

Н. САХАРНЫЙ

ГОМЕРОВСКИЙ ЭПОС



МОСКВА

«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

1976

Оформление художника
А. ЛЕПЯТСКОГО

© Издательство «Художественная литература», 1976 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Гомеровским эпосом наука занимается чуть ли не двадцать пять столетий. О нем писали или высказывались, начиная от великих древнегреческих мыслителей (Гераклит, Демокрит, Сократ, Платон, Аристотель и др.), историки, мифологи, моралисты, лингвисты, теоретики поэтического и ораторского искусства, археологи, фольклористы, этнографы. Литература о нем от античности до наших дней необозрима, а между тем многое все еще здесь остается нерешенным. Больше того, естественно и закономерно, с одной стороны, возникли новые вопросы, которые перед древними и не стояли, с другой стороны — в новом свете стали рассматривать старые проблемы. Одной из них, пожалуй — наиболее сложной, является проблема авторства «Илиады» и «Одиссеи». Ее изучение не входит в задачу настоящей работы, и мы ограничимся лишь немногими краткими замечаниями.

В античности историчность Гомера сомнений не вызвала: Геродот, например, говорит, что Гомер и Гесиод жили за четыреста лет до него¹. Они для Геродота одинаково реальные лица. Историчность Гомера не вызвала сомнений также в средние века и в эпоху Возрождения. Но в эпоху Просвещения, когда, по известному выражению Гегеля, мир был поставлен на голову, появляются на этот счет критические размышления и сомнения: а был ли Гомер вообще, существовал ли он в действительности? В тридцатых годах XVIII века итальянский философ Джамбатиста Вико писал: «Гомер — это воображаемый поэт, а не отдельный естественный чело-

век...» «Потому так спорили греческие народы о его родине и потому почти все они так хотели сделать его своим гражданином, что сами греческие народы и были этим Гомером»². Здесь существенно важна идея народности творца «Илиады», но понимание самого акта создания эпоса — метафизическое, характерное и для позднейших романтических теоретиков безличного народного творчества. «Эпическая поэзия создана не отдельными поэтами, а самим народом», — утверждал Я. Гримм³. Однако весь народ не сочиняет поэмы, а поэтически выражает свое осмысление жизни и отдельных событий через посредство особо одаренных сказителей, певцов, в Элладе — аэдов. Видимо, один из них глубиной и красотой своего творчества вызвал всеобщее восхищение и всенародное признание. Это был гениальный Гомер. То обстоятельство, что античные жизнеописания древнейшего и величайшего поэта изобилуют легендами, не должно нас удивлять. Но возможно, что легендарность биографии Гомера и возбудила первоначальное недоверие к его жизненной подлинности и с этим недоверием связанный более широкий «гомеровский вопрос», вызванный и другими вескими причинами. «Илиада» всегда — и справедливо — воспринималась как несравненный и непревзойденный поэтический шедевр. Именно поэтому и подходили к ней с высшим эстетическим критерием, не допускавшим ни малейшего художественного несоответствия. На этот путь исследования стали уже александрийские гомерологи (Зенодот, Аристофан Византийский, Аристарх и др.), производя атетезы, то есть исключая из поэмы те или иные стихи или небольшие их группы. Но некоторые несогласованности и недосмотры, неизбежные при создании в древности такого крупного произведения, обнаруживались и в новое время и требовали себе объяснения. Их и пытались давать различные «аналитики», сыгравшие огромную положительную роль в изучении эпоса и отрицательную роль в попытках его расчленения, оказавшегося невозможным. Полтораста лет тому назад Гете заметил: «В поэзии уничтожающая критика не так вредна. Вольф уничтожил Гомера, но с его стихами он ничего не мог сделать, потому что стихи эти обладают такой же чудодейственной силой, как герои Валгаллы, которые утром разрубают друг друга на куски, а в обед целые и невредимые усаживаются за стол»⁴.

Время жизни создателя «Илиады» до сих пор не установлено. Большинство исследователей склоняется к VIII столетию до н. э., но некоторые его относят к другим векам. Что касается «Одиссеи», то еще горизонты (разделители) Ксенон и Гелланик (III в. до н. э.), обнаружив некоторые ее расхождения с «Илиадой», находили, что ее автором был другой поэт. Она принадлежит, вероятно, более позднему времени⁵. По историческим, философским и художественным соображениям современные гомеристы (Лески, Хойбек, Пэдж, Файнлей и др.) тоже придерживаются мнения о разных авторах, хотя обе поэмы и имеют много общего в стиле и в повторяемых «формулах».

«Формулы» стоят в центре внимания американских и некоторых английских исследователей (Пэрри, Лорд, Баура и др.), усматривающих в них свидетельство сплошной фольклорной традиционности и принадлежности гомеровского эпоса целиком к устной словесности. Заметим, что за четверть столетия до гомеровских диссертаций М. Пэрри, опубликованных в Париже⁶, в Казани вышла книга С. Шестакова «Повторения у Гомера», в которой дается описание, обстоятельная классификация и характеристика «формул» и где приводится следующее суждение из излагаемого С. Шестаковым труда датского ученого Мартина Гольдшмидта: «Повторения были... моментом первейшего значения в древнем эпосе, они были даже неизбежны, неизбежны до такой степени, что не будет преувеличением сказать: «Без повторений нет Гомера»⁷.

М. Пэрри установил связь формул со структурными единицами гексаметра и с постоянными, фиксированными позициями в стихе, и в этом его несомненная заслуга. Однако утверждение, что гомеровская поэзия целиком формульна, является сильным преувеличением. В самом деле, если среди гомеровских эпитетов преобладают «постоянные», часто сопровождающие те или иные объекты и входящие в повторяемые словосочетания, то являются ли формульными гомеровские развернутые сравнения? Ведь чуть ли не каждое из них — особая поэтическая миниатюра, образно и словесно отличная от других. В недавно опубликованной статье «К вопросу о «формульном стиле» гомеровского эпоса» И. М. Троицкий критикует теорию М. Пэрри как механистическую и основанную на совершенно недостаточном материале⁸.

Восходящий еще к Вольфу взгляд М. Пэрри на творение гомеровского эпоса как на целиком устное оспаривается А. Лески, А. Диле, Х. Айзенбергером и др.⁹ Они допускают наряду с таким, устным, началом и письменное его закрепление. Более раннее, чем предполагалось еще несколько десятилетий назад, развитие письма в Элладе сделало возможным и более раннее появление гомеровского авторского текста. Многочисленные предварения и ссылки, вскрытые в сюжетной ткани «Илиады» К. Роте и В. Шадевальдом¹⁰, монументальная и монологичная композиция поэмы тоже говорят о такой возможности. Ф. Дирлмейер даже считает, что неписьменное создание гомеровской поэмы немыслимо¹¹.

Как бы эта сложная проблема ни решалась, бесспорно, однако, что аэды располагали множеством «общих мест». Но значит ли это, как полагает школа Пэрри, что обилием типических повторений отрицается личное творчество эпического поэта?

Для создания «Илиады» одно знание привычных выражений и унаследованных приемов было никак не достаточно: ¹² для этого необходим был великий художник. Народно-песенная традиция была воспринята и переработана им с исторически новым мироощущением и огромным искусством. Владея традиционными поэтическими средствами, сказители эпоса были по степени одаренности, постижению и изображению людей, событий, мира — разными. На творчество каждого из них накладывала свой отпечаток общественная установка и формировавшаяся личность поэта. Ведь от Гомера до такой бесспорной индивидуальности, как Архилох, хронологически было совсем недалеко. Для В. Белинского создатель «Илиады» — «колоссальная личность»¹³, и взгляд критика, полагавшего, что художественный гений Гомера был плавильной печью, через которую прошла руда народных преданий и песен, что в гомеровском эпосе слиты воедино творчество народное и личное¹⁴, ничуть не устарел. «Индивидуальное творчество и коллективная устная традиция не противостоят друг другу... по образуют диалектическое единство», — писал В. М. Жирмунский¹⁵. Исследователь «Гильгамеша» И. М. Дьяков полагает, что это «единое произведение единого поэта» и что «индивидуальное авторство не лишает эпос права считаться народным»¹⁶. Соотношение традиционного, унаследованного с поэтически индивидуальным

в гомеровском эпосе требует еще обстоятельного изучения. В этом направлении частично идет и наша работа.

В первой ее части, посвященной «Илиаде», мы пытаемся осмыслить некоторые заключенные в содержании поэмы важные общественные понятия и чувства, родовую мораль, осуждающую высокомерное пренебрежение общинной нормой поведения (*hybris*), перед лицом ее нарушения вызывающую к чувству «стыда» (*aidōs*), не допускающую своеволия и утверждающую свою справедливость (*dikē*). В свете этих представлений нужно понимать и переживание Троянской войны, осознанной здесь как борьба за правое дело ахейцев, эллинского народа. В связи с этой борьбой поэтом воспеваются храбрость и отвага героев, обретающих своей доблестью честь и славу. Это не восхваление буйной силы и молодецкой удали, не то, что воспевалось в родовых богатырских «славах мужей» (*klea andrōn*). Нередко в «Илиаде» война изображается трагически, как гибель многих молодых жизней, как «человекоубиение» (*androktasiē*). Отсюда и драматизм поэмы, ее гуманизм (особенно в заключительной песне), ее скорбный лиризм и ирония, которым в работе уделяются специальные главы.

В поэме имеются противоречия, говорящие о борении поэта с унаследованным песенным материалом. Нередко они отражаются даже в тропах. Так, восторгаясь бранными подвигами героев, Гомер употребляет, должно быть реликтную, метафору битвы «радость» (*charmtē*), не согласующуюся с трагическим восприятием войны автором «Илиады». Та же битва у него тяжелое, мучительное занятие, горестный, бедственный труд — *ropos*. Поэт его характеризует как «злой» и «губительный» (XVI, 568). Между тем Гомера привлекает труд мирный, благодостный, созидательный, он любит совершенным ремеслом, мастерством, искусством, *technē*. Отсюда его пытливый интерес к изготовлению или составлению вещи (щит Ахилла, оружие и доспехи других героев, колесница Геры и т. п.), к процессу работы и к ее деталям. словно умелец-демиург (таким аэд характеризуется в «Одиссее» — XVII, 383—385), он мыслит и видит все в делании, становлении, формировании. Конечно, это связано с восхищением расцветшей цивилизацией. Но следует также учесть, что этого требует телесная воплощенность, наглядность гомеровского изображения,

его рельефная зримость. Пластицизм — исключительная и неповторимая особенность его стиля. Это установлено давно, но как, каким образом поэт достигает скульптурности, нужно показать. Ею характеризуются и изваянные Гомером антропоморфные образы олимпийцев. Они изображены то как будто с наивной верой в их могущество, то бурлескно. Старые традиционные представления сталкиваются с новыми и здесь. Отсюда изменчивость, непостоянство, можно сказать, капризность этих представлений. Сквозь мифологическое мышление древнего поэта просматриваются черты реального миропонимания и жизнеотношения, здорового народного разума людей, их побуждений и их конфликтного бытия. У него есть свой, народный, взгляд на эти побуждения и поступки, своя, она же народная, их оценка. Мы никак не можем согласиться с ходячим мнением о безразличном «объективизме» автора «Илиады». Гомер — поэт не «посторонний», а заинтересованный. Это подтверждается и его «личным вмешательством» в повествование, его репликами и апострофами, относящимися к тому или иному действующему лицу эпической трагедии (у нас они, кажется, рассматриваются впервые).

Вглядываясь в эти лица, мы должны уяснить обрисовку их характеров, их общие и личные черты. Ахилл и Гектор, Патрокл и Диомед, Приам и Феникс, Агамемнон и Менелай, Нестор и Одиссей, Аякс и Сарпедон — герои типичные, но разные. Мера их индивидуализации неодинаковая. До известной степени Гомеру уже доступно изображение душевных состояний, психологических движений и перемен¹⁷. Некоторые характеры раскрыты углубленно. Особенно это относится к характеру Ахилла — первой в поэзии Европы трагической личности, переживающей глубокий кризис родовой героической этики.

Гомеровскому раскрытию внутреннего облика служат среди различных изобразительных средств речи героев. При нарастающей напряженности повествования, имеющего, подобно классической трагедии, свое внутреннее единство, свои перипетии, кульминации и исходы действий, эти речи также характеризуют родственность гомеровской эпопеи драме. Многочисленные монологи и диалоги включают в себя различные малые фольклорные жанры (гномы, побуждения, порицания, похвалы, издевки, благословения, проклятия и др.), усиливающие

экспрессию и пафос выступлений (особенно в «Посольстве», в IX песне). В нашей работе функции этих малых фольклорных жанров изучаются на собранном здесь значительном материале.

Старшая поэма, посвященная войне, повествует о боях и страданиях народных, *общих*. Младшая рассказывает о переживаниях личных и семейных, *частных*¹⁸. «Илиада» — героический эпос доблести и утрат, заканчивающийся похоронными плачами и причитаниями, френосами. «Одиссея» — поэма о мореплавательских и пиратских похождениях, об испытаниях разлученных супругов, завершающихся обретением домашнего счастья. Этим обусловлено существенное отличие одного произведения от другого как в мировоззренческом, так и в художественном плане.

В лице Одиссея сказалось новое понимание героизма, новое представление о нем. В старшей поэме герой тот, кто, наделенный силой и бесстрашием, защищает дело племени, не жалея жизни, совершает для него ратные подвиги. В младшей поэме главный персонаж — герой накопления богатств и борьбы за их сохранение и умножение. На это направлены его помыслы и усилия, и за это он так много претерпевает в своих долгих странствиях и приключениях на пути в Итаку. Сюда он стремится не только тоскуя по родине и семье, но и для того, чтобы вновь овладеть своим большим состоянием басилея. Это появившийся в торгово-работельческом обществе герой новый — имущественный. Отсюда его качества, о которых речь во второй части работы.

В каком отношении находятся эти качества к чертам того же героя, выступающего в «Илиаде»? Не всегда здесь наблюдается преемственность или продолжение. Скажем, умная предусмотрительность Одиссея в младшей поэме является дальнейшим развитием его свойства в старшей. Но его авантюрная смелость — не порождение, а перерождение героической доблести, воспетой в «Илиаде», из которой отдельные моменты и выражения иногда обыгрываются в «Одиссее» пародийно. Вместе с тем характеризующие Одиссея путешественнический интерес к неведомому, стремление увидеть неизвестное и освоить незнакомое, жажда познания мира появились лишь в младшей поэме. Здесь раскрываются его исключительная многосторонность и изобретательность.

Что касается этики Одиссея, то о ней киклики, древние трагики и лирики отзывались далеко не похвально¹⁹, но она вполне согласуется с его пиратскими делами. Хотя ответственность человека за свои поступки утверждается на ключевом для всех последующих событий совете олимпийцев «самим» Зевсом²⁰, эти дела Одиссея ему в вину не ставятся. Сам Лаэртид, видимо, их считает нормальными и моральными, а возмездие ожидает лишь посягающих на его жену и на его достояние женихов. Отравленное оружие в древности запрещалось неписанным законом айдос, «стыдом», совестью. Но Одиссея это не смущает, и если ему отказывают в яде для стрел в одном месте, он добывает его в другом (I, 259—265). Высокая оценка некоторыми западными эллинистами нравственной основы «Одиссеи»²¹ требует пересмотра. Повешение ни в чем не повинных рабынь у автора поэмы отнюдь возмущения не вызывает, а поголовное истребление безоружных женихов восхваляется как подвиг.

