



Евгений  
Жаринов

ИСТОРИЯ  
ВСЕХ ВРЕМЕН И НАРОДОВ  
*через литературу*

**ГЛ** Классика лекций

**Евгений Викторович Жаринов**  
**История всех времен и**  
**народов через литературу**  
**Серия «Классика лекций»**

*Издательский текст*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=65801074](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=65801074)*

*История всех времен и народов через литературу: Издательство АСТ;*

*М.; 2021*

*ISBN 9978-5-17-138709-9*

### **Аннотация**

Как чума повлияла на мировую литературу? Почему «Изгнание из рая» стало одним из основополагающих сюжетов в культуре Возрождения? Чем похожи «Властелин Колец» и «Война и мир»? Как повлиял рыцарский роман и античная литература на Александра Сергеевича Пушкина? Почему «Дон Кихот» – это не просто пародия на рыцарский роман? Ответы на эти и другие вопросы вы узнаете, прочитав книгу профессора Евгения Жаринова, посвященную истории культуры и литературы, а также тонкостям создания всемирно известных шедевров. Самые важные герои и сюжеты помогут понять, полюбить и по-новому взглянуть на тесную связь истории и литературы от древности до наших дней.

В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

# Содержание

|  |    |
|--|----|
| «Илиада»   | 5  |
| Как читать «Илиаду»  | 33 |
| Окончательная победа личности над родом и<br>возникновение драмы | 36 |
| Устройство античного театра                                      | 41 |
| Откуда произошло слово «трагедия»                                | 47 |
| Структура трагедии   | 48 |
| Софокл   | 49 |
| Конец ознакомительного фрагмента.                                | 56 |

**Евгений Викторович**

**Жаринов**

**История всех времен и  
народов через литературу**

© Жаринов Е.В.

© ООО «Издательство АСТ», 2021

## «Илиада»

Начнем с того, что завязкой поэмы «Илиада» является гнев Ахилла. Продолжительность действия 51 день. Вся поэма разделена на 24 песни, которые соответствуют 24 буквам греческого алфавита. Почему присутствует такое чёткое деление? Потому что изначально «Илиада» существовала как памятник устного народного творчества. И лишь при афинском тиране Писистрате было приказано записать песни различных рапсодов, которые потом и сложились в единую поэму.

При Писистрате в Афинах был введён ряд новых культов и празднеств. Был учреждён самый крупный праздник в честь бога Диониса – Великие (Городские) Дионисии. Тиран сделал общеполисным культ Артемиды Бравронской, который он перенёс из Диакрии на Акрополь. В Элевсине был построен Телестерий – помещение для проведения мистерий.

Важное значение для Писистрата имел и культ Афины. На Акрополе был возведён её храм, ставший главной святыней полиса (Гекатомпедон). При Писистрате изображения на афинских монетах становятся единообразными: на лицевой стороне – голова Афины в профиль, на оборотной – сова, священная птица богини. Правление этого тирана сам Аристотель сравнивал с веком Крона, то есть с золотым веком во всей истории Древней Греции. Легенды рассказывали, что

именно при этом тиране был отдан приказ привести в порядок литературное наследие Гомера. Будто бы Писистрат назначил специальную редакционную комиссию и лично наблюдал за её работой. Когда редактирование Гомера (первое в истории!) было завершено, в текстах «Илиады» и «Одиссеи» оказалось довольно много стихов, восхваляющих город Афины, его народ и его правителей.

В «Илиаде» и «Одиссее» присутствует огромное количество несоответствий, противоречий и неточностей. Несходство и прямые противоречия обнаруживаются не только между поэмами, но и внутри каждой из них. Они объясняются в первую очередь многослойностью греческого эпоса: ведь в мире, который рисует Гомер, совмещены и соседствуют черты и приметы нескольких эпох – микенской, предгомеровской (дорийской), гомеровской в собственном смысле слова. И вот рядом с дорийским обрядом сожжения трупов – микенское захоронение в земле, рядом с микенским бронзовым оружием – дорийское железо, неведомое ахейцам, рядом с микенскими самодержцами – безвластные дорийские цари, цари лишь по имени, а по сути – родовые старейшины. В прошлом веке эти противоречия привели науку к тому, что под сомнение было поставлено само существование Гомера. Высказывалась мысль, что гомеровские поэмы возникли спонтанно, то есть сами собой, что это результат коллективного творчества – вроде народной песни. Критики менее решительные признавали, что Гомер все-таки существо-

вал, но отводили ему сравнительно скромную роль редактора, или, точнее, компилятора, который умело свел воедино небольшие по размеру поэмы, принадлежавшие разным авторам, или, может быть, народные. Третьи, напротив, признавали за Гомером авторские права на большую часть текста, но художественную цельность и совершенство «Илиады» и «Одиссеи» относили на счет какого-то редактора более поздней эпохи.

Это объясняется тем, что разные рапсоды в своей памяти хранили разные варианты одной и той же поэмы. Механическое соединение этих частей оставляло желать лучшего. Этот литературный памятник не создавался по определённому плану. Плана никакого не было. Это коллективное народное творчество. Или, как сказали бы братья Гримм, это «сны народной души». Не случайно именно греческие мифы и станут той питательной средой, из которой и произрастёт теория психоанализа с её выводом о коллективном бессознательном (К.Г. Юнг). Сам Гомер – это некий собирательный образ автора, которого никогда не существовало. По крайней мере, семь городов оспаривало право быть родиной легендарного сказителя. Тот бюст, который вы можете купить в Греции в любой ювелирной лавке, является копией с известного скульптурного портрета эпохи эллинизма. С момента появления знаменитых поэм и бюста с изображением сказителя прошло порядка 800 лет. Как вы понимаете, о портретном сходстве говорить не приходится. Согласно

традиции, Гомер всегда должен был изображаться слепым. Считалось, что такому мудрецу восприятие внешнего мира лишь мешало. Его взор был взором исключительно духовным. Был ли он слеп, был ли он стар, мы точно сказать не можем. Но вся западноевропейская литература начинается с этого мифа о таинственном слепом авторе Гомере. И опять мы приходим к мифу. Можно сделать ложный вывод о том, что литература, покоясь на мифе, только и делает, что создаёт иллюзии. Но это так и не так одновременно. Есть такое понятие, как диалектика мифа. Суть же диалектики заключается в том, что все видимые противоречия снимаются в процессе взаимодействия двух взаимоисключающих начал, например правда и вымысел. Миф в этом смысле одновременно является и правдой, и вымыслом. Тот, кого принято называть Гомером, не знает, например, что такое параллельное течение времени. В знаменитых поэмах вы никогда не увидите описание событий, которые происходят одновременно в разных местах. Его мышление архаично, он не может описать параллельное действие и одновременность событий, он изображает их как последовательные. Остатки примитивного творческого метода древних певцов обнаруживаются и в утомительных длиннотах, и в сюжетных повторах, резко снижающих занимательность (например, в начале XII песни «Одиссеи» волшебница Цирцея заранее и довольно подробно рассказывает о приключениях, которые будут содержанием этой же самой песни), и в так называемом за-

коне хронологической несовместимости: действия одновременные и параллельные Гомер изобразить не может, как уже было сказано выше, а потому рисует их разновременными, следующими одно за другим. По милости этого закона гомеровские битвы выглядят цепочками поединков – каждая пара бойцов терпеливо дожидается своей очереди, да и внутри пары строго соблюдается очередность – разом противники никогда не бьются.

Это типичная архаика в восприятии пространства и времени. Иными словами, с определённым допуском Гомера можно сравнить с инопланетянином, который воспринимает мир не так, как воспринимаем его мы. В поэмах вы будете наткаться на постоянные эпитеты, которые могут показаться вам излишне навязчивыми. Но не торопитесь редактировать Гомера. Так, если речь идёт о море, то оно почти всегда будет «винноцветным» морем. Довольно странно, не правда ли? цвет вина в основном красный, и вдруг – синее море. И, вообще, почему в «Илиаде» море – фиолетовое, а мед – зеленый? Израильский лингвист Гай Дойчер в своей книге «Сквозь зеркало языка» показал, насколько странно и разнообразно может выглядеть мир в разных языках и в частности в поэмах Гомера. Современники Гомера видели мир в основном в контрастах между светом и темнотой, а цвета радуги воспринимались ими как неопределенные полутона между белым и черным. Или, если быть более точным, они видели мир в черно-белых тонах с вкраплением красного,

так как Гладстон заключил, что чувство цвета начало развиваться во времена Гомера и, прежде всего, включало в себя красные тона.

