

Вопросы к экзамену по курсу «Введение в античную литературу»

Вопрос: литература Древней Греции: общая характеристика, периодизация.

Ответ: древнегреческая литература разнообразна, философична и отличается разнообразной формой и содержанием, затрагивает различные вопросы. Например, в трагедиях Софокла «Антигона» и «Царь Эдип» рассматривается личная ответственность человека и рока. Поэзия Сапфо воспекает природу, чистую дружбу и любовь. Также греческие авторы затрагивали и политические вопросы. Например, Аристофан критикует греческую демократию в своих комедиях. Именно греческие авторы впервые рассматривают в своих произведениях тему свободы родины. К сожалению, наука обладает лишь поздними копиями этих произведений, созданными средневековыми авторами. Древние сочинения писались на пергаменте. В эпоху средневековья большая часть материалистических сочинений была уничтожена.

Классическому древнегреческому искусству была присуща вера в человека (идеал цельной гармоничной личности). Древнегреческая литература проповедует ценность личности, её свободу и порядок в обществе. Происходит процесс соединения личности и общества, некий закон, которому подчиняются природа и человек, прообраз Бога. Греческие писатели видели свою миссию в построении души человека (важный образ – писатель-пророк). Античный герой – человек в наивысшем смысле. Он подчиняет себе и радость, и страдания, так как жизнь состоит из того и другого.

Периодизация древнегреческой литературы:

1. **Доклассический (архаический) период** – конец II тысячелетия до н.э. – I треть I тысячелетия до н.э. Период разложения первобытно-родового строя. В этот период господствует устное народное творчество. Литература этого периода не дошла до нас, известна лишь по памятникам поздней античной литературы. Целиком дошли опубликованные VI веке до н.э. и созданные в VIII веке до н.э. поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея».
2. **Эллинский (классический) период** – VII – конец IV века до н.э., период развития полисов. В связи с развитием внутреннего мира человека появляются различные формы лирики, драмы, прозы (Пиндар, Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан, Платон, Аристотель, Демосфен, Менандр и др.).
3. **Эллинистический период** – III век до н.э. – I век н.э. Время ослабления творческих сил народа и преобладания изысканных форм в искусстве. Дифференциация субъективной жизни человека (появление личной жизни), деградация классической литературы, хотя этот процесс продолжается до IV века н.э. Возникновение нового литературного жанра – идиллии, появление буколической (пастушеской) поэзии (Каллимах, Теокрит, Филет, Аполлоний Родосский).
4. **Императорский (эллинистическо-римский) период** – I – V век н.э., время римского господства. Период заканчивается переходом к феодальному строю: возникновение новых христианско-византийских традиций (Лукиан, Плутарх), развитие греческого романа.

Вопрос: основные черты мифологического сознания как типа мировосприятия древних греков.

Ответ: миф создан, для того чтобы люди познавали окружающую действительность. В мифах отображались нравственные идеи народа. Живые существа в мифах – своего рода обобщение. Герои греческих мифов антропоморфны. Эллы считали, что никто не может быть ужасней, благородней и прекрасней человека. Человек сложен и противоречив, поэтому греки перенесли человеческие качества на своих богов и героев. Многие боги родились от союза смертной женщины и бога. Боги страстны и порочны, как и люди. В мифах отразились представления древних греков о жизни и о мире. Античный миф основан на непосредственно-чувственном восприятии мира и обобщении этого восприятия в целостное единство. После этого добавлялся художественный вымысел. Древнегреческая мифология – неоспоримый предмет реальности и веры. Античный миф отличается от сказки, так как сказка – продукт народного творчества. Она сознательно продуцирует общественные идеи. Вера в сказку условна, в рамках своеобразной игры. Все знают, что это вымысел. Чудеса, населяющие миф, превосходят всякую чудесность сказки, впоследствии снабжая её материалом чудесности. Но чудеса для мифа не условны. Миф не существует без мышления, но мышление разрушает миф. Отсюда их вечная борьба. Греческая мифология развивается с общественно-родовой формацией, поэтому она не может быть представлена как устойчивая картина.

Вопрос: древнегреческая мифология: основные периоды развития.

Ответ:

Основные периоды развития древнегреческой мифологии:

1. **Хтоническая мифология (мифология матриархата)** – период в развитии мифологии, когда мир и природа воспринимались одушевлённым, физическим телом. Так как человек видит землю и небо, земля становится одушевлённой, она всё рождает и питает, в том числе и небо.

2. **Фетишизм** – период поклонения фетишам, сосредоточиям магической или демонической живой силы. В это время создаётся много фетишей, посвящённых богам и героям. Богине Лето – матери Аполлона и Артемиды – посвящён фетиш в виде полена на острове Делос. Фетишами могли быть предметы, растения и животные, а также любые предметы, созданные человеком (Ахилл излечивает рану Телефа своим копьём). Фетишами могут быть части человеческого тела.
3. **Анимизм** – период одушевления, возникающий тогда, когда человек начинает создавать предметы. Фетиш делится на сам предмет и на «демона вещи» (миф о Мелеagre). Древние анимичные демоны представлены в беспорядочном виде (тератология – «век чудовищ и страшилищ», символизирующих силы земли) – Тифон, Пифон, Ехидна, Цербер, Химера, Сфинкс, Лернейская гидра, Медуза Горгона, Эриннии (богини мщения).
4. **Классический период** – наступает с эпохой патриархата. Верховным богом становится Зевс. Боги побеждают чудовищ.
5. **Период позднего героизма** – возникновение героев, вступающих в состязание с богами. Для этого периода характерны мифы о родовом проклятии.
6. **Самоотрицание мифологии** – происходит разрушение мифологического восприятия мира (миф о Прометее).

Вопрос: «Илиада» и «Одиссея» Гомера: особенности сюжета и композиции.

Ответ: «Илиада» и «Одиссея» – первые памятники античной литературы, созданные Гомером. **Гомеровский вопрос** – вопрос об авторстве. Гомер считается легендарным поэтом, потому что о нём нет достоверных сведений. Существуют девять биографий поэта, но предполагается, что он родился в городе Смирна на острове Хиос. Нет точных сведений о времени жизни Гомера: XII – VI века до н.э. В настоящее время история создания поэмы представляется следующим образом: ¹два ионийских рапсода (Ярхо), ²Гомер – один автор, но поэмы были написаны в разное время («Илиада» – в молодости, «Одиссея» – в старости) – Гордезиани. Им были использованы древнегреческие мифы о могуществе микенских царей, о походе их на Трою, о скитаниях и возвращении мужа – участника Троянской войны. Впервые поэмы были записаны в VII веке до н.э., когда в Греции начали писать на папирусе, в Афинах в VI веке (редакция Писистрата) – Цицерон.

Основные черты гомеровского эпоса:

«Илиада» (сюжет, композиция, особенности эпического повествования и стиля)

1. Героический эпос возник на ранних ступенях социальной дифференциации и государства, так как для эпоса требовалось выделение личности из общины при сохранении родовых связей;
2. Героический эпос опирается на традицию фольклора;
3. Сложение эпического повествования в течение нескольких столетий, объединявшего отклики на реальные события, отстоящие далеко друг от друга. Отсюда – совмещение исторических реалий, принадлежащих различным временным слоям. **Эпос** – «примат общего над индивидуальным» (Лосев). Это находит отражение в эпической фабуле. Эпос содержит народную поэтическую концепцию исторического прошлого, коллективный патриотический пафос. Эпос всегда историчен, так как выражает народный взгляд на историю. При этом неважно, используются ли мифологические или исторические образы.
4. Концентрация действия вокруг какого-нибудь военного события из прошлого. Это действие в глазах следующего поколения принимает общенародное значение.

«Илиада» – образец героического эпоса. В ней описываются события на десятый год Троянской войны. При этом попутно сообщается о многих событиях первых девяти лет войны. Эта черта героического эпоса реализуется в «Илиаде» очень своеобразно, что говорит о наличии творческой манеры автора. Фабула «Илиады» ограничивается гневом Ахилла, и в пределах этого эпизода развивается действие. Циклу песен такая манера несвойственна. Цель Гомера – описание Троянской войны. Используется лишь один эпизод, посредством включения других эпизодов создаётся картина Троянской войны. Гнев Ахилла – плод фантазии Гомера, хотя в мифах был такой мотив. Творческой задачей, а не компиляцией можно объяснить некоторые особенности повествования, в которых учёные видят противоречия (поединки и события, которые не могут быть отнесены к десятому году осады Трои – поединок Париса и Менелая, описание кораблей, смотр со стены). Желание поэта символично осмыслить весь ход войны, двоякость построения действия.

Задачи двойного построения:

1. Развить связанную с темой гнева единую фабулу поэмы;
2. Вызвать ассоциации значимых явлений всей войны;

Уже эпическое вступление показывает картины Троянской войны (принцип интенсификации мотивов). Он последовательно реализуется во всей «Илиаде». Каждая песнь композиционно закончена. В «Илиаде» показано 50 (по другим версиям – 49) дней войны. «Илиада» – кульминация войны. Завязка событий определяется решающими эпизодами войны (гибель Патрокла и поединок Ахиллеса с Гектором). Для композиции поэмы характерен принцип симметрии: это отражается на всех уровнях поэмы. Доминирующие композиционные приёмы – круговая композиция (симметричное распределение частей вокруг центра) и параллельное деление. Симметрия композиции имеет не формальный характер, а теснейшим образом связана с концепцией развития поэтики конфликта.

«Одиссея» – возвращение на Родину после десяти лет скитаний одного из значительных героев Троянской войны. По ходу действия поэмы становится известным о том, что произошло в промежутке между окончанием «Илиады» и началом «Одиссеи» (гибель Ахилла, подвиги его сына Неоптолема, деревянный конь). О деревянном коне поёт поэт Демодок. Сам Одиссей, явившись в облике нищего в собственный дворец, выдаёт себя за участника Троянской войны. «Одиссея» сообщает не обо всех событиях после смерти Гектора, эпизоды из истории Троянской войны были широко известны аудитории и рассказывались профессиональными сказителями (киклические поэмы – «Разорение Илиона», «Малая Илиада», «Возвращение»). Сходство между «Одиссеей» и «Илиадой» в общности единого героя, вокруг которого строится повествование (Ахиллес и Одиссей). Сочетание трёх фольклорных мотивов + волшебство придают «Одиссее» иной характер, нежели в «Илиаде». Героическое прошлое присутствует лишь в воспоминаниях. Одиссей – неоднозначная фигура. Происхождение его имени неизвестно. Считается, что он один из местных героев догреческого прошлого. Эпитеты Одиссея: многоумный, многохитрый, очень изобретательный. Все эти эпитеты в меньшей степени востребованы в «Илиаде». «Одиссея» – бытовая, сказочно-приключенческая эпопея. Её характерной чертой является чёткий композиционный рисунок.

Вопрос: проблема характера и психологизма в гомеровском эпосе. Эволюция типа героя от «Илиады» к «Одиссее».

Ответ: Ахилл (Ахиллес), сын фессалийского царя Пелея и морской богини Фетиды, храбрейший из ахейских витязей, является центральной фигурой «Илиады». Он «кратковечен», ему суждена великая слава и скорая смерть. Ахилл изображен настолько могучим героем, что троянцы не смеют выйти из стен города, пока он участвует в войне; стоит ему появиться, как все прочие герои становятся ненужными. «Гнев» Ахилла, его отказ участвовать в военных действиях, служит, таким образом, организующим моментом для всего хода действия поэмы, так как лишь бездействие Ахилла позволяет развернуть картину боев и показать весь блеск греческих и троянских витязей. Центральная роль главного героя выдвинута в «Одиссее» резче, чем в «Илиаде», где одним из организующих моментов поэмы являлось отсутствие Ахилла, его безучастное отношение к ходу военных действий. В то время как фольклорная песня обычно сосредоточивает внимание на небольшом количестве действующих лиц, зачастую бледно охарактеризованных, гомеровские поэмы разворачивают обширную галерею индивидуальных характеров. Гомеровские характеры, несмотря на многочисленность выведенных фигур, не повторяют друг друга. Надменный Агамемнон, прямодушный и смелый Аякс, несколько нерешительный Менелай, пылкий Диомед, умудренный опытом Нестор, хитроумный Одиссей, глубоко и остро чувствующий и осененный трагизмом своей «кратковечности» Ахилл, легкомысленный красавец Парис, стойкий защитник родного города и нежный семьянин Гектор, отягощенный летам и невзгодами добрый старец Приам – каждый из этих героев «Илиады» имеет свой выпукло очерченный облик. Такое же разнообразие наблюдается в «Одиссее», где даже буйные «женихи» получают индивидуализованные характеристики. Индивидуализация распространяется и на женские фигуры: образ жены представлен в «Илиаде» Гекубой, Андромахой и Еленой, в «Одиссее» Пенелопой, Еленой и Аретой, — и все эти образы совершенно различны; однако при всем разнообразии индивидуальных характеров, персонажи греческого эпоса не противопоставляют себя обществу, остаются в рамках коллективной этики. Воинская доблесть, доставляющая славу и богатство, стойкость и самообладание, мудрость в советах и искусство в речах, воспитанность в отношениях с людьми и почтение к богам, — все эти идеалы родовой знати стоят незыблемо для гомеровских героев, вызывая между ними постоянное соревнование.

Индивид уже выделился внутри родового коллектива, но еще не оторвался от него, и это пробуждение индивида получило у Гомера свежее, реалистическое изображение.

Еще Гегель заметил, что гомеровский индивид свободен, и над ним не тяготеет аппарат государственного принуждения. «Все то, что позднее становится твердой религиозной догмой или гражданским и моральным законом, остается еще вполне живым умунастроением, не отделимым от отдельного индивидуума, как такового». В изображаемом у Гомера обществе, по словам Энгельса, «не существовало еще отделенной от народа общественной власти», и герой чувствует себя самостоятельным даже тогда, когда он следует нормам родовой морали. Личность и общество не находятся в противоречии друг с другом, и это придает гомеровским фигурам цельность и яркость индивидуального облика.

Однако при всей жизненности и человечности гомеровских образов, они статичны, и им недоступно внутреннее развитие. Характер героя твердо зафиксирован в немногих основных чертах и показан в действии, но в ходе этого действия он не меняется. Анализа внутренних переживаний в греческом эпосе мы не находим. Когда герой охвачен противоречивыми чувствами и, наконец, принимает решение, поэт еще не умеет мотивировать это решение. Характерным образцом этого может служить сцена в 1-й книге «Илиады», когда разгневанный Ахилл колеблется, вынуть ли ему меч и убить Агамемнона или сдержаться. Он уже извлекает меч, но затем опускает его обратно в ножны. Для того чтобы мотивировать эту смену настроений, поэту понадобилось «божественное» вмешательство: к Ахиллу незримо является богиня Афина и побуждает его к спокойствию. Переживания героев просты и наивны как по содержанию, так и по способу своего выражения, и художественная яркость гомеровских образов неразрывно связана с их примитивными чертами. Позднейший читатель легко заполняет своим внутренним содержанием эти переживания, не раскрытые древним художником, но правильно зафиксированные в их внешних проявлениях.

Вопрос: особенности эпического стиля и эпической картины мира в гомеровских поэмах.

Ответ:

Особенности эпического стиля:

1. Строго выдержанный повествовательный тон;
2. Неторопливая обстоятельность в развитии сюжета;
3. Объективность в обрисовке событий и лиц;
4. Отсутствие авторского отношения.
5. Повествование через перечисление;
6. Конкретизация;
7. Живописность и пластичность;
8. Ретардация;
9. Повторы;
10. Постоянные эпитеты;
11. Использование сравнений, приём художественного параллелизма;
12. Закон хронологической несовместимости: действия, происходящие одновременно, изображаются как последовательные;
13. Дактилический гекзаметр.

Совмещение исторических реалий:

1. Описываемые в поэме сражения на колесницах и конская сбруя, бронзовое оружие, мебель, техника металлической инкрустации, посуда и др. соответствуют микенскому времени;
2. Кремация трупов, кожаные щиты с бронзовой облицовкой, использование в бою двух копий, железные ножи и наконечники стрел относятся к более позднему, геометрическому периоду (IX – VIII века).