Характеризуя «Одиссею» как произведение правоописательное, Аристотель указывает, что в конце поэмы судьбы хороших и дурных людей противоположны²². Хотя от прямого и голого дидактизма автор поэмы вообще далек, его нравоучительная тенденция здесь очевидна. Черта, отделяющая безрассудную надменность и нечестивость (*atasthalia*) от благоразумного и должного, проведена резко, усилена прямыми и обратными парадигмами. История гибели Эгиста от руки Ореста — параллель к расплате, которая ожидает женихов от Одиссея и Телемаха. Дальновидная предосторожность Одиссея и его удача — противоположность близорукой беспечности и плачевной судьбе Агамемнона. С порочностью и преступностью Клитемнестры контрастирует моральная чистота и стойкость жены Лаэртида.

Внутренний облик Пенелопы отнюдь не исчерпывается добродетелями преданной супруги и матери. Он более емкий, чем его представляли. Несколько углубленная трактовка этого образа уже намечена в первой из «Геронид» Овидия. Рассматривая его, мы не должны упускать из виду и положение женщины в рабовладельческой семье²³.

Впервые повествуя о жизни и труде рабов (в «Илиаде» они почти не показаны), младшая поэма тем самым приобрела особое познавательное и художественное зна-

чение. Невольничьи судьбы и их изображение, особенно этопей Эвмея и Эвриклеи, должны занять в исследовании важное место.

В «авторских» описаниях «Одиссеи» следует различать два основных плана: верный действительности и идеализующий. В первом из них изображены распад родовой общины на Итаке, враждебность населения к баснелю и равнодушные к участи его семьи, жестокость рабовладельцев, работа рабынь и занятие их госпожи, пиры и развлечения женихов, устоявшиеся обиходные традиции Одиссеева дома, сам дом с его колосным мегароном, горницами, кладовыми и миром вещей. К этому плану относится и изображение хозяйства, хижин и быта Эвмея, одинокой старческой доли Лаэрты. Рассказы о страданиях героя, его отца, его семьи и верных слуг характеризуются трогательностью, задолго предвосхитившей чувствительность бытописательных романов XVIII века, и это тоже черта изображений первого плана.

С реальными описаниями резко расходятся идиллизированные картины «царских» домов Пилоса и Лакедемона, сохраняющих чистоту патриархального уклада, мифологическую красоту и цельность нравов и характеров героев Троянских сказаний. Похоже, что автор здесь поэтизирует, «романтизирует», отвлекаясь и отвлекая от современной ему суровой социальной прозы. С нею особенно контрастирует безоблачно процветающая Схерия с ее преуспевающими, не знающими ни внутренних, ни внешних конфликтов феакийцами. Перед нами первая рабовладельческая утопия.

В повествованиях «самого» героя совмещаются достоверная маринистика с детальной фиксацией корабельного плавания, оснащения и его реалий, с живописанием штормов и штилей, с изображением островов, мысов, бухт и — роскошная сказочная фантастика. Эти повествования с их пиратскими и другими историями характеризуются новеллистической занимательностью и приключенческой увлекательностью. К ним относятся и загробные видения и встречи, а также каталожный перечень историй знаменитых мифологических героинь и некоторых героев. Так что можно говорить о различных стилях в различных частях «Одиссеи» в зависимости от впечатления, который наложили также те или иные источники поэмы.

Вопросам происхождения отдельных ее мотивов посвящены крупные и многочисленные малые исследования²⁴. Если раньше отмечались лишь влияния (например, египетской сказки о потерпевшем кораблекрушение, вавилонского эпоса о Гильгамеше, спустившемся в подземное царство мертвых, сказания об аргонавтах, рассказов о героических состязаниях в стрельбе из лука и др.), то теперь часто предполагается, что имеют место и типологически характерные, исторически обусловленные общности или генетическая зависимость от одного корня. В опубликованных за последнее столетие литературных памятниках хеттов, шумерийцев, финикийцев (Угарита) и других древних, а также в эпических творениях народов нашей страны («Манас», «Гэсэр», «Нарты» и др.) привлекли внимание исследователей многие сходства с гомеровскими поэмами²⁵. По гипотезе И. И. Толстого, сюжет «Одиссеи» и многих других произведений о возвращении мужа домой перед свадьбой своей жены восходит к мотивам народной сказки²⁶. Склоняющийся к той же гипотезе В. М. Жирмунский, исследовав узбекский эпос «Алпамыш», возводит его тоже к народной (восточной) сказке²⁷. Он указал на ряд мотивов, общих для этого эпоса и «Одиссеи». К ним можно добавить и другие, в работе исследователя не отмеченные, параллели. Жирмунский, однако, совершенно упустил из виду весьма важные сходства между «Алпамышем» и «Илиадой».

В начале узбекской поэмы рассказывается о ссоре братьев, биев («князей») Байсары и Байбури за зякет (налог), требуемый последним от первого. Глубокая обида Байсары напоминает обиду Ахилла на жадного Агамемнона. Возмущение оскорбленного и его уход из родного края напоминает гнев Пелида и его удаление с поля боя. Подобно Ахиллу, Байсары отвергает просьбу соплеменников о возвращении. Подобно ахейскому герою, он горд, упрям и неумолим. Только после испытанных больших страданий он, жалея о своем упрямстве, — в конце поэмы, — мирится с Байбури, как Пелид с Атридом, и братьям стыдно вспоминать о ссоре. В узбекской поэме играет важную роль, подобно Патроклу в «Илиаде», побратим Алпамыша Караджан.

Можно предположить, что здесь имеет место созданная на самобытной национальной основе творческая копировка двух тем — гнева оскорбленного героя (Ахил-

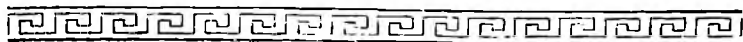
ла — Байсары) и возвращения мужа (Одиссея — Алпамыша). Каким образом, какими историческими путями и когда именно происходило это слияние тем и мотивов, где они возникли и откуда шло их заимствование или типологическое сходство, пока не выяснено.

Мы коснулись лишь одного сопоставления, из которого видна сложность решения проблемы источников, и вовсе не затрагиваем многочисленных иных явлений из области связей и типологии гомеровского эпоса, которые изучаются нашими и зарубежными исследователями. Охватить в нем все невозможно ни в этой, ни в других областях. Из обширного круга вопросов мы здесь занялись лишь отдельными сторонами гомеровской поэтики, главным образом под углом зрения искусства «подражания», мимесис.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
«ИЛИАДА»





ГЛАВА I

ИСКУССТВО «ПОДРАЖАНИЯ»

На протяжении многих веков от античности и до нашей современности гомеровский эпос поражал своей верностью жизни. Прежде чем приступить к рассмотрению этого эпоса, следует выяснить некоторые моменты из эстетики древних, касающиеся воспроизведения действительности.

В науке о прекрасном, разработанной древнегреческими мыслителями, проблема «подражания», мимесис, является исключительно важной. Поскольку в сокровищнице поэтических творений Эллады самым драгоценным является гомеровский эпос, то понимание мимесис, постижение ее художественных, познавательных и воспитательных функций складывалось и обосновывалось прежде всего на «Илиаде» и «Одиссее».

Ни в той, ни в другой поэме этого слова нет. Гомер пользуется обозначениями смежными или родственными: уподобление, сходство, следование. Так, в четвертой песне «Илиады» Гера предлагает Зевсу «в обмен» на разрушение милой ему Трои такую же участь одного из родов, которые дороги ей, любого из них:

Будем же в этом уступчивы друг перед другом, —
Я пред тобою, а ты предо мною, чтоб и прочие боги
Нам подражали...

(Стихи 62—64)

В оригинале здесь не «подражали», а «шли за», и Гнедич его воспроизвел точно — «следовали», но и в при-

веденном переводе Верссаева смысл передан вполне верно *.

Нет слова «подражать» и у Гесиода. Впервые мы его встречаем в Делосском гимне Аполлону, где о девах — служительницах Феба говорится:

Дивно умеют они подражать голосам и напевам
Всяких людей; и сказал бы, услышав их, каждый, что это
Голос его, до того их прекрасно налажены песни.

(Стихи 162—164)

«Подражать» здесь значит, скорее всего, «воспроизводить»¹. Подражанием достигается полная иллюзия воспроизводимых голосов и мелодий, чем доставляется художественное наслаждение.

Однако мимесис стала обобщающим эстетическим термином лишь в конце V — начале IV века до н. э.². До этого в поэзии его обозначались только отдельные, частные моменты подражания, а не их совокупность и сущность как специфика искусства. Привожу некоторые из этих обозначений.

В «Батрахомиомях», стих 7, о воинственных мышах, ополчившихся на царство лягушек, говорится, что они «в подвигах подражали (уподоблялись) землею рожденным гигантам». Несоответствие сил, размеров и возможностей делает это уподобление комичным и служит пародийной задаче поэмы. Но, независимо от его басенной условности и смехотворности, подражание здесь имеет в виду сходство свершений.

В «Элегиях» Феогнида, стих 370: «из глупцов мне не подражает никто» — имеется в виду: следовать в поступках, поведении, образе жизни.

У Пиндара в XII Пифийской оде говорится о флейте, которую изобрела Афина, чтобы этим инструментом подражать громкому рыданию Горгоны Евриалы. Поэт здесь характеризует искусную музыкальную передачу эмоционально-тональной окраски воплей.

У Эсхила, «Хоэфоры», стих 564: «Мы будем речью подражать фокеянам» — значит: имитировать их наречие, произношение и другие особенности языка.

* Гомеровский эпос, а также «Гомеровские гимны» цит. в переводах В. Верссаева. Некоторые места из «Илиады», приводимые в переводе Н. Минского, отмечаются буквою М., Н. Гнедича — Гн

У Еврипида мимесис касается то внутренних, моральных моментов («Если мы подражаем порокам богов» — «Ион», 451), то внешнего облика («Ты Елене уподобилась», видом — «Елена», 74), то природных свойств («Уподоблюсь походкой четвероногому волку» — «Рес», 211).

И лишь в «средней» комедии, у Аристофана, мы встретим мимесис как синтезирующее обозначение моментов подражания, как их цельный эстетический охват, «Фесмофорниасусы», стих 850: «Я изображу (посредством мимесис) новую Елену»; «Плутос», стихи 290—291: «Изобразу (путем мимесис) киклопа»; там же, 306: «Кирку точь-в-точь изображу»; там же, 312: «Представляю (на сцене, путем мимесис) Лазртида Одиссея».

Таким образом, у Аристофана, особенно в его последней комедии «Плутос» (388 г. до н. э.), мимесис уже употребляется в смысле артистического представления или изображения какого-либо персонажа с его различными чертами и качествами.

В V веке до н. э. высокое развитие изобразительного творчества, драматургии и театра и их сильное общественно-политическое влияние в жизни полиса, в частности и в особенности в Афинах, вызвали необходимость их теоретического осмысления и направления. И вот в этом великом веке и в следующем столетии, когда завершался классический период эллинской культуры и уже можно было обобщить ее многообразные художественные достижения и устремления, кристаллизуется учение о мимесис как важнейшем качестве и мере ценностей созданий искусства.

Исследования ранней греческой науки VI—V столетий показали, что мимесис художественная являлась лишь одним из понятий «подражание», которым досократики широко пользовались для объяснения космоса, а затем и человеческой деятельности. Для пифагорейцев сущностью мира является число, в основе мироустройства лежат количественные пропорции. Вселенная — прекрасно звучащая гармония, а создаваемая человеком гармония тональная — подражание музыке космических сфер, ее отражение и выражение. Эстетика здесь неотрывна от космологии. Чувство красоты вселенной тут столь же удивительно, как гениальна, хоть и фантастична, догадка о математических законах круговращения планет в космических пространствах.

Подражанием красоте природы искусство является и по Гераклиту, понимающему гармонию как единство борющихся противоположностей: «И природа стремится к противоположностям, и из них, а не из подобных (вещей), образуется созвучие... Так же и искусство, по-видимому, подражая природе, поступает таким же образом»³. Мы точно не знаем, почему Гераклит полагал, что «Гомер заслуживает быть изгнанным из общества и высеченным розгами» (фрагм. 42 у Дильса). Может быть, это осуждение поэта объясняется философской неприемлемостью мифологических вымыслов, в особенности бурлескных эпических образов олимпийцев, которая нашла выражение и в порицаниях Гомера, высказанных современником Гераклита Ксенофаном Колофонским:

Все на богов наклепали Гомер с Гесиодом совместно,
Что только срамом живет и позором что люди считают, —
Будто воруют они, совершают и блуд и обманы.
Нет! если б руки имели быки, или львы, или кони
Иль рисовали руками и все создавали, что люди,
Стали б тогда и богов рисовать они в облике сходном —
Кони подобных коням, а быки как быков, и фигуры
Придали б им все такие, какие имеют и сами⁴.

По сути, автор этих стихов усмотрел (и отверг) в моральных и физических обликах гомеровских (и гесиодовских) богов художественную мимесис человеческих черт. Но суждение о поэтическом «подражании» здесь только косвенное.

Непрямая характеристика искусства как создания подобий предметов и живых существ имеется и у Эмпедокла. В эстетическом фрагменте из его поэмы «О природе» говорится, что

Краски различные в руки берут и потом, соразмерно
Смешивать их начиная — одних и других поемногу,
Образы схожие всяких предметов из них производят.
То вырастают деревья, то мужи выходят и жены,
Дикие звери, и птицы, и в море живущие рыбы,
Даже и боги, почетом отличные, долгие днями⁵.
(живописцы)

Термином «мимесис» Эмпедокл не пользуется. Но важно отметить, что речь здесь идет о воспроизведении художником реальных объектов окружающего мира (не считая, разумеется, мифологических лиц).

Демокрит полагал, что подражание лежит в основе всякой человеческой деятельности, включая художе-

ственную. «Путем подражания мы научились от паука ткачеству и штопке, от ласточки — постройке домов, от певчих птиц — лебедя и соловья — пению»⁶. В его трактате «О Гомере, или Об обычной речи и глоссах», может быть, имелись важные наблюдения из искусства мимесис у отца поэзии, но это сочинение философа до нас не дошло.

Важнейшие мысли о художественном подражании высказаны Сократом. Они составляют целую систему взглядов на искусство как на особую область творчества.

Основными источниками для суждения об эстетических взглядах Сократа являются сочинения его слушателей Ксенофонта и Платона. Из них, полагают, менее субъективным, а значит, и более надежным является первый, хотя по глубине и широте философской мысли он никак с Платоном сравниться не может.