Гладстон подсчитал, что Гомер использовал прилагательное *melas* (черный) около 170 раз. Слова, означающие «белый», появляются около 100 раз. По контрасту с этим избытком слово *eruthros* (красный) появляется 13 раз, *xanthos* (желтый) – едва ли с десятков раз, *ioeis* (фиолетовый) – шесть раз, а другие цвета и того меньше.

В конце концов, Гладстон обнаруживает, что даже самые простые цвета спектра вообще не появляются в тексте. Больше всего поражает отсутствие слова, описывающего синий цвет. Слово *kuaneos*, которое на более поздних этапах развития греческого языка обозначало «синий», появляется в тексте, но, скорее всего, для Гомера оно означает просто «темный», поскольку он использует его не для описания неба и моря, а для описания бровей Зевса, волос Гектора или темного облака. Зеленый также редко упоминается, поскольку слово *chlôros* используется в основном для незеленых вещей, и в то же время в тексте нет другого слова, которое бы предположительно обозначало самый распространенный из цветов. И в гомеровской цветовой палитре не видно никаких эквивалентов оранжевого или розового. Это что касается цветового восприятия мира. Но как греки эпохи Гомера воспринимали сам мир, каковы были их географические представления? В поэмах «Илиада» и «Одиссея» много описа-

ний, связанных с путешествиями. Не случайно по традиции именно Гомера считают отцом географии. И вот что мы знаем об этом.

Изображение Земли, задуманное Гомером, которое было принято древними греками, представляет собой плоский диск, окруженный постоянно движущимися потоками океана. Эта идея возникнет из существования горизонта и видов, открывающихся с вершины горы или на берегу моря. Познания Гомера о Земле были весьма скудными. Он и его греческие современники знали очень мало о землях за пределами Египта. Их знания ограничивались Ливийской пустыней на юге, юго-западным побережьем Малой Азии и северной границей своей родины. Кроме того, о побережье Черного моря стало известно только через мифы и легенды, распространенные в его время. В его стихах нет упоминаний о Европе и Азии в качестве географического понятия, и не упоминаются финикийцы. Это кажется странным, если вспомнить, что происхождение названия Океан (Oceanus) – этот термин, использованный Гомером в его стихах, связан с финикийцами. Именно поэтому большая часть мира Гомера, изображенного на карте его поэм, представляет собой описание земель, ограниченных Эгейским морем. Стоит также отметить, что греки считали, что они живут в центре Земли, а края мирового диска были населены дикарями, чудовищными варварами, странными животными и монстрами; многие из них упоминаются в «Одиссее» Гомера.

А теперь давайте коснёмся самого главного вопроса: как во времена Гомера люди воспринимали самого человека, как они представляли себе мир его чувств и мыслей, каковы были их представления о самой человеческой природе? Не случайно мы начали наш разговор об «Илиаде» с того, что завязкой всего действия является гнев Ахилла. Это напрямую связано с тем, как видит человека Гомер. Как видят человека люди его эпохи. Парадокс заключается в том, что гнев не принадлежит самому Ахиллу. Когда мы говорим о литературе XIX века, о гневе, например, князя Андрея или других известных вам героев, то мы говорим о психологии, то есть об индивидуальных особенностях психики. Мы, следовательно, говорим об ответственности человеческого «я» за ту или иную эмоцию. Отсюда, например, роман «Преступление и наказание». Раскольников находится во власти своих мыслей, теорий, которые порождают в нём определённые эмоции. Во власти именно своих эмоций он убивает старуху-процентщицу и сестру её Лизавету, а затем несёт наказание. Это только его преступление, только его грех, и нет у него никаких оправданий. Есть только личная ответственность и больше ничего. Но чтобы сложилась такая привязка чувств к личности, должны были со времён Гомера пройти века и века. А в эпоху Гомера такой привязки не существует. И поэтому гнев, как и все другие эмоции человека, носит демонический характер. Это очень важный вывод, к которому мы должны прийти и без которого понимание Гомера

ра просто невозможно. Ещё раз подчёркиваю, все эмоции у Гомера – это некие демоны, вселяющиеся в человеческое тело. Если хотите, проявление некой одержимости. Если продолжить эту мысль дальше, то надо признать, что у Гомера человек представляет собой некую полость, некий сосуд, который наполняется, или, точнее, населяется теми или иными демонами-эмоциями. Вот, например, Обида – это богиня, она – дочь самого Зевса. В мифе человек магически овладевал миром, но не следует думать, будто это приносило ему свободу. Ведь магическая связь сама делает своим пленником того, кто к ней обращается. В мифе и магии человек выступает не как самоценное существо, а как часть целого, вписанная в его незыблемый порядок. И даже в более позднюю эпоху, когда человек уже вышел из первобытного состояния и стал понемногу овладевать силами своей души, он воспринимал свой самоконтроль как результат помощи богов мудрости – против богов гнева и ярости. Классическим примером может служить ситуация, описанная в «Илиаде». Разъяренный Ахилл хватается за меч, чтобы поразить оскорбившего его предводителя войска Агамемнона. Однако его останавливает слетевшая с неба богиня Афина: «...Афина, / Став за хребтом, ухватила за русые кудри Пелида, / Только ему лишь явленная, прочим незримая в сонме. / (...) Сыну Пелея рекла светлоокая дочь Эгиоха: / "Бурный твой гнев укротить я... / С неба сошла..."» (Гомер. Илиада; Одиссея. – М., 1967. С. 28). И дело здесь вовсе не в поэтическом

преувеличении Гомера. Ахилл действительно воспринимает сдерживающее начало своей души как физически удерживающую его внешнюю божественную силу. Аналогично объясняет свое поведение Агамемнон: «Что ж бы я сделал? Богиня могучая все совершила, / Дочь громовержца, Обида, которая всех ослепляет...» (там же. С. 325). В этих условиях психическая жизнь первобытного человека могла быть упорядочена лишь с помощью магических обрядов и ритуалов, программирующих его бессознательное и направляющих течение душевной жизни по социально приемлемому пути. «Власть нравственного закона и его запреты первоначально были магической властью» (Бердяев Н.А. О назначении человека. – М., 1993. С. 90).

Гнев Ахилла – это такой же демон, как и Обида. Сильные эмоции спонтанно вселяются в человека и овладевают им полностью. Вопрос, заданный некогда философом И.С. Коном: «Были ли личностью древние греки?» – имеет однозначный ответ: в современном понимании личности они, современники Гомера, личностями не были.

«В древнегреческом языке нет эквивалента современных понятий "воля" или "личность" как индивидуального и целостного субъекта деятельности. Человек хочет того, чего от него требуют боги. Причём, в отличие от христианского предопределения, в котором есть какой-то высший, хотя и непонятный человеку смысл, древнегреческая судьба мыслится как слепая, тёмная. Судьба ("мойра", "айса", "геймар-

мене") действует не только извне; она присутствует и в самом человеке как его "даймон", двойник, от которого индивид не может избавиться. Герой Эсхила не может пожелать другой доли, так как для этого он сам должен был бы радикально измениться. Конечно, смысл понятия "даймон" существенно изменялся в процессе развития греческой культуры. В гомеровскую эпоху на первый план выступают его физические, телесные признаки. Позже он становится психическим персонажем; тема "даймона" тесно связана в греческой культуре с темой "маски". Но в любом случае "двойник" остается тёмным, иррациональным началом, которое навязывает индивиду волю судьбы или богов; его можно чувствовать, просить, заклинать, но с ним нельзя установить осмысленный, значимый диалог. Отсюда и ограниченность древнегреческого понимания индивидуальной ответственности. царь Эдип из трагедии Софокла признаёт свою ответственность за поступок, последствий которого он не мог предвидеть. Но греческая трагедия обсуждает эту проблему не в привычном нам лично-психологическом, а в космическом ключе. Понятие ответственности, связанное с внутренней мотивацией, в это время ещё не отделилось от понятия обязанности, продиктованной извне. Трагедийный герой не выбирает из нескольких открытых ему возможностей: перед ним только один путь. Его признание своей ответственности, как и само его преступление, не следствие моральной рефлексии, а признание необходимости, безвыходности религиоз-

ного порядка вещей» (Кон И.С. Открытие «Я» М.: Политиздат, 1978. С. 147, 149–151).