Своеобразие эпического героя:

1. Подвиг – путь к славе;
2. Первоначально эпический герой – вождь племени, самый смелый и храбрый в своей общине;
3. Все = каждый. Эпический герой – один из племени, поднявшийся выше других. Нет героя без племени;
4. Гиперболизация храбрости и мудрости;
5. Герой совершает свои подвиги один;
6. Поединки – излюбленная форма боя эпических героев.

Многообразная действительность, отраженная в эпосе, изображена с чрезвычайной наглядностью, но и наглядность эта заключает в себе много примитивного. Она достигается в значительной мере тем, что художник уходит целиком в изображение деталей, независимо от их значения для целого. В «Илиаде» много описаний боев, но они не имеют характера массовых сцен, а распадаются на ряд отдельных единоборств, которые рассказываются самостоятельно, одно за другим, в медленном темпе; общая картина складывается только из сопоставления отдельных моментов. С чрезвычайной подробностью описываются в поэмах отдельные предметы. Гегель замечает по этому поводу, что Гомер «в высшей степени обстоятелен в

описании какого-либо жезла, скипетра, постели, оружия, одеяний, дверных косяков и не забывает даже упомянуть петли, на которых поворачивается дверь», и справедливо ставит эту особенность гомеровского изображения в связь с неразвитостью разделения труда, с простотой образа жизни героев, которые сами занимаются варкой пищи, изготовлением предметов домашнего обихода; поэтому вещи представляют для них нечто лично близкое и «стоят пока еще в одном и том же ранге». В гомеровском повествовании недостает перспективы. Универсальность изображения создается благодаря обилию эпизодов и мелких сцен, но они тормозят развитие действия, и рельефная отделка частей заслоняет общее движение целого.

Любопытным остатком примитивного способа рассказа является и так называемый «закон хронологической несовместимости»: два события, которые по существу должны происходить одновременно, излагаются не как параллельные, а как происходящие последовательно во времени, одно за другим. Закончив одно событие, рассказчик не возвращается назад, а переходит ко второму событию так, как будто то, о чем позже рассказывается, должно и произойти позже.

В изображении общего хода действия, в сцеплении эпизодов и отдельных сцен огромную роль играет «божественное вмешательство». Сюжетное движение определяется необходимостью, лежащей вне характера изображаемых героев, волею богов, «судьбою». Мифологический момент создает то единство в картине мира, которое эпос не в состоянии охватить рационально. Для гомеровской трактовки богов характерны, однако, два обстоятельства: боги Гомера гораздо более очеловечены, чем это имело место в действительной греческой религии, где еще сохранялся культ фетишей, почитание животных и т.п.; им полностью приписан не только человеческий облик, но и человеческие страсти, и эпос индивидуализирует божественные характеры так же ярко, как человеческие. Во-вторых, боги наделены — особенно в «Илиаде» — многочисленными отрицательными чертами: они мелочны, капризны, жестоки, несправедливы. В обращении между собой боги гораздо более грубы, чем люди: на Олимпе происходит постоянная перебранка, и Зевс нередко угрожает побоями Гере и прочим строптивым богам. Никаких иллюзий «благости» божественного управления миром «Илиада» не создает. Иначе в «Одиссее»: там, наряду с чертами, напоминающими богов «Илиады», встречается и концепция богов как блюстителей справедливости и нравственности.

Мифологический характер эпоса не случаен. Миф представляет собой для античного человека сферу образцового, типического, прообраз действительности. В соответствии с возвышенностью этой сферы, эпос отличается торжественностью стиля, на которую обратила внимание уже античная критика. Греческий писатель I в. н. э. Дион Хрисостом говорит: «Гомер все прославлял, животных и растения, воду и землю, оружие и коней. Можно сказать, что, стоит ему о чем-либо упомянуть, он уже не способен пройти мимо этого без хвалы и прославления. Даже того единственного, кого он хулил, Ферсита, он называет «громогласным витией».

То, что ставит «Илиаду» и «Одиссею» на совершенно особое место среди эпосов мировой литературы, это — жизнеутверждающее и гуманное мировоззрение. Мрачные суеверия первобытного общества, как например колдовство или поклонение мертвым, в поэмах преодолены. Варварский обычай надругательства над трупом врага осуждается как бесчеловечный. С одинаковой любовью в «Илиаде» обрисованы обе враждующие стороны, и, наряду с восхвалением военной удали ахейцев, даны трогательные образы защищающих свою родину троянцев. Поэмы прославляют доблесть, героизм, силу ума, человечность, стойкость в превратностях судьбы; и если в это утверждающее восприятие бытия вливаются скорбные ноты при мысли о краткости человеческой жизни, то сознание неизбежности смерти порождает у человека лишь желание оставить по себе славную память.

Вопрос: дидактический эпос. Поэма Гесиода «Труды и Дни».

Ответ: языком гомеровского поэта пишет и древнейший известный нам поэт материковой Греции Гесиод.

Время жизни Гесиода поддается лишь приблизительному определению: конец VIII или начало VII в. до н. э. Он является, таким образом, младшим современником гомеровского эпоса. Но в то время как вопрос об индивидуальном «творце» «Илиады» или «Одиссеи» представляет собой, как мы видели, сложную и не решенную проблему, Гесиод — первая ясно выраженная личность в греческой литературе. Он сам называет свое имя и сообщает о себе некоторые биографические сведения. Отец Гесиода покинул из-за жестокой нужды Малую Азию и поселился в Беотии, около «горы Муз» Геликона. Сам Гесиод был мелким землевладельцем и вместе с тем рапсодом. Как рапсоде, он, вероятно, исполнял и героические песни, но его собственное творчество относится к области дидактического (наставительного) эпоса. В эпоху ломки старинных общественных отношений Гесиод выступает как поэт крестьянского труда, учитель жизни, моралист и систематизатор мифологических преданий.

От Гесиода сохранились две поэмы: «Теогония» (Происхождение богов) и «Работы и дни». Во вступлении к «Теогонии» Гесиод рисует свое поэтическое «посвящение». Музы, обитательницы Геликона, проходили в ночной пляске и пели чудесные песни, прославляя племя бессмертных богов. Вырезав из пышного лавра жезл (знак отличия рапсода), Музы подарили его Гесиоду, вдохнули в него дар божественных

песен и приказали прославлять богов.

Гесиод, таким образом, не безличный эпический певец; он чувствует себя носителем и учителем истины, которую он противопоставляет ложным песнопениям других певцов, введенных в заблуждение Музами. В «Работах и днях» он ставит себе ту же задачу — «говорить правду». Поэмы Гесиода представляют собой попытку систематического осмысления мира и жизни с позиций свободного земледельца, обрабатывающего в упорном труде свой небольшой участок и притесняемого «царями-дароядцами», насильничающими и творящими неправый суд. Средства осмысления мира у Гесиода еще чисто фольклорные — мифы, притчи, поговорки, правила народной мудрости, но систематизация этого материала продиктована уже потребностью в выработке сознательного мирозерцания, противопоставленного идеалам родовой знати, и стремлением углубить нравственные понятия.

В этом отношении особенно показательна поэма «Работы и дни». Она написана в форме «увещания», обращенного к брату поэта Персу, который вел с Гесиодом тяжбу о наследстве, выиграл ее с помощью «царей-дароядцев» и затем, обеднев, имел намерение завести новую тяжбу. Такие «увещания» с мотивирующими их надобность повествовательными моментами хорошо известны нам из литератур древнего Востока (например из египетской литературы). Несправедливые притязания Перса и его бедственное положение служат у Гесиода предлогом для развертывания целого кодекса нравственных правил и хозяйственных наставлений. Гесиод убеждает Перса не рассчитывать на неправду и советует искать обогащения в труде. Однако разработка темы «справедливости» и «труда» выходит далеко за пределы предполагаемого судебного процесса, и обращение к Персу является лишь формой, обычной для жанра «наставлений»: в действительности поэма Гесиода рассчитана на гораздо более широкую аудиторию.

Мирозерцание Гесиода сурово. Жизнь представляется Гесиоду непрерывной борьбой, проходящей в соперничестве между представителями одинаковой профессии. «Работы и дни» открываются противопоставлением двух «Эрид» — двух видов соперничества. Есть злая Эрида, порождающая раздоры и войну, и добрая Эрида — соревнование в труде. Гесиод, таким образом, отвергает гомеровский идеал воинской удали, как источника славы и добычи. Но и в труде Гесиод видит лишь тяжелую необходимость, ниспосланную людям разгневанным Зевсом.

Условия жизни все ухудшаются; эта мысль иллюстрируется двумя мифами — о том, как женщина Пандора, посланная людям Зевсом в наказание за то, что Прометей похитил для них огонь, открыла сосуд с бедствиями и выпустила их на волю, и о пяти «родах» людей, последовательно сменявших друг друга на земле. Золотой «род», не знавший ни труда, ни горестей, сменился серебряным, серебряный — медным. За медным поколением по мифу должно было бы непосредственно следовать железное, но Гесиод вводит между ними еще поколение героев, связывая таким образом фигуры героического эпоса с мифом о смене поколений. Но время героев также относится к области минувшего, как и золотой век; сам Гесиод ощущает себя принадлежащим к пятому, железному «роду» людей, который теряет все привычные нравственные устои и движется к своей гибели.

Произвол знати Гесиод изображает в притче о ястребе и соловье, обращенной к «царям». Ястреб держит соловья в когтях и обращается к нему с речью:

*«Что ты, несчастный, пищишь?
Ведь намного тебя я сильнее!
Как ты ни пой, а тебя унесу я, куда мне угодно.
И пообедать могу я тобой и пустить на свободу.
Разума тот не имеет, кто меряться хочет с сильнейшим:
Не победит он его, — к униженью лишь горе прибавит!»*

О политической борьбе против родовой знати Гесиод даже не мечтает. Правда, он находится в преддверии революционного движения VII — VI вв., которое сломило мощь аристократии во всех передовых областях Греции, но движение это было возглавлено не крестьянством, а нарождающимися рабовладельческими элементами города, и вовсе не коснулось отсталой Беотии. Гесиод угрожает «царям-дароядцам» лишь божественным возмездием, гневом Зевса, карающего за насилие и неправедный суд. Образ Зевса приобретает у Гесиода черты всемогущего божества, блюстителя справедливости: по земле бродит тридцать тысяч «бессмертных стражей»; они, вместе с «девой Правдой», сообщают Зевсу о неправых поступках людей. Таким образом, Гесиод, хотя и углубляет традиционные религиозные представления, подчеркивая в них нравственные моменты, все же остается всецело в рамках мифологических образов. Само божественное воздаяние мыслится у него по-старинному, в виде голода или чумы, постигшей всю общину за вину власть имущих, «царей».

В эту картину миропорядка автор вводит свой морально-хозяйственный материал. Гесиод консервативен и не ищет путей изменения социального строя; цель наставлений — показать, каким образом при существующих условиях небогатый человек может честно достигнуть благосостояния и почета. В образных афоризмах Гесиод рисует трудолюбивого крестьянина, расчетливого, бережливого, строящего свои

отношения с людьми на основе строгой взаимности услуг, благочестивого в расчете на ответную благосклонность богов. Цель жертвоприношений и возлияний богам — обогащение. Для мировоззрения Гесиода очень характерен взгляд его на семью. От любовных увлечений Гесиод предостерегает. Жениться он советует в тридцатилетнем возрасте на молодой девушке, которую легко обучить «благонравию»; следует иметь не больше одного сына, чтобы не дробить земельного участка.

Важнейшим средством к обогащению является у Гесиода сельскохозяйственный труд. Труд этот должен быть систематическим и упорядоченным. Гесиод разбирает одну за другой все работы сельскохозяйственного года, начиная с осеннего посева, указывает сроки этих работ; указания хозяйственного и технического порядка перемежаются с нравственными сентенциями и описаниями природы в различные времена года. Все наставления рассчитаны на небольшое, но зажиточное хозяйство, прибегающее в страдную пору к использованию также и наемного труда; центр тяжести лежит, однако, на личном труде хозяина.

Другим источником обогащения может служить морская торговля; однако к мореплаванию беотийский крестьянин относится с большим недоверием. Гесиод сам лишь один раз в жизни ездил по морю на состязание рапсодов и признает свое незнакомство с морским делом; тем не менее и здесь он стремится указать «сроки», т. е. те времена года, когда плавание сопряжено с наименьшим риском.

Заключительная часть поэмы представляет собой рассмотрение «дней». Здесь излагаются поверья, связанные с определенными числами месяца, рассматривавшимися как «счастливые» или «несчастливые» для различных работ. Наличие этой заключительной части отмечено в традиционной заглавии поэмы (вряд ли восходящем к самому автору): «Работы и дни».

Размышления и наставления Гесиода группируются, таким образом, вокруг нескольких тем: установленные богами условия человеческого существования, справедливость и насилие, труд земледельца, мореплавание, «дни». Изложение, однако, не отличается строгой последовательностью; основной материал обрамлен отдельными афоризмами и правилами поведения на разные случаи жизни. Мысль лишь с трудом облекается в отвлеченные формулы и чаще всего получает образное выражение, порой очень меткое и реалистическое, в стиле народных пословиц и поговорок. Поучения разворачиваются в небольшие, но наглядные бытовые картинки. Наряду с этим Гесиод, который пользуется гомеровским диалектом и стихотворным размером героического эпоса — гекзаметром, имеет в своем распоряжении богатый запас выразительных средств, выработанных эпической традицией; архаический язык эпоса с его «постоянными» эпитетами и формулами придает некоторый характер торжественности моральному пафосу «Работ и дней» и той «истине», которую поэма возвещает.

Вопрос: общая характеристика древнегреческой лирики: хронологическая, племенная и территориальная, жанровая классификация; особенности лирического мировосприятия.

Ответ: с развитием полисов меняется мироощущение эллинов. Человек начинает осознавать себя как личность и индивидуальность. Обращаясь к художественному творчеству, человек говорит не от имени коллектива или народа, а от себя лично. В связи с этим преобладает лирическая поэзия. Появляется субъективное мировоззрение героя, новое понимание этики, новые функции мифа, открывается новая структура стиха, трансформируется психологизм, переосмысливаются новые понятия эпоса, этические категории (индивидуальная доблесть вождя, полисная этика, связанная с необходимостью защищать родной город). Миф остаётся, но приобретает коммуникативную функцию. До этого миф санкционировал общий порядок, ориентировался на прошлое и был значимым сам по себе. В лирике миф ориентирован на современность — мифологические герои чувствуют и ведут себя как современные люди. При помощи мифологических сюжетов решаются актуальные вопросы современности. В лирике происходит самосознание человеком своих ощущений. При передаче эмоциональных и интеллектуальных проявлений сохраняется конкретизированная образность, но она не ограничивается внешними симптомами, а воспроизводит ощущения, переживаемые самим индивидом. Краткость текста лирического стихотворения приводит к формированию другой поэтики, появлению новых композиционных принципов (антитеза, приём «переплетающейся сети», нанизывающий стиль). Термин «лирика» появляется позже собственно лирики. Ранняя лирика называлась меликой (от греч. melos — песня, напев). Термин «лирика» появляется у alexandрийских филологов (III – II века до н.э.).

Хронологическая классификация:

1. 648 г. до н.э. – VI век до н.э. (Архилох, Мимнерм, Алкей, Сапфо, Тиртей, Каллин, Арион).
2. VI век до н.э. – время греческой тирании (Анакреонт, Семонид Кеосский, Парменид, Пиндар).
3. Первая половина V века – развитие хоровой мелики (Вакхилид, Феогнид).
4. Вторая половина V века – первая половина IV века (Тимофей Милетский).

Племенная и территориальная классификация:

1. Ионийская лирика (элегия и ямб);
2. Эолийская лирика (представитель – Сапфо);
3. Дорийская лирика (хоровая);
4. Сицилийская лирика.

Жанровая классификация:

1. Декламационная лирика (элегия, ямб);
2. Песенная лирика.

Декламационная лирика:

1. Элегии (общественные, общегражданские, воинственно-патриотические, личных настроений, дидактические);
2. Ямб.