Сократ сосредоточил свое внимание не на космосе и природе, как натурфилософы, а на человеческом поведении, как оно проявляется в общении людей между собой, в их частной и общественной жизни. Отсюда и его понимание мимесис прежде всего как воспроизведения средствами искусства *человека*. Стремясь познать побуждения и поступки людей, чтобы найти путь к нравственному благу, к красоте и добродетели (калокагатии), философ-моралист не может удовлетвориться подражанием внешнему виду. У Сократа мимесис — это сходственное изображение и черт облика, и внутренних духовных качеств, и психологических состояний человека. О таком подражании и впечатлении от него философ спрашивает у скульптора Клитона:

«— А изображение также душевных аффектов у людей при разных действиях разве не дает наслаждение зрителю?

— Надо думать, что так, — отвечал Клитон.

— В таком случае у сражающихся в глазах надо изображать угрозу, у победителей в выражении лица должно быть торжество?

— Именно так, — отвечал Клитон.

— Стало быть, — сказал Сократ, — скульптор должен в своих произведениях выражать состояние души»⁷.

Ведь психологические состояния как-то тоже проявляются вовне, и поскольку они становятся зримыми, художник их может воспроизвести. Он постигает душев-

ные свойства и отображает чувства и отношения людей друг к другу.

В беседе с живописцем Паррасием Сократ выясняет у своего собеседника:

«— А изображаете вы то, что в человеке всего более располагает к себе, что в нем всего приятнее, что возбуждает любовь и страсть, что полно прелести, — я разумею духовные свойства? Или этого и изобразить нельзя? — спросил Сократ.

— Как же можно, Сократ, — отвечал Паррасий, — изобразить то, что не имеет ни пропорции, ни цвета, и вообще ничего такого, о чем ты сейчас говорил, и даже совершенно невидимо?

— Но разве не бывает, что человек смотрит на кого-нибудь ласково или враждебно? — спросил Сократ.

— Думаю, что бывает, — отвечал Паррасий.

— Так это-то можно изобразить в глазах?

— Конечно, — отвечал Паррасий.

— А при счастье и при несчастье друзей, как ты думаешь, разве одинаковое бывает выражение лица у тех, кто принимает в них участие и кто не принимает?

— Клянусь Зевсом, конечно, нет, — отвечал Паррасий, — при счастье они бывают веселы, при несчастье мрачны.

— Так и это можно изобразить? — сказал Сократ.

— Конечно, — отвечал Паррасий.

— Затем, величавость и благородство, униженность и рабский дух, скромность и рассудительность, наглость и грубость сквозят и в лице и в жестах людей, стоят ли они или двигаются.

— Верно, — отвечал Паррасий.

— Так и это можно изобразить?

— Конечно, — отвечал Паррасий»⁸.

Философ усматривает в художественном изображении не простое сходство, а воспроизведение обобщенное⁹. При этом изображение не становится абстрактным, а сохраняет конкретность непосредственных объектов наблюдения — тех, которые служили художнику живыми, реальными моделями.

«Однажды, — рассказывает Ксенофонт, — Сократ пришел к скульптору Клитону и в разговоре с ним сказал:

— Прекрасны твои произведения, Клитон, — бегуны, борцы, кулачные бойцы, панкратнасты. Это я вижу и по-

нимаю, но как ты придаешь статуям то свойство, которое особенно чарует людей при взгляде на них, что они кажутся живыми?

Клитон был в недоумении и не сразу собрался ответить. Тогда Сократ продолжал:

— Не от того ли в твоих статуях видно больше жизни, что ты придаешь сходство с образами живых людей?

— Конечно, — отвечал Клитон¹⁰.

Дальше философ говорит о том же законе изображения различных душевных аффектов.

Если Сократ основывает свои суждения на произведениях изобразительного искусства, то другой представитель эстетической мысли V в. Дамон строил свою теорию подражания на музыкальном творчестве. В третьей книге своего «Государства» (400 b) Платон ссылается на него как на авторитет в теории музыки. Дамон установил, какие ритмы соответствуют низости, высокомерию, неистовству и какие — противоположным качествам людей мужественных, благонравных и скромных. И те и другие ритмы — *bioy timēmata*, воспроизведения жизни.

В духе пифагорейского учения о следовании космической гармонии и о терапевтичности мелодий, очищающих человека от болезненных состояний и аффектов, Дамон разработал целую систему подходящих ритмов и создал свою интерпретацию тональной мимесис в педагогическом и строго политическом плане¹¹. «Нигде не бывает перемены приемов мусического искусства без изменений в самых важных государственных установлениях — так утверждает Дамон», — читаем мы у Платона («Государство», 424 c). Определенными миметическими ритмами музыка должна воспитывать молодежь в духе установленного законопорядка и, таким образом, служить политической задаче сохранения власти рабовладельческой аристократии. В не дошедшем до нас единственном трактате Дамона «Ареопагитикос», видимо, обосновывалось значение определенных музыкальных ритмов для достижения эвкосмии (гармонии) человека и полиса, строй которого должен оставаться нерушимым и неизменным. Возвышенная пифагорейская трактовка мимесис как подражания гармонии небесных сфер здесь, должно быть, оборачивалась общественным консерватизмом и в острой политической борьбе Периклового века обретала тенденции олигархизма. Возможно, что антидемократическая музыкальная теория Дамона была

одной из причин изгнания философа из Афин¹². От нее кое-что заимствовал для своей эстетики Платон, но, как увидим далее, пифагорейского взгляда, что можно применять стихи Гомера (и Гесиода) «для исправления душ», он не принял.

Трудно сказать, где у Платона кончаются мысли его учителя и где начинаются его собственные взгляды — ведь они чаще всего выражаются устами Сократа.

Проблемой мимесис Платон занимается в нескольких своих диалогах («Гиппий меньший», «Государство», «Софист», «Законы» и др.), широко привлекая для их подтверждения или для полемики образы и стихи из гомеровских поэм. Философ причисляет к искусству «подражания» эпос, дифирамб, драму и музыку, с которой она связана. В «Государстве» (II, 373 b) и в «Федре» (248 c) поэт причисляется к мимикам. В «Законах» (II, 655 d, e) дается следующее определение искусства: «...Все относящееся к искусству — это воспроизведение поведения людей при различных действиях, случаях и обычаях, так что путем подражания воспроизводятся все черты этого поведения»¹³.

Речь идет о подражании, так сказать, внутреннем. А в «Софисте» (267) читаем о проявлениях «наружной», внешней мимесис: «Когда кто-либо своим телом старается явить сходство с твоим обликом или своим голосом сходство с твоим, то этот вид призрачного искусства обычно называется подражанием»¹⁴.

Почему «призрачного»?

Во-первых, по Платону, вещественный, материальный предмет является лишь тенью извечной идеи этого предмета, а художественное его воспроизведение — тенью тени, так как находится уже на третьей ступени от идеи. Отражение фантома, разумеется, весьма отдалено от изначальной сущности и не может дать верного представления о ней, об истинной ее природе. Если ремесленник, смастеривший предмет (Платон берет в качестве примеров стол, кровать) — подражатель истинной сущности, идеи вещи, то художник — подражатель подражателя. Он отображает не подлинное создание, а лишь видимость, «кажимость» его.

Во-вторых, по Платону, подражание художника субъективно и охватывает явления только под одним углом зрения, а не всесторонне.

Далее. Поэт, художник воспроизводит различнейшие

вещи и деятельность людей самых разнообразных занятий: пахарей, пастухов, охотников, ремесленников, воинов, полководцев, правителей и т. д. Но знание человека ограничено, хорошо, если он хотя бы мастер одного дела. Владеть многими, а тем более всеми видами умения не способен ни один человек, даже Гомер. Иначе будь он хорошим знатоком, например, военного дела, то прославился бы как полководец; обладая он политической мудростью, то стал бы известным государственным деятелем, как, скажем, Солон; будь он силен по части нравственных идей, то стал бы признанным учителем в этой области, как тот или иной философ (Протагор, Продик и др.). Не будучи, в силу ограниченных возможностей, основательно осведомленным, даже величайший из поэтов не дает по этой причине истинного знания того, о чем он повествует, и своим подражанием доверия не заслуживает¹⁵.

Философ исключает Гомера из своего утопического государства как по соображениям познавательным, так и по мотивам религиозным, воспитательным, общественным и политическим. По Платону, бессмертные небожители показаны у Гомера неуважительно, сниженно. В порицании такой недопустимой поэтической вольности Платон, как мы видели, имел предшественника в лице Ксенофана, но его осуждение Гомера этим не ограничивается. Так, по Платону, поэт позволяет себе отрицательное изображение олимпийцев, вступающих друг с другом в драку («Государство», 378 d), пылко отдающихся половой страсти (там же, 390 c), творящих зло и несправедливость (там же, 379 d, e), или восхваление невоздержности в удовольствиях героев (там же, 390 b) и т. п. Такие изображения портят нравы молодого поколения.

По Платону, поэзия должна выражать и вызывать высокие чувства и благородные душевные качества как своим содержанием, так и словесным строем и ритмом, миметически соответствующими этим качествам. На мимесис речи нужно обращать особое внимание, так как ее сила — в «душеводительстве», психогагии. Но словесная мимесис воспроизводит не только благородные душевные состояния, а и всякие другие. Допустимо ли тогда, чтобы охранители идеального государства занимались словесным подражанием? Нет, полагает философ. Но если уж подражать, то только мужественным,

мудрым, независимым людям. Нельзя подражать женщинам сварливым, хвастливым, скорбящим, влюбленным, рабыням, рабам, ремесленникам, гребцам, людям подлым, сквернословящим, безумствующим и т. д. Ибо то, чему подражают, становится привычкой и натурой подражающего, который перенимает и усваивает эти дурные качества и состояния. Особенно следует ограждать от подобного влияния стражей идеального государства.

Воспроизводить смешное и безобразное для возбуждения смеха тоже нужно, ибо без смешного нельзя познать серьезное, все познается из противоположного, но подобные подражания надо предоставить рабам и чужеземным наемникам.

Поэзия, в частности трагедия, должна быть целиком подчинена задаче воспитания воинов утопической республики. Здесь все должно быть строго продумано. Между тем поэты, вдохновленные музами, находятся в состоянии душевного неистовства, экстаза, а не в здравом рассудке и не могут разобраться в том, что они воспроизводят. Среди людей и в людях много противоречивого, и поэт все воспроизводит, часто противореча самому себе¹⁶. И с этой стороны поэзия для интересов государства весьма ненадежна, а то и прямо вредна. Подражая людям различных характеров и суждений, воспроизводя их речи, она может подрывать веру в богов и почтительное отношение к вождям. Пример тому — эпос Гомера, особенно главный герой «Илиады».

Но имеется еще одна причина, почему, исходя из интересов государства Платона, гомеровская поэтическая мимесис там недопустима. Это ее глубочайшая впечатляемость, вызывающая такие аффекты, которые захватывают всю душу, приобретая над нею огромную власть.

Поэтическая мимесис поддерживает, питает и лелеет чувства, которые должны были бы зачахнуть, она доставляет им власть над нами, тогда как следовало бы господствовать над ними. Вместо того чтобы вызывать к разуму, к рассудительности, она обращается к нашим эмоциям, к сердцу, к раздражительным и темным состояниям души. Тем самым она, в особенности взволнованная и волнующая поэзия Гомера, оказывается общественно и политически вредной. Несостоятельность со стороны познавательной, опасность со стороны изображения противоречий и заразительность со стороны эмо-

циональной делают ее неприемлемой в государстве Платона¹⁷. Восхищаясь Гомером, как и Сократ, преклоняясь перед его гением, Платон не доверяет его поэзии, ссущей вольнодумство и возбуждающей волнение и беспокойство.

По Платону, поэзия — занятие несерьезное, забава, а творцы ее, как и художники, — фокусники, кривляки, мастера создавать призрачные образы-фантомы, обманщики, зачаровывающие душу¹⁸. Искусство, художественное подражание — вводящая в заблуждение иллюзия.

Этот взгляд неоднократно варьируется Платоном, утверждающим его с такой настойчивостью и страстностью, что полемическая его направленность совершенно очевидна. Философ, видимо, не только критикует художников и поэтов, чтобы оградить от их опасного влияния зрителей, слушателей и читателей, но и отвергает другой, противоположный философский взгляд на роль миметического творчества¹⁹.

В софистических кругах Афин во второй половине V века понимание такого творчества как чарующего обмана было достаточно распространено. У Аристофана, подхватывавшего и сатирически обыгрывавшего «модные» мнения, Еврипид обрушивается на Эсхила:

...Он вводит зрителей в обман!..

(«Лягушки», 908)

Это вовсе не значит, что художественное подражание осуждалось или отвергалось мыслителями этих кругов. Некоторые из них его не только оправдывали, но и горячо защищали, утверждая, что создаваемые им иллюзии впечатляют и глубоко и благотворно. Таково в особенности воздействие трагедии, о которой Горгий сказал, что она представляет собой обман, при котором обманывающий честнее необманывающего и обманутый мудрее необманутого²⁰. Несмотря на то что поэт создает «кажимость» действительности, его искусство помогает лучшему постижению жизни. «В трагедии и живописи, — говорит другой автор того же круга, конца V века, — превосходит всех тот, кто лучше всех обманывает, создавая подобие истины...»²¹ Обман, достигаемый средствами мимесис, совершенно особого рода: зрители и слушатели *знают*, что это обман, насчет этого они вовсе не вводятся поэтом в заблуждение. И тем не менее иллюзия чарует и пресображает их: после зрелища они уходят

«теми же самыми, в то же время другими»²². Отсюда уже и недалеко до учения Аристотеля об очищении, о душевном просветлении зрителей и слушателей, о катарсисе.

До сих пор имелось в виду *общее* понимание художественного творчества, в частности поэтического, как искусства подражания. Начиная с третьей книги «Государства», мимесис получает у Платона и специальное значение. Когда поэт говорит не от своего лица, а как бы самоустраивается так, что у него герои пользуются собственной, прямой речью, создавая иллюзию непосредственного их выступления, то это — мимесис. Такое подражание представляет собою трагедия, драма, где персонажи действуют и говорят самостоятельно, представляя поступки, переживания и характеры людей. Такая мимесис имеется и в гомеровском эпосе. В начале «Илиады», сразу после запева, поэт «говорит так, будто он и есть сам Хрис, и старается по возможности заставить нас вообразить, что это говорит не Гомер, а старик-жрец. И все остальное повествование он ведет, пожалуй, таким же образом, будь то событие в Илионе, на Итаке или в других описанных в «Одиссее» местах», — поясняет Сократ своему собеседнику²³.

Гомеровский эпос является в значительной части повествованием драматизованным. (Заметим, что монологи и диалоги в «Илиаде» составляют почти половину поэмы, а в «Одиссее» — две третьих общего количества ее стихов²⁴.)

Следы понимания мимесис в этом специальном значении сохранились и в «Поэтике» Аристотеля. В XXIV главе этого трактата мы читаем: «Гомер как за многое другое достоин похвалы, так особенно за то, что он один вполне знает, что ему должно делать. Именно сам поэт должен выступать менее всего, так как *в противном случае он не подражающий поэт*. Прочие же фигурируют сами во всем (своем произведении), а воспроизводят подражанием немногое и редко; он же после немногих вступительных слов тотчас выводит мужчину или женщину или другой какой-нибудь характер и никого без характера, но всех обладающих ими»²⁵.