Гнев Ахилла никому не подотчётен. Он существует сам по себе. Его размеры безграничны. Это демон, божество, не важно. Главное, что гнев Ахилла самому Ахиллу не принадлежит. Скорее, наоборот. По этой причине Гомер и посвящает первые строки поэмы именно этому демону, демону Гнева. Строки эти, напомним, звучат так в переводе Гнедича:

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

Такое вступление принципиально, потому что Гомер обращает наше внимание на самое основное, на Гнев Героя, который и будет причиной всех бед и который будет непосредственно у нас на глазах расти, развиваться, доходить до своей кульминации и затем усмириться и в конце он покинет героя. Все остальные события поэмы будут нанизаны на этот стержень.

Получается, что события Троянской войны будут служить, на самом деле, лишь фоном, на котором и разыграется в полной мере демон Гнева, вселившегося в великого героя всей Античности.

Заметим, что и Любовь и Эрос не принадлежат человеку.

Человек находится в полной власти этих божеств. Вспомните, это период хтонической мифологии, древней, когда божества обладали характеристиками чудовищ и внушали человеку лишь страх и трепет. В дальнейшем христианство попытается приручить эту стихию и создаст концепцию христианской любви. Точно так же христианство попытается приручить и демона Гнева. Блаженный Августин создаст так называемую «теологию войны», которая долгое время будет оправдывать праведный гнев рыцарей в их войнах против неверных.

Даже Сон не принадлежал человеку. Сон – это бог Гипнос, или Морфей у римлян.

По Гомеру, ни одна эмоция не принадлежит человеку. Вопрос: а зачем нам тогда нужна эта архаика? Ведь мы уже давно стали другими. У нас другое цветовое восприятие мира, другие географические представления, да мы и личности, которые несут полную ответственность за свои деяния. Может быть, Гомер безнадежно устарел?

Мы забыли об очень важном, о так называемом «эпическом дыхании», которое в полной и первоизданной мере присутствует в этих древних поэмах. Относительно в 2010 году замечательный писатель Варгас Льюса получил Нобелевскую премию за свой роман «Война конца света». Это эпос, причём эпос гомеровский. Что это значит? Лишь то, что несмотря на постмодернистскую парадигму, на камерный характер современной литературы, созданной под девизом: «Есть я и

мои обстоятельства», несмотря на всё это, человечество не может расстаться с гомеровским эпосом. Есть в этом «эпическом дыхании» нечто завораживающее, нечто непреходящее.

Почему нас так влечёт к себе эпичность? Почему писателя мы очень часто оцениваем по его большому эпическому тексту? Скорее всего, потому, что в глубине каждого из нас существует некая генетическая память рода, память, которая подтверждает нашу вековую принадлежность к человечеству в целом. В этом мы черпаем, если хотите, и оправдание нашей частной жизни. Иными словами, в эпосе словно заложен некий глобальный смысл, который освещает земное существование каждого из нас. Ведь Библия – это тоже эпос, а попробуйте представить себе нашу жизнь без этой Книги. Так вот поэмы Гомера были для древних греков своеобразным кодом, в котором нашло своё отражение бытие эпохи бронзового века. По этим поэмам древний грек сверял свою жизнь, как по эталону, а так как память наша на бессознательном уровне хранит опыт всего человечества, то и Гомер не утратил своей актуальности и по сей день. Но помимо «эпического дыхания» в поэмах Гомера нас соблазняет и поразительная композиционная стройность. Изучая построение поэм, ученые открыли у Гомера особый композиционный стиль, который называли «геометрическим». Его основа – острое чувство меры и симметрии, а результат – последовательное членение текста на триптихи (тройное деление).

Так, первые пять песней «Одиссеи» составляют структуру из двух триптихов. Первый: совет богов и их намерение вернуть Одиссея на родину (I,1 – 1,700) – Телемах и женихи на Итаке (I,101 – II) – Телемах гостит у Нестора в Пилосе (III). Второй: Телемах гостит у Менелая в Спарте (IV,1 – IV,624) – женихи на Итаке (IV,625 – IV,847) – совет богов и начало пути Одиссея на родину (V). Второй триптих как бы зеркально отражает первый, получается симметричное расположение элементов по обе стороны от центральной оси. Конечно, это результат не расчета, а врожденного дара: автор, вернее всего, и не подозревал о собственном геометризме. Нам, читателям, геометризм открывается непосредственно. Мы говорим о нем нечетко и расплывчато, называя общею стройностью, изяществом, соразмерностью. Но как бы там ни было, мы наслаждаемся этой непридуманной, ненарочитой соразмерностью, – быть может, в противоположность нарочитой асимметричности, которая становится эстетической нормой в Новейшее время.

Личностями в бронзовом веке греки не были. Это верно. Но и в нас, людях XX века, ещё очень сильна память о нашем древнем безличностном начале. Посмотрите, как ведёт себя толпа на улице или на стадионе во время важного футбольного матча. Что это, как не пробуждение древних инстинктов? Человек в толпе сразу меняется. Он приобретает иные качества. Ему кажется, что он лишь часть огромного большого Тела. И тогда возникает психология толпы. Замените

толпу родом и вы получите коллективное гомеровское мышление. А.Ф. Лосев называл этот тип мироощущения древних греков чувственно-материальным космосом. «Чувственно-материальный космологизм – вот основа античной культуры», – писал учёный. (Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. и др. Античная литература: Учебник для высшей школы / Под ред. А.А. Тахо-Годи. 5-е изд., дораб. М.: Черо, 1997. 543 с.).

Таким образом, космос видимый, слышимый, осязаемый, материальный в представлении древнего грека есть не что иное, как огромное тело живого человеческого существа, как в целом, так и во всех своих частях. В этом отличие средневековой философии и религии абсолютного духа.

А.Ф. Лосев пишет: «Античные боги – это те идеи, которые воплощаются в космосе, это законы природы, которые им управляют. Мы же не называем свои законы природы "богами". А там законы природы называют богами. Что же получается?.. Что такое античные боги? Это есть сама же природа, это есть абсолютный космос, взятый как абсолют. Поэтому все недостатки, все достоинства, которые есть в человеке и в природе, все они есть и в божестве. Стоит ли напоминать о том, что такое боги в античной литературе? Возьмите Гомера. Боги дерутся меж собой, бранятся, стараются насолить друг другу: Афину Палладу – прекрасную богиню героизма и мудрости – Арес называет "псиной мухой"... Что же получается? Да ведь это действуют те же самые люди, только абсолютизированные, тот же самый привычный мир, но взя-

тый как некий космос и с абсолютной точки зрения».

А раз так, то и не надо ждать от героев Гомера ни милосердия, ни жалости, ни других христианских добродетелей. Их поступки – это воплощение природной стихии, которая обожествляется и достигает положения абсолюта. Нравится нам это или нет, но именно так и воспринимает мир человек эпохи бронзового века, эпохи Гомера.

Средневековая христианская эпоха будет говорить об абсолютном духе, Античность же такого не знает, она говорит о материально-чувственном, то есть Античность абсолютизирует исключительно тело, материю, наделяя её статусом божественного. И это божественное становится стихийным, неуправляемым, как сама природа.

Именно поэтому Гнев, это экстатическое, во многом стихийное состояние человеческой психики, станет ключевым элементом всего повествования в «Илиаде». Напомним, что Гнев – это демон, и он не принадлежит Ахиллу. Скорее, Ахилл находится в его власти. Выражаясь современным языком, «парню снесло крышу». Он неадекватен и себя не контролирует. И вот поэт с восхищением описывает это состояние, потому что оно является не чем иным, как божественным вдохновением. А зачем ещё появился на этот свет великий воин Ахилл? Его главная цель в жизни – убивать, убивать врагов своего рода. Он принадлежит к лучшим ахейским вождям. Ахилл – герой. Героями считались те люди, которые родились на свет благодаря любви богов и людей.