Греческая лирическая поэзия своими корнями уходит в устное народное творчество. Она связана с любовными, свадебными и застольными песнями, обрядовыми прославлениями и гимнами, погребальными заплачками. Важнейшие жанры лирики – элегия и ямб. Истоком элегии были заплачки, но в литературном виде этот жанр необязательно носил грустный характер. Элегии исполнялись на пирах и народных собраниях и строились на чередовании гекзаметра с пентаметром (элегический стих). Ямб происходил из песен, которые пелись на сельскохозяйственных праздниках. Ямбы декламировались без музыки и были наиболее близки к разговорной речи. Ямбический размер – трёхмерная стопа, состоящая из двух слогов. Наиболее употреблявшийся ямбический размер – триметр.

Песенная лирика:

1. Монодийная (лесбосская, сицилийская, «странствующих поэтов»);
2. Хоровая (дорийская, аттическая, общегреческая).

Мелические произведения – песни, но ноты к ним не сохранились. Древнегреческие филологи мыслили мелику единым целым. В каноне филологов Александрийской библиотеки выдающимися поэтами считаются Пиндар, Вакхилид, Сапфо, Анакреонт, Стесихор, Семонид Кеосский, Алкей, Алкман и Ивик. Этот жанр уходил корнями в первобытно-общинную эпоху и обслуживал определённую общественную группу. Прикрепление мелики к какому-либо коллективу остаётся её постоянным признаком. Литературная мелика сохраняет связь с фольклорной основой. Существовали застольные песни (сколии), свадебные (эпитафии или гименеи), похоронные (френы), в честь богов (гимны), песни исцеления (пеаны), дифирамб – гимн Дионису, парфений – гимн Афине.

Также к лирической поэзии относится *эпиграмма* – законченное короткое стихотворение, посвящённое лицу или событию. Создателем жанра считается Семонид Кеосский. Кроме того, к лирике относится *эпитафия* – надпись на надгробном памятнике, выполненная гекзаметром или элегическим дистихом.

Вопрос: творчество Архилоха: жанровый состав, проблематика, поэтика.

Ответ: Архилох жил между 689 – 640 гг. Его творчество было популярно в античности. До нас дошло около 200 фрагментов его стихотворений. Архилох сочинял элегии, гимны, басни, эпиграммы, но он более известен как создатель ямбической поэзии. Она использовалась в личной полемике и писалась двусложными размерами: ямбом, трохеем, спондеем. Архилох родился на острове Парос. Вплоть до последнего времени считалось, что Архилох был вольноотпущенником, сыном рабыни и знатного человека и наёмником, сражавшимся на острове Парос и во Фракии. Сейчас нельзя говорить о том, что он был наёмником. Он сражался как представитель полисной общины. Его этика – антиэпичность и антигомеричность, идеалы – идеалы общины, которые неизвестны героическому эпосу. Раннегреческая лирика мыслилась в рамках общественного коллектива (фиас, гетерия, апелла). Точно такой же группой было общество колонистов, к которому принадлежал Архилох.

В своём творчестве Архилох отказывается от шкалы ценностей родовой аристократии. Он обращается к безземельным переселенцам, которые ищут кусок земли. С новыми обстоятельствами складывается и новое мировоззрение. Нестабильность общественных отношений эпохи колонизаторов противостоит стабильности героического века. Возникает интерес к жизни индивида, его внутреннему миру. Несомненна роль Архилоха в обновлении художественных средств. «Я служитель царя Эниалия» – Архилох соединяет в себе несоединимое: войну и поэзию. В своих произведениях он руководитель и наставник своих

сограждан, особенно в элегиях. Стихотворения Архилоха дидактичны, хотя в них изображаются личные чувства и переживания поэта. В храмовой легенде рассказывается, что Архилох стал по-новому петь старые песни и ввёл новый культ бога Диониса. Граждане воспротивились, за что были наказаны Дионисом. Тогда граждане приняли новаторство и восславили Архилоха. В творчестве Архилоха время меняется вместе с человеком. Архилох знает, что невзгоды подавляют человека, меняют его. Архилох сомневается в гомеровской чести, оспаривает её, отстаивает индивидуальность. Гомеровская лексика приобретает иной контекст. *«Необходимое бегство не несёт людям позора»* – Архилох убеждает, что в трудных боевых действиях лучше убежать и спастись, чтобы потом защищать общину. Мотив брошенного щита трижды встречается в древнегреческой литературе: у Архилоха (фрагмент 5), Алкея, Анакреонта (фрагмент 65). В римской поэзии этот мотив представлен Горацием. Поэзия Архилоха преодолевает дистанцию между слушателем и героем, нарочито подчёркивая субъективный момент, авторское отношение. Тема дружбы чередуется с темой вражды. Больше всего Архилох ненавидит бывших друзей, посвящает им порицания.

Отличительная черта Архилоха – его активное вторжение в жизнь. Эта особенность – личная ответственность поэта. Взлёты и падения в личной жизни Архилох типизирует, демонстрируя образцы поведения для себя и для слушателей. Жизнь представляется ему в течении удач и неудач. Идея человеческой беспомощности перед миром, обращение к духу. Архилох в обращении к себе продолжает эпическую традицию внутреннего монолога. Но Архилох не ограничивается приказом – он утешает, ободряет свой дух. Глаголы в его стихах повелительного наклонения. У Архилоха происходит самосознание своего переживания, внутреннего ощущения.

Тема любви не занимает особого места в творчестве Архилоха. В ряде отрывков он признаётся в любви к прекрасной Необуле. Отвергнутый ей, он пишет про неё с жестокой насмешкой. Обличительная поэзия Архилоха *«таила в себе жало змеи и яд пчелы»*. Известны басни Архилоха, например, «О лисице и орле». Архилох стоит у истоков европейской лирики. Он первым осуществил переход от эпоса к лирике.

Вопрос: греческая монодийная мелика (Сапфо, Алкей, Анакреонт)

Ответ: Алкей и Сапфо жили в VI веке до н.э. и происходили из аристократических семей острова Лесбос. Их творчество высоко ценилось в античном мире. Произведения Сапфо были изданы в девяти папирусных книгах, Алкея – в десяти. Их творчество было известно в Римской империи. До нас дошло по 400 строк от каждого поэта.

Сапфо и Алкей исполняли свои произведения в фиасе и гетерии соответственно. Эти объединения берут своё начало в родовом строе. По мере формирования классовых обществ возрастные границы начали стираться. Мужчины составляли замкнутое объединение и жили вне семьи. Гетерия жила политической борьбой, а фиас – женскими заботами. Гетерии покровительствовал Зевс, Аполлон, Гермес, Дионис, а фиасу – Афродита, Гера. Жречества в Греции не было, так как каждый гражданин полиса мог принести жертву богу. Фиас существовал в дорийских и эолийских областях Греции, где положение женщины было свободней.

Коллектив Сапфо был посвящён Афродите и Музам. Основная тематика песен Сапфо – общение с подругами, свадьбы, праздники. Политическая жизнь не интересовала Сапфо, но она была в изгнании, когда к власти пришёл враждебный ей род. Вопрос об отношении Сапфо к воспитанницам остаётся спорным. В школу Сапфо отправляли девушек из Ионии. Уже в античности вокруг Сапфо родилось множество легенд. Её отец – богатый гражданин Митилены, мать рано умерла. В фрагменте 50 ею вводится ставшая известной античная формула *kalos kagathos* (прекрасный и благородный), характеризующая человека, принадлежащего знати. Сохранились сведения о братьях Сапфо. По легенде, она изобрела фектиду (вид арфы) и миксолидийский лад в трагедиях.

Поэтика произведений Сапфо:

1. Начало и конец стихотворения – обращение к богам;
2. Призываются женские божества: Гера, Афродита, Музы, Хариты;
3. Любовь и поэзия – два начала, служащие Сапфо;
4. Сапфо верит в возможность *эпифании* – явления божества смертному.

Центральная часть гимна – биография божества. «Гимн Афродите» – призыв, цель которого – исполнение желания. Ритуальный характер носит начальная строка (*«дочь Зевса», «бессмертная»*). Подчёркивается могущество божества: внутренняя рама – могущество, внешняя – её качества и свойства. Древние греки искренне верили в возможность общения человека и бога, но бог не мог появляться в истинном обличье. Эта иллюзия подкрепляется актуализацией предыдущего свидания с богиней. Речь идёт не только о лейтмотиве. Сапфо соблюдает ещё одно условие призывной песни: если бог однажды оказал благодеяние, он окажет его вновь. Отсюда в завершающей строфе призыв повторяется. Рамочная композиция известна ещё эпосу. Вся структура динамично устремлена от начала до конца.

Культ Афродиты носил эротическую окраску. Обязательным элементом почитания Афродиты являлось любовное томление. Ярким примером служит стихотворение «Огненное» (фрагмент 52). В нём описывается состояние, в которое предмет страсти повергает влюблённого. У Сапфо присутствуют внешние симптомы, но она характеризует страсть. С другой стороны, Сапфо испытывает и внутренние переживания. Также она употребляет нанизывающий стиль: яркая картина создаётся накоплением коротких фраз, определения сведены к минимуму. Исход драматического действия один – страсть губит того, кто испытывает её. У Сапфо любовь теряет однозначную привлекательность, становится *«горько-сладким неодолимым чудовищем»*, *«потрясает душу как бурный ветер, обрушивающийся на дубы»*. Преобладает неразделённая любовь, ревность, страдания.

Творчество Алкея формируется в рамках гетерии. Алкей живёт политикой. В начале VI века Лесбос представлял собой разделённый противоречиями полис. Вначале Алкей в союзе с Питтаком боролся против тирана Мирсила. Однако, когда Питтак стал правителем («примирителем») на 10 лет, Алкей выступил против, используя фольклорное поругание, бранные стихотворения. Он называл Питтака *«завсегдаем пьяных притонов»* и призывал соратников к борьбе, хотя собственная гетерия казалась ему *«кораблём, застигнутым бурей в открытом море»*. Эта метафора перешла в мировую поэзию. Забвение от неудач Алкей находит в вине и общении с друзьями. Древние говорили, что *«для Алкея любой повод – повод выпить»*. Ему приписывается афоризм *«истина в вине»*.

Анакреонт (572/569 – 487/484 гг.) относится к странствующим поэтам. Он родился на острове Самос. Темы его поэзии – любовь, эротика, меланхолия. Анакреонт – символ изящного эротизма. Анакреонт в основном известен через своих подражателей. До нас дошёл сборник стихов в стиле Анакреонта, относящийся к поздней античности.

Анакреонт – поэт редкого жизнелюбия, выражающий общегреческое мировоззрение – мир прекрасен. Анакреонт до старости славил чувственные удовольствия. Программным произведением считается фрагмент 19. Предмет любовной лирики Анакреонта – преимущественно гетеры. Долгое время Анакреонт жил в Афинах, культурном центре Греции. Концепция любви у Анакреонта – наслаждение, лёгкое, светлое чувство. Эрот Анакреонта – шаловливый мальчик, играющий человеческими судьбами в кости. Сходные мотивы позднее встречаются у Горация. В поздней лирике Анакреонт шутит над своей старостью. Любовь у него неотделима от вина, пиров, музыки, вписана в стиль придворной жизни. Эллинов отличает чувство меры, и Анакреонт не теряет голову от вина и любви. Простота и ясность восприятия мира отличает Анакреонта от Алкея и Сапфо. Его лирический герой легкомысленный, но его принципы подчёркиваются мыслью о неизбежном конце. В мировой и русской литературе темы Анакреонта нашли своё продолжение.

Вопрос: греческая хоровая мелика. Творчество Пиндара: особенности жанра, проблематики и поэтики.

Ответ: из всех видов греческой лирики хоровая песня сохранила наиболее тесную связь с культом и обрядом, потребности которых она главным образом и обслуживала. В своих фольклорных формах хоровая песня существовала, разумеется, повсеместно, но особенно культивировалась она в тех государствах, где у власти удержалась землевладельческая знать. Культовая поэзия служила здесь орудием пропаганды аристократической идеологии, получившей в это время новое оформление в религии Аполлона Дельфийского. В противоположность старо-аристократической идеологии, восходившей ко времени разложения родового строя, дельфийская религия и мораль были приноровлены уже к условиям классового общества и к потребностям аристократии, как господствующей группы внутри полиса. Хоровая лирика стала литературной выразительницей этой новой морали и нового мифотворчества, перерабатывающего традиционные мифы в духе дельфийской религии. Политическое господство аристократии сохранилось по преимуществу в дорийских областях; в соответствии с этим дорийский диалект сделался преобладающим языком хоровой лирики.

С другой стороны, в культовой поэзии были заинтересованы и тираны, которые вели активную религиозную политику, поддерживая низовые и общегреческие культы в противовес местным аристократическим, и стремились придать религиозное освящение своему владычеству. В этих условиях хоровая лирика становится одним из важнейших ответвлений греческой лирической поэзии и играет очень значительную роль в литературном движении эпохи.

В силу своего культового и обрядового характера хоровая лирика более архаична по способу своего исполнения, чем монодическая мелика или элегия. Слово остается связанным не только с музыкой, но и с ритмическими телодвижениями; песня исполняется традиционным обрядовым хором, который поет и вместе с тем пляшет. Во главе хора стоит предводитель; половозрастной состав хора и характер пляски очень часто уже predeterminedены культовым заданием, так как хоровая песня исполняется лишь по определенному поводу, в связи с каким-либо празднеством или обрядовым действием. Греки различали многочисленные виды хоровой песни в зависимости от повода, вызывающего ее, от божества, к которому она была обращена, от состава хора и характера пляски: в большинстве случаев эти виды литературной хоровой лирики являются продолжениями соответствующих фольклорных жанров, но некоторые из них, и притом важнейшие по

своему литературному значению, возникли или по крайней мере получили широкое распространение в рассматриваемое время и тесно связаны с социальной и идеологической борьбой VII — VI веков. Так, дифирамб, культовой гимн в честь Диониса, обязан своим расцветом тому значению, которое приобретает в революционную эпоху религия Диониса. В хоровой лирике, начиная со второй половины VI века, одно из важнейших мест занимает эпиникий, песня, прославляющая победителя на общегреческих гимнастических состязаниях. Эти игры были народными празднествами, и победители получали у себя на родине почти божеские почести. А так как участие в состязаниях принимала главным образом аристократия, которая одна только имела достаточно средств и досуга для необходимой гимнастической тренировки, победа на играх оказывалась удобным предлогом для прославления аристократической «доблести». То обстоятельство, что предметом песнопения становился не бог и не мифологический герой, а живой представитель знати, только повышало актуальность и классовое значение эпиникиев. И уже совсем новым жанром хоровой лирики был энкомий, гимн в честь определенного лица; жанр этот своим появлением свидетельствует о повышении удельного веса личности в социальной жизни полиса, и он получил особенное развитие в придворной обстановке, окружавшей тиранов.

По сравнению с фольклорной хоровой песней чрезвычайно усложнилась также и музыкальная сторона. Хорический поэт был одновременно и композитором и балетмейстером. Он для каждого стихотворения составлял особую музыку, часто даже для каждой строфы. Ритм выявлялся не только словом, но и плясовыми движениями хора. Греческая хоровая лирика отличается поэтому большой свободой ритмов, меняющихся от стихотворения к стихотворению, от строфы к строфе. Строфы эти весьма разнообразны и по своему внутреннему составу. Нигде в античной поэзии нет такого разнообразия и богатства ритмических форм.

В произведениях хоровой лирики обычно наличествуют три элемента, связанные с торжественным «гимническим» характером хоровой песни. Составной частью культового гимна издревле является миф; в свободном чередовании с мифом подавался дидактический элемент, наставительные размышления на религиозные и нравственные темы; наконец, поскольку гимн являлся молитвой, выражавшей пожелания молящего, хоровая песня содержала и личные высказывания, от имени поэта или его хора.