У Платона как образец миметического поэта называется Гомер: он — «величайший поэт и вождь трагедии», «первый из трагиков». И по Аристотелю, «Гомер был величайшим поэтом, потому что он не только хоро-

шо слагал стихи, но и создавал драматические подражания»²⁶.

В широком понимании мимесис охватывает все виды искусства, а в области искусства словесного — поэзию эпическую, драматическую и дифирамбическую как по Платону, так и по Аристотелю. Здесь — в общем — расхождений между философами нет. Различие взглядов между ними возникает в других эстетических проблемах, прежде всего в понимании самой сущности мимесис. Аристотель коренным образом пересматривает взгляд своего учителя на отношение искусства к действительности. Как уже говорилось выше, художник, согласно Платону, воспроизводит не реальности, а лишь тени идей, создавая призраки, иллюзии. Метафизическую трактовку мимесис как третьей ступени изначальной сущности Аристотель отвергает. Объектами подражания являются действия людей и предметы природы. Искусство — творческое воспроизведение реального бытия, физического и духовного.

Наши теоретики античного искусствоведения единодушно рассматривают эти взгляды Аристотеля как в своей основе материалистические²⁷. При этом отмечается, что одним принципом подражания никак не исчерпываются истоки и законы художественного творчества. Марксистско-ленинская теория искусства как специфической формы общественного сознания учит, что оно не только отражает действительность, но и воздействует на нее, участвует в ее изменении и пересоздании, является средством преобразования мира.

Вслед за Сократом Аристотель полагает, что мимесис вовсе не повторение, не натуралистическое копирование этого бытия. Сохраняя верность жизненной правде, искусство отображает в единичном характерное, общее.

Поэтому должно воспроизводить не тот или иной факт, не то или иное действительно происшедшее событие, а то, что могло бы произойти по вероятности или необходимости («Поэтика», 1451 b). Действительно происшедшее может и не быть характерным, и натуралистическое подражание тогда не вскрывает сути явления, того, что является общим. «Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости» (там же). В этом смысле вероятное, то есть фактически не происшедшее, но характерное и соответствующее природе явление Ари-

стотель предпочитает фактически возможному, но по сути нехарактерному, невероятному (там же).

Философ допускает усиление характерного или общего, идеализацию. Она оправдана тем, что «следует превосходить образец» (там же). Такая идеализация имеется в эпосе: «Гомер представляет лучших» (там же, 1448 а).

Искусство имеет важное познавательное значение. Если, согласно Платону, художественное подражание не дает верного представления о сущности воспроизводимого, а лишь отдаляет от его постижения, то Аристотель утверждает прямо противоположный взгляд: подражание — природная способность и склонность человека, благодаря которой он приобретает знания. Созерцая и воспринимая произведения искусства, люди, получая удовольствие, учатся размышлять и постигать²⁸.

Аристотель высоко ценит в поэте его многоликость, его талант перевоплощения. Эти качества сродни многосторонности и гибкости ума философа. Что касается, в частности, Гомера, то, как мы уже знаем, Платон отказывает ему в каких бы то ни было серьезных знаниях и суждениях. А Аристотель, перекликаясь с Демокритом, считавшим стихи поэта не только прекрасными, но и мудрыми, полагает, что Гомер содержанием мыслей превосходит всех²⁹.

Для самого Гомера высшее искусство — достижение наибольшего соответствия изображения изображаемому. Это относится к подражанию не только человеку, а всему сущему, в том числе и неживой природе, и к воспроизведению как средствами материальными, осязаемыми и зримыми, так и средствами словесными, голосовыми, слышимыми. Золотые служанки Гефеста «подобны девам *живым*» («Илиада», XVIII, 417—418); как живые мыслятся и изваянные божественным мастером собаки, охраняющие чертог Алкиноя:

Были бессмертны они и бесстаростны в вечные веки.

(«Од.», VII, 91—94)

У Гомера произведения великого искусства не стареют, не умирают, а, исполняя свое предназначение, живут вечно.

Поле, изображенное Гефестом из золота на щите Ахилла, чернеет и походит на вспаханное, на действительную, натуральную пашню (XVIII, 548—549) — такое

диво сотворил он, говорит о божественном мастере автор «Илиады». По сути, все повествование о щите Ахилла является такой характеристикой истинно художественного творчества, верного действительности. Вот как на щите изображена сеча:

Воины в свалке, *как будто живые*, теснились и бились
И напрягались отнять друг у друга кровавые трупы...

(XVIII, 539—540)

По изображению хоровода на щите Ахилла видно, что пляшущие девушки, одетые в тонкие платья, движутся в танце «очень легко» и что юноши одеты «в тканые прочно хитоны, блестящие слабо от масла» («Илиада», XVIII, 595—600). Эти детали сами достаточно говорят о степени художественной достоверности изображенного.

Чаще всего мерилom искусства у Гомера является восхищение, которое вызывает у зрителей или слушателей творение художника, эстетическое наслаждение им. Такие восхищенные зрители изображены на щите Ахилла (XVIII, 603—604). И сам герой не может оторвать глаз от дивного создания Гефеста, любуясь его красотой (XIX, 18—19).

О золотой застежке на плаще Одиссея мы читаем:

...Смотреть удивительно было,
Как — из золота оба — собака душила оленя,
Он же ногами отчаянно бил, убежать порываясь.

(«Од.», XIX, 228—231)

О верности воспроизведения трепещущего животного и его конвульсивных усилий спасти свою жизнь здесь сколько-либо подробно не сказано. Она явствует скорее из удивления, которое вызывает работа неназванного мастера.

Гомер уже знает, что создание истинного искусства неповторимо — даже у одного художника. Об этом говорится в рассказе Одиссея о златолитном ремне, на котором были изваяны хищные звери и жестокие схватки:

Сделавший это пускай ничего яе работает больше, —
Тот, кто подобный ремень с таким изукрасил искусством.

(«Од.», IX, 610—614)

Не менее впечатляют и творения поэтического искусства.

Одиссей восхищается песнью Демодока о раздорах в лагере ахейцев под Троей, как аэд обо всем поет в совершенном соответствии с тем, что там происходило. «Словно, — говорит он певцу, — ты сам при этом был или от другого (то есть от очевидца) слышал» («Одиссея», VIII, 491). Как в изобразительном, так и в поэтическом творчестве выше всего здесь ценится мимесис, такое воссоздание реального, при котором достигается полная его достоверность. Схолиасты, Евстафий и другие комментаторы Гомера каждый раз отмечают его *pithanotês* — достоверность, жизненную убедительность и истинность, *alêtheia*.

Оценка художественного произведения в зависимости от того, насколько оно создает иллюзию жизненной достоверности, насколько оно достигает истинной мимесис, стала затем господствующей в античном изобразительном искусстве. Когда Лисипп спросил живописца Эвмипа, кому из предшествующих художников надо следовать, тот ответил, что подражать надо не художнику, а самой природе³⁰. У Плиния Старшего рассказывается о состязании на мимесис между живописцами Паррасием и Зевксисом: «Зевксис принес картину, на которой виноград был нарисован так удачно, что подлетели птицы. Паррасий же принес полотнище, нарисованное так правдоподобно, что Зевксис, гордясь этим приговором птиц, стал требовать, чтобы полотнище, наконец, было убрано и чтобы была показана сама картина, и затем понял свою ошибку и под влиянием благородного стыда уступил пальму первенства Паррасию, так как сам обманул птиц, а Паррасий — его самого, художника»³¹.

Далее Плиний подкрепляет этот принцип оценки другими примерами. «Передают, что и впоследствии Зевксис нарисовал мальчика, несущего виноград; к винограду подлетели птицы, и Зевксис, рассердившись на свою картину, обнаружил то же самое благородство, заявляя: «Виноград я нарисовал лучше, чем мальчика, потому что, если бы я мальчика нарисовал вполне удачно, птицы должны были бы его бояться»³².

О гоплите, изображенном Паррасием, Плиний рассказывает, что художнику удалось воспроизвести его дыхание, а умоляющую женщину Аристид Фиванский (IV в. до н. э.) написал так, что почти слышен ее голос. Это — словно прямая параллель к Гомеру, у которого

Гесфест изобразил схваченного львами быка так, что *видно*, как терзаемое животное ужасно ревет.

К гомеровской высшей оценке художественных образов «как живые» восходят и характеристики прославленных произведений классического искусства в античных эпиграммах. О знаменитой «Телке» Мирона, например, читаем у Анакреонта:

Дальше паси свое стадо, пастух, — чтобы телку Мирона,
Как живую, тебе с прочим скотом не угнать.

(Перевод Л. В. Блуменау)

О том же говорят эпиграммы Антипатра Сидонского, Леонида Тарентского, Юлиана Египетского³³, посвященные названному произведению.

Как проявление искусства мимесис аналогичным образом характеризуются «Вакханка» Скопаса³⁴, «Филотет» Паррасия, «Ниоба» Праксителя и другие выдающиеся творения кисти и резца великих греческих живописцев и ваятелей.

Овидий написал целый рассказ о Пигмалионе («Метаморфозы», кн. X, 243—297), создавшем из слоновой кости скульптуру девушки так, что ее можно было счесть живою (ст. 250 сл.); вняв мольбе влюбленного в свое творение ваятеля, Венера и «впрямь» вдохнула в скульптуру жизнь. Развернутая здесь метафора жизненности характеризует художественные возможности подражания в их оценке древними.

И после античности мимесис нередко была высшим критерием художественности, но общественная мысль и само искусство позднейших эпох выдвинули и другие важные эстетические принципы. Хотя на некоторых исторических этапах античная мимесис и толковалась упрощенно-натуралистически, однако она явилась исходным пунктом для последующего развития учения о прекрасном. И здесь сыграла огромную, определяющую роль поэзия и эстетика Гомера.

ГЛАВА II

МИМЕСИС МИФОЛОГИЧЕСКАЯ

Исследуя в гомеровских поэмах искусство мимесис, мы имеем в виду воспроизведение как в широком, так и в специальном смысле, поскольку самостоятельное вы-

ступление персонажа, его прямая речь — лишь частный и особый, наиболее выразительный вид подражания. Это искусство охватывает и некоторое изображение внутреннего мира героев.

Что касается образов олимпийцев, то в них сочетается антропоморфное отображение сил природы и олицетворение явлений общества. Первобытное воплощение погоды, дождя, ветров, грозы, грома и молнии, демон огня, воздуха, эфира, неба и земли, «тучегонитель» и «громовержец», Зевс позднее, в период военной демократии, стал верховным богом, властвующим над всем родом бессмертных¹. Своим положением, деспотическим характером и недопущением, чтобы кто-либо из богов перечил ему или тем более равнялся с ним во власти, он — олимпийская копия микенского «широкодержавного» и «царственнейшего» Агамемнона. Посейдон — «родной» его брат, могучее божество, но пусть-ка он попробует действовать вопреки воле Громовержца! Узнав о такой попытке Посейдона, Зевс грозит ему так же, как Агамемнон Ахиллу. С богом-демиургом Гефестом, пытающимся перечить Зевсу, Кроноид одними угрозами не ограничивается. Наказанный им божественный мастер, ремесленник и художник вынужден покорствоваться Громовержцу. Он так же опасается гнева главаря богов, как Калхас — главаря басилеев Агамемнона. Социальное явление — деспотизм такого племенного вождя и военачальника — воспроизводится в фантастическом, мифологическом плане, и этот «второй план» имеет немаловажное значение не только для понимания образного мышления Гомера, но и для познания гомеровского общества. Речь Кроноида на собрании богов воспроизводит положение родовой агоры, теряющей свое значение с возрастаньем олигархической роли главного басилевса. С каким сознанием своей силы он говорит здесь, и как все собравшиеся, покорствуя, молчат:

Чтобы никто из бессмертных, ни женщина-бог, ни мужчина,
Чтобы никто мне перечить не смел, чтобы все без изъятья
То, что скажу, исполняли! . .

(«Ил.», VIII, 7—9)

В отношениях Зевса с другими олимпийцами отразилась историческая общественная реальность. Упадок родовой демократии нашел здесь свою яркую мифологическую параллель.

Но в мифе, по верному наблюдению М. Горького, реалистическое начало сочетается с романтическим². При всей своей антропоморфности боги «кое-чем» отличаются от людей — ведь они бессмертны. В них воплощена мечта о долговечности, контрастирующей с эфемерностью людей. Гомеровский антропоморфизм только углубляет эту мечту, воплощенную в олимпийцах: они «чуть-чуть» не люди, но это «чуть» — возможность бесконечного наслаждения жизнью. А люди, так безгранично любящие у Гомера свет солнца, могут радоваться ему лишь немногие, ограниченные годы своего существования, лишь в пределах того срока, который отведен человеку мойрами, до того момента, когда Атропос оборвет нить его жизни. Нельзя обойти в образах гомеровских богов эту мечту о бессмертии. Гомеровские олимпийцы — *aieigenētai*, вечноживущие, вечносущие («Ил.», III, 296; «Од.», XXIV, 373).

В них воплощены и другие мечты, другие фантазии. Чем, если не такими фантазиями, является молниеносное преодоление олимпийцами воздушных, земных и морских пространств? Фетида уносит от Гефеста доспехи с быстротою сокола («Ил.», XVIII, 616—617); Афина ринулась с Олимпа к стану ахейцев с быстротой падающей звезды («Ил.», IV, 75—78); кони Геры каждым своим скачком покрывают между небом и землею такое пространство, какое охватывает глазами человек, взирая с прибрежного утеса в даль моря («Ил.», V, 770—772); Ирида исполняет поручения Зевса с быстротой вихря, и т. п. Перед нами мифологическое «разрешение» проблемы преодоления дальности.

В олимпийцах воплощен идеал физической красоты и силы, беспечальной возможности пользоваться и наслаждаться ими. Гомеровские боги не знают забот: они — «легкоживущие» («Ил.», VI, 138). Не является ли эта характеристика олимпийцев мечтой тяжело живущей и озабоченной своим пропитанием массы пахарей, пастухов, фетов, демиургов и других труженников?

В плане художественном гомеровская антропоморфизация богов — важный шаг к мимесис. Ведь человекоподобие богов в эпосе касается не только их внешнего облика, но и качеств, положений, занятий, характеров, отношений, радостей и печалей, разговоров и речей, нравов и быта. Здесь действует важнейший закон гомеровской поэтики — достоверность, *pitthanotēs*, делающий ми-

фологическое жизненным. Гера, собираясь обольстить Зевса, делает, запершись в своей спальне, такие приготовления, по которым можно себе представить туалетное и косметическое усердие аристократической «дамы» гомеровского времени. Она моется амвросией, натирается и душится, расчесывает волосы и заплетает косы, одевает чудесное узорчатое платье, застегивает его золотыми пряжками, опоясывается бахромчатым кушаком, продевает в уши трехглазые серьги, набрасывает на себя легкое покрывало, надевает прекрасные сандалии (XIV, 166—188). Арес, поразив насмерть ахейского воина, обнажает его от доспехов — занятие для бога крайне удивительное, но понятное, во-первых, в свете религиозного бурлеска у Гомера, а во-вторых, с точки зрения *pithanotēs*, которой поэт следует: с убитого враг снимает доспехи, хотя этим врагом является бог, которому они «совершенно» не нужны.