Боги и люди в Древней Греции образовывали некое подобие общей семьи. Ахилл – это сын смертного мужа Пелея и богини Фетиды.

Фетида (др.-греч. Θέτις, лат. *Thetis*) в древнегреческой мифологии – морская нимфа, дочь Нерея и Дориды, по фессалийскому сказанию – дочь кентавра Хирона. «Нижняя часть её туловища мыслилась чешуйчатой, как у рыб».

Как можно судить по этой справке, Фетида сама по себе очень схожа с природной стихией. Даже её предполагаемому внешнему облику свойственна стихийность и спонтанность.

Итак, Ахилл – герой. Но кто такие герои? Почему их всё время тянет на смерть и подвиги? Ф.Ф. Зелинский в своей книге «Древнегреческая религия» (Киев. СИНТО, 1993) пишет о том, что культ героев был напрямую связан с культом мёртвых. Что же такое эти герои? Этимология слова темна; из нее ничего вывести нельзя, кроме вероятного родства с именем богини Геры, которое, однако, прибавляет только новую загадку к прежним. По смыслу же герои – это избранные среди покойников, ставшие предметом не только семейного, но и общественного или государственного культа. Этот культ, таким образом, – усиленный культ душ. Душ умерших. Вот отсюда, скорее всего, такая тяга к саморазрушению, нечто вроде германского «добровольного стремления к смерти».

Вот Гомер и воспевает это стихийное стремление к саморазрушению героя, находящегося под властью могуществен-

ного демона Гнева.

Считается, что «Илиада» возникла в IX–VIII веках до н. э. в греческих ионийских городах Малой Азии на основе преданий крито-микенской эпохи. Она написана гекзаметром (около 15 700 стихов), а в дальнейшем поделена на 24 песни.

Именование «Илиада» дано по названию столицы Троянского царства Илиона (другое название Трои).

Действие «Илиады» относится к последним месяцам десятилетней осады Трои ахейцами, описывая эпизод из истории, который охватывает незначительный промежуток времени.

Долгое время исследователи спорили о том, описывает ли поэма реальные события, или Троянская война была лишь вымыслом. Раскопки Шлимана в Трое обнаружили культуру, соответствующую описаниям в «Илиаде» и относящуюся к концу II тысячелетия до н. э. Недавно дешифрованные хеттские надписи также свидетельствуют о наличии могущественной ахейской державы в XIII веке до н. э. и даже содержат ряд имен, до сих пор известных лишь из греческой поэмы. Скорее всего, в основе поэмы лежит реальный пиратский набег ахейских царей из Микен на город Троию, который и имел место в XIII веке до н. э. Таким образом, Гомера отделяет от описываемых событий порядка 400 лет, Греческие Тёмные века. Серьёзные дебаты ведутся исследователями по поводу того, насколько правдиво описаны в поэме реальные традиции микенской цивилизации. В перечне кораблей есть

свидетельства того, что «Илиада» описывает не географию Греции железного века времён Гомера, а ту, которая существовала до дорийского вторжения.

«Илиада» начинается с конфликта в стане осаждающих Трои ахейцев (называемых также данайцами). Царь Агамемнон похитил дочь жреца бога Аполлона, Хриса. Хрис приходит в греческий стан выкупить взятую в плен и доставшуюся в рабыни Агамемнону дочь Хрисеиду.

Получив грубый отказ, он обращается с мольбой об отмщении к Аполлону, который насыляет на войско моровую язву. В собрании греков, созванном Ахиллом, Калхант объявляет, что единственное средство умилостивить бога состоит в выдаче Хрисеиды её отцу без выкупа. Агамемнон уступает всеобщему требованию, но, чтобы вознаградить себя за эту потерю, отнимает у Ахилла, которого считает инициатором всей интриги, его любимую рабыню Брисеиду.

В гневе Ахилл удаляется в палатку и просит свою мать Фетиду умолить Зевса, чтобы греки до тех пор терпели поражения от троянцев, пока Агамемнон не даст ему, Ахиллу, полного удовлетворения. Девятилетняя осада на грани срыва.

Во второй песни Гомер описывает силы противоборствующих сторон. Под предводительством Агамемнона к стенам Трои приплыло 1186 кораблей, а само войско насчитывало свыше 130 тысяч солдат. Свои отряды прислали различные области Эллады. Это место нашло свое поэтическое отраже-

ние в знаменитом стихотворении О. Мандельштама:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.  
Я список кораблей прочел до середины:  
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,  
Что над Элладою когда-то поднялся.  
Как журавлиный клин в чужие рубежи —  
На головах царей божественная пена —  
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,  
Что Троя вам одна, ахейские мужи?  
И море, и Гомер – все движется любовью.  
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,  
И море черное, витийствуя, шумит  
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

*<Август> 1915*

Поскольку Троянская война началась с похищения Елены, то в третьей песни в единоборство вступают её юридический муж Менелай с фактическим – Парисом.

В поединке побеждает Менелай, однако богиня Афродита спасает Париса от смерти и раненого уносит с поля боя. Из-за того, что поединок не закончился смертью одного из соперников, он считается недействительным.

Агамемнон настаивает на исполнении заключенного договора, но троянец Пандар нарушает перемирие, пуская стрелу в Менелая, после чего завязывается первое открытое сражение (четвёртая песнь).

Война продолжается. Однако ни ахейцы, ни троянцы не

могут одержать верх. Смертным помогают бессмертные боги. Ахейцам покровительствуют Афина Паллада, Гера и Посейдон, троянцам – Аполлон, Арес и Афродита.

Пятая песнь рассказывает о том, как в жестокой битве даже бессмертные Арес и Афродита получают ранения от руки ахейца Диомеда, руководимого Афиной. Видя силу Афины Паллады, предводитель троянцев Гектор возвращается в Трою и требует принести богине богатые жертвы. Заодно Гектор стыдит скрывшегося в тылу Париса и обнадеживает свою жену Андромаху.

Возвратившись на поле боя, Гектор вызывает на поединок сильнейшего из ахейян, и его вызов в седьмой песни принимает Аякс Великий. Герои бьются до поздней ночи, но никто из них не может одержать верх. Тогда они братаются, обмениваются дарами и расходятся.

Тем временем воля Зевса склоняется на сторону троянцев и лишь Посейдон остается верен ахейцам.

Ахейское посольство отправляется к Ахиллу, чье войско бездействует из-за ссоры их предводителя с Агамемноном. Однако рассказ о бедствиях ахейцев, прижатых троянцами к морю, трогает лишь Патрокла – друга Ахилла.

Троянцы атакуют. Атакуя, они едва не сжигают ахейский флот, но благосклонная к ахейцам богиня Гера обольщает и усыпляет своего мужа бога Зевса, чтобы спасти своих фаворитов. Видя подожженный троянцами ахейский корабль, Ахилл отправляет в бой своих солдат под командованием

Патрокла, одетого в доспехи Ахилла, однако сам уклоняется от сражения, держа гнев на Агамемнона. Однако Патрокл гибнет в битве. Сначала его в спину копьем поражает Эвфорб, а затем Гектор наносит ему смертельный удар пикой в пах. Начинается бой за тело Патрокла. Это кульминация всей поэмы. Раненый Менелай прикрывает щитом павшего героя. Он призывает всех воинов сплотиться вокруг павшего. Если троянцы заберут тело Патрокла в Трою, то позором будет покрыта вся армия. Раненый Диомед, раненый Одиссей, раненый Аякс Телемонид – все славные герои из последних сил пытаются сдержать натиск врага.

И всё это нужно только лишь для того, чтобы Гнев Ахилла вырос до невероятных размеров. Когда он вырвется наружу, то начнётся самая настоящая вакханалия убийства. И читатель с нетерпением ждёт этого неизбежного взрыва первобытных стихийных эмоций. Зевс в собрании богов (начало XX книги) прямо говорит, что боится, как бы Ахилл, пылающий яростью, не взял с ходу Трою – судьбе вопреки.