Пиндар (около 518 — 442 гг.) — последний и самый выдающийся певец греческой аристократии. Пиндар был уроженцем Фив и происходил из знатного рода; с юных лет он был тесно связан с Дельфами, и дельфийская религия оставила очень значительные следы на всей его поэтической деятельности. В творчестве Пиндара представлены различные виды хоровой лирики: эпиникии, гимны, пеаны (в честь Аполлона), дифирамбы, просодии (песни процессий), парфении, гипорхемы (песни-пляски), энкомии, траурные песни. От богатого наследия Пиндара, обнимавшего в античных изданиях 17 книг, сохранилось 4 книги эпиникиев, в общей сложности 45 стихотворений. Общегреческие гимнастические состязания происходили в это время в четырех местах: в Олимпии, в Дельфах (пифийские игры), на Истме (около Коринфа) и в Немее (в северо-восточном Пелопоннесе). Соответственно этому оды Пиндара в честь победителей на играх и были разбиты на четыре книги. Эпиникии составлялись не по собственной инициативе автора, а заказывались заинтересованными лицами или общинами, к которым победители принадлежали. Пиндар, как и до него Симонид, работал по заказу различных общин и получал вознаграждение за свои стихи. Круг заказчиков Пиндара — по преимуществу дорийская знать и тираны Сицилии; это то общество, для которого он творит и в котором он славится.

Уже самое задание эпиникия заключает в себе некоторую программу, которую поэт обязан выполнить. В состав оды должны входить местные и личные элементы, касающиеся победителя, прославление его рода, предков, общины, указание на место и характер состязания, где были одержаны победы. Столь же постоянной частью являются мифы и наставительные размышления. Но не все стороны программы имеют для Пиндара одинаковое значение. Для его стиля характерно, что на всей внешней обстановке победы он останавливается лишь мимоходом и никогда не описывает самих состязаний. Победа интересует его лишь как обнаружение «доблести», и эту последнюю он прославляет в лице победителя. Эпиникий Пиндара становится как бы исповеданием аристократического мировоззрения, и все построение оды подчинено этой задаче. Упоминание о предках прославляемого получает особый смысл в свете убеждения, что «доблесть» не есть личное качество, что она в знатных родах передается по наследству от предков в силу «божественного» происхождения рода. Мифологические части стихотворения создают вокруг прославляемого «героическую» атмосферу. Они могут не находиться в прямой связи с воспеваемой победой или личностью победителя; персонажи мифа — это те образцы, положительные или отрицательные, которыми иллюстрируются мысли поэта.

Произведения Пиндара — наиболее яркий литературный документ аристократической идеологии, сложившейся под идейным руководством Дельфов. Он твердо убежден во всемогуществе, всеведении и нравственном совершенстве богов. Там, где традиционная мифология оказывалась в противоречии с позднейшими моральными представлениями и богам приписывались безнравственные поступки, Пиндар без колебания «исправляет» мифы. Вместе с дельфийской религией он подчеркивает ограниченность человеческих возможностей и призывает соблюдать во всем «меру». *«Чрезмерность»* губительна: *«смертному*

приличествует смертное». Предел человеческого счастья — богатство, соединенное с «доблестью». Способность развить в себе качества, которые составляют доблесть, присуща знатному от рождения. «Узнавши, каков ты есть, стань таковым». Тот же, кто обладает только «знанием» без наследственных качеств, не способен достигнуть полноценной «доблести». Все эти положения, неизменно провозглашаемые Пиндаром, полемически заострены против прогрессивных течений греческой мысли, критиковавших мифологическую систему и противопоставлявших аристократическим традициям силу знания, одинаково доступного знатным и незнатным. Политические симпатии Пиндара, разумеется, обращены также в сторону аристократических государств, где правят «мудрые».

Идеал «доблести», провозвестником которого был Пиндар, имел большое культурное значение, несмотря на свой аристократически ограниченный характер. В «доблести» Пиндара нераздельно слиты атлетика и этика, физические и душевные качества: отсюда призыв к развороту всех сил человека и их всестороннему развитию. Это — тот же гармонический идеал, который мы находим воплощенным в произведениях греческого изобразительного искусства.

Примером построения эпиникия у Пиндара может служить второе стихотворение из сборника в честь победителей на играх в Олимпии. Оно адресовано Ферону, властителю сицилийского города Акраганта. Кони Ферона одержали победу на состязании колесниц, а в таких случаях «победителем» обычно провозглашался владелец коней. Ода Пиндара прославляет фиктивного «победителя», отягощенного в это время заботами об упрочении своего владычества. Пиндар начинает с обращения к «гимнам, властителям струн»: «какого бога, какого героя, какого мужа мы будем воспевать?» В нескольких строчках следует ответ, исчерпывающий всю официальную программу эпиникия: указывается место победы, характер состязания, имя победителя. Ферон — «опора Акраганта», «краса славных предков», представитель рода, испытавшего некогда бедствия, но вновь достигшего 'благосостояния своими «доблестями». Это создает переход к вопросам общего порядка. Сначала сентенция: даже отец всего Хронос (время) не может сделать бывшего не бывшим, но радости дают забвение от страданий; в качестве примеров приводится миф о героинях, которые после великих страданий удостоились принятия в круг "богов. Новая сентенция: на людей попеременно надвигаются «потoki радостей и тягот»; примером служит уже род самого Ферона, начиная от его мифологического предка Эдипа. Теперь Пиндар возвращается к победе Ферона, к его «богатству», украшенному «доблестями». Вера Ферона в загробное воздаяние служит предлогом для введения нового мифа, описания беспечальной жизни на «острове блаженных». Затем, после резкого выпада против «ученых», которым противопоставляется «мудрец», много знающий от природы, даются заключительные славословия по адресу Ферона, как «благодетеля» своего города. Таким образом, центральную часть оды занимают сентенции и мифы, окаймленные с обеих сторон похвалой в честь победителя. Это обычный тип построения у Пиндара.

Стиль Пиндара выделяется своей торжественностью и пышностью, богатством изысканных образов и эпитетов, зачастую сохраняющих еще тесную связь с образной системой греческого фольклора. Пиндар стремится максимально повысить выразительную энергию стиха. Каждое слово полномерно, все второстепенное, неяркое отбрасывается; поэт как бы скользит по вершинам мыслей и образов, опуская соединительные звенья. Хвалебный гимн, по его собственным словам, перелетает, «подобно пчеле», с одной темы на другую. Эти особенности затрудненного стиля Пиндара, в котором связь образов и мифологических представлений преобладает над связью понятий, воспринимались в XVI — XVIII вв. как «лирический беспорядок» и «лирический восторг», что и легло в основу высокопарного «пиндаризирования» поэтов этого времени.

Вопрос: древнегреческий театр и драматургия: фольклорные истоки, основные жанры, их особенности.

Ответ: вопрос о происхождении греческой драмы дискуссионный. До нас не дошли свидетельства античных учёных V века до н.э. — современников драмы — а также сама ранняя драма. Уже в фольклорных произведениях были элементы мимической игры и диалога. Ещё во времена крито-микенской культуры использовались маски. Во многих случаях из хора выделялся запевала и вёл диалог с хором. Сами греки считали трагедию древним искусством (Платон, диалог «Минос»). Гораций считал, что драма происходит из культов местных героев.

У истоков трагедии стоял дифирамб. Трагедия возникла из представления сатиров и была связана с культом Диониса. Дифирамбы исполнялись хором из 50 человек. Дионис был богом растительных сил природы. Он был новым богом — у Гомера он не упоминается. Культ Диониса был необычен и олицетворял слияние с природой, был сродни элевсинским мистериям Деметры и Персефоны. Из Фригии культ Диониса пришёл в Атику при тиране Писистрате (VI век). Этот культ распространялся в политической борьбе демагогами, опиравшимися на демос. Аспект смерти и воскрешения в мифологии Диониса сродни восточным богам. Праздник, посвящённый Дионису — Великие Дионисии. Разыгрывался мотив смерти и воскрешения Диониса. Эта сцена изображалась на греческих вазах. Спутники Диониса — козлоподобные сатиры, конеподобные силены, воспитатель Силен.

Создание литературного дифирамба приписывается Ариону, полулегендарному поэту из Коринфа.

Солист хора первоначально превращается в первого и единственного актёра (*hypokrites* – ответчик). У Феспида солист уже не запевал, а говорил с хором и менял маски. Произведения Феспида не сохранились. Трагедия Фриниха «Финикиянки», которую спонсировал Фемистокл (хорег), взяла первый приз. В композиционном отношении трагедия Фриниха – патетическая оратория. Трагедию-действие изобрёл Эсхил. Он ввёл второго актёра и поставил на первое место диалог. Софокл ввёл третьего актёра и перенёс всю смысловую нагрузку на диалог.

Пролог – экспозиция и завязка действия. В пародии и стасимах песни делятся на строфы, антистрофы, эподы (припевы). Предводитель хора – корифей – от лица хора ведёт диалог с актёрами. Стасимов было три. Три трагика выставляли по четыре пьесы (тетралогия): три трагедии и одну сатирическую драму. Трагедии, входившие в тетралогия, первоначально были связаны по сюжету. Позднее трагедии стали отдельными произведениями.

Основные театральные праздники:

1. Великие Дионисии – трагедия;
2. Малые Дионисии – сельский вариант праздника;
3. Ленеи (конец января) – комедия.

За постановку трагедии отвечал первый архонт. Хорег отвечал за помещение для репетиций, хор и театральные костюмы. *Дидоскалии* – протоколы комиссии по награждению победителей на мраморных плитах.

Первый театр в Эпидавре вмещал 15 000 зрителей. Вход в театр был платным. Актёры носили маски с широким ротовым отверстием, используя его как рупор, и также носили высокую обувь (котурны). К III веку до н.э. хор теряет культовое значение, и актёры выступают на самой сцене.

Партии хора писались на дорийском диалекте, диалоги – на аттическом наречии. Размер диалогов трагедии – ямбический триметр. В партиях хора могли быть и маршевые анапесты. Греческая драма совмещала декламацию, пение, пляску, музыку. Комедия сопровождалась буффонадой. Государство принимало активное участие в постановках.

Вопрос: творчество Эсхила. Трилогия «Орестея»: проблематика и поэтика.

Ответ: античный гуманизм утверждал красоту земного человека как предмет искусства. Большое значение в развитии трагедии имели Греко-персидские войны. Они сделали трагедию более серьёзной. В ней появляется политико-общественная проблематика. Мифологические образы иллюстрируют современные вопросы.

Эсхил был назван «отцом трагедии». Биографические сведения о нём скудны. Он родился в 525 г. до н.э. в Элевсине в старинной аристократической семье, принимал участие в Марафонском сражении (490 г.), Саламинском сражении (480 г.), битве при Платеях (479 г.). Свои заслуги гражданина и воина он ценил выше, чем творчество.

Первое выступление Эсхила как драматурга произошло в 500 г. В 484 г. он добивается победы. В последующие годы он получал первый приз 12 раз. В 470 – 460 гг. Эсхил был самым популярным драматургом в Афинах. В 468 г. Эсхила победил Софокл. Затем, используя нововведения Софокла, Эсхил вновь завоевал первую премию (тетралогия «Орестея»). Эсхил умер в 456 г. на Сицилии. Он написал около 80 произведений. До нас дошло 7 трагедий, написанных между 470 – 460 гг.: «Просительницы» или «Умоляющие», «Персы» (472 г.), «Семеро против Фив» (467 г.), «Прометей прикованный», трилогия «Орестея» (458 г.): «Агамемнон», «Хозфоры», «Эвмениды». Сохранились сотни фрагментов из сатирических драм.

Эсхил ставит перед собой новые задачи. Композиция ранних трагедий Эсхила фронтонная. В «Орестее» она преодолевается изнутри. В центре – партия хора. Трагедию обрамляли две большие хоровые партии. Происходит развитие действия и перемена настроения. Отдельные части, на которые делится пьеса – замкнутые образования, скрепляющиеся с помощью мотивов, лейтмотивов и особых композиционных связей. Композиционные элементы следуют друг за другом. Основной поворот в драматическом действии происходит в разговорных партиях. В «Агамемноне» отсутствует хоровой финал. Смысловым центром являются диалогические партии. При сокращении объёма хоровых партий участие хора в развитии действия нарастает. Действие идёт к кульминации. Преодоление фронтонной композиции связано с тем, что новителями авторского отношения являются актёры.

«Агамемнон» - трагедия-поединок, основанный на противостоянии Агамемнона и Клитемнестры. Центр внимания в «Хозфорах» - Орест (монодрама). Последняя трагедия «Эвмениды» - диптих. Вторая часть не связана с первой. По мере того, как возрастает нравственная проблематика, исчезает роль хора.

Трилогия «Орестея» была поставлена в 458 г. К ней примыкает сатирическая драма «Протей». В трагедии используется *проскеней* – задняя декорация. В основе трилогии – миф об Агамемноне, восходящий

к микенским племенам. Судьба Агамемнона – проклятие рода Пелопса. В трилогии не рассматривается проклятие Пелопса. Эсхилу интересна распря Атрея и Фиеста. «Пир Фиеста» упоминается в «Агамемноне» и «Хозэфорах». Действие трилогии начинается с жертвоприношения Ифигении. В VI веке Стесихор и Пиндар считали виновницей убийства Агамемнона Клитемнестру. Дельфийская религия, борющаяся с институтом родовой мести, придала мифу об Оресте другой финал – ритуальное очищение в храме Аполлона. Таков был литературный фон «Орестей». Эсхил сохраняет проблему прекращения родовой мести. Позиция Эсхила – позиция афинского патриота. В «Орестее» показан переход от кровавых ужасов старины к разумной жизни. Поэтому Эсхил и вводит в конце Ареопаг.

Основные перипетии трилогии:

1. Убийство Агамемнона и Кассандры;
2. Убийство Клитемнестры и Эгисфа;
3. Оправдание Ореста.

В прологе «Агамемнона» упоминаются мотивы возвращения героев домой и неладов в царском доме. В пародии хор аргосских старейшин размышляет о подготовке троянского похода, жертвоприношении. Поддерживается тема Трои. В монологе вестник намекает на будущее зло. Зло предчувствуют и старейшины. Тема Трои звучит и в речах Агамемнона. Затрагивается тема проклятия рода Атрея. В «Агамемноне» применяется трагическая ирония.

В «Хозэфорах» действие развивается быстрее, чем в «Агамемноне». Орест уже готов мстить. В «Эвменидах» основная перипетия – оправдание Ореста. Действие происходит ещё быстрее. Динамика появления Эринний усиливает общую динамику трагедии. Во второй трагедии их видит только Орест, в третьей – Пифия. Они появляются на Ареопаге. Кульминация трагедии – их ярость. Эриннии – кристаллизация ужаса, пластичность, свойственная стилю Эсхила. Натурализация и пластичность присутствуют в предсказаниях Кассандры и рассказе Клитемнестры об убийстве. Другая особенность – психологический реализм, обнажённость чувств, настроения, острейший психологизм. Исступление и ужас сменяются благоденствием, победой человека над иррациональным.

Вопрос: религиозные воззрения Эсхила. Трагический и нормативный герой в драматургии Эсхила (Агамемнон, Орест, Прометей).

Ответ: мифологические представления ещё характерны для Эсхила, однако взаимоотношения между богами и людьми иные: преодолеваются архаичные нормы этики, создаётся новая модель мира, основанная на убеждении, что миром управляет нравственный закон. В мире Эсхила действует множество богов. Существенное место занимают Зевс, Гера, Афина, Аполлон, Артемида, Арес. Человек у Эсхила ощущает непосредственную близость божества. Греки были убеждены в материальной заинтересованности богов. Эсхил ещё достаточно близок к традиционному антропоморфизму (человекоподобию) богов, но уже пытается познать принципы объективного существования мира, осмыслить божество как нравственную и более отвлечённую категорию. В мире Эсхила господствует закон справедливого воздаяния. Божество разлито по миру. Если в «Просительницах» Зевс вполне антропоморфен, хоть и безразличен к божественной каре, в судьбе героев «Орестей» проявляется полное отождествление божественной воли и справедливости. В четвёртом стасиме третьей антистрофе излагается основной принцип Эсхила – «свершивший зло потерпит зло». В «Прометее прикованном» Эсхил превращает богов в обобщённые типы, различающиеся по их отношению к людям. Эсхил ищет объективную силу, управляющую миром.

Эсхилу чуждо представление о духе как о чём-то отдалённом от человека. Психические органы тождественны между собой. В изображении аффекта он уже не фиксирует внешних симптомов, но переносит аффект на внутреннее состояние героев. В эпосе у Гомера разум и дух не вступают во взаимоотношения друг с другом. У Эсхила разум и эмоции связаны. Рассудок может обуздать эмоции, либо эмоции лишают человека разума. Рассудок не управляется божеством. Отклонение разума от нормы является по Эсхилу причиной греха. Нормальное состояние ума открывает человеку истинное понимание вещей и не допускает совершения злодеяния. Миром управляет разум. В поведении героев Эсхила большую роль играет интеллектуальное начало. Причины трагедий Эсхила – ошибка разума.