А разве не полная мимесис плача дана в френосе неренд, ударяющих себя руками в грудь при заплачке и к тому же перечисленных поименно (XVIII, 35—51)? Мы имеем здесь типичные черты создания жизненных образов на почве народной фантастики. Богиня, живущая в морской глубине, — нереида и ее дряхлый смертный супруг даны мифологией. Мифологическим является и возникновение Фетиды на горизонте в виде тучки (I, 359). Уподобление мифического реальному частично уже выводит изображение за пределы фантастики. А затем мифологическое как бы вовсе предается забвению, и Гомер переходит к чисто человеческому. В образе Фетиды остается скорбящая мать, как в предшествующих примерах в лице Ареса остается воин, обнажающий убитого врага, в лице Геры — наряжающаяся женщина, задумавшая возбудить любовь охладевшего к ней супруга, и т. п. В том, как Фетида садится близ Ахилла, как она к нему обращается, как гладит и расспрашивает героя о причине его печали (I, 360—361; XVIII, 70—71 и др.), сохраняется только правдивое выражение материнского горя, любви и жалости, желание утешить сына и помочь ему, кратковечному. Богиня по-человечески скорбит и, когда Зевс вызывает ее на Олимп в собрание бессмертных, говорит, что ей стыдно явиться к ним в таком состоянии... Направляясь в сонм богов, она накидывает на себя черное покрывало (XXIV, 90—94). Последняя деталь, символ горя, совсем снимает

мифологическое в образе Фетиды, оставляя чисто человеческое³.

Или какое радушие и гостеприимство проявляет Гефест, когда к нему является родительница Ахилла (XVIII, 394—409), и как она излагает хромоногому божественному мастеру свою печальную женскую и материнскую историю (XVIII, 431—461).

А с какой язвительностью кумушек Гера и Афина притворно гадают насчет раненой Афродиты, хотя сами видели, что ее поразили пикой Диомед:

«Верно, какую-нибудь из ахейнок снова Киприда
Переманила к троянцам, ужасно ей милыми ставшим.
Не оцарапала ль, эту ахейку нежно лаская,
Слабую руку свою золотою булавкой богиня?»

(«Ил.», V, 421—425)

Дальнейший шаг к *прямой* мимесис человека и человеческого можно усмотреть у Гомера в преобразованиях божества. Эти чудесные метаморфозы переработаны творческой фантазией поэта в реально зримые, вполне жизненные образы. Может быть, здесь завершается антропоморфизм: олимпийцы не только действуют, думают и ведут себя, как люди, но и прямо обращаются в людей, становятся ими непосредственно, приняв облик того или иного человека. Так, в «Илиаде» (II, 20 сл.) Сон является к спящему Агамемнону, уподобившись Нестору. Приняв вид мудрого советника, Сон и говорит как он. Старейшему басилею позволительно и упрекнуть верховного военачальника за то, что тот спит, когда ему нужно подумать о судьбе ахейцев, и наставить, как действовать, и вселить надежду на скорую победу. Принятие внешнего облика здесь влечет за собою соответствующий характер речи, как выражения и внутреннего подлиния.

Ирида предстает перед Приамом, уподобившись видом и голосом (II, 790 слл.) его сыну Политу, который сидел в тайном дозоре, чтобы предупредить троянцев о движении ахейцев. Вестница Зевса сообщает о выступлении огромного вражеского войска и упрекает старика отца в многоречивости, привычной для него в мирное время, но в обстановке войны недопустимой. Никто другой себе бы не позволил так говорить с царем Трои. Это мимесис речи сына-воина.

Та же Ирида является к Елене, приняв образ ее зо-

ловки Лаодики, чтобы известить царицу об ожидаемом поединке между Парисом и Менелаем, исход которого решит, кому из них беглянка будет принадлежать (III, 121 сл.). Характерно, что для этой вести о единоборстве между бывшим и нынешним мужем лакедемонской красавицы Ирида перевоплощается в самую привлекательную из дочерей Приама, которую явно интересует острая пикантность ситуации.

Затем, после поединка, Афродита, уподобившись древнерожденной старухе (III, 386 сл.), сообщает Елене, что бежавший с поля битвы Парис ждет ее в тереме на супружеском ложе, сияя красотой. Приняв вид этой рабыни, которая когда-то искусно пряла для спартанской царицы и очень любила ее, богиня в своем служении Елене воспроизводит осторожность опытной наперсницы, посвященной в интимный мир своей госпожи.

Когда Диомед, поразив камнем Энея, продолжает свирепствовать, Арес принимает образ Акаманта (V, 461 сл.), вождя троянских союзников — фракийцев, и обращается к сыновьям Приама с призывом спасти поверженного героя из свалки. Перед нами храбрый начальник, возбуждающий доблесть характерной речью.

Чтобы помочь ахейцам, Посейдон перевоплощается то в одного, то в другого их героя. Вот он, приняв образ Калхаса, призывает к мужеству обоих Аяксов (XIII, 45—58); вот он голосом этолийского басилея Фоанта укоряет в недостаточной отваге Идомея (XIII, 216 сл.). Или, уподобившись древнему мужу, по-человечески доброжелательно берет раненого Агамемнона за правую руку и своей речью ободряет впавшего в отчаяние и совсем растерявшегося военачальника, предсказывая, что троянцы, достигшие ахейского стана, скоро от него откажутся к городу (XIV, 136—146).

Несколько раз в разные лица перевоплощается Аполлон. Так, преобразившись в дядю Гектора, Асия, он побуждает троянского героя, чтобы направил коней на Патрокла (XVI, 715—725); приняв облик вождя кикон Мента, он удерживает Гектора от преследования божественных коней Ахилла, в то время как, защищая труп Патрокла, ахейцы убивают лучших троянских героев (XVII, 73—81). Вот он уподобился дороговому для Гектора гостю из Абидоса Фенопу, упрекающему троянского героя за то, что отступил перед Менелаем, увлекшим труп Патрокла (XVII, 582—590). Став видом и голосом

схожим с Приамовым сыном Ликаоном, он побуждает к поединку с Ахиллом Энея (XX, 81—85). А вот, чтобы Ахилл с ахейцами не ворвался в Трою, Феб отвлекает Пелида, «вид свой наружный вполне Агенору во всем уподобив» (XXI, 600). Агенор спасается от Ахилла бегством, то же делает и бог (XXI, 601—605). Бежит он перед Пелидом, хитро подпуская его совсем близко, так что «Каждый надеялся миг Ахиллес: вот-вот уж догонит!» (605). Бог уподобляется воину и характером, способом отвлечения противника. Вместе с тем Стреловец, убегая, как бы предваряет путь Гектора, которому, однако, при всех своих усилиях, спастись от Пелида не удастся. Репетиция этих усилий и ее ироническое завершение Фебом, открывающимся Пелиду и недоступным его мести, так контрастирует с трагическим концом достигнутого смертного Приаида.

Чтобы проводить Приама к судам ахейцев, Гермес выдает себя за мирмидонца, за товарища Ахилла. Приняв образ царевича, юнца с первым пушком на губе (XXIV, 347—348), Зевсов посланец ведет себя с большим благородством, очень доброжелателен и внимателен к старику, успокаивает его, не соглашается принять от него в подарок кубок, мотивируя свой отказ тем, что боится и стыдится взять что-либо за спиной Ахилла. Бог купцов и воров отлично играет роль прекрасно воспитанного молодого человека, чуждого корысти, исполненного лишь высоких гуманных помыслов. Поистине артистическая мимесис! Он так искусно перевоплотился в благородного юношу, что вызывает у троянского басилея, оцепеневшего было от страха, душевное успокоение.

Своим отзывом о погибшем Гекторе как об отважном воине Гермес совсем завоевал доверие и вызвал умиление у несчастного отца: «Как хорошо говоришь ты о сыне моем злополучном!» (388).

Отвечая на расспросы Приама, кто он и от кого родился, Гермес проявляет тонкую проникновенность, психологически подготавливая встречу родителя Гектора с Пелидом. Говоря о себе, что он — мирмидонец, сын Поликтора, такого же старика, как Приам, мнимый товарищ Ахилла своим человеческим вниманием как бы предваряет ту гуманность, которую проявит его друг, пожалев седую голову и седую бороду Дарданида. Перевоплощение Гермеса, таким образом, — важный сюжетный момент в завершении «Илиады».

Трижды преобразается в «Илиаде» Афина. Уподобившись храброму Лаодоку (IV, 86), она побуждает Пандара, чтобы тот поразил стрелой Менелая. Ее «крылатые слова» соответствуют духу героической доблести. Богиня говорит о благодарности, которую Пандар заслужил бы тогда у троянцев, особенно у Париса, о славе, которую добыл бы, сразив спартанского басилея (IV, 93—103).

Она побуждает к бою Менелая, «Фениксу всем уподобясь, — и видом, и голосом звучным» (XVII, 555). Старик предостерегает Атрида, что если он не защитит труп Патрокла от поругания, то навлечет на себя стыд и позор (XVII, 556—559). Предостережение целиком в духе родовой этики айдос, чести и «стыда», одним из носителей которой в поэме является воспитатель Ахилла.

Наконец, чтобы погубить Гектора, Афина уподобляется видом и голосом Деифобу (XXII, 227 сл.). Мнимый Приамов сын рассказывает своему брату перед его роковым поединком с Пелидом, как его, Деифоба, умоляли родители, чтобы не ходил за крепостную стену, но что сердце ему не позволило оставаться в городе, и вот он вышел, чтобы вместе с Гектором сразиться. Сердечными словами обнадежив героя, Афина его побудила на единоборство с Ахиллом и, введя в заблуждение, таким образом толкнула на смерть. Обман достигается искусным подражанием не только братской преданности, но и опасению родителей и товарищей. Это — для полной истинности, для того, чтобы мимесис была более убедительной.

Роль Афины, вводящей героя в заблуждение, параллельна такой же роли Аполлона, о которой говорилось выше. Но побуждения — прямо противоположные. Одно божество хочет обманом предотвратить или хотя бы отсрочить гибель, другое — причинить и ускорить ее. И тот и другой обман осуществляется путем преобразования.

В «Илиаде» имеется и одновременное перевоплощение двух богов. К Ахиллу, захлестываемому волной Скамандра и взывающему к помощи олимпийцев, являются Посейдон и Афина. Они,

Образ принявши мужей, перед сыном Пелеевым стали,
За руку взяли рукой и словами его заперали. . .

(XXI, 285—286)

Доброжелательность речи подкрепляется по-человечески дружеским прикосновением. Затем Земледержец открывает Ахиллу, кто они, и герой ободряется. Посейдон говорит и за Афины (290).

Мы привели все эти перевоплощения⁴, так как в каждом из них миметируется другое лицо со своим человеческим видом, возрастом, качествами, характером и т. д. Такова специфика гомеровского искусства: оно как бы вышелушивается из скорлупы чудесного, как бы отлучается от груди мифа и затем развивается полнокровным созданием жизненно-действительного. Это — истинное постижение и отражение мира и человека в области древней поэзии, хоть она еще связана с «арсеналом» и «почвой» верований и сказаний Эллады⁵. Она имеет свою историческую особенность и особую прелесть. Это, если допустимо пользоваться оксюмороном как научным термином, так называемый «мифологический реализм». У Гомера действительное и фантастическое даются чаще всего не отдельно, а слитно, но также нередко стоят рядом, перемежаются и переплетаются. Так изображаются в «Илиаде» возникновение и события Троянской войны.

ГЛАВА III

ПОНИМАНИЕ И ПЕРЕЖИВАНИЕ ТРОЯНСКОЙ ВОЙНЫ

«Киприи» повествуют:

Вот, как людей племена растекались бесчисленной массой...
... по широким и ровным просторам,
Зевс, взглядев, глубоко пожалел туг кормилицу-землю.
В мыслях своих решил возбудить он поход против Трои,
С тем чтобы смерть облегчила земле ее тяжкое бремя.
И разгорелась большая война вокруг стен Иллиона.
Гибли герои в боях. Исполнялось решение Зевеса¹.

Последнее полустишие в точности повторяет вторую половину пятого стиха запева «Илиады». Гибель вследствие гнева Ахилла множества ахейцев связывается здесь с осуществлением того же — вероятно — замысла Крониды. Потом, отрекаясь от гнева и примиряясь с Агамемноном, Пелид сокрушается:

... наверно, Кронидион
Сам захотел, чтобы многих ахейцев гибель постигла...

(XIX, 273—274)

Младший и более древний поэт могли черпать и черпали из одного и того же мифологического источника, из сказания о решении Зевса облегчить тяжкое бремя перенаселенной земли путем войны. Поскольку в «Киприях» повествовалось о ее причине и начале, автор поэмы этот миф изложил. Гомер же, повествуя о событиях более поздних, о решении Зевса только вскользь упоминает².

Об истории с яблоком раздора он и вовсе умалчивает: видимо, по мифу предшествовавшая похищению Елены и сокровищ Менелая ссора богинь была слушателям эпоса достаточно известна, и поэт не поясняет, почему Гера и Афина помогают одной воюющей стране, а Афродита — другой.

Не касаясь здесь происхождения мотива о похищении царицы, можно полагать, что рассказ о захвате богатств спартанского царя как одна из причин войны имеет под собой какую-то историческую почву: Троя была сильнейшей крепостью на всем малоазиатском побережье и оказывала упорное сопротивление ахейским конкистадорам, нередко и сама нападая на них. Возможно, что такие нападения и ограбления со стороны троянцев (в районе Геллеспонта) и вызвали объединенный ахейский ответный поход на Трою.

Как должное возмездие троянцам война вошла в сознание эллинов еще до создания гомеровского эпоса. Как справедливая отплата за кривду поход греков мыслится и Гомером. Мифологически это сознание выражается, может быть, и в том, что Зевс возбуждает войну по совету Фемиды. Об этом совете говорится в изложении «Киприй» у Прокла³.

Такое осмысление троянского похода отнюдь не является выражением «шовинизма» или «национализма» автора «Илиады», как утверждают некоторые ее исследователи (Мюльдер, Бете, Роте, Ховальд, Вальк и др.)⁴, а лишь характеризуют глубокую народность поэмы. Чувство общности с чаяниями и судьбой ахейцев у эллинского поэта здесь вполне естественно. Греческий народ хранил в своей памяти и переживал Троянскую войну как большое справедливое дело своего прошлого, как важнейшее событие своей истории. Об этом свидетельствуют мифы и сказания, об этом говорит устное эпическое творчество эллинов, знавших песни о троянском походе (рассказы о рапсодиях Фемиа в первой и Демодока — в восьмой песне «Одиссеи»). Вместе со своим народом эту вой-

ну так понимал и переживал Гомер. На этом песенном материале, на мифах и сказаниях создал он свою поэму.