Гнев Ахилла стал причиной гибели его лучшего друга Патрокла. Создается такое впечатление, будто этому демону принесли необходимую жертву. И теперь почти всё готово к тому, чтобы на сцену театра военных действий вышел самый главный персонаж. Эти песни «Илиады» читаются с особым напряжением. Разбирая эту поэму, Аристотель и выдвинет положения о пяти необходимых элементах композиции художественного текста. В своей «Поэтике» греческий мысли-

тель, прежде всего, будет иметь в виду именно «Илиаду», отмечая её композиционную безупречность.

Желание отомстить за друга лишь подливает масла в огонь, и божественный Гнев Ахилла становится подобен природной стихии, урагану, торнадо, которые вихрем пронесутся в душе героя. Но перед тем, как состоится этот выход на сцену, героя необходимо облечь в новые доспехи. Ведь старые захватил враг Гектор. И в «Илиаде» есть эпизод, в котором поэт описывает, как сам бог Гефест за одну ночь выковывает для Ахилла новые доспехи. Это место в поэме играет особую роль. Описание щита Ахилла стало важным свидетельством всей повседневной жизни людей эпохи Троянской войны. Щит имел центр с небольшим возвышением, что символизировало земную твердь, имевшую, по мнению древних, форму щита со срединной горой, «пупом земли». На щите Гефест изобразил землю, небо, звёзды, а также многочисленные эпизоды городской и сельской жизни.

...Множество дивного бог по замыслам творческим сделал.

Там представил он землю, представил и небо, и море,  
Солнце, в пути неистомное, полный серебряный месяц.  
Все прекрасные звёзды, какими венчается небо.

*(Текст «Илиады» в переводе Н.И. Гнедича)*

Согласно мифам, такого щита не было ни у кого: ни у воинов троянских и ахейских, ни у божеств, спускавшихся с Олимпа. По своему щиту Ахилл мог найти любое место: и землю мирмидонян, правителем которой был его отец Пелей, и Трою, где он во главе отряда отстаивал честь Менелая.

Получается, что всю вселенную несёт на своём предплечье герой, которым овладел космический демон Гнева. Гнев и поможет Ахиллу удержать этот колоссальный щит.

Следующая песнь «Илиады» будет посвящена приречной битве. Это 21 песнь «Илиады». Здесь мы становимся свидетелями того, что собой представляет демон Гнева, которому, наконец, удастся вырваться на свободу. Сцены в этой части поэмы напоминают почти садистскую расправу над врагами. Стихийное начало берёт здесь верх над разумным. Ахилл в прямом смысле безумен. Его жажда мести, его одержимость убийством таковы, что возмущают даже бога Ксанфа, бога реки. Он готов обрушить на обезумевшего воина свои воды. Но на помощь приходит бог Гефест и угрожает Ксанфу огнём. Никто не может помешать герою выполнить предначертанное ему самой Судьбой. Участь человека предопределена Судьбою, высшей в мире силою, которой подчиняются и сами боги. Они – слуги Судьбы, исполнители ее решений; приблизить или отдалить назначенное Судьбою – вот все, на что они способны. Главное их преимущество перед людьми – знание, мудрость, предвидение будущего (так же как главная причина людской несправедности, греха – это невеже-

ство, духовная слепота, глупость), и они охотно пользуются этим преимуществом, чтобы заранее известить смертного, что «предначертано ему роком». Когда Ахилл отправляется в этот страшный бой, то кони в его колеснице предупреждают героя о том, что из этой битвы он вернётся живым, но следующая может стать последней. Героя это откровение не пугает. Он смело идёт навстречу Судьбе. Ему предначертано дать возможность выйти своему Гневу наружу. И когда этот Гнев проявил себя во всей своей стихийной мощи в приречной битве, то Ахилла начинает бояться каждый смертный и даже бесстрашный Гектор. Их душами овладевает панический страх. А страх – он тоже демонического происхождения. И Гектор бежит от Ахилла. Зевс любит троянского героя. Он не желает ему гибели. Но против Судьбы бессилён даже он. Поэтому Зевс садится на крепостную стену города, достаёт весы и собирается взвесить жребий каждого воина. Жребий Гектора клонится к земле. Участь решена. И Гектор гибнет в этой битве. Ахилл поразил его копьём в шею. В конце «Илиады» разворачивается тяжба за тело Гектора, которое Ахилл первоначально отказывался выдавать отцу погибшего для погребения. Демон Гнева неожиданно покидает героя. Это сравнимо с состоянием наркомана после того, как на него перестал действовать мощный стимулятор. Ахилл настолько расслаблен, что готов беспрекословно выполнить волю богов. Он принимает у себя в шатре Приама, отца Гектора, ухаживает за ним и ведёт себя крайне вежливо по от-

ношению к сединам почтенного старца. А затем оба героя, Ахилл и Приам, бросаются друг другу в объятия и льют слёзы, вдруг осознав, насколько ничтожен удел человека перед силой Судьбы, пред которой склоняются даже боги. Именно такое состояние просветления Аристотель и назовёт катарсисом. Такое преклонение Гомера перед величием Судьбы в дальнейшем вдохновит Виктора Гюго на написание его романтической эпопеи «Отверженные». Судьба, или античная Ананке, станет принципиальным ключевым моментом во всём его творчестве, начиная с романа «Собор Парижской Богоматери». Но об этом мы будем говорить, когда речь пойдёт о романтизме.

**Ананке** (др.-греч. ἀνάγκη – «необходимость») – термин античной философии, означающий силу, принуждение или необходимость, которая определяет действия людей и ход космических событий.

Термин *ананке* использовали в своих произведениях Гомер, Парменид, Филолай и пифагорейцы. Демокрит использовал этот термин в своей теории о строении мира, согласно которой мир состоит из атомов и пустоты. В мире нет случайности, есть только вечное *ананке* – программа, которая задаёт ход всех событий, движение каждого атома.

Фукидид использовал термин *ананке* при описании ситуации, приведшей к войне между возвышающимися Афинами и доминировавшей ранее Спартой. Грэхам Аллисон назвал такую ситуацию в международных отношениях «ловушкой

Фукидида».

Для погребения Гектора и Патрокла устанавливается одиннадцатидневное перемирие, устраиваются похоронные игры. На этом и заканчивается поэма «Илиада».

## Как читать «Илиаду»

В «Илиаде», напомним, описывается всего один эпизод десятилетней Троянской войны, этот эпизод занимает чуть больше пятидесяти дней, но именно в нём проявилась вся драматическая напряжённая сущность всей десятилетней войны. Теперь важно отметить, что прочесть Гомера в переводе Гнедича – задача не из лёгких. Дело в том, что Гнедич перевёл «Илиаду» не на русский язык, а на язык, который некоторые называют церковнославянским, а некоторые – старославянским. Это мёртвый язык. Что это значит? А значит это лишь то, что на этом языке никто никогда не говорил. Он был создан искусственно двумя святыми: Кириллом и Мефодием для того, чтобы перевести для всех славян текст Библии с древнегреческого языка. Старославянский язык по своей грамматике и лексике очень близок древнегреческому языку. Гнедич избрал этот язык для того, чтобы как можно точнее передать особенности оригинала. Как вы понимаете, для современного читателя это обстоятельство представляет немалые трудности. И сейчас вы можете пойти и купить «Илиаду» почти в любом книжном магазине в карманном издании, но не рассчитывайте на то, что вы сможете пробежать её глазами за несколько поездок в метро. Само чтение этого текста – большой труд. Поэтому я должен дать вам несколько советов. Почему все-таки эти тексты Гомера на-