Проблемы «родового проклятья» ставят для Эсхила необходимость сопоставления объективности родового проклятья с субъективностью поведения человека. Сферой, где это сопоставление имеет место, является интеллект. Разум утрачивает контроль над поведением человека, поэтому действуют эмоции. Чтобы восторжествовала объективная справедливость, необходимо иррациональное поведение человека. Эсхил видит своих героев в их внутреннем противоречии: одно и то же деяние справедливо и нечестиво в разных отношениях. Психологическая характеристика усложнена. Пока преобладает рассудок, человек стремится к торжеству справедливости божества. Усиливается элемент субъективной ответственности.

Персонажи ранних трагедий Эсхила поступают как обобщённые образы. В «Семерых против Фив»

Этеокл приобретает индивидуальные черты. В «Орестее» характеристика персонажей возникает из ответственности. Особый интерес представляет Прометей – персонаж, знающий о настоящем. Он знает, что на себя берёт и чем ему это грозит. В его поведении отсутствуют черты иррационального. Знание Прометея непосредственно связано с действием. Этим подчёркивается значение интеллекта в жизни человека. Решения героев Эсхила – всегда субъективный акт человека, который осознаёт последствия своих действий. Представление о «без вины виноватом» чуждо Эсхилу.

Вопрос: основные аспекты эволюции драматургии Эсхила. Трагедия «Прометей прикованный»: типология героя, природа конфликта.

Ответ: мифы о смене поколений богов получают у Эсхила новую разработку. Не отрицая «пять веков» Гесиода, Эсхил верит в человеческий прогресс. Он звериного существования человек переходит к разумному. Прометей – мифический податель всех благ разума у Эсхила, что является новшеством. Похищение огня – проходящее благо. Все науки, искусства, ремёсла человечество получило от Прометея.

В трагедии Эсхила изображается борьба и смена политических систем. Судьба и страдания индивида интересуют Эсхила как звено большой исторической цепи. Поэтому он развёртывает идею в трилогии и приходит к жизнеутверждающему концу. Эсхил открывает в действиях человека противоречивую диалектику. Стилю Эсхила свойственна торжественность, величие, монументальность. Влияние Эсхила на европейскую культуру было косвенным. К концу V века его стиль был признан устаревшим.

Вопрос: творчество Софокла. Трагедия «Антигона»: природа конфликта, типология героев.

Ответ: Софокл (496 – 406 гг.) родился в г. Колон близ Афин. Софокл получил хорошее образование, обладал музыкальными способностями. В 480 г. он участвует в споре эфеев о победе на Саламине. Расцвет его творчества совпадает с веком Перикла в Афинах. Атика становится центром культурной и политической жизни. Софокл был казначеем государственной кассы, стратегом в походе против Самоса, участвовал в пересмотре афинской Конституции в 411 г., был другом Перикла. В это время в искусстве усиливается индивидуализация, и разрушается гармония личности и государства. Тезис индивида – «человек – мера всех вещей» (Протагор).

Проблематика трагедий Софокла:

1. Отношение человека к религии;
2. Взаимоотношение людей и воли богов;
3. Личность и государство.

Первую победу на театральных состязаниях Софокл одержал в 468 г., обыграв Эсхила. В последующие годы он 20 раз завоевывал первое место и ни разу не был третьим. Ему свойственна любовь к Афинам и вера в историческое предназначение. Вместе с тем он был признан самым трагическим поэтом. Его трагедии считались образцовыми. Из 90 трагедий до нас дошло всего 7. Софокл был убеждён в существовании богов, однако божественное управление миром представлялось ему лишь фоном. Божественные прорицания исполнялись благодаря человеческим поступкам.

Свойства нормативных героев Софокла:

1. Самостоятельность решений;
2. Готовность нести ответственность за поступки;
3. Герои такие, какими они должны быть;
4. Конфликт возникает извне.

Герои меняют своё поведение, исходя из результатов, а не из намерений. Софокл впервые в истории трагедии вводит суицид как способ разрешения конфликта. Трагедии Софокла демонстрируют величайшее напряжение и трагичность разрешения ситуации.

Конфликт в трагедии «Антигона» (442 г.) долгое время видели в столкновении двух одинаково справедливых начал. Это толкование противоречило анализу трагедии и культуре Афин. Противопоставление частных и государственных интересов было невозможно. Позиция Антигоны представлена в прологе и её диалоге с сестрой Исменой. Креонт излагает свою позицию в первом эпизоде. Монолог Креонта, по мнению Демосфена, являлся образцом патриотизма. Креонт считает свой запрет правильным, а в его нарушении видит происки политических противников.

Но с момента диалога Креонта и Антигоны всё больше выявляется уязвимость Креонта. Запрет Креонта не имеет государственного основания. Отказ покойнику в погребении противоречил всем нормам. Запрет Креонта беспрецедентен для всего античного мира. Он не может быть осуществлён с волей

государства – это типичный пример произвола единоличного правителя, встречающий всеобщее осуждение народа и богов в лице прорицателя Тиресия. Несправедливость позиций Креонта очевидна. Закон для Софокла – нравственная категория, соответствующая традициям. Закон Креонта – указ единоличного правителя. Для Креонта его распоряжение – закон, для остальных персонажей – указ. Для Антигоны закон – вечная нравственно-религиозная норма. Спор Креонта и Антигоны заключается в различном понимании существования закона. Конфликт в «Антигоне» происходит между естественным божественным законом и индивидуальным представлением государя вопреки естественным законам. Креонт всё меряет мерой собственного произвола, Антигона – мерой нравственных норм. В финале трагедии Креонта постигает моральное поражение.

Роль Антигоны в количественном отношении меньше, чем роль Креонта. Антигона появляется перед зрителем с уже готовым решением. Софокл намеренно создаёт вокруг Антигоны атмосферу одиночества. Это наиболее трагично в судьбе Антигоны. Одиночество заставляет её усомниться в правильности совершённого поступка. В прологе варьируется мотив похорон её брата, в последней сцене – мотив потерянной жизни. Жалобы лишают образ Антигоны налёта аскетизма, она предстаёт живым человеком. Она не жалеет о совершённом, но не получает подтверждения своей правоты. В атмосфере мнимого одиночества проявляется её героическая натура.

Софокл оставляет всё личное за пределами трагедии. Антигона является обобщающим героем, оказавшимся в индивидуальной ситуации. Созданию такой ситуации подчинены композиция пьесы и роль хора. Героическая личность нужна для сохранения мировой справедливости. Однако уже в «Антигоне» показывается проблема знания человека. Героев Эсхила здравый ум не приводит к катастрофе. Поступок же Антигоны был самым разумным. Это ставит под сомнение разумность финала. Субъективная разумность человеческого поведения приводит к объективно трагическим результатам. Разрешение противоречия между человеческим и божественным возможно путём самопожертвования героя.

Вопрос: «Эдип-царь» Софокла как трагедия человеческого знания.

Ответ: трагедия «Эдип-царь» была поставлена в 499 г. Лейтмотив трагедии – поиск, узнавание. Во всех учебниках «Эдип-царь» рассматривается как трагедия рока, но это противоречит фабуле ситуации, а она отделена от убийства царя Лая 20 годами. Софокл не стремится показать тщетность человеческих усилий в борьбе с роком. Рок не играет роли в трагедии. Всё предсказанное давно свершилось. В трагедии вообще отсутствует термин «судьба». Действие ведёт к выяснению истины. Преступление Эдипа не организует сюжет. *«Сюжет трагедии – непрерывный трагический анализ» (Шиллер).* Главное – кто Эдип.

В процессе расследования меняются цели Эдипа. С той же настойчивостью Эдип расследует собственное происхождение. Он до конца идёт к намеченной цели, потому что Эдип – человек, каким он должен быть. Исследователи нового времени выделяли причины трагической вины Эдипа.

Причины трагической вины Эдипа:

1. Недопустимо несдержанное поведение с Лаем;
2. Непростительное легкомыслие, граничащее с богохульством;
3. Личные качества Эдипа.

Первая причина не может быть признана верной, так как во времена Софокла убийство при самообороне считалось справедливым. Вторая причина так же не заслуживает уважения, поскольку трагическая вина предполагает понимание героем своих действий, оценку их как правильных – Эдип не был поставлен в позицию нравственного выбора.

Наименее привлекательна третья причина, так как в прологе Эдип – идеальный правитель. У него нет секретов от народа. Он объявляет целую программу действий, соответствующих нормам афинского права. Тиресий разгневал Эдипа антипатриотизмом. Интересы государства у Эдипа на первом месте (слово «полис» употребляется в трагедии 16 раз). То же можно сказать и о Креонте.

Сцены с Тиресием и Креонтом уводят действие в сторону, но при этом создают величайшее напряжение, огромное число риторических вопросов, стихомифию (реплика героя составляет один стих, четыре последующих стиха поделены между героями). Это свидетельствует о крайнем обострении ситуации. Эдип не отказывается от однажды принятого решения.

Следующий этап – рассказ Иокасты. Зрителей интересовало, как поведёт себя Эдип, узнав, что он виноват. Но напряжение не может длиться долго. В основе трагического действия лежит перипетия, построенная на постепенном узнавании истины (несчастье – счастье – несчастье). Диалог Эдипа и пастуха занимает 4 стихомифии. Расследование Эдипа не завершается констатацией факта. Эдип не оправдывает себя неведением и невольным характером совершения преступления. Он сам творит над собой суд, исходя из объективного результата. Ослепление следует рассматривать с точки зрения героя. Развязка вытекает из исключительного чувства ответственности Эдипа.

Греки считали, что при физическом ослеплении включается духовное зрение. Трагедия «Эдип-царь» посвящена проблеме человеческого знания. Поведение Эдипа характеризует его как человека, каким он должен быть. Софокл не пытается объяснить, почему на долю Эдипа выпали испытания. Важно величие человека, а не рода. Герой обобщён и нормативен. Трагическое саморазоблачение не свидетельствует о развенчании героя. Трагедия заключается в несостоятельности человеческого знания. Конфликт происходит между человеческим знанием и божественным всеведением. С максимальной полнотой раскрывается человеческая личность, её мощь в бескомпромиссном деянии. Композиция объёмно-глубока.

Вопрос: творчество Еврипида. Трагедия «Медее»: специфика трагической картины мира, новаторство Еврипида.

Ответ: Еврипид отразил в своём творчестве кризис афинской демократии. Двенадцатилетняя разница в возрасте между Еврипидом и Софоклом оказала решающее влияние на мировоззрение Еврипида.

Расцвет Афин, по мнению греков, основан на покровительстве богов. Гражданские и индивидуальные нормы исходили от богов, но была и самостоятельность мышления. Однако самостоятельность мышления привела к переоценке традиций. Носителями нового мировоззрения стали софисты. Проблема мировоззрения в раннее время рассматривалась с точки зрения рода и богов, позднее на первый план выходит человек как мера всех вещей.

Впервые на театральных состязаниях Еврипид выступает в 455 г. Самое раннее его произведение – трагедия «Алкеста» (438 г.). Остальные трагедии написаны в период между 431 и 406 гг. Это самый напряжённый период в истории классических Афин. Еврипида называли «*философом на сцене*» и «*учеником Протагора*». Еврипид редко находил понимание у зрителей. Сюжеты трагедий Еврипида сходны с трагедиями Эсхила и Софокла.

Еврипид иначе осмысляет человеческое существование, доводит трагедию до совершенства. Нормативные идеалы в драмах Еврипида приходят в столкновение с истинным порядком вещей. Человек должен искать нравственные критерии в себе самом. Перед героями Еврипида встают непреодолимые трудности.

Трагедия «Медее» была поставлена в 431 г. и получила третью награду. Главная героиня трагедии – волевая натура. Её страстный характер напоминает, что она чужеземка. Главное в драме – картина глубочайшего душевного страдания. Уже в первом эпизоде выясняется, что Медее не волшебница Колхиды, а отвергнутая женщина, современница Еврипида. Пока Медее вынашивает планы мести, её поведение соответствует представлениям греков о женском нраве, например, как в образе Клитемнестры. Но Клитемнестра не знает колебаний, её образ отличается цельностью. Медее же вступает в борьбу с самой собой, разрабатывая план детоубийства. Соединение в одном образе коварной мстительницы и несчастной матери было беспрецедентным для греческой драматургии. Идея убийства сыновей пришла к Медее после встречи с Эгеем.

В центральном монологе Медее Еврипид изображает человека в условиях изменившихся обстоятельств. У Еврипида внутренняя борьба носит субъективный характер. Источники трагического противоречия находятся в душе самой Медее. Её образ – разрыв с традицией цельного изображения нрава. Медее в своём поведении более человечна. Между Медеей и Ясоном возникает пропасть. Их диалог переходит в философский спор. В первом монологе Медее говорит о неравном положении женщин и мужчины в семье. Медее решает уязвить Ясона отсутствием наследников. Еврипид свободно относится к традиционному мифу.

Вопрос: трагедия Еврипида «Ипполит»: кризис нормативного героя, религиозный скептицизм Еврипида-трагика.

Ответ: переходный характер трагедий Еврипида отражён в драме «Ипполит». Трагедия была поставлена в 498 г. Она свидетельствует о глубочайшем кризисе автора во взглядах на мир и человеческие страдания.

Ипполит и Федра по-разному понимают нравственный долг. Эта проблема поставлена уже в «Медее», но косвенно. В «Ипполите» Федра играет две роли: эмоциональную и рациональную. Сначала она находится в состоянии любовного безумия: её бросает из крайности в крайность. В нраве Федры всё последовательно. Её поведение было объяснимо с точки зрения греческих нравов. В трагедии виновницей любовного чувства является Афродита, но источник страданий находится в самой Федре.

Сопоставление чувства Федры с болезнью выступает в прологе. Образ болезни доминирует в первой половине трагедии. С этим согласуются и внешние симптомы. Новаторство Еврипида в том, что он изображает любовь как страдание, причину противоречий, несчастий. Любовь, появляющаяся извне, ставит перед героями вопрос: что делать с этим чувством?

Рациональная ипостась Федры проявляется в её монологе о том, как разрушается жизнь человека. Её диалог содержит самоанализ и черты софистики. В этом монологе Федра далека от мысли, что можно утолить свою страсть. Ею движет стремление к славе и боязнь позора. Федра субъективно невинна.

Моральный кодекс Федры ориентирован на внешнюю оценку. Важно не то, что думает герой, а то, что получается в обществе. Именно ориентация на внешнюю оценку толкает Федру на преступление. В участии Федры раскрывается недостаток шкалы нравственных норм, губительность этической ориентации на внешнюю оценку.

В образе Ипполита¹ исследователи видели субъективную вину. Ипполит не соответствует представлениям греков о муже-гражданине. История Ипполита заключается в вопросе: как поведёт себя нормативный герой в нестандартной ситуации? Клятва, данная Федре, становится причиной гибели Ипполита. Ему достаточно осознание собственной невиновности. Он олицетворяет внутреннюю нравственность. Сцена диалога между Тесеем и Ипполитом напоминает состязание, лишённое всякого смысла. Положение Ипполита усугубляется моральным одиночеством.

В трагедии «Ипполит» все герои погибают от оскорбления Афродиты. Эта ситуация обнажает нелогичность существования мира. В мире Еврипида не остаётся места нормативным героям. Человеческое поведение лишено надёжных критериев. Еврипид возвращается к архаической категории «оскорблённого божества». Боги у Еврипида антропоморфны, не лишены человеческих слабостей и отыгрываются на смертных.

Финал содержит приём *dues ex machine*. Это свидетельствует о том, что противоречия в трагедии неразрешимы. Её герой стоит перед проблемой непостижимости законов мироздания, разумного объяснения человеческих страданий.

Вопрос: «Поэтика» Аристотеля: общая характеристика текста и его сохранности, общие проблемы искусства и учение о трагедии.