В «Илиаде», где речь идет не о начале войны, причина ее упоминается лишь вскользь, попутно, как общеизвестная. Так, например, Нестор, укоряя ахейцев после «испытания» за стремление вернуться домой, призывает их, чтобы никто не спешил возвратиться в отчизну прежде, чем не отомстит за похищение Елены. О вине троянцев ему подробнее говорить не приходится, — это все и так знают. Или, когда Гектор укоряет Париса за трусость: он выражает свое удивление, как это Парис, лишенный храбрости, все же похитил из чужой земли прекрасную женщину. Менелай, увидев близко Париса, радуется, что сможет наконец отомстить ему. Ахилл стыдит Агамемнона за то, что тот как будто забыл о причине, побудившей ахейцев предпринять поход, — чтобы отомстить за сыновей Атрея. Таких упоминаний о вине троянцев в «Илиаде» много, но они даны только как упоминания, а не как объяснения, — таковые слушателям и потом читателям поэмы совершенно не требовались.

Кривду совершил не один Парис, — все троянское племя виновно, раз оно не вернуло похищенного. Вся Троя несет ответственность, раз она не отдала ахейцам Елены и сокровищ, вывезенных Парисом. Вот почему гибель Трои, которая в «Илиаде» не показана, мыслится Гомером как неизбежное следствие этой вины. Возмездие висит над городом как рок. Оно неотвратимо, и эту неотвратимость чувствует и сознает также лучший и благороднейший из троянцев — Гектор (VI, 448—449).

Ибо Гомер — поэт справедливости. Его симпатию к грекам, его (нескрываемая им) «пристрастность» к делу ахейцев нельзя объяснить только тем, что он их соплеменник, что он поэт эллинский. Мотивирование этой пристрастности шовинизмом у поэта столь ранней эпохи неверно. Такое объяснение является результатом непонимания или нежелания видеть, что гомеровское переживание греко-троянской войны построено на идее справедливости. Эта идея пронизывает все повествование. Эсхил, великий поэт справедливой войны с персами, — ученик Гомера, наследник на ином историческом этапе его идеи, имевшей уже иную, патриотическую, но тоже глубоко народную основу⁵.

Среди мыслителей древности были такие, которые хорошо понимали идейную сущность гомеровской поэмы,

ее глубокий этический смысл. Так, уже Анаксагор заметил, что поэма Гомера посвящена доблести и справедливости⁶.

В псевдоплатоновском диалоге «Алкивиад» I Сократ спрашивает своего собеседника:

«Об «Одиссее» и «Илиаде» слышал?

А л к в и а д. Без сомнений, Сократ.

С о к р а т. А эти поэмы — не о разногласии ли касательно справедливого и несправедливого?

А л к в и а д. Да.

С о к р а т. Тут ведь ахейцы и трояне, женихи Пенелопы и Одиссей вступили в сражение-то и подвергались смерти именно за это разногласие.

А л к в и а д. Твоя правда⁷.

Для Гомера бесспорно, на чьей из воюющих сторон справедливость. Именно отсюда его «пристрастность», его осуждение троянцев. Аристотель назвал «Илиаду» патетической («Поэтика», гл. XXIV, 1459 b). Можно сказать, что ее пафос — глубоко этический. И не только в понимании и переживании всей войны как возмездия за кривду, а и того эпизода ее, который является сюжетной пружиной поэмы, — конфликта между двумя басилеями.

Чем, если не несправедливостью Агамемнона, его произволом, его насилием, возмущен Ахилл? Разве оскорбление Агамемноном наилучшего героя ахейцев — отнятие у него Брисеиды — не является актом несправедливости? Разве не о ней говорит Одиссей ахейскому военачальнику, когда Ахилл отрекается от своего гнева?

Будь же и ты, Агамемнон, отныне к другим справедливей,
Ибо нисколько не стыдно, коль царь (новелитель народа)
С мужем желает мириться, которого прежде обидел.

(XIX, 181—183, М.)

И разве не за нее у Гомера гневается Зевс, посылая грозу:

... на тех негодуя людей, что неправый
Свой совершают на площади суд и насилия (множат),
Правду теснят...

(XVI, 386—388)

Пафос справедливости, боль глубокой народной обиды, рокот возмущения общественной кривдой слышится в этой божественной грозе.

В этих двух местах «Илиады» речь прямо идет о *dikē*, о справедливости. Но дело не в непосредственно-этической терминологии, а в смысле, в сущности и ее сознании. А это сознание проходит красной нитью через всю поэму: оно лежит в основе гомеровского изображения личного конфликта (Ахилл — Агамемнон) внутри племени и столкновений вне племени, между народами. Отнятие у Ахилла его пленницы — частное проявление общего произвола жадного и корыстолюбивого пожирателя добычи племени. Кривда, которая учинена лично Ахиллу и за которую Гомер осуждает Агамемнона, превращается в общее несчастье, когда оскорбленный герой покидает поле битвы. Этот уход Ахилла грозит всему делу возмездия за несправедливость троянцев. Для автора «Илиады» большая общенародная кривда важнее частной, личной, хотя бы эту, частную, и испытывал величайший из героев.

Пафос необходимости борьбы за общенародное дело и лежит в основе гомеровской героизации греков. Они воюют за восстановление справедливости. Именно это окружает ахейских героев у Гомера ореолом доблести и благородства.

Но значит ли это, что в «Илиаде» война воспевается и что Гомер — поэт войны?

Неверное понимание Гомера как певца войны имело место еще в античности, как это видно хотя бы из легендарного «Агона Гесиода с Гомером». Из этого поэтического состязания победителем вышел Гесиод. Царь Пандед, повествуется в «Агоне», сам возложил на его голову венок, ибо, сказал он, справедливо, чтоб увенчан был тот, кто зовет к труду, а не тот, кто воспекает войну и битвы.

Содержание «Илиады» не дает никакого основания для такой характеристики ее творца⁸. Верно, что поэма посвящена событиям войны. Но вопрос в том, как они изображены, под каким углом зрения они показаны, каким сознанием, каким духом пропитано повествование о них.

Нельзя не почувствовать, что пафос гомеровского эпоса — скорбный, глубоко трагический. Сколько подлинной скорби и подлинного трагизма в картине, которая рисуется Приаму, когда он представляет себе взятие Трои и долю ее царя:

... Жалкого, может, меня Олимпиец сразит у порога
Старости грустной и множества бед предпошет моей смерти
Зрелище мертвых моих сыновей, дочерей увозимых,
Спальных покоев, кругом предаваемых злему хищению,
Малых детей, разбиваемых оземь в неистовстве диком,
Юных невесток, влекомых руками нещадных дапайцев,
А напоследок я сам упаду перед дверью входною,
Острою медью пронзен...

(XXII, 60—68)

Если Приам говорит о финале только Троянской войны, то в рассказе Феникса о Мелеагре рисуется картина всякого разгрома, всякого завоевания одного народа другим, — трагизм и ужас войны здесь обобщается:

Граждан в жилищах их режут, огонь пожирает весь город,
В плен и детей увлекают, и жен, подпоясанных низко.

(IX, 593—594)

Как для царя Трои, так и для воспитателя ахейского героя война — величайшее несчастье, и их устами говорит Гомер, выражая свое отношение к войне как к огромному народному бедствию.

Трагическое восприятие войны у Гомера обнаруживается не только в характеристике ее последствий, как пагубы для народа, но и в изображении ее как сплошного ряда убийств, умерщвлений. Каждая сеча — *androktasiē* (V, 909 и др.), жестокое уничтожение людских жизней, безжалостное взаимоистребление воюющих. Трагического пафоса исполнено уже описание начала боев, траурное вступление в первую *androktasiē* (IV, 445—450). А затем, после этого трагического прелюда, — гибель отдельных участников общего боя, убийства, смерти, описание которых составляет, говоря словами Вико, подлинное величие «Илиады». Эти смерти в поэме — как бы бесчисленные, отдельные, маленькие акты, составляющие в общей сложности великую, страшную трагедию — войну. Юная цветущая жизнь воина прервана, сражена ударом копья или меча, — и вот он — труп, бездыханное тело, которое враг может толкнуть, и оно покатится по земле, как колода.

Гомер редко говорит о гибели воинов анонимных, — безымянность уменьшила бы значение этой гибели, стусежала бы и обезличила бы ее. Вот почему он повествует о сраженных почти всегда поименно. При этом он каждого из павших не только называет, а сообщает нам о его происхождении, родине, воспитании, семье, которую

оставил и которой причинил своей смертью большую печаль, большое горе.

О троянце, убитом Аяксом, мы узнаем, что имя его Симоисий, что он цветущий юноша, сын Анфемииона, что мать его спустилась с Иды, чтоб проведать овечье стадо, которое паслось на берегу Симоиса, и здесь родила, что отсюда и имя павшего, не успевшего из-за краткости своей жизни наградить своих родителей за труды воспитания (IV, 473 сл.).

Другой троянец умерщвлен копьеносцем Меgetом, — и мы узнаем о нем, что это Педей, сын Антенора, не от жены его Феаны, а побочный, которого Феана, угождая супругу, нежно воспитала наравне со своими детьми (V, 69—72).

Эней умертвил двух данайцев, и Гомер нам сообщает, что они — близнецы, что имя одного Крефон, а другого — Орсилох, что их отец Диоклей жил и владел богатством в городе Фере, что они вели свой род от реки Алфея, что, достигнув цветущей поры, они отплыли от своей родной земли в Илион, чтоб заступиться за честь Атридов (V, 541—553).

Ахеец Пенелей поразил троянца, — и Гомер нам дает подробные сведения об убитом: имя его Илионей, он сын Форбанта, любимого Гермесом и взысканного богатством, овечьими стадами. Он был единственным сыном у своей матери — и вот погиб (XIV, 489—492).

Я выбрал лишь нескольких из большого количества только раз упоминаемых и ничем особенно не замечательных воинов, — и мы видим, с какой гуманностью Гомер останавливается на каждом из них, на их жизни и судьбе. Подробности, которые он дает о них, важны не только для миметической иллюзии, для правдивости рассказа, для его «достоверности», но и для выражения и углубления чувства горя о погибшей, невозвратимой жизни.

Унаследованный из древнейших малых эпических песен, сказаний и поминаний перечень погибших героев, известных в ограниченном кругу рода, превращается в «Илиаде» как бы в ряд именных эпитафий Гомера на могилах павших воинов — кто бы они ни были: фракийцы, ликийцы, этолийцы, пафлагонцы, пилоссы, локры, аргоссы. С одинаковым состраданием он повествует, как терзаются душой, узнавая и подбирая, а затем сжигая трупы, и ахейцы и дарданцы (VII, 423—432). Оди-

наково плачут о своей доле, покидая тело убитого, душа Патрокла (XVI, 856—857) и душа Гектора (XXII, 362—363).

Гомеровская человечность и глубокое понимание чужого горя явственно прослеживаются в этих многочисленных элегиях, как бы подготовляющих нас к горьким френосам последней песни «Илиады».

Перерабатывая древние сказания о троянском походе и героические песни о нем, Гомер, как уже выяснено выше, считает этот поход справедливым как возмездие за ограбление и кривду. Но старая героика переживается здесь в новом, трагическом плане, — и отсюда некоторые противоречия у Гомера.

Они обусловлены уже самим эпическим воспеванием военной доблести, проявляемой в истреблении врагов, которое содержалось в «славах героев», унаследованных автором поэмы. Должно быть, от них сохранилась и часто повторяется в «Илиаде» метафора боя «радость» (*charmē* — IV, 509; VII, 218; XIII, 82, и др.). В этих древних богатырских «славословиях» лихость набега, сила и храбрость героев, выраженные в количестве убитых и уведённых в рабство, в размерах захваченной добычи, в перечне разрушенных селений и т. д., восхвалялись, должно быть, без раздумий о погибших с той и другой стороны, о доле их родителей, жен, детей, о судьбе потерпевшего племени или опустошенного города. Таких размышлений мы не имеем, например, в повествованиях о подвигах Нестора (XI, 670—761). Нужны были великие усилия, чтобы, преодолевая «сопротивление материала», создать на эпосе таких богатырских деяний трагическую эпопею войны.

Нельзя себе представить эту переработку как строго, от начала до конца продуманную лишь под одним углом зрения. Только модернизируя характер творчества такой ранней эпохи, можно себе мыслить Гомера антивоенным поэтом. Вообще нельзя себе представить творца «Илиады» не подверженным никаким противоречивым чувствам и мыслям. Но мы должны выяснить, что в этих сплетениях различных дум и чувств является определяющим, исторически наиболее важным и ценным. И здесь мы не можем не указать на гомеровское чувство трагизма войны и на гуманность поэта.

Как и чем объясняется эта высокая человечность автора поэмы?

«Илиада» создавалась, разумеется, не только как поэтическое осмысление прошлого, но и как отклик на настоящее, на современные поэту события. К сожалению, внутренняя, общественная, и внешняя история Ионии еще недостаточно освещена. Но отрывочные сведения древних свидетельствуют о том, что здесь происходили упорные, длительные кровавые войны⁹. Это относится и к той части Ионии, с которой связывается имя Гомера (Смирна — Хиос). Колонистам, состоявшим в значительной мере из обезземеленных крестьян и отщепенцев аттических и других общин, приходилось здесь не только вести тяжелую борьбу за свое существование внутри колоний, в которых заправляла знать, но и биться с туземными племенами, сопротивлявшимися занятию побережья (с лидийцами, карийцами и др.). Целых двадцать лет шла, например, борьба за Эфес. Деваться некуда было. Возвращение на материк или на оставленный остров было сопряжено с огромными трудностями и не сулило ничего хорошего. Приходилось терпеть страдания войны, обрекать себя на возможную гибель. Положение было горестным, нередко трагическим, и оно не могло не наложить скорбного отпечатка на эпос Гомера.

Весьма возможно, что, перерабатывая старый поэтический материал, автор поэмы тяжело переживал не только внешнюю войну, борьбу с другим, чужим народом, а и войну внутреннюю, между самими греческими племенами, и притом длительную и опустошительную. Такой войной была, например, Лелантская — война на острове Эвбее между халкидянами и эретрийцами во второй половине VIII века до н. э. Она, по-видимому, временами затухала и вновь вспыхивала. Яблоком раздора между ними была плодородная Лелантская долина, так как на Эвбее плодородных земель мало и их не хватало для густонаселенных колоний Халкиды и Эретрии. В начале этой войны погиб царь Халкиды Амфидамант, и на играх в его честь будто бы состязались Гомер с Гесиодом¹⁰ — какая-то временная связь между созданием «Илиады» и событиями на Эвбее, возможно, имеется.

В Лелантской войне, кроме Халкиды и Эретрии, принимало участие много других греческих городов (Милет, Самос, Хиос, Коринф, города Фессалии) — Фукидид (I, 15) говорит, что война расколола на два враждебных лагеря весь греческий мир¹¹. Прославленные эвбей-

ские метатели копий и фессалийские конники немало пролили греческой крови с той и с другой стороны. Можно предположить, что, творя «Илиаду» на старом песенном материале о греко-тройанской войне, Гомер показал пагубность вражды двух греческих лагерей. Весьма возможно, что если он и не имел в виду Лелантскую войну, то откликнулся на другие взаимоистребления, взаиморазорения греческих племен, и отсюда то глубокое сострадание, которое характеризует его отношение в равной мере к той и другой стороне.