до прочитать? Дело в том, что это основополагающие тексты всей западноевропейской культуры. Без них ваше филологическое, культурологическое образование будет неполным. Для начала надо прочитать хотя бы сюжет. Для этого возьмите книгу Н.А. Куна «Легенды и мифы Древней Греции». Найдите по оглавлению раздел «Троянский цикл». И начните читать с главы, в которой будет описываться ссора Ахилла с Агамемноном. Это и есть самое начало «Илиады». Читайте всё подряд до главы «Похороны Патрокла». Таким образом вы и познакомитесь с подробным изложением сюжета этой поэмы. Издание берите годов пятидесятых, потому что современные варианты книги Н.А. Куна очень упрощены. Затем вы берете самого Гнедича. И делаете так: прочитываете первую песнь. Вам ничего не понятно. Вы даже запутаетесь в сюжете: настолько сложен окажется для вас язык перевода. Следовательно, надо вновь обратиться к Куну и прочитать его версию. И так вы делаете с каждой песнью. Поверьте мне, через какое-то время Кун уже вам не понадобится, и вы привыкнете к манере изложения Гнедича. Но когда вы прочитаете «Илиаду», потратив на этот сложный процесс немало времени и умственных усилий, у вас может возникнуть вопрос: «А зачем я это сделал?» Думаю, что восторга не будет. Совет: пусть этот текст отлежится у вас в памяти. Уверю вас, он сам начнёт свое незаметное действие у вас в душе. Не торопитесь с выводами. Главное, что вы смогли себя преодолеть. Вы ощутили ритм гекзаметра, вы услышали и

привыкли к звучанию и написанию мёртвого языка. А такой опыт не приобретается в быту, его не вытащишь из нашей современной энтропии. Такое чтение обогатит ваше мировоззрение, придаст вашему существованию больший смысл, чем тот, которым вы обладали до чтения Гомера. А потом понаблюдайте за собой. Это такой психотерапевтический совет. Пройдёт полгода, может быть, год, когда остынет напряжение, когда уйдет неприятие, и Гомер станет вашим собеседником. Текст всплывёт в вашем сознании только вам запомнившимися деталями со сценами. А они возникнут, потому что в этом тексте заключена такая мощная образность, которую вы сразу могли и не заметить. Если такое с вами произойдёт, то вы сами возьмёте в руки эту скучную книгу и без подсказок Куна и моих рассказов перечитаете «Илиаду» во второй раз. Вот тогда повторится фраза Пушкина: «С Гомером долго ты беседовал один» или вновь вспомнится Мандельштам:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.  
Я список кораблей прочел до середины:  
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,  
Что над Элладюю когда-то поднялся.

И начнётся тогда у вас диалог с давным-давно умершим поэтом, который то ли был, то ли не был, но да это и неважно. Такой диалог станет залогом вашего собственного бессмертия.

# Окончательная победа личности над родом и возникновение драмы

При изучении греческого театра надо помнить и о догреческих – эгейских, особенно критских и микенских, театральнo-зрелищных действиях. История этих действий насчитывает 1500 лет.

Но мы не будем подробно останавливаться на первобытной драме, которая сопровождает почти всякое обрядовое действие в первобытном обществе и которая ещё не выделилась из общих трудовых процессов, магии и быта.

Греческий театр, действительно, развивался с глубочайшей древности на основе народных трудовых и обрядовых игр, а также игр земледельческих и охотничьих. Однако драма как самостоятельное художественное произведение зародилась только в Греции. Ведь драма предполагает большую самостоятельность человеческой личности и столкновение личностей между собой, равно как и конфликты этой самой личности с природой и обществом. Тут должен был прийти на помощь этой самой зарождавшейся личности культ бога, который, по выражению Гомера, «веселил бы людей». Это должен был быть бог, культ которого пробуждал бы в человеке все его творческие начала, помогал бы человеку осознать свою личную автономию от власти и традиций рода и пле-

мени. Таким богом и стал Дионисий в эпоху развития греческой демократии. Дионис – на эллинском Олимпе божество довольно позднее. У Гомера этот бог упоминается довольно редко. Он не в центре действий, не в самой гуще событий мира. Но уже Гомер указывает, что Дионис радуется людям. Именно с возникновения культа бога Диониса и появляется тот греческий театр, который оставил неизгладимый след во всей истории западноевропейской культуры. Многие историки античного театра указывают на то, что само древнейшее слово «театр» применялось к культу «Деметры и Диониса», главных божеств древних злаков и винограда. Сначала это слово обозначало место культурных собраний в честь Деметры и Диониса. Позднее, во второй половине VI века до н. э., слово «театр» обозначало место собрания граждан в городах Греции, присутствовавших на выступлениях мастеров хоровой лирики и на драматических представлениях, в дни установленных в 534 году до н. э. празднеств Великих Дионисий.

Отдельная личность, возникшая из рода и противопоставившая себя ему, наконец, побеждает и начинает господствовать над ним. И огромную роль здесь сыграл оргиастический культ бога Диониса.

Фридрих Ницше, будучи по образованию классическим филологом, в своей первой работе «Рождение трагедии из духа музыки» выскажет идею о двух взаимно противоположных началах во всей западноевропейской культуре. Это на-

чала: дионисийское, экстагическое, оргиастическое, иррациональное и аполлоническое, рациональное, светлое. По Ф. Ницше, всё многообразие культурных феноменов сводится к двум типам, противоположным по природе своего рождения. Подобно тому, как различие физиологических состояний сна и опьянения порождают различные виды грез, через человека-творца проявляются противоположные образы мира, обуславливающие наличие в культуре двух начал: «аполлонического» и «дионисийского». Именно с этой двойственностью связано поступательное движение культуры, «...как рождение стоит в зависимости от двойственности полов при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении».

По данным истории, в VIII веке до н. э. культ Вакха из Фракии через Фессалию и Фокиду проник в Элладу. Началась, по мнению А.Л. Чижевского, самая настоящая психическая эпидемия. Дионисийский восторг и оргиазм по самой своей природе разрушал всякие перегородки между людьми, ломал представления о норме и правилах поведения. Этот экстагически-оргиастический культ поражаг воображение тогдашних людей. Они испытывали какие-то припадки абсолютной свободы ото всех возможных авторитетов. Вечно умирающий и вечно возрождающийся бог манил их к себе. Вакханки и вакханты воображали себя богом и в своём состоянии экстагического опьянения несли лишь разрушение. Согласно одному из мифов именно обезумевшие вакханки

и разорвали на части легендарного певца Орфея. Во время подобных празднеств вырывались с корнем вековые деревья. Пьяная толпа бродила по всей Элладе, уничтожая всё на своём пути. Главная цель оргий заключалась в доведении всех присутствующих до экстаза (исступления), то есть до такого состояния, во время которого человек становится «вне себя», познавая блаженство «внетелесного существования». Для этих целей пользовались безостановочной и головокружительной пляской до полного изнеможения, вдыхая смолистые курения и опьяняясь вином. В дальнейшем оргиастический культ Вакха был подвергнут значительным изменениям.

На смену древнему инстинктивному порыву явились выборное начало и изоляция культа, что заметно сократило его распространение. Как пишет французский культуролог Р. Жирар, в культе Диониса бытовое насилие перешло в его эстетический вариант и родилась таким образом трагедия (Жирар Р. Насилие и священное. М., 2010). Этому способствовало и дальнейшее развитие демократии в греческом обществе. В результате чего произошла глубокая дионисийская реформа среди всех олимпийских богов старой рабовладельческой аристократии. И постепенно Дионис стал восприниматься не иначе как сыном самого Зевса, что было немыслимо ещё при Гомере. Именно рабовладельческая демократия оказала мощную социальную поддержку этому культу. Так, при афинском тиране Писистрате, ненавидев-

шем родовую аристократию, в VI веке до н. э. был утверждён праздник Великих Дионисий и именно при Писистрате была поставлена в Афинах первая трагедия. Но чтобы разыграть первую трагедию, надо было построить для этой цели сам театр. Именно стены античного театра и были тем инструментом, с помощью которого буквально переплавляли животные страсти оргиастического культа в явление искусства.

# Устройство античного театра

Театральные представления, которые выросли из культа Диониса, всегда имели массовый и праздничный характер. Таким образом власти, например, ещё при Писистрате пытались приспособить к своим нуждам разнузданные оргии обезумевшей толпы и «переплавить», что ли, насилие бытовое, необузданное в формы эстетические, трагедийные. Об этом хорошо в своё время сказал О. Мандельштам:

Расплавленный страданием, крепнет голос,  
И достигает скорбного закала...