Ответ: Ученик Платона, Аристотель из Стагиры (384 — 322), — «самая всеобъемлющая голова»* (Энгельс) между греческими философами. В течение двадцати лет он был учеником Платона, уделяя в то же время огромное внимание самым разнообразным научным дисциплинам. Впоследствии воспитанником Аристотеля был в течение трех лет (с 342 г.) сын македонского царя Филиппа, будущий Александр Македонский. Около 335 г. Аристотель учреждает в Афинах свою школу, «Ликей», носившую характер содружества философов и ученых, объединенных общностью мировоззрения и работы.

«Поэтика» — небольшое по размеру, но глубоко содержательное произведение. По ходу рассуждения в ней затрагиваются основные вопросы эстетики и теории искусства — происхождение и классификация искусств, отношение искусства к действительности, сущность эстетического восприятия, понятие прекрасного, принципы художественной оценки, специфика отдельных видов искусства. Аристотель признает искусство особым видом человеческой деятельности, имеющим свои самостоятельные законы. Хотя вопросы теории поэзии изучались у греков со времен софистов, первое систематическое изложение поэтики, как отдельной дисциплины, дано Аристотелем.

Не называя нигде Платона по имени, Аристотель в скрытой форме полемирует с ним. Его теория является в известной мере возражением на те обвинения, которые были выдвинуты Платоном против поэзии.

Вместе с Платоном и более ранними теоретиками Аристотель определяет поэзию как «подражание», но в понимании того, что именно является объектом подражания (т. е. изображения), он делает значительный шаг вперед. «Задача поэта, — утверждает Аристотель, — говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности и необходимости». Эту мысль он поясняет сопоставлением поэзии и истории (истории в античном, чисто повествовательном смысле). «Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой... Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, а другой о том, что могло бы произойти. Вследствие этого поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история — частное. Общее состоит в изображении того, что приходится говорить или делать человеку, обладающему теми или другими качествами, по вероятности или необходимости» (гл. 9). Таким образом, не конкретная действительность со всеми ее случайностями, а более глубоко схваченные закономерности «вероятного» и «необходимого» составляют предмет поэзии.* Вопреки Платону, поэзия имеет познавательное значение. В самом чувстве удовольствия, доставляемого искусством, Аристотель усматривает другой познавательный момент — радость узнавания воспроизводимого. На второй довод Платона, будто поэзия расслабляющим образом действует на душу, Аристотель отвечает своей теорией катарсиса («очищения»).

Подобно большей части систематических трактатов Аристотеля, «Поэтика» дошла до нас в сжатой, почти конспективной форме, которая не предназначалась для опубликования. Толкование некоторых мест «Поэтики» представляет значительные трудности. К числу таких трудных вопросов принадлежит учение о катарсисе.

В 6-й главе «Поэтики» Аристотель дает определение трагедии и, наряду с прочими ее признаками, указывает, что она «посредством сострадания и страха производит катарсис соответствующих аффектов». О

¹ Ипполит считался культовым героем Трезена.

катарсисе в применении к действию музыки говорится и в трактате «Политика», но там Аристотель отсылает к «Поэтике», в которой обещает дать подробное разъяснение понятия. Разъяснения этого мы в «Поэтике», по крайней мере в ее сохранившейся первой книге, не находим. Учение о катарсисе вызвало много толкований, которые можно свести к двум основным направлениям.

Одно направление истолковывает понятие катарсиса в нравственном смысле. Трагедия «очищает», т. е. облагораживает чувства. Так понимали Аристотеля теоретики классицизма XVII — XVIII вв., затем Лессинг, Гегель и др. Спор между ними шел только о том, в чем именно Аристотель должен был усматривать благотворное нравственное влияние страха и сострадания, вызываемых трагедией, — в чувстве ли примирения с судьбой, в создании ли должного равновесия между эгоистическим чувством страха и альтруистическим чувством сострадания, или в чем-нибудь другом. Комментаторы исходили при этом из своих представлений об общем характере нравственного учения Аристотеля; опоры для истолкования моральной функции катарсиса в том или ином смысле текст Аристотеля не дает. В «Поэтике» неоднократно говорится об удовольствии, которое создается, благодаря возбуждению чувства страха и сострадания, но нигде нет речи об их непосредственном нравственном влиянии.

Другое толкование, намеченное еще в XVI в. и подробно развитое в 1857 г. Як. Бернайсом, ищет происхождения учения о катарсисе в медицинской сфере, в частности в области религиозного врачевания. На эту мысль наталкивают рассуждения самого Аристотеля в «Политике» о катартическом значении музыки. Он указывает на приемы, применявшиеся при лечении «энтузиастических» (кликушеских) состояний. Таких больных лечили и «очищали», исполняя перед ними «энтузиастические» мелодии, которые вызывали повышение аффекта и последующее его разряжение. «То же самое, продолжает Аристотель, — испытывают, конечно, люди жалостливые, боязливые и вообще подверженные аффектам, а также и все прочие, в той мере, в какой каждому эти аффекты свойственны». Значит ли это, что речь идет о людях больных, с неуравновешенной психикой, подверженных аффектам? Нет. «Аффекты, сильно проявляющиеся в психике некоторых лиц, свойственны всем людям, и разница только в степени интенсивности». К числу этих аффектов Аристотель относит сострадание и страх. Всем поэтому доступен «своего рода катарсис и облегчение, связанное с наслаждением», и «катартические мелодии доставляют людям безвредную радость». Такого рода мелодиями следует пользоваться в театре.

С точки зрения «медицинского» толкования сущность катарсиса состоит в возбуждении аффектов с целью их разряжения.* Все люди в той или иной мере подвержены нарушающим душевное равновесие аффектам сострадания и страха, и трагедия, возбуждая эти аффекты в зрителе, производит их разряжение, направленное по безвредному руслу. Облегчение, которое зритель при этом испытывает, вызывает чувство удовольствия, и в этом специфика наслаждения, доставляемого трагедией.

Обследование применения термина «катарсис» у Аристотеля и других античных теоретиков подтверждает, по-видимому, правильность «медицинского» толкования. Следует также учитывать, что всевозможные «очищения» широко практиковались в греческой религиозной обрядности; в этой области мы также встречаемся с принципом «клин клином вышибать», лежащим, по Бернайсу, в основе аристотелевского катарсиса. Так, убийцу «очищали» тем, что лили ему на руки кровь жертвенного животного, «смывая убийством убийство» (ср. христианское «смертью смерть поправ»). Хорошо знакомое грекам представление о катарсисе было перенесено из религиозно-медицинской сферы в эстетическую. При всех толкованиях катарсиса несомненным остается одно: Аристотель, вопреки Платону, считает действие трагедии на психику благотворным, и теория катарсиса является попыткой объяснить, в чем состоит эта благотворность и в чем сущность удовольствия, которое зритель испытывает от пьесы, возбуждающей в нем чувство сострадания и страха.

Важнейшую часть «Поэтики» составляет учение о трагедии. Трагедия и эпос — основные жанры серьезной поэзии, изображающей людей «лучшими, чем мы». При этом эпос, по Аристотелю, — более ранний и менее совершенный жанр, уступающий трагедии в концентрированности и силе художественного действия. Это предпочтение, оказываемое драме, находится в полном соответствии с литературной практикой аттического периода, когда трагедия являлась ведущим поэтическим жанром. После Еврипида в развитии трагедии наступил известный застой. Аристотель, поэтому не отходит от литературных тенденций своего времени, когда представляет себе историческое развитие жанров уже законченным; они уже «обрели свою природу». Рассмотрение их происходит вне времени, с целью установить «природу» каждого жанра и правила, несоблюдение которых было бы искажением этой «природы». Этот способ исследования позволяет Аристотелю во многих случаях возвыситься над исторической ограниченностью античной трагедии. Для греческого литературного сознания было вполне естественно, что жанры, связанные с героическими сказаниями, трагедия и эпос, мыслились как родственные. Трагедия и эпос объединены и у Аристотеля, но только как изображение людей, «лучших, чем мы»: использование мифологических преданий Аристотель не считает для трагедии обязательным. Ученик Аристотеля Феофраст определял трагедию как изображение «превратностей героической судьбы». Определение Аристотеля гораздо более отвлеченно.

«Трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенную величину, услаждающей речью, различными ее видами отдельно в различных частях, — воспроизведение

действием, а не рассказом, производящее посредством сострадания и страха катарсис подобных аффектов» (гл. 6).

«Услаждающей речью, — поясняет Аристотель, — я называю речь, имеющую ритм и гармонию с мелодией, а различными ее видами — исполнение некоторых частей трагедии только метрами, а других — еще и пением».

В трагедии Аристотель различает шесть составных элементов, которые он распределяет в порядке их значительности следующим образом: фабула, характеры, мысли, словесное выражение, музыкальная композиция, сценическая обстановка; последние два элемента не относятся непосредственно к поэзии и в дальнейшем уже не рассматриваются. Расположение элементов свидетельствует о том, что Аристотель считает идейные моменты художественного произведения более значительными, чем формальные, а художественный показ (фабулу, характеры) более важным, чем мысли, вкладываемые в уста действующих лиц.

Фабула — «начало и как бы душа трагедии»; характеры изображаются лишь посредством действия и имеют уже вторичное значение. Фабула должна быть законченной и целостной, должна иметь определенный объем. «Прекрасное — в величине и в порядке». Фабула должна быть не слишком малой по размерам, но вместе с тем легко обозримой. Определенной величины Аристотель не нормирует: «тот предел величины драмы достаточен, в границах которого при последовательном развитии событий могут происходить по вероятности или по необходимости переходы от несчастья к счастью или от счастья к несчастью» (гл. 7).

Теоретики европейского классицизма приписывали, как известно, Аристотелю учение о «трех единствах», места, времени и действия. В действительности, Аристотель требует только единства действия. «Части событий должны быть соединены таким образом, чтобы 'при перестановке или пропуске какой-либо части изменялось и сдвигалось целое» (гл. 8). О единстве места он вообще не говорит; относительно же времени он, сопоставляя трагедию с эпосом, ограничивается констатацией, что трагедия «по возможности старается уложиться в один солнечный обход или незначительно выйти за его пределы». Мы уже указывали (стр. 111), что в развитой греческой трагедии «единство места» и «единство времени» обычно соблюдались; Аристотель, по-видимому, не придает этим моментам принципиального значения. Закон «трех единств» был впервые сформулирован итальянцем Кастельветро (1570).

Характерным для трагической фабулы Аристотель считает момент перелома, перехода от счастья к несчастью или наоборот. Перелом разбивает фабулу на две части, из которых первую Аристотель называет завязкой, вторую — развязкой. При этом он различает фабулы простые и запутанные. К последним относятся фабулы, содержащие перипетию (неожиданный поворот событий в противоположную сторону) и узнавание (ср. стр. 148). Соответственно вкусу своего времени, Аристотель отдает предпочтение запутанным фабулам. Характер трагического персонажа должен удовлетворять четырем требованиям: он должен быть благородным, подходящим для данного лица (например, в зависимости от того, мужчина это или женщина), естественным и, наконец, последовательно проведенным.

Уже это краткое изложение некоторых основных мыслей «Поэтики», далеко не охватывающее ни всех ее разделов, ни богатства ее содержания, показывает, что Аристотель создал произведение, замечательное по глубине анализа, закладывающее основы теории искусства вообще и в частности, теории драмы. В течение многих столетий оно оставалось непревзойденным, и значение его для европейской поэтики, начиная с XVI в., столь велико, что не поддается точному учету. До конца XVIII в. учение «Поэтики» оставалось канонической теорией драмы. Из взглядов Аристотеля исходили не только представители классицистического направления, но и теоретик буржуазной драмы Лессинг, причем и Лессинг и классицисты старались так истолковать Аристотеля, чтобы вывести из его «Поэтики» принципы своего литературного направления. Но и в более позднее время теория Аристотеля не потеряла своего значения. К Аристотелю апеллировал Н. Г. Чернышевский в борьбе с идеалистической поэтикой; многие положения Аристотеля сохранили актуальность и до наших дней и служат предметом внимательного изучения в советском искусствознании и литературоведении.

Вопрос: основные черты древнеаттической комедии. Особенности мировоззрения Аристофана.

Ответ:

Основные черты древнеаттической комедии:

1. Политический характер;
2. Выведение на сцену отдельных лиц в карикатурном виде;
3. Фантастический характер.

Главной особенностью древнеаттической комедии была критика политического строя древних Афин. Боги, герои, государственные и культурные деятели подвергались насмешкам. Были попытки ограничить свободу комедии, но они не имели успеха, потому что афиняне считали своё государство неколебимым. Действие пьесы было неправдоподобно и даже неестественно: происходит сдвиг во времени и пространстве.

Хор составляли животные, птицы и фантастические существа (название комедии обычно давалось по составу хора). Хор состоял из 24 человек, делился на два полухора и активно участвовал в действии. В последних комедиях Аристофана хора нет вообще, либо он играет незначительную роль. Ещё одна отличительная черта комедии – *парабаса* – партии хора, нарушающие действие, лирические отступления, говорящие о вещах, важных для автора. В комедиях «Экклезиасты» и «Плутос» нет парабасы, поэтому их относят к среднеаттической комедии.

Известно около 40 авторов древнеаттической комедии и около 300 произведений. Помимо Аристофана выдающимися комедиографами той эпохи считались Кратин и Евполид. Существовали и неполитизированные комедии, чьи темы были разнообразны.

Аристофан (445 – 385 гг.) был драматургом и актёром. Из 44 его пьес до нас дошло 11: «Ахарняне» (425 г.), «Всадники» (424 г.), «Облака» (423 г.), «Осы» (422 г.), «Мир» (421 г.), «Птицы» (414 г.), «Лисистрата» (411 г.), «Женщины на празднике Фесмафорий» (411 г.), «Лягушки», «Экклезиасты» (392 – 389 гг.), «Плутос» (388 г.).

Структура древнеаттической комедии:

1. Пролог – обширная диалогическая часть;
2. Парод – хор самым активным образом вмешивается в отношения действующих лиц, присоединяется к одной из сторон конфликта, которая проигрывает;
3. Агон – состязание враждующих сторон, обоснование аргументов;
4. Эпизодии – герой защищает плоды одержанной победы;
5. Эксод – финальная песня (обычно на пиру);
6. Парабаса.

Вопрос: комедии Аристофана «Всадники» и «Облака»: жанровая природа, проблематика, типология героев.

Ответ: «Всадники» - наиболее заострённая политическая комедия. Главные действующие лица – Демос, Пафлагонец, демагог Клеон, одержавший победу над спартанцами при Сфактерии. Эту победу готовили полководцы Никий и Демосфен, а Клеон украл их победу. Аристофан высмеивает Клеона. Агон между Клеоном и колбасником строится на основе перевёрнутых отношений. По Аристофану, обман и лесть прикрывают взяточничество и казнокрадство. Устойчивая характеристика демагога дополняется фольклорной характеристикой. При этом Аристофану неважно, каков человек на самом деле. Разрешение конфликта во «Всадниках» свидетельствует об утопичности мировоззрения Аристофана. Заострение образа идёт за счёт внешней гиперболы. Ещё одна черта комедий Аристофана – конкретизация, достигаемая материализацией отвлечённых понятий и принижением высоких материй.

Комедия «Облака» отражает недоверие афинян высоким материям и софистам, их враждебному отношению. Все философы в обыденном сознании представлялись мошенниками. Софисты главное внимание уделяли обучению диалектике и риторике как свободе отстаивания собственного мнения. Софистике могло обучаться только богатое население Афин, поэтому селяне относились к ней враждебно. Степень зловредности нового направления измерялось нравственностью. Такое воспитание отрывало человека от традиционной морали и делало ценности относительными. В «Облаках» образ софиста-мошенника был приписан Сократу. Сократ не относился к софистам, но он был очень удобен для изображения философа-новатора, воспринимавшегося современниками как чудак. Аристофан приписывает ему теории различных софистов. Для Аристофана было важно узнавание образа зрителями. Устойчивая фольклорная характеристика – маска учёного-шарлатана.

Важнейшее действующее лицо комедии – крестьянин Стрепсиад, женившийся на благонравной женщине. Первая часть комедии построена на мировоззрении сельского жителя и научных положений, их антитезе. Стрепсиад, оказавшийся неспособным обучиться софистике, отправляет в школу софистов своего сына Фигиппида.

