W. G. · 69; 187
 Austin C. · 117; 238

B

Bachmann P. · 241
 Barigazzi A. · 115; 118; 134;
 139; 155
 Barns J. · 164
 Bartoletti V. · 164
 Beacham R. C. · 6
 Benedetto V. di · 130
 Blänsdorf J. · 198
 Blume H.-D. · 5; 123; 130; 241
 Blundell J. · 241
 Borgogno A. · 144
 Brothers A. J. · 227

C

Coles R. A. · 115
 Cooper L. · 37
 Coppola G. · 69

D

Dain A. · 138
 Del Corno D. · 144

E

Eichler F. R. · 115
 Euripides · 115; 122; 132

F

Flury P. · 156

G

Gaiser K. · 101; 157; 201; 241
 Garzya A. · 115
 Geissler P. · 62
 Georgacas D. J. · 159
 Ginouves R. · 137
 Goossens R. · 52
 Gratwick C. · 170
 Grimal P. · 157

H

Hagedorn D. · 79
 Harsh Ph. W. · 201
 Hofmann W. · 71; 146; 155

Holzberg N. · 121; 241
 Homer · 122; 131
 Hurst A. · 123

J

Jacques J.-M. · 122; 123; 142
 Jaekel S. · 79
 Jakoby F. · 38

K

Kahil L. · 137
 Kaibel G. · 36
 Kamerbeek J. C. · 116
 Keuls E. · 117
 Körte A. · 46; 51; 58
 Konstan D. · 170
 Kugelmeier Chr. · 241
 Kuiper W. E. J. · 187; 202

L

Lamagna M. · 114
 Lefèvre E. · 101; 157
 Legrand Ph. E. · 139
 Leo F. · 139
 Lesky A. · 132
 Livrea E. · 164
 Lloyd-Jones H. · 117; 123
 Luck G. · 150
 Ludwig W. · 187
 Luppe W. · 116

M

Mac Cary W. Th. · 149
 Maehler H. · 164
 Masciadri V. · 169
 Meerwaldt J. D. · 72; 152
 Meiggs R. · 61
 Menander · 5; 69; 79; 101;
 115; 117; 122; 123; 131;
 134; 137-140; 142; 150; 151;
 156; 157; 200; 237; 238; 241
 Merkelbach R. · 139; 145
 Mette H. J. · 122; 141
 Mihailov G. · 61
 Müller C. W. · 246

N

Nesselrath H.-G. · 5; 241

P

Page D. L. · 115

Palmer L. · 232
 Plautus · 101; 156; 157; 169;
 181; 198; 201; 232
 Pöschl V. · 226
 Post L. A. · 131

R

Rabe H. · 44
 Reitzenstein R. · 49
 Ribbeck O. · 139

S

Schuhmann E. · 181
 Sedgwick S. W. G. · 201
 Segal E. · 5
 Sisti Fr. · 118
 Sommerstein A. · 7
 Stahelin F. · 52
 Stoessl F. · 134
 Strohm H. · 132

T

Talladoire B. A. · 179
 Treu K. · 123; 138; 142; 151;
 156
 Treu M. · 123
 Treu U. · 142
 Turner E. G. · 140

V

Vanderpool E. · 45; 64
 Vysoky Zd. K. · 120

W

Wartenberg G. · 71; 140; 146;
 155; 156
 Weber M. · 79
 Webster T. B. L. · 72; 115;
 122; 144; 146; 149; 152;
 155; 157; 200
 Wehrli F. · 85; 122; 131
 Whitman C. H. · 132
 Wright J. · 185

Z

Zimmerman B. · 5
 Zucker F. · 162

Предисловие 5

1. Аристофан и его комедии 7

1. Структура древней аттической комедии 9
2. Пелопоннесская война и ее последствия 15
3. Реальность и утопия 22
4. Стилистические средства 30
5. Краткие выводы 33

2. Социальная позиция аттического крестьянства в отражении фрагментов древней комедии 35

3. Отношения Афин с Фракией и Македонией в отражении древнегреческой комедии 61

4. Греко-римская комедия 73

5. Менандр – поэт, рожденный заново 78

1. Афины после походов Александра Македонского 81
2. Новая этика 83
3. Сюжеты и маски «новой» аттической комедии 86
4. Жизненный путь Менандра 90
5. Ранние комедии 93
6. «Самиянка» — комедия ошибок? 98
7. Влюбленный воин 100
8. «Третейский суд» 105
9. Был ли прав Аристофан Византийский? 108

6. «Самиянка» Менандра или Еврипид наизнанку 114

7. Комедия Менандра «Ненавистный» 137

Приложение 159

8. От новаторства до трюизма – один шаг 163

9. Плавт. «Менехмы», «Кубышка» 169

1. «Менехмы» — подлинная комедия ошибок 172
2. «Кубышка» — античная комедия характеров 185

10. О фрагментах плавтовского «Льстеца» 200

11. Драматургия Теренция: уроки человечности 204

1. Из биографии Теренция 206
2. Время Теренция 207
3. Менандр — предшественник Теренция 209
4. Комедия-паллиата, ее сюжеты и образы 211
5. «Мещанская драма» 213
6. Оригиналы и оригинальность Теренция 215

12. Теренций. «Братья», «Евнух» 220

1. Прологи у Теренция 221
2. «Братья» 222
3. «Евнух» 227
4. Язык и стиль 232

Список сокращений 236

Список трудов В.Н.Ярхо по древнегреческой литературе 239

Указатель имен 247