Именно в Афинах в момент расцвета рабовладельческой демократии наиболее важным культовым праздником были городские Дионисии. Праздник, отмечавшийся в течение пяти дней, был всеобщим, и каждый гражданин мог принять в нём участие. Первый день был посвящён шествиям и жертвоприношениям. В течение остальных четырёх дней показывались спектакли. Дионисии организовывал *архонт* – представитель городской власти. Он назначал из состоятельных граждан *хорега*, который оплачивал постановку пьес. Греческие пьесы делились на два жанра: трагедии и комедии, поэтому существовало два разряда афинских театральных состязаний. Каждый год публике представлялось три автора

трагедий и пять комедиографов. После окончания состязаний судьи называли лучшие постановки и вручали призы.

На театральные состязания комедиографы выставляли по одной пьесе. А авторы, соревнующиеся в жанре трагедии, представляли три трагедии и одну сатирическую пьесу, в которой трагическая тема и трагические герои изображались комически. Хор был одет *сатирами* – мифическими спутниками Диониса, которые представляли полулюдей-полузверей.

История древнегреческого театра хорошо прослеживается на так называемом театре Диониса в Афинах, раскинувшимся под открытым небом на юго-восточном склоне Акрополя. Этот театр вмещал 17 тысяч зрителей. В основном театр состоял из трёх главных частей: *орхестры*, собственно *театра* (там, где располагались зрелищные места) и *скены*. Орхестра, на которой был хор и актёры, стала подковообразной. Здесь располагались хор и жертвенник Дионису. Он находился посередине орхестры. В первом ряду самого театра, или амфитеатра, находилось специальное место для жреца Диониса. Сцена выполняла роль кулис. Это было строение позади орхестры, где переодевались актёры. В конце VI века до н. э. орхестра была круглой, плотно утрамбованной площадкой, которую окружали деревянные скамьи для зрителей. В начале V века до н. э. деревянные скамьи заменили каменными, спускавшимися полукругом по склону Акрополя. Таким образом, греческий театр полностью копиро-

вал окружавший ландшафт. Сооружение театра соответствовало привычному горному рельефу страны: возвышенности, холмы и заснеженные вершины Олимпа, а внизу – долина Пелопоннеса. Театр отличался замечательной акустикой, так что всем зрителям была хорошо слышна любая реплика, любой монолог. Чтобы усилить акустический эффект, каждый актёр надевал раскрашенную маску из холста или пробки. Маска подчёркивала возраст, пол и эмоциональное состояние персонажа. Актёры быстро могли сменить пол простой заменой маски. Следует отметить, что все театральные роли в Греции играли мужчины, и роль маски в данном случае была бесценной. Маски хорошо были видны даже с самой дальней от сцены точки театра. У маски был большой открытый рот, который усиливал голос актёра, как рупор. Можно сказать, что в какой-то мере подобное архитектурное сооружение, называемое ещё амфитеатром, напоминало плавающий горн, внутри которого бытовое насилие оргиастического культа бога вина Диониса «переплавлялось» в нечто иное, в высокую трагедию или комедию. Сценическое сооружение, или скена, являлось задней стеной сцены в нашем понимании, или оркестры. Часто эта самая скена разрисовывалась по сюжету пьесы, например под дворец, храм или лес. Наше словосочетание «сценическая декорация» происходит от греческого слова «скена». В эллинистический период, когда хор и актёры не имели уже такой внутренней связи, столь характерной для ранних форм театрального действия,

эти последние играли на высокой каменной эстраде, примыкавшей к сцени. Эта эстрада называлась проскений. У неё было два выступа по бокам – параскений. Актёры появлялись на заднем плане, в проскении. В начале спектакля первым на оркестру выходил хор. Он проходил через проход, называемый парод. Хор пел и танцевал на площадке, оркестре. Оркестра и означала «танцевальную площадку». В середине самой сцени помимо декорации находилась двойная дверь. Её открывали, чтобы выкатить на эстраду, или *проскений*, платформу на колесах, называющуюся *экикклема*. Она обычно использовалась в трагических пьесах, чтобы показать тела тех героев, которые погибли за пределами сцены. Чтобы актёры, игравшие богов, могли летать по воздуху, использовался простейший подъёмный механизм. Театр был под открытым небом, и прекрасный греческий пейзаж за его пределами становился дополнительной естественной декорацией. Небо было естественным, горы – не нарисованными. А само действие словно выходило за рамки искусственного сооружения. Это создавало у зрителей особое чувство причастности к тем грандиозным событиям, которые разворачивались у них прямо на глазах. О чём-то подобном мечтал в своё время Мейерхольд, когда проектировал здание собственного театра с раздвигающейся в глубине сцены стеной, чтобы зрители через театральное действие могли оказаться в самой гуще городской суеты. Иными словами, зрители становились частью ожившего мифа. Знатные люди,

такие как должностные лица, жрецы различных культов, послы иностранных государств или судья состязаний, занимали места впереди. Это были специальные каменные сиденья. Жители различных районов Аттики имели свои определённые места (секторы). Специальные жетоны служили проходными билетами. Буква на них означала, в каком ряду (секторе) обладатель жетона может занять место. Стоимость места в театре составляла два обола. Со времён Перикла государство оплачивало билеты для бедных людей. Этот факт лишней раз свидетельствует о том, что театр играл в жизни Греции огромную роль. Он эстетизировал, выводил на иной обобщающий смысл человеческие страсти тех, кто был свидетелем рождения личности, то есть индивида, который постепенно и мучительно освобождался от безусловной опеки богов и родовой аристократии. Личность – явление противоречивое. Личность расплачивается за свою свободу одиночеством, несущим страдание, расплачивается раздирающим душу сомнением, эгоизмом, заключающим в себе огромный потенциал саморазрушения. Личность сама по себе буквально переполнена различного рода демонами, с которыми надо неустанно вести борьбу. А главное, разрушается спасительное ощущение общности, ощущение того, когда ты можешь свои страхи и прочее переложить на коллективную ответственность. Нет. Теперь ты и есть тот, кто единолично несёт ответственность за все свои деяния. В трагедиях обычно рассказывалось о героях из прошлого. Однако в них под-

нимались вечные проблемы: например, следует подчиняться велениям богов или противостоять им, можно ли пренебречь человеческими запретами во имя высокого нравственного долга, проблемы власти и деспотии и т. д.

# Откуда произошло слово «трагедия»

Аристотель говорит о происхождении трагедии «от запевал дифирамба». Дифирамб действительно был хоровой песнью в честь Диониса. Трагедия произошла, следовательно, из поочередного пения запевал и хора: запевала постепенно становится актёром, а хор был самой основой трагедии. Тот же Аристотель говорит о происхождении трагедии из сатирической игры. Сатиры – это человекообразные демоны с сильно выраженными козловидными элементами. Козёл, как и бык, имел ближайшее отношение к культу Диониса. Часто Дионис представлялся в виде козла, и в жертву ему приносился козёл. Само слово «трагедия» буквально означало «пение козлов» (tragos – козёл, ode – песнь).

# Структура трагедии

Трагедия начиналась с пролога, под которым надо понимать начало трагедии до первого вступления хора. Первое вступление хора – это *парод* (по-гречески это и значит «вступление», «проход»). После парода в трагедии чередовались так называемые *эписодии* (это были диалогические части) и *стасимы* (стоячие песни хора, т. е. когда хор находился в неподвижном состоянии). Заканчивалась трагедия *эксодом*, исходом, или заключительной песнью хора. Первоначально спектакль представлял собой песни и танцы в исполнении хора. Позднее в действие был введён актер, который вёл диалог с предводителем хора *корифеем*. Считается, что первым автором, который использовал актёра в 534 году до н. э., был Феспид из Иракии. Затем появились второй и третий актёры, они играли по несколько ролей. Постепенно диалог между актёрами стал наиболее важной частью драмы, а хор только комментировал события.

# Софокл

Это был второй великий трагический поэт Греции. Родился он около 496 года до н. э. в Колоне, близ Афин. Родной город был прославлен драматургом в трагедии «Эдип в Колоне». Умер Софокл в 406 году до н. э.

Ещё в 480 году шестнадцатилетним юношей он участвовал в хоре эфебов, выступавшем в честь победы греков при Саламине. Это дало основание сопоставлять биографии трёх трагиков. Эсхил был участником битвы, Софокл его прославлял, а Еврипид в это время родился.