Облака – новые боги, затуманивающие разум. Центральный агон происходит между Фигиппидом и Стрепсиадом в финале. Сцена спора между Кривдой и Правдой и финальная сцена поджога школы Сократа появляются во второй редакции комедии. Аристофан в софистике пугал нравственный релятивизм.

Вопрос: комедии Аристофана «Лягушки» и «Лисистрата».

Ответ: в комедии «Лисистрата» наружу вырывается природа фаллических обрядов, однако в основе комедии лежит идея мира, разоблачения корыстных политиков, защиты права народа на решение собственной судьбы. Агон в комедии происходит между Лисистратой и Пробуллом. Комический эффект усиливается тем, что высокие цели Лисистрата объясняет через женские дела. В комедии есть направление против аристократических гетерий и Персии. Судьбы войны и мира должны решать сами народы. В сюжетном воплощении это самая совершенная комедия Аристофана. В комедии разделение хора обусловлено характером сюжета. Конфликт сторон подчиняет себе даже парабасу. В «Лисистрате» развитие

действия продолжается и после агона.

В композиционном отношении «Лягушки» - архаичная комедия, распадающаяся на три части. Связующим звеном является Дионис. Свыше 600 стихов в начале комедии – потешные сценки, связанные с Дионисом и его рабом Ксанфием. Ксанфий намного хитрее и смекалистей своего господина, смеётся над его слабостями. Аристофан уподобил лягушек трагикам-современникам. В «Лягушках» агон происходит практически в конце. В парабасе хор призывает к амнистии участников «заговора 400». Спор Эсхила и Еврипида выходит за пределы агона. Агон – серьёзная дискуссия о назначении драматического творчества. Эсхил в полемике грозен, напыщен, а Еврипид болтлив и изворотлив. Ядро разногласия – в методах трагиков. Также широко обсуждаются вопросы стиля. Широко цитируются трагедии. «Лягушки» - первый образец литературной критики в буффонадной форме. На момент постановки комедия была настолько актуальна, что её ставили дважды. Принципы Аристофана были близки зрителям.

Вопрос: творчество Менандра. Жанровое своеобразие новоаттической комедии в сравнении с древней и среднеаттической.

Ответ: новоаттическая комедия относится ко временам македонского владычества. Жители Афины были озабочены устройством личной жизни. Комедия целиком сосредоточивается на изображении частной жизни. Практически исчезает пародия на трагедию. Мифологические темы встречаются довольно редко. Из 64 авторов новоаттической комедии нам известно 47. Наиболее известные авторы – Менандр, Филемон, Дифил, Аполлодор Карисский, Посидипп, Филиппид. До нас дошли крупные фрагменты комедий Менандра (343/342 – 292/291 гг.).

Между последней комедией Аристофана и дебютом Менандра прошло 70 лет. Политическая обстановка изменилась, но в культурном плане Афины оставались центром. Возникли домашние театры.

По разным сведениям, Менандр поставил от 105 до 108 комедий. Его комедии пользовались большой популярностью в течение 1000 лет. Менандра ставили в один ряд с Гомером. После VII века н.э. наступило полное забвение Менандра. Остались лишь сборники его изречений. В конце XIX – начале XX века начали находить некоторые фрагменты комедий Менандра. В 1907 г. были опубликованы отрывки из произведений Менандра. В середине 1950-х годов в Александрии был найден кодекс с фрагментами комедии «Брюзга».

Менандр происходил из знатной семьи и получил блестящее образование. Он был хорошо знаком с драмами Еврипида. Дядя Менандра Алексид руководил его воспитанием и был известным комедиографом. Также учителем Менандра был ученик Аристотеля Теофраст. Философия и риторика обусловили впоследствии серьёзный тон его произведений.

Первые шаги в драматургии Менандр делает во время смерти Александра Македонского и политического кризиса. Но в своих комедиях Менандр не заостряет внимание на политике. Хор появляется в перерыве между действиями. Пляски хора делят комедию Менандра на пять частей. Основной темой комедий был быт.

Уже в среднеаттической комедии определяющим становится сюжет об изнасилованной девушке и подброшенных детях. Состав участников был стереотипен: юный бездельник из состоятельной семьи, девушка, гетера, старый отец, алчный сводник, пронырливый раб, раб-резонёр, воин-соперник, паразит, болтливый повар (персонаж, связанный с традиционным финальным пиром в древнеаттической комедии). Можно было создать новый тип комедии, основанный на старых жанрах и персонажах. Но сюжеты комедий Менандра оказались жизненнее канвы. Менандр не был признан современниками.

Вопрос: комедия Менандра «Брюзга»: проблематика, диалектика, традиции и новаторства.

Ответ: в комедии «Брюзга» сюжетные стереотипы отсутствуют или полностью переосмыслены, в первую очередь, в любовной истории. По канве комедийного сюжета Сострат должен был соблазнить девушку или совершить над ней насилие, но Сострат хочет жениться на ней. Основой комедии VI века было увлечение юноши гетерой, попытка выкупа её у сводника. Но в ранних комедиях Менандра цель героев – законный брак, подразумевающий реальные чувства. Этот случай исключителен в матримониальной практике Афин. Перевернутость любовной темы меняет и другие известные мотивы, они практически отсутствуют. В ранних комедиях Менандра в традиционной роли выступают только повар и кормилица девушки, а также несколько рабов.

В центре комедии – характер персонажей. Кнемон является характерным в античном смысле: фольклорная маска скупца не подтверждается действиями. Кнемон наделён чертами несдержанного человека, чужающегося людей. Кнемон не укладывается ни в один традиционный тип характеров по Теофрасту, а собирает всё вместе. Кнемон способен к саморазвитию. По принципу контраста строятся все персонажи. В ранних комедиях присутствует явный налёт буффонады. Финал комедии выдержан в традициях народного балагана. В дальнейшем автор отказывается от шутовских приёмов и сосредоточивает своё внимание на характере. Разрешение трудностей утопическое.

Вопрос: комедия Менандра «Третейский суд»: структура действия, специфика конфликта, типология героев.
Ответ: сюжет и действующие лица в комедии «Третейский суд» более традиционны: молодой человек, его жена, гетера, раб-интриган, старый тесть. Оpoznание, являющееся развязкой комедии, растягивается на три действия, составляя цельную картинку из отдельных кусков. Случайность хорошо подготовлена. Организация узнавания имеет особый интерес, но главное – нравственный аспект. В узнавании не принимают участие заинтересованные лица.

Для главного героя Харисия разоблачение послужило трагическим уроком. Обычное назначение молодого человека в античной комедии – погоня за гетерой. Харисий же не делит ложе с гетерой. Для Харисия жена Памфила – близкий человек. В этом заключается новаторство Менандра. Памфила – образ верной жены, борющейся с отцом за право быть с любимым человеком. Габротонон, находящаяся во власти сводника, ведёт себя не как типичная гетера античной комедии, алчная и коварная. Её главная цель – устроить счастье любимого человека.

Перерабатываются и маски второстепенных персонажей. Смикрина – тестя Харисия – тревожит счастье собственной дочери. Рабы изображены при помощи антитезы. В речах раба Онисима – смысл комедии. В рамках комедии он не является интриганом. Его функции берёт на себя гетера. Счастливый конец обеспечивается тем, что каждый получает по нраву.

Отношение Менандра к философии – спорный пункт. Одни считают Менандра приверженцем Аристотеля, другие считают, что рабы в комедиях Менандра высмеивают философские положения. Основное внимание в «Третейском суде» Менандр обращает на характеры, оттеняет случайности. Речь персонажей индивидуализирована. Различаются характерные особенности культурного развития человека, его социальное положение. Есть и приметы трагического стиля. У Менандра выступают на редкость жизненные типы. Возникающие конфликты разрешаются легко, что говорит об утопии идей Менандра.

Вопрос: «Дафнис и Хлоя» Лонга как буколический роман.

Ответ: «Дафнис и Хлоя» Лонга — одно из самых законченных художественных произведений позднегреческой литературы. Оно стоит одиноко среди софистических любовных романов, так как автор перенес место действия в буколическую обстановку. Оторванная от жизни любовь греческих романистов получает у Лонга оправдание в условной атмосфере буколки, где пастушеские божества приходят в трудные моменты на помощь героям. Буколика осложнена при этом мотивами «новой» комедии.

И Дафнис и Хлоя в свое время были подкинута родителями и выросли в среде пастухов. Поскольку действие вынесено за пределы «официального общества», любовь не имеет у Лонга того отвлеченно-бесплотного характера, который обычно присущ чувствам добродетельных героев, в особенности героинь греческого романа. Дафнис и Хлоя — подростки, почти дети; полюбив друг друга, они должны еще пройти незнакомую им «науку любви», и последовательные этапы этого процесса, начиная от первого пробуждения неясных весенних томлений, составляют содержание романа, вместо привычных злоключений странствия. Рост и осознание любовного желания разворачиваются параллельно жизни природы, по сменяющимся временам года. Похищение, плен, кораблекрушение, все эти обязательные приключения сохранены и у Лонга, но поданы как мимолетные опасности, возникающие благодаря вторжению в пастушескую сферу чуждых ей горожан. В описаниях сельского пейзажа и быта «Дафнис и Хлоя» перекликаются с такими произведениями софистической прозы, как «крестьянские письма» Алкифрона (стр. 248), а нарядный, «горгианский» стиль романа, прекрасно гармонирующий с его содержанием, воспроизводит певучесть эллинистической буколки. Заканчивается роман, конечно, тем, что оба героя «узнаны» своими богатыми родителями и справляют свадьбу; тем не менее Лонг отнюдь не рисует безмятежной «пастушеской» идиллии и ярко изображает, например, зависимость судьбы и самой жизни рабов от господского произвола. В западноевропейской литературе, начиная с конца XV века, роман Лонга вызывал огромный интерес, как прообраз «пасторальных романов».

Отношение Лонга к религии вполне серьёзное: вера в существование богов и пиетет к культу у него подлинные. Задача автора – прославить древнего мирового бога Эроса. Эрот Лонга управляет Вселенной и является источником жизни. Буколический характер романа основан на представлении о мировом Эроде.

Сходство Дафниса и Хлои с пасторальными образами чисто внешнее. Дафнис и Хлоя – нравственно идеальные люди. Город у Лонга – синоним зла. Горожане – носители отрицательных, противных природе качеств. Село же стилизовано в утопические тона. Сельских жителей отличает простота, непосредственность, естественность чувств, продиктованных природой. Совершенным, по мысли Лонга, может быть только близкий к природе, естественный человек. Природа, по Лонгу – животворящая сила.

Сюжет греческого любовно-авантюрного романа строился по определённой схеме. Главные герои – юноша и девушка брачного возраста. Их происхождение таинственно. Герои наделены исключительной красотой и целомудренностью. Они неожиданно встречаются друг с другом, как правило, на празднике и вспыхивают внезапной и непреодолимой страстью друг к другу. Брак между ними не может состояться сразу. Влюблённые вновь и вновь теряют и находят друг друга. Наконец, герои находят своих родных, и роман кончается благополучным соединением влюблённых в браке.

В романе Лонга существуют значительные отклонения от схемы. Так, в романе не одна, а две основные линии: приключения юной пары и их душевные переживания. Более того, приключения не играют в романе главной роли, а вводятся лишь для того, чтобы выявить отношение героев друг к другу и их переживания. Внешние события как бы вторгаются в историю любви.

Язык Лонга является сочетанием архаических и современных ему приёмов психологического повествования. С одной стороны, Лонг использует старый способ вставок в повествование сказок и мифов; с другой – формы разговорной речи, диалоги и монологи.

Вопрос: творчество Лукиана. «О кончине Перегрини»: жанровая природа, проблематика, поэтика.

Ответ: Лукиан (родился около 120 г. н. э., умер после 180 г.) был сирийцем, уроженцем Самосаты, небольшого городка на Евфрате, и происходил из семьи бедного ремесленника. Став уже известным писателем и выступая перед жителями родного города, он вспоминает в автобиографическом «Сновидении» о трудностях своего пути к образованию. Родители хотели обучить его какому-нибудь ремеслу, но его влекла слава софиста.

Лукиан покинул родину и отправился в ионийские города Малой Азии обучаться риторике; он был тогда сирийским мальчиком, плохо знавшим по-гречески. В упорной работе над классиками аттической прозы он достиг того, что полностью овладел литературным греческим языком и получил необходимую подготовку для софистической деятельности. Риторика, признает он впоследствии, «воспитала меня, путешествовала вместе со мной и записала в число эллинов». В качестве странствующего софиста он посетил Италию, был в Риме и некоторое время занимал хорошо оплачиваемую кафедру риторики в одной из общин Галлии; достигнув некоторой известности и благосостояния, он вернулся на восток и выступал с публичными чтениями в греческих и малоазийских городах. От софистического периода деятельности Лукиана сохранился ряд произведений, относящихся к различным жанрам эпидиктического красноречия. Таковы многочисленные «вступительные речи» (к их числу принадлежит и вышеупомянутое «Сновидение»), декламации на фиктивно-исторические и фиктивно-юридические темы. Образцом фиктивно-исторической декламации может служить «Фаларид»: тиран сицилийского города Акраганта Фаларид (VI в. до н. э.), известный своей жестокостью, посылает будто бы в дар Аполлону Дельфийскому полого медного быка, который, согласно легенде, служил орудием утонченных пыток и казней; произносятся две речи, одна — послов Фаларида, другая — дельфийского гражданина, в пользу принятия этого «благочестивого» дара. «Лишенный наследства» — фиктивная речь по фантастическому судебному делу. Сын, лишенный наследства, излечил отца от тяжелой душевной болезни и был обратно принят в род; затем помешалась мачеха, и, когда сын заявил, что он не может ее излечить, отец вторично лишил его наследства, — по этому вопросу сын и произносит речь перед судом. Темы этого рода были не новы, но Лукиан, как типичный софист, не раз подчеркивает, что стилистическая отделка и остроумие изложения для него дороже, чем новизна мыслей. Он блещет мастерством живого, легкого повествования, рельефными деталями, образным стилем; особенно удаются ему описания памятников изобразительного искусства. Уже в этих ранних произведениях порою чувствуется будущий сатирик. В «Фалариде» иронически изображается корыстолюбие дельфийского жречества, а риторический парадокс «Похвала мухе» имеет почти пародийный характер.

С годами Лукиан стал ощущать себя все более в оппозиции к господствующему направлению в софистике. Торжественная, панегирическая установка на искусственные «высокие» чувства всегда была ему чужда, а к усиливавшимся религиозным тенденциям он относился резко отрицательно. Сатирическая струя в его творчестве стала расширяться. Первым этапом на этом пути был переход к периферийным малым формам софистической прозы. Лукиан выбрал здесь жанр комического диалога, мимической сценки, переведенной в строго отделанную прозу аттикистов. В «Разговорах гетер» воспроизводятся ситуации типа средней и новой комедии с их постоянными мотивами сводничества, обучения молодых гетер, их взаимного соперничества, любви и ревности к «юношам». Такую же разработку получают мифологические темы в «Разговорах богов» и в «Морских разговорах». Для образованного греческого общества мифы давно уже стали поэтической условностью; Лукиан устраняет все условные поэтические ассоциации и делает мифологический сюжет предметом бытовой интимной беседы богов. Он берет традиционные мифологические ситуации, зафиксированные в поэзии и изобразительном искусстве, и, ничего не меняя и не преувеличивая в соотношениях отдельных фигур, достигает карикатурного эффекта самым фактом перенесения мифологического сюжета в бытовую сферу. Миф оказывается нелепым и противоречивым, боги — мелочными, ничтожными, безнравственными. Многочисленные любовные оказания превращаются в «скандальную хронику» Олимпа; существование олимпийцев заполнено любовными шашнями, сплетнями, взаимными попреками, боги жалуются на надменность Зевса и на то, что им приходится выполнять для него всевозможные холопские обязанности. «Богам Греции, — писал Маркс, — однажды уже трагически раненным насмерть в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз комически умереть в «Разговорах» Лукиана. Зачем так движется история? Затем, чтобы человечество, смеясь, расставалось со своим прошлым».

Образ Прометея не раз привлекал Лукиана. В диалоге «Прометей, или Кавказ» воспроизведена

ситуация «Прикованного Прометея» Эсхила, и софистически построенная защитительная речь Прометея превращается в обвинительный акт против Зевса во имя разума и морали. Рационалистическое высмеивание старинной мифологии в «Разговорах» не лишено было актуальности в связи с архаистическими тенденциями к возрождению древних культов, но для Лукиана оно служило лишь прелюдией к более серьезной и более острой критике религии и поддерживавшей религию вульгарной философии.

К 60-м гг. II в. наметился отход Лукиана от софистики. Его начинает привлекать философия, интерес к которой спорадически возникал у него и в более ранние годы; он переезжает в философский центр, Афины, и вращается в среде представителей различных философских школ. Теории философов интересовали, однако, сатирика Лукиана не положительными учениями, к которым он относился с ироническим сомнением, а своей критической стороной, как орудие просветительской борьбы против религиозных и моральных предрассудков. В этой борьбе он свободно пользуется аргументами, заимствованными из идейного арсенала различных школ — эпикурейцев, скептиков, киников, не примыкая в полной мере ни к одному из указанных направлений. Сатира Лукиана принимает резко выраженный философский уклон. Основные объекты ее — религиозное суеверие, стоическое богословие с его учением о божественном провидении и оракулах (стр. 194, 237), пустота и ничтожество человеческих стремлений к богатству и власти, причуды богачей, догматизм вульгарных философов, их недостойный образ жизни, их тщеславие и завистливость, распри и раболепие.

На этом этапе своей деятельности Лукиан переходит к жанрам, применявшимся в популярно-философской литературе. Он ищет путей для введения элемента комического в философский диалог. Прямой находкой в этом отношении оказались для него полузабытые произведения его сирийского земляка, киника Мениппа (стр. 236). В течение нескольких лет Лукиан составляет целую серию философско-сатирических диалогов в стиле Мениппа с фантастическим повествовательным обрамлением. Литературную характеристику своих «менипповских» произведений дает сам автор в «Дважды обвиненном». На судилище, учрежденном самим Зевсом, под председательством Правды, проходит ряд тяжб. Против «сирийца» (т. е. Лукиана) выдвинуты два обвинения, одно со стороны Реторики в том, что он ее бесчестно покинул, другое со стороны его нового возлюбленного, философского Диалога, в «недостойном обращении». «Я размышлял о богах, о природе, о круговращении вселенной и витал где-то высоко над облаками», — жалуется Диалог, — «а сириец стащил меня оттуда... Он отнял трагическую и трезвую маску и надел на меня вместо нее другую, комическую и сатирическую, почти смешную. Затем он с той же целью ввел в меня насмешку, ямб, речи киников, слова Эвполида и Аристофана... Наконец, он выкопал и натравил на меня Мениппа, из числа древних киников, очень много лающего, как кажется; Менипп кусается, как настоящая собака,* и кусается исподтишка, кусается он даже, когда смеется». На первых порах Лукиан близко придерживался сюжетов самого Мениппа, выводил его в качестве действующего лица и частично сохранял даже характерное для его произведений смешение прозы и стиха. Менипп то спускается в преисподнюю («Путешествие в подземное царство»), то взлетает на небо («Икаротенипп») в поисках философской истины: насмешки над человеческой глупостью, религиозными и философскими умозрениями переплетаются здесь с веселой пародией на мифы и мистерии; предметом сатиры оказываются при этом не только старинные греческие верования, но и новомодные представления иранской религии Митры и христианства. Киническое презрение к общепризнанным жизненным ценностям получает яркое выражение в сборнике «Разговоров в царстве мертвых» Перед лицом смерти все оказывается ничтожным, красота и богатство, слава и власть, — один лишь киник прибывает в преисподнюю с улыбкой, сохраняя свою «свободу духа и свободу речи, беззаботность, благородство и смех». Против учений о божественном промысле, предвидении и воздаянии направлен «Зевс уличаемый».

Одна из наиболее красочных антирелигиозных сатир Лукиана в менипповом стиле — «Зевс трагический». На Олимпе волнение: в Афинах идет спор между эпикурейцем и стоиком по вопросу о существовании богов, и от исхода спора зависит их участь, так как победа эпикурейца грозит богам лишением всех их доходов. Зевс мрачно изъясняется трагическими стихами, олимпийский прислужник («раб») Гермес — стихотворным размером комедии, Афина — гомеровским гексаметром, а Гера брюзжит в прозе. Созывается общее собрание богов. Разместиться они должны по ценности материала, из которого они (т. е. их знаменитые статуи) изготовлены; при этом возникают многочисленные местнические споры, так как золотые варварские боги оказываются ценнее мраморных греческих. Зевс от страха позабыл заготовленное им было ораторское вступление, но Гермес подсказывает ему, что можно для начала использовать какую-нибудь речь Демосфена: «так ораторствуют нынче многие». По докладу Зевса открываются прения. Покарать нечестивого эпикурейца боги бессильны: кары зависят не от них, а только от рока. К тому же бог-хулитель, Мом, доказывает, что дурное управление миром дает людям все основания не верить в существование богов. Прорицатель Аполлон не может дать сколько-нибудь вразумительного пророчества о результате философского спора, и богам приходится открыть ворота неба и самим прислушиваться к ходу диспута. Эпикуреец легко разбивает все доводы стоика в пользу существования богов; стоик начинает путаться, говорить явные нелепости и, растратив всю свою аргументацию, кончает площадной бранью по адресу противника. У богов одно утешение: на свете осталось еще достаточно глупцов, «большинство

эллинов, толпа простого народа и все варвары».

Наряду с антирелигиозной сатирой, у Лукиана нередко встречается сатира, направленная против философов. Он ближе всего стоял, особенно в конце жизни, к эпикурейцам, но оставался врагом всякого философского догматизма и особенно резко нападал на тех самых киников, которыми так охотно пользовался в критической части их учения. В «Аукционе образов жизни» («Продажа жизней») высмеиваются взгляды различных философских школ. Резкость своих нападок Лукиан пытается затем смягчить, утверждая, что его сатира направлена не столько против самой философии, сколько против ее недостойных и корыстолюбивых представителей («Рыбак»). Лицемерие философов, их грубость, жадность и чревоугодие обрисованы в диалоге «Пир», а памфлет «О состоявших на жалованье» дает яркую картину унижений, которым подвергались «домашние философы», находившиеся на службе у знати. «Философы» эти были, по выражению Энгельса, просто «шутами на жалованье у богатых кутил».*

Во многих произведениях «менипповского» стиля Лукиан старается сохранить историческую перспективу III в. до н. э., ограничиваясь лишь намеками на обстановку своего времени. Для непосредственной сатиры на современность он предпочитает другие литературные формы — диалог платоновского типа или памфлет в форме послания. Таким диалогом отчасти является упомянутый выше «Пир». Мрачную зарисовку римского быта, нередко перекликающуюся с сатирами римского поэта Ювенала, мы находим в диалоге «Нигрин». Философ Нигрин восхваляет свободную жизнь тихих Афин в противоположность Риму, с его «суею, доносчиками, гордым обращением, пирами, льстецами, убийствами, домогательствами наследства путем происков, ложной дружбой». Этот диалог Лукиана представляет любопытный контраст к «панегирику» в честь Рима, незадолго до него написанному Элием Аристидом. Резкую форму приобретают в этот период нападки против богачей.

Острота социальной сатиры представляет собой, однако, сравнительно редкое явление у Лукиана. Его сатира отличается изяществом и остроумием, но не глубиной захвата!. Ясный, просто развертывающийся сатирический сюжет, четкость литературного замысла, разнообразие и легкость изложения, остроумная, ироническая аргументация, живое, занимательное повествование, неистощимое обилие выразительных средств, красок, образов, сравнений, все это — бесспорные достоинства произведений Лукиана, но ему недостает глубины идейного содержания. Важнейший недостаток сатиры Лукиана — отсутствие положительной программы. Господствующий класс античного общества представляет собой во II в. н. э. уже класс без будущего, неспособный создавать новые общественные идеалы. Лукиан — один из идеологов этого класса. Он не представляет себе возможности какого-либо иного социального и политического строя, отличного от существующих порядков, и не чувствует катастрофы, грозящей его обществу. Несмотря на явно выраженную нелюбовь к Риму, он остается лояльным подданным империи и при случае готов курить фимиам утонченной лести по адресу не только императоров, но и императорской любовницы («Изображения», «В защиту изображений»). Язвительное остроумие Лукиана редко бывает обращено против «сильных мира сего»; ни философы, ни олимпийские боги к этой категории не принадлежали. Последние годы своей жизни Лукиан даже провел на императорской службе, занимая видный пост в канцелярии наместника Египта. Его сатира скользит по поверхности социальной жизни, избегая «опасных» тем; критикуя симптомы идеологического распада, он не в состоянии оценить их общественное значение и подходит к ним лишь с точки зрения обыденного здравого смысла. Борьба против философского догматизма (серьезнее всего в диалоге «Гермотим») приобретает характер обывательского нигилизма, пренебрежения к теории; насмешки над наукой — астрономией, геометрией — обличают лишь невежество самого автора. Когда лукиановский Менипп, истомленный бесконечными спорами философов, обращается за истиной в преисподнюю, к прославленному в «Одиссее» прорицателю Тиресию, Лукиан умеет вложить в уста Тиресию только очень нехитрую мудрость: «Лучшая жизнь — жизнь простых людей; она и самая разумная. Оставь нелепые исследования небесных светил, не ищи целей и причин и наплюй на сложные построения мудрецов. Считая все это пустым вздором, преследуй только одно: чтобы настоящее было удобно; все прочее минуй со смехом и не привязывайся ни к чему прочно».

Неизбежная историческая ограниченность сатиры Лукиана и отсутствие у него положительной программы не должны все же заслонять того обстоятельства, что Лукиан принадлежал к числу наиболее свободомыслящих умов своего времени. Несмотря на свое софистическое воспитание, он не поддавался распространенным в софистике реакционным настроениям. Лукиан не был оригинальным мыслителем; идеологическое оружие, которым он пользовался, создано было другими и задолго до него, но свой недюжинный литературный талант он отдал непрестанной борьбе с суевериями, шарлатанством и позерством, воскрешая лучшие традиции эллинской культуры. В последний период литературной деятельности Лукиана борьба эта приняла еще более обостренные формы. Тематика становится все более современной. Сатирик отходит от диалогической формы, которая вынуждала его выступать в маске одного из собеседников, и обращается к памфлету-письму, высказываясь непосредственно от своего лица. О памфлете «О состоящих на жалованье» мы уже упоминали. Против современных религиозных течений направлены «Александр, или лжепророк» и «О кончине Перегринна». «Александр» принадлежит к наиболее поздним произведениям Лукиана и написан после 180 г. В форме

пародии на ареталогическое «житие» (стр. 234, 259) изображается мошенническая деятельность популярного во II в. шарлатана-«чудотворца» Александра из Абонутиха (Малая Азия). Такой же характер сатирического жития имеет и второй, относящийся к несколько более раннему времени памфлет «О кончине Перегринина», изобличающий сомнительную жизнь этого киника-аскета, подвергшего себя самосожжению в весьма театральной обстановке на олимпийских играх 167 г. Перегрин одно время играл видную роль в христианских общинах, и памфлет Лукиана представляет значительный интерес для истории раннего христианства. «Одним из лучших наших источников о первых христианах, — пишет Энгельс, — является Лукиан из Самосаты, этот Вольтер классической древности, который относился ко всем видам религиозных суеверий одинаково скептически и у которого поэтому не было ни языческо-религиозных, ни политических оснований смотреть на христиан иначе, чем на всякую другую религиозную общину. Напротив, за их суеверия он высмеивает их всех, — поклонников Юпитера не меньше, чем поклонников Христа; с его плоско-рационалистической точки зрения, и то и другое суеверие одинаково нелепо».* Разобраться в социальном значении христианства, как универсальной массовой религии, Лукиан, разумеется, не мог.

Лукиан неоднократно выступал с памфлетами и по чисто литературным вопросам. В «Учителе красноречия» он рассчитался с софистикой, нарисовав карикатурный образ модного оратора, наглого и невежественного шарлатана; памфлет этот персонально направлен против известного софиста и филолога II в. Юлия Полидевка (Поллукса). Педантический аттицизм, выкапывающий из древних памятников забытые слова и обороты, осмеян в диалогах «Лексифан» и «Лжеученый».

Трактат «Как следует писать историю» направлен против напыщенной риторической историографии, лъстивой и невежественной. Появление этого трактата вызвано было многочисленными попытками софистов изобразить историю Парфянской войны 161 — 165 гг. Лукиан напоминает о границах, отделяющих историю от ораторского энкомия и от поэзии, требует от историка политического чутья и ясного, неприкрашенного изложения. «Единственное дело историка — рассказывать все так, как оно было». Историки аттического периода, Фукидид и Ксенофонт, являются, по его мнению, наилучшими образцами исторического изложения.

Большой историко-литературный интерес представляют те произведения Лукиана, в которых он откликается на повествовательную литературу своего времени. В «Токсариде» диалогическое оформление служит рамкой для введения двух циклов новелл о подвигах дружбы. Герои первого цикла — греки, второго — скифы. Эти «скифские новеллы» имеют гораздо более мрачный, кровавый и трагический характер, чем греческие. Скиф, рассказывающий их, объясняет это тем, что у эллинов, «живущих в глубоком мире, не может быть выдающихся своей необычайностью случаев выказать дружбу». Сознание измельчания чувств, которым мы нередко встречаемся у писателей императорского периода (стр. 238), усиливает, таким образом, интерес к экзотике. Дальние страны и дикие народы служат для локализации необычных чувств и событий, как это намечалось уже в литературе эллинистического времени (стр. 199). «Любитель лжи, или Невер» является одновременно сатирой против суеверия, охватившего даже образованных людей, и сборником ареталогических небылиц и «страшных историй» о вызываниях духов, чудесных исцелениях, призраках, гуляющих статуях и т. п. В числе небылиц приводятся также и христианские легенды. В заключение рассказывается о том, как ученик волшебника, подражая заклинаниям своего учителя, заставил ступку носить воду, но не сумел вернуть ее в первоначальное состояние; рассказ послужил впоследствии материалом для баллады Гете «Ученик чародея». Небылицы эти Лукиан вкладывает в уста «философов» и, соблюдая стиль ареталогического повествования, заставляет их уверять, что они лично были свидетелями всего этого вздора. Острой пародией на утопическую и фантастическую беллетристику служит «Правдивая история», где самое заглавие пародирует ареталогический стиль, и автор с самого начала предупреждает, что у него в действительности будет лживая история о всевозможных чудесных приключениях.

Литература, послужившая материалом для пародий, в большинстве случаев нам неизвестна; сам Лукиан называет лишь нескольких авторов, в том числе Ямбула. Герой «Правдивой истории» попадает со своим судном на луну и звезды, в чрево кита и на острова блаженных. Социально политическое содержание пародируемых утопий не интересует Лукиана; его легкая и ироническая фантазия создает пародию чисто литературного порядка, серию увлекательных небылиц.

Под именем Лукиана сохранилось 80 произведений; некоторые из них ошибочно приписаны Лукиану, а в иных случаях вопрос о подлинности является спорным. К этой последней категории спорных произведений принадлежит, между прочим, «Лукий, или Осел», сокращенное изложение романа о человеке, превращенном в осла. Роман известен нам и в более полной латинской редакции: это — знаменитые «Метаморфозы» Апулея, и в разделе, посвященном этому писателю, мы еще вернемся к произведению, дошедшему под именем Лукиана.

Лукиан был слишком боевой фигурой, чтобы не вызвать к себе ненависть как софистов, так и религиозных деятелей. Христиане сулили «атеисту» «вечный огонь в загробной жизни, вместе с сатаной». Тем не менее, блестящие сатиры Лукиана оказывали воздействие на литературу средневековой Византии. С XV в. он стал у гуманистов одним из любимых авторов. Лукианом вдохновлялась и гуманистическая сатира [Эразм, Гуттен, во Франции Деперье («Кимвал мира»)] и сатира века Просвещения, а «Правдивая история»

служила прообразом для Рабле и Свифта.