Войн было много, различных по характеру, по масштабу действий и событий, по количеству вовлеченных людей, по продолжительности и т. д., но каждая из них была — большим или меньшим — бедствием для народа. Вряд ли нужно здесь все эти войны перечислять, да они еще далеко не все в достаточной мере изучены историками древности. Укажем лишь, что Колофон предпринял войну против Смирны и завладел ею, должно быть, в середине VIII века до н. э.¹² Шла внутренняя война на острове Хиосе¹³. Смирна географически находилась в центре внешних войн малоазийских греческих колоний. Она играла важную роль в их борьбе против Лидии. Жители Смирны победоносно сражались с лидийской конницей в Гермасской долине.

Через Смирну и Хиос шел в континентальную Грецию поток обращенных в рабов военнопленных и других пеньвольников. Хиос стал, вероятно, еще в VIII веке главным рынком их сбыта. Гомер здесь наблюдал их печальную участь, и это непосредственное переживание их горестной доли углубило человечность народного поэта¹⁴.

ГЛАВА IV

ГЕРОИ АЙДОС, ЧЕСТИ И СЛАВЫ. ДИОМЕД. АЯКС

В гомеровских героях поэтизировано доблестное боение за жизненные интересы племени. Эту доблесть должны были прежде всего проявлять вожди племен. Они носители и воплощение силы и славы общинного коллектива, воплощение его самоутверждения и самозащиты. Проявление такой доблести составляло наивысшую агетт; проявляющие ее почитались как наилучшие в роде, aristoi. Aristeyein — значит отличаться отвагой, бесстрашием, героизмом, доблестью.

Гипполох приказывает своему сыну Главку всегда отличаться доблестью (VI, 208). То же говорит Пелей своему сыну Ахиллу (XI, 784).

Потом, когда обособившаяся знать стала утверждать свои особые привилегии и права, эту связь между героическими делами и заслуженным значением «лучшего» в племени, так сказать, перевернули: принадлежащие к знати уж по тому одному и являются «лучшими» (*aristoi*).

Но у Гомера, наряду с этим, новым, положением, древнее родовое понимание *aristoi* еще живо, еще сохранилось в сознании или памяти. О нем напоминает Главку Сарпедон:

Пусть говорит о нас всякий ликийский боец крепкобронный:
— Нет, не лишены славы Ликийской страной управляют
Наши вожди и недаром едят они тучных баранов,
Сладким, как мед, запивая вином: они доблестны силой.
Ибо в переднем ряду пред Ликийской дружиною бьются...

(XII, 318—321, М.)

Почет и лучшее положение в племени даются доблестью. Теряющий ее лишается и этого положения, и этого почета (VIII, 161—163).

Выразитель народных идей и представлений, Гомер является певцом этих носителей доблести, — его героями являются *aristoi*.

Но прежде, чем мы рассмотрим их образы, выясним еще один из важных моментов, составляющих основу общинной этики.

Этой основой является одобрение или осуждение родом-племенем действий (или бездействия), поступков, поведения членов коллектива. «У него, — говорит Энгельс о родовом коллективе, — не было никаких других средств принуждения, кроме общественного мнения»¹. Похвала или порицание родом-племенем является признанием и мерилom полезности или вредности того, что свершил тот или другой член «мира».

Отсюда у гомеровских героев понятие «стыда», «айдос». Айдос — соображение своего поступка с суждением народа. Оно обязательно для членов рода и для басилея, в личном и общественном деле, ибо у Гомера все это нераздельно связано.

Постыдна трусость на поле боя, ибо она — неисполнение общественного долга и ведет к печальным послед-

ствиям для народа. Порниание за трусость должно вызывать се преодоление, — вот почему стыдят войско ахейя, когда оно проявляет недостаточно храбрости или отступает, Посейдон (XIII, 95, сл. сл.), Аякс и другие. Чувство стыда важно не только для успеха общего дела и для избежания позора, но необходимо и как условие для спасения многих от гибели. Об этом, обращаясь к аргивянам, говорит бесстрашный Аякс:

Будьте мужами, друзья, и стыд себе в сердце вложите!
Друг перед другом стыдитесь бежать из могучего боя.
Там, где стыдятся друг друга, спасается больше, чем гибнет,
А для бегущего нет впереди ни спасенья, ни славы.

(XV, 561—564, М.)

Вторые два стиха представляют собою гному. Это как бы непререкаемая, проверенная жизнью народная истина.

Ахилл корит Агамемнона за бесстыдство жадности, присвоения общественной добычи, корыстолюбия и неблагодарности. Гектор стыдит Париса, навлекшего похищением Елены беду на троянцев. Елена себя сама называет бесстыдной собакой (VI, 344—356; III, 180) за то, что стала причиной горя для ахейцев и защитников Илиона.

Героями у Гомера являются именно те, которым чувство стыда перед народом присуще в наивысшей мере. Опасение укоров держит их на высоте доблести, не допуская ее ослабления. Феникс не убил отца, опасаясь людской молвы и укоризны (IX, 459 сл.). Лучшие из героев, чтоб не потерять своей айдос, рискуют жизнью, а величайший из троянских богатырей, Гектор, ради сохранения айдос жертвует своей жизнью. Боясь упреков своих соплеменников, он, невзирая на мольбу родителей, не укрывается за городской стеной, а остается вне ее и гибнет от руки Ахилла. В своем внутреннем монологе Гектор по сути определяет для себя это роковое значение айдос.

Я и троянцев стыжусь, и длинноодежных троянок,
Чтоб не сказал кто-нибудь, и родом и доблестью худший:
«Гектор народ погубил, на свою понадеявшись силу...»

(XXII, 105 сл.)

У Гомера этика айдос жизненно воплощена не только в этих величайших героях. Я говорю «жизненно», так как

у него нет резонерских выразителей высоких достоинств и стремлений, каждый герой у него не схема, а живая личность со своим характером, своими особенностями, своей неповторимостью.

Таким воплощением родовой этики айдоос является, например, Диомед. Он проявляет свою доблесть везде и всегда, где и когда бы он ни выступал как воин. От его руки гибнет множество врагов. Силу его натиска испытывают наилучшие троянские герои — Гектор и Эней. И тот и другой вынуждены покинуть поле битвы, пораженные его рукой. Он как бы временно заменяет грекам отсутствующего Ахилла.

Диомед бесстрашен не только перед лицом врагов, смертных, но и перед лицом бессмертных. Его копьем ранена Афродита, его мечом поражен Арей, и боги вынуждены покинуть поле битвы так же, как и троянские герои. Диомед не дрогнул и перед Аполлоном — он порывается убить Энея, хотя Феб простер над троянским воином свою руку. У Гомера это показано отнюдь не как дерзость, а как героическое дерзновение, как проявление истинной доблести. Воюющий с богами, он сам кажется богом. Пандар и Эней, видя неистовствующего героя, сомневаются: не бессмертный ли перед ними? (V, 183 сл.). Раненный, обливаясь кровью, он продолжает бой, как расвирепевший лев, с еще большей яростью. Когда против него устремляются в колеснице Пандар и Эней, он, отвергнув совет Сфенела о бегстве, идет, уже будучи раненым, один на двоих сильных врагов. Пандара Диомед убивает, а Энею раздробляет огромным камнем бедро.

Диомед первый вызывается на опаснейшую ночную разведку в лагерь врагов (X, 220 сл.), где он мечом зарубил двенадцать воинов, среди них и фракийского царя Реса. По пути во вражеский лагерь он (при участии Одиссея) добывает «языка», захватывает троянского лазутчика Долона, затем, получив пужные сведения, убивает его. Он не поддается панике и тогда, когда положение ахейцев плачевное, и проявляет величайшее мужество, первым повернув против троянцев, стеснивших греков в башенном рву. Когда хитрец Одиссей не откликается на его зов и бежит, Диомед один устремляется на помощь Нестору, которому грозит гибель от Гектора. Глубоко трогательно при этом не только его опасение за жизнь одряхлевшего пилосского героя, но и почтительное ува-

жение к старцу. Человечно его сожаление об ослабевшей из-за преклонного возраста мощи Нестора и само его выражение этих чувств (VIII, 102 сл.) Замечательно это отношение к самому старому со стороны самого молодого из героев, столь же душевно благородного, сколь и бесстрашного в бою.

Заботливое и почтительное отношение к старости — это из области древнегреческой (и не только древнегреческой) этики, из понятий айдос². Как и доблесть, айдос и скромность свойственны Диомеду в высокой мере. Айдос он проявляет, когда молча выслушивает несправедливый упрек Агамемнона в трусости. Чувствуя горечь незаслуженной обиды (об этом он Агамемнону говорит при случае, потом), он, однако, сознает необходимость, полезность для общего дела такого пристыживания воинов со стороны военачальника, оправданность такого порицания их и потому на укор не отвечает, хотя и не принимает его. Здесь айдос связана не только с доблестью, но и с разумностью, с прекрасным пониманием обстановки, положения и необходимости.

Высокое благородство и айдос Диомеда показаны и в замечательном эпизоде объяснения с Главком. Раз оказалось, что родителей одного и другого героя связывала дружба, то война между сыновьями была бы пренебрежением к этой дружбе и заслужила бы осуждение. Неуважение к родовой традиции ксенов недопустимо. Нужно иметь айдос, считаться с отношениями глав родов, родителей, — потому Диомед предлагает Главку избегать друг друга в битве и в знак заключения этого договора и скрепления ими отцовского гостеприимства обменяться оружием. Конечно, для считающих гомеровскую эпоху греческим «средневековьем» этот договор между героями — факт «чисто рыцарского благородства», «аристократического этикета»³. Но это не так. Здесь — проявление айдос, сообразование своего поведения с родовой традицией.

Диомед очень дорожит добрым именем в своем племени, бегство от врага для него величайший позор. Поэтому, зовя убегающего Одиссея на помощь дряхлому Нестору, он бросает ему укор, который должен воздействовать на героя:

Что ты бежишь, обратившись спиной, как трусливый меж толпиш!
(VIII, 94)

Какὸς, поступающий дурно, это по суждению народа — теряющий или потерявший стыд, айдос. Гектор стыда не потерял, поэтому он не погиб, как трус, говорит Гекуба (XXIV, 214). Диомед его никогда не теряет, он не хочет осрамить свой род, своих предков перед врагами. Поэтому, когда Сфенел, испугавшись Пандара и Энея, советует герою бежать, тот отвечает:

Не говори мне о бегстве; меня убедить не сумеешь.
Не таковы мои предки, чтоб я отступил среди боя...

(V, 252—253)

Когда Зевс дарует Гектору победу, бросив молнию перед колесницей Тидеева сына, и Нестор, его возница, предлагает Диомеду повернуть вспять, герой, сознавая разумность совета, все же не хочет, чтоб Гектор потом похвалялся, и предпочитает бегству смерть (VIII, 150). Когда же Нестор, убеждая его, что никто похвальбе Гектора не поверит, поворачивает коней вспять, Диомед, услышав от Гектора, что он, сын Тидея, трус, трижды порывается идти в бой, и только троекратный гром Зевса не дает ему возможности сразиться с врагом.

Вообще он очень чувствителен к похвальбе врага, особенно когда для такой похвальбы есть известное основание. Когда Пандар, поразив его в плечо, торжествует, Диомед молит Афину, чтобы дала ему настигнуть врага, который хвастает своей удачей (V, 118—120). Когда Парис, попав ему стрелой в ногу, гордится и ликует, Диомед не может стерпеть, чтоб перед тем, как покинуть поле боя, не сбить с врага спеси (XI, 385—390).

Диомед — гармонический, непосредственный, первобытно-цельный характер, без колебаний и каких бы то ни было расхождений между сознанием и действием, между пониманием и поведением. Он не знает никаких внутренних противоречий. Его речи на совете старейшин столь же смелы и доблестны, как и его подвиги на поле боя. Когда войско в смущении молчит, не решаясь ответить на предложение Париса, соглашающегося вернуть сокровища Мелелая, по отказывающегося вернуть Елену, Диомед смело советует это предложение отвергнуть. Притом его совет выражен с такой уверенностью, с такой убежденностью в победе, с таким молодым задором, что восхищает и покоряет всех (VII, 400—404).

Такую же смелость и такой же молодой задор он проявляет в своей отповеди Агамемнону, предлагающе-

му грекам бежать (IX, 32 сл.). Диомед говорит, что если б даже все ахейцы из-под Трои бежали, он и Сфенел будут биться до ее разрушения (IX, 46—49). Такова его уверенность не только в себе, но и в своем вознице!

В своей отповеди Агамемнону Диомед проявляет не только свое мужество, но и свою разумность, и мудрый Нестор отмечает и то и другое качество молодого героя (IX, 53—54). Такими же смелыми и разумными являются и другие его речи: когда он, после безуспешного посольства к Ахиллу, советует Агамемнону больше не просить Пелида, а возбудить боевой дух войска и самому сражаться среди первых (IX, 697—709); когда он, ввиду тяжелого положения ахейц, предлагает вождям (Агамемнону, Одиссею), невзирая на раны, идти в битву для возбуждения отваги воинов (XIV, 127—132).

Для Диомеда естественно и его увлечение искусством ристания. Он лучший наездник среди ахейц, и его постоянный эпитет — «укротитель коней». Он души не чает в хороших лошадях, и лучшие кони — у него. К ним он добывает еще и других, отнятых у врагов. Ему известно, у кого из троянцев лучшие кони, какого они вида и племени. Так, он добывает у Энея лошадей, ведущих свой род от тех божественных коней, которых Зевс подарил Тросу как выкуп за сына его, Ганимеда. Зная это, Диомед хочет их захватить, чтоб покрыть себя великой славой (V, 273), и с помощью Сфенсла угоняет их. В ночной разведке, о которой говорилось выше, он добывает снежно-белых «ветроногих» коней фракийского царя Реса и, пригнав их в свой стан, радуется (X, 565). Его радости и печали по-детски непосредственны. На ристаньях в честь Патрокла он, уронив во время горячей гонки свой бич, плачет от досады, что ему, правящему Тросовыми жеребцами божественной породы, победа не достанется. Уступив первенство, он был бы ущемлен в своей славе героического ездока, и Афина этого не допускает. Он не мирится с тем, чтоб его обогнал Эвмел, как не мог согласиться, чтоб его опередил кто-нибудь из ахейцев, попав копьем в Долопа (X, 366—368). Его ревность здесь и там граничит с детским тщеславием.

Таким вырисовывается гармонический характер этого гомеровского героя. Он прост и ясен, как герой рода, как отважный сын своего племени. Он весь подчинен интересам этого племени. Его сердце и разум, его воля и этика не знают никаких трещин, никаких подпанда-

листических переживаний. Он не подвержен никаким смятениям и колебаниям. Он не знает паппы и последствий гордыни, гибрис. Он не испытывает таких аффектов, каким подвержен Ахилл.

Диомед дан поэтом как герой минувшей эпохи, невозможный в его, Гомера, время не только по своей богатырской силе, о которой прямо сказано, что она недостижима для ныне живущих (V, 303—304), но и по своей цельности, и по верности родовой этике айдос. Но, будучи идеалом родового героя, он не лишен своего особого облика и отличен от других героев. Он не схема, а тип героя, а это значит, что и он в пределах общего индивидуализирован.

Может быть, еще более ясный и в то же время еще по-своему более ярко индивидуализированный тип родового героя мы имеем в Аяксе. В скульптурной галерее гомеровских образов он — одна из наиболее монументальных фигур. Эта эпическая громадина будто высечена Гомером из гранита, и если искать подобия ей, то его можно найти лишь в первобытных богатырях ирландского и англосаксонского эпоса (Кухулине, Беовульфе), но эти герои даны в сказочном плане, их подвиги овеяны фантастикой, сквозь которую, как сквозь туман, можно разглядеть лишь контуры отдаленно-реального. Здесь есть свое высокое поэтическое очарование.

В изображении героев у Гомера сказочности немного, и, читая об их подвигах, мы в мире почти поэтической «действительности». Это относится и к Аяксу. Внешне он выделяется среди прочих героев своим огромным ростом и башенновидным щитом. По своей мощи он уступает только Ахиллу. Полагаясь на свою неодолимую силу и доблесть, он поместил свой корабль с краю — подобно Ахиллу, занявшему другой конец стоянки, и в противоположность лукавцу Одиссею, расположившемуся в месте наиболее безопасном — в середине стана. Могучая фигура Аякса показана впервые в «смотре со стены».

«Кто еще этот ахейский герой, благородный, высокий,
Ростом и плеч шириною между всеми ахейцами первый?» —

спрашивает Приам, и Елена ему отвечает:

«Это Аякс исполнитский, ограда ахейского войска».
(III, 226—229, М.)

Только он, кроме Ахилла, поделен у Гомера этим эпитетом. Но Ахилл «оградой ахейцев» является до ссоры с Агамемноном, то есть до начала событий, описываемых в «Илиаде», а затем опять становится ею в конце событий, показанных в поэме. Аякс же является таковым все время.

Как и Ахилл, он как будто неуязвим и, оставаясь невредимым, после того как выбывают, раненные, Агамемнон, Диомед и Одиссей, выносит на плечах всю тяжесть защиты греческого лагеря и кораблей. Как лучшего, после Ахилла, бойца Гомер его характеризует еще до того, как показывает его подвиги — сразу после каталога кораблей (II, 768—769). Затем чуть ли не на протяжении всей поэмы поэт каждый раз вводит в поле нашего зрения его бранные подвиги и труды.

Так, в IV песне мы видим его мужественное участие еще в первой битве, причем Агамемнон, при обходе войска порицающий даже Диомеда и Одиссея, не находит нужным побуждать таким образом Аякса. Он только высказывает пожелание, чтоб все были столь доблестными воинами, как сын Теламона, — тогда твердыня Илиона скоро была бы разрушена (IV, 285—291). В V песне, где подвиги Диомеда как бы отодвигают всех прочих героев на задний план, на долю Аякса, однако, выпадает убийство Амфия и побуждение ахейцев к битве (610 сл. и 519 сл.). В VII песне он вызывается на единоборство с Гектором и лишь по предложению своего противника соглашается прекратить поединок. Ахейцы его приветствуют как победителя. Он участвует в событиях VIII песни и в посольстве к Ахиллу (IX). В X песне он вызывается сопутствовать Диомеду в его ночной разведке (228). В XI — он (вместе с Менелаем) спасает Одиссея, которого обступили враги (485 сл.), и убивает побочного сына Приама — Дорикла (489—490). Оттесненный троянцами, он один целому войску врагов не дает подступить к кораблям (570). В XII песне он приходит на помощь защитникам бойниц и лишает жизни друга Сарпедона — Эпikleя (378 сл.). В XIII он ударяет копьем в щит Гектора, и неистовый троянский герой вынужден отступить. В XIV он в поединке поражает Гектора камнем, и тот лишается чувств, харкает кровью, на время выбывает из битвы (409 сл.); убивает Архелоха (464). В XV защищает корабли от Гектора, насмерть поражает копьем Калетора, намеревавшегося поджечь корабль головней. Отсту-

пив с палубы, он, со скамьи для гребцов, поражает врагов огромным копьем, уложив перед судами двенадцать троянцев. В XVI песне: смертельно усталый, задыхаясь, теснимый врагами, он не отступает от корабля, потрясая обрубком копья, до тех пор, покуда не приходит на помощь Патрокл. В XVII песне: выставив щит, он не дает Гектору обезглавить убитого Патрокла, не отступая от трупа, защищает его от поругания; предлагает, чтоб известили Ахилла о гибели друга (634), затем — чтоб под его, Аякса, защитой Менелай и Мерион вынесли погибшего героя; отбиваясь от нападающих врагов, он спасает таким образом труп Патрокла и честь ахейцев. В XVIII песне: трижды спасает труп Патрокла от Гектора, пытающегося увлечь убитого (155).

Только в XIX песне, поскольку там речь идет об отречении Ахилла от гнева, и в XX—XXII, целиком посвященных подвигам Ахилла, Аякс, как и другие герои, остается в тени. В XXIII песне опять говорится о его силе и доблести, проявляемых на играх в честь Патрокла. Он один из лучших в борьбе (с Одиссеем — 708 сл.), в состязании на пиках (с Диомедом — 811 сл.), в метании диска (840 сл.).

Так доблесть Аякса показана во всей «Илиаде», и не удивительно, почему нет отдельной песни, посвященной его подвигам. О его доблести и силе, о его стойкости и упорстве в бою говорит Гомер и от себя (II, 768—769; XVII, 279—280), и устами героев. Аякс сравнивается не только со львом, как другие герои, но и с ослом (XI, 558) — для характеристики его неотступного упорства в бою. Об этом же качестве Аякса говорит Идомей (XIII, 321—325).

Аякс чувствует свою бушующую, бурную силу (XIII, 74), и ее знает, ее боится Гектор. Он самый надежный, самый верный соратник в бою, поэтому к нему обращаются за помощью там, где положение является наиболее опасным, наиболее критическим (XII, 343 сл.; XVII и др.), когда надо спасти товарища, которому угрожает гибель (XI, 466 сл.), когда надо спасти честь всего войска. Так он выручает Одиссея, из-за которого потом лишил себя жизни, в отличие от Лаэртида, не выручившего Нестора.

Его героизм — чистый, без стороннего расчета. Если Менелай защищает убитого Патрокла, павшего за его, Атрида, честь, опасаясь укоров ахейцев и ярости Ахилла, то Аякс подвергает себя смертельной опасности при ге-

роическом спасении трупа только из чувства и сознания благородного долга, только как защитник чести своего племени, без каких бы то ни было иных соображений.

Его прямой героический характер не терпит малодушия, трусливого выжидания и оттягивания. Как в борьбе с Одиссеем (XXIII, 723 сл.), так и в обращении к ахейцам он предлагает смелый выбор. Ободряя их и взывая к их чувству стыда, к их айдос, Аякс говорит упавшим духом соплеменникам:

Лучше, мне кажется, сразу решить между жизнью и смертью.
Нежели долго себя изнуять. . .

(XV, 511—512)

По силе и экспрессивности, по страстности и энергичности своих слов, как и по своей физической мощи, он уступает, может быть, только Ахиллу. Искренний, мужественный пафос, поразительно конкретная образность и притом суровая, грозная правдивость, трагически-беспощадная логика делают эту речь (XV, 502—514) волнующе неотразимой.

Такой же глубокой тревогой за судьбу родного войска и таким же страстным желанием поднять в нем бодрость духа и отвагу, когда оно на краю гибели, проникнута и другая призывная речь Аякса (XV, 733—741).

Теоретики риторического искусства в античности и позднейших веках, восхищавшиеся шедеврами ораторской речи у Гомера, не раз обращались и к этим и к другим словам Аякса. Но вообще он не вития и раторствует не словом, а копьем. Мужественный воитель за интересы своего племени, он почти всегда совершает свои подвиги молча, и только крайняя необходимость заставляет его обратиться к ораторскому слову. Такая крайняя необходимость как бы высекает из самого сердца героя страстную речь в посольстве к Ахиллу (IX, 624—643). Она исполнена большой искренности и правдивости, как в резком осуждении неумеренного гнева Пелида, так и в призыве к нему, чтоб смягчил свое гордое сердце и проникся к просителям-друзьям священным чувством айдос. В этой речи ритмическое течение гексаметра прерывается смысловыми и эмоциональными цезурами, так что во многих случаях интонационный конец предложения с концом стиха не совпадает. От сердца идущие слова образуют перенос (enjambement) то в начале, то в середине этого течения (в стихах 625, 626, 628, 630, 632, 636, 638, 639,

640). Мимесис глубокой потрясенности Аякса выражается и в том, что сначала он говорит об Ахилле в третьем лице: горечь так остра, что психологически не дает ему прямо обратиться к тому, кто ее причинил и так оттолкнул друзей. Затем этот момент создавшейся тяжелой отчужденности преодолевается, и Аякс взывает к Пелиду непосредственно (с 636-го стиха и далее).

Прямоту и правдивость Аякса Ахилл чувствует, признает и ценит (IX, 646), ибо они родственны качествам его собственного характера. Недаром мудрый Нестор отправил в посольство к Ахиллу вместе с хитроумным Одиссеем прямодушного и бесхитростного Аякса.

Однако Аяксу свойственно не только прямодушие, но и простодушие. Он душевно и умственно как-то примитивен, и это обнаруживается в той же речи. Порицая Ахилла за его дикое и гордое сердце, Аякс полагает, что Ахилл так жестоко озлоблен только из-за одной женщины (IX, 637—638). Теперь Пелиду предлагают семь отборнейших дев, — уж он мог бы свой гнев прекратить⁴. Аякс не понимает, что дело совсем не в женщине, а в оскорблении, и в своей ответной речи (646 сл.) Ахилл ему об этом говорит. Он, Аякс, не понимает этой личной обиды, чувство самолюбивого индивидуума ему чуждо. Он живет интересами рода-племени, его честью и героикой. Выходя на поединок с Гектором, Аякс ему говорит не о своей личной отваге, а о героизме данайцев.

Гектор, сражаясь один на один, ты изнедаешь ныне,
Что за герои-бойцы обретаются в стане данайцев...

(VII, 226—232)

В этом плане Аякс, как и Диомед, отличен от Ахилла.

Как и айдос, соображения и побуждения почета и славы занимают в мировоззрении гомеровских героев важное место и с айдос тесно связаны. Как и айдос, они принадлежат к области идей и понятий родового общества. Они играют в этом обществе важную роль, побуждая к доблестным делам, к благородным подвигам и поступкам. Тот, кто делает больше для блага и защиты своего рода или племени, пользуется большим почетом и уважением среди сородичей и соплеменников, заслуживает себе доброе имя, и память о нем сохранится в дальнейших поколениях.

В гомеровскую эпоху, как мы видели, воинам, отличившимся своими доблестями, выделялись родом и материальные блага — для поощрения. Но главной побудительной силой для свершения подвига остается хорошее мнение народа, добрая молва — слава⁵. Совершающих дела, вредные для племени, приносящие ему несчастья, бедствия, мнение народа осуждает, их ждет молва дурная, они заслуживают бесчестия и бесславия. Если почет и слава поощряют к делам добрым, то бесчестие и бесславие должны, наоборот, удерживать от дел, роду племени неугодных.

Свершением доблестных дел достигается честь и слава не только самому герою, но и родителям его, и всему его роду, — общинно-родовые корни этих идей здесь проглядываются весьма отчетливо. Тевкр, губя своим луком фаланги троянцев, добывает славу своему отцу Теламону (VIII, 283—285). Гектор умножает славу Приама (VI, 444—446). Главк и Сарпедон соблюдают своей доблестью честь и славу своего ликийского войска, всего ликийского племени (XII, 317—320).

Честь и слава выше личного благополучия. Для их достижения герой жертвует своими семейными радостями. Ифидамас, сын Антенора, оставляет молодую жену, прекрасноланитную Феану, и для славы отправляется из Фракии воевать за Троию. Для чести и славы пренебрегают опасностями, рискуют жизнью, жертвуют ею. Побуждая ахейских героев на ночную разведку в троянский лагерь, Нестор рисует награду, ожидающую храброго лазутчика:

... Велика в поднебесной была б его слава
Между людьми, и почетный ему бы достался подарок.

(X, 212—213, М.)

На первом месте слава, а уж затем — подарок.

Копируя смертных, гомеровские бессмертные, боги, тоже дорожат своей славой. Ею гордятся Зевс, Гера, Аполлон, опасается ее ущемления Посейдон (VII, 451—459). Колебатель земли ревнует к славе ахейцев, построивших стену перед своими кораблями, и Зевс укоряет и успокаивает своего возмущенного могучего брата:

Слава твоя ведь живет, где заря только светит!

(VII, 458)

На чести и славе воспитываются мужество и отвага. Ссылаясь на Гомера, Аристотель делает следующее наблюдение: «Кажется, что граждане потому выносят опасности, что закон полагает, с одной стороны, бесчестье и позор, с другой, — почести. Поэтому-то те народы самые мужественные, у которых трусы считаются бесчестными, а храбрость пользуется почетом. Таковыми изображает людей и Гомер...»⁶

Гомеровским героям честь очень дорога. Некоторые исследователи античной поэзии, этики и педагогики, считая, как и некоторые историки древности, гомеровскую эпоху «греческим средневековьем», усматривают здесь рыцарское понятие чести. Это смешение эпох, обществ и этических представлений⁷. Рыцарская честь — элемент этики феодальной военной аристократии, а в обществе гомеровской эпохи, хотя родовые отношения уже разрушены, понятия чести и славы еще сохраняют в известной мере свое начальное важное значение и для отдельного члена племени, и для племени в целом, еще связаны с жизнью и мировоззрением народа.

Однако только в известной мере. Рост имущественных различий, выделение хищнической, грабительской верхушки наследственной аристократии и «царской» власти не могли не пошатнуть старую этику, старые понятия, не могли не сказаться на представлениях о чести и славе. Если в массе племени еще сохранились представления традиционные, то нажившиеся на грабеже, на военной добыче басилей и аристократы требовали себе почета не за подвиги (которых они не совершали для народа), а за власть и богатство. Это резко расходилось с исконно народной оценкой того, что заслуживает почета, но тем не менее утверждалось и претендовало на «законное право». Старому мнению рода-племени противопоставляется самомнение аристократических главарей, разрушителей общинной демократии и ее этики. Это самомнение питается силой, которую басилей приобретают теперь над народом, пренебрегая его традициями, его коллективистической этикой.

В «Илиаде» таким бацилеем является Агамемнон. Возмущенный народ покорствуется, безмолвствует. Негодование против произвола и насилия и против попрания героической чести выражает от лица народа и за народ — Ахилл⁸.

АХИЛЛ. РЕЧИ ГЕРОЯ

Ахиллу противостоят — с различных сторон — Диомед, Аякс, Одиссей, Патрокл и др., благодаря чему его образ в поэме раскрывается с исключительной полнотой и глубиной. Однако прямой антагонизм — не только в плане личного, индивидуального характера, но и общественного их сознания — дан у Гомера между Пелидом и главным военачальником ахейцев.

Мы уже знаем, что конфликт между ними возник из-за произвола Агамемнона. Отнимая вместо возвращенной жрецу Аполлона Хрисеиды Ахиллову Брисеиду, вождь ахейцев приносит в жертву своему эгоизму интересы всего войска. Здесь проявляется его ненасытная имущественная жадность — черта, Ахиллу глубоко чуждая. Выражая своим гневным обличием