Драматург смог получить хорошее образование. Он отличался музыкальными способностями. Впоследствии Софокл сам сочинял музыку для своих трагедий. Расцвет творчества этого художника приходится на время, которое называют ещё «век Перикла».

Перикл поднял морское могущество Афин, украсил город, особенно Акрополь, знаменитыми постройками (Парфенон, например).

**Парфенон** (др.-греч. Παρθενών – дева; чистый) – памятник античной архитектуры, древнегреческий храм, расположенный на афинском Акрополе, главный храм в древних Афинах, посвящённый покровительнице этого города и всей Аттики, богине Афине-Девственнице (Ἀθῆνα Παρθένος). Построен в 447–438 годах до н. э. архитектором Калликратом.

том по проекту Иктина и украшен в 438—431 годах до н. э. под руководством Фидия при правлении Перикла.

Парфенон был продуман в мельчайших деталях, совершенно незаметных постороннему наблюдателю и имеющих целью зрительно облегчить нагрузку на несущие элементы, а также исправить некоторые погрешности человеческого зрения. Историками архитектуры отдельно выделяется понятие *курватура Парфенона* – специальная кривизна, вносящая оптические коррективы. Хотя храм кажется идеально прямолинейным, на самом же деле в его контурах нет почти ни одной строго прямой линии.

Стилобат имеет небольшое повышение к центру, так как иначе издалека казалось бы, что пол прогибается.

Угловые колонны наклонены к середине, а две средние – к углам. Это было сделано, чтобы показать их прямыми.

Все колонны имеют энтазис, благодаря которому не кажутся посередине тоньше, однако не столь большой, как у архаических храмов.

Угловые колонны в диаметре несколько толще других, так как в противном случае они бы казались тоньше. В поперечном разрезе они не являются круглыми.

Афины при Перикле достигли высшей степени экономического и культурного развития. При нём Афины являлись крупнейшим экономическим, политическим и культурным центром эллинского мира. В этот период Перикл расширял сферу афинского влияния и готовился к войне со Спартой.

В 431 году до н. э. началась Пелопоннесская война. Благодаря правильно выбранной стратегии Перикла, афиняне смогли противостоять спартанцам, но начавшаяся в городе эпидемия спутала все его планы. Он начал терять своё влияние в полисе и умер в 429 году, возможно, став жертвой эпидемии. Вспышка эпидемической болезни неустановленной этиологии (несмотря на подробное описание симптомов, современные медики выдвигают порядка 10 версий) поразила Афины в самом начале Пелопоннесской войны 431–404 годов до н. э. Эпидемия чумы стала «последней каплей» в море бед, обрушившихся на Афины: катастрофа экспедиции на Сицилию, переход афинского стратега Алкивиада на сторону Спарты, гибель почти всего флота, опустошение казны, отпадение союзников, вмешательство Персии в греческие дела и т. д. По мирному договору 404 года до н. э. Афины обязались снести Длинные стены, выдать Спарте остатки своего флота, заключить со Спартой союз и вернуть всех изгнанников. Этот мор, согласно Фукидиду (III, 87), унес жизни 4400 гоплитов, 300 всадников и множества лиц, не внесенных в воинские списки. Невзирая на столь существенный ущерб, нельзя напрямую связывать поражение Афин с этой эпидемией, так как оно последовало спустя более чем двадцать лет после ее завершения. Единственной действительно невосполнимой жертвой болезни был Перикл. С его смертью и закончился Периклов век, период наивысшего внутреннего расцвета Древней Греции.

Таково было время, в которое и творил Софокл. В своих трагедиях он поднимает насущные для своей эпохи проблемы: отношение к религии («Электра»), божественные, неписанные законы, и законы писанные («Антигона»), свободная воля человека и воля богов («Эдип-царь», «Трахинянки»), интересы личности и государства («Филоклет»), проблема чести и благородства («Аякс»).

По свидетельству древних, Софокл написал 120 трагедий, но до нас дошло всего лишь семь. К названным шести можно ещё добавить «Эдип в Колоне», а также большие отрывки из сатирической драмы «Следопыты».

В это время в Афинах процветает учение софистов. Их называли ещё «учителями мудрости». Эти философы не признавали божественных неписанных законов, они умели красноречиво доказывать любую мысль, «делать более слабую речь более сильной». Протагор говорил, что ни одно дело не бывает само по себе ни плохим, ни хорошим, оно бывает таким, как его представляют. Эта мысль могла бы лечь в основу деятельности любого современного пиар-агентства. Этот взгляд на существующее вытекал из утверждения Протагора: человек «есть мера всех вещей». Это легло в основу античного антропоцентризма, который затем разовьёт Б. Паскаль, а в XX веке – французские экзистенциалисты: «Есть я и мои обстоятельства».

Протагор указывает на относительность нашего познания, на элемент субъективности в нём.

По замечанию А. Ф. Лосева, субъективизм понимался Протагором как вывод из учения Гераклита (вернее, его последователей) о всеобщей текучести вещей: если всё меняется каждое мгновение, то всё существует лишь постольку, поскольку может быть схвачено индивидом в тот или иной момент.

Главным конфликтом всего творчества Софокла является его внутреннее неприятие концепции софистов. С точки зрения Софокла, отстаивающего веру во всемогущую волю богов, это учение было опасно скептицизмом и своим искусством спорить. Поэт ищет в религии ответов на все вопросы. Свою веру он противопоставляет мощному влиянию софистов. С одной стороны, Софокл признаёт свободу действий человека, признаёт силу его разума, а с другой – считает, что человеческие возможности ограничены, что над человеком стоит сила, которая обрекает его на ту или иную судьбу. Человек, по мнению Софокла, не может знать, что ему готовит грядущий день. Высшая божественная воля проявляется в изменчивости и непостоянствах человеческой жизни. За удачей следует неудача, за счастьем – несчастье. Конфликт между стремлениями человека и необходимостью, которую диктует действительность, приводит Софокла к признанию зависимости от воли богов. Это лейтмотив трагедии «Эдип-царь». Причина всех бедствий кроется в пренебрежении к божественным законам. Основная причина несчастий человека кроется в его надменности, в высокомерии, в от-

сутствии смирения перед богами.

Софокл видел триумф и упадок Афин, его ужаснула бессмысленность смерти Перикла. Поэт осознал всю ничтожность земных упований. Не он ли воспевал силу человека, гордую поступь хозяина мира?

В мире много сил великих,  
Но сильнее человека  
Нет в природе ничего.  
Мчится он, непобедимый,  
По волнам седого моря,  
Сквозь ревуший ураган...

Не он ли восхищался творческой активностью своего кумира, по чьей воле на акрополе возник Пантеон, здание, нарушающее всякий здравый смысл, искривлённое в каждом своём элементе, но при этом поражающее нас своей стройностью и симметричностью? Здание, выстроенное по всем законам золотого сечения, которое так очарует в дальнейшем всех деятелей Высокого Возрождения. Парадокс в архитектуре как выражение противоречивой и парадоксальной природы человеческой души. Но всё это было до роковой эпидемии, унёсшей жизнь Перикла и ставшей переломным моментом во всей Пелопоннесской войне. Теперь Софокл говорит о том, как опасно смертному забываться: пусть он могуч,

что значит его власть в сравнении с Неведомым, которое всегда стережет его? Известно, что трагедия «Эдип-царь» навеяна трагической смертью Перикла. Эта трагедия не случайно начинается с описания эпидемии, которую боги наслали на Фивы как проклятие. Но, рисуя борьбу Эдипа с Роком, Софокл не мог стать на сторону Судьбы, как не мог бы быть на стороне чумы, свирепствовавшей в Афинах. Поэтому поражение Эдипа он в каком-то смысле изобразил апофеозом. Страдание делает злосчастного царя прекрасным. Это то, что Аристотель назовёт в дальнейшем катарсисом, то есть очищением и прозрением одновременно. Следовательно, «Царь Эдип» Софокла – не только «трагедия рока», как указывали неогуманисты XVIII и XIX веков, противопоставляя ее трагедии характеров, а трагедия, где хотя и признается зависимость человека от воли богов, но вместе с тем провозглашается идея духовной свободы человека, которую он обретает, проявляя мужество посреди ударов судьбы.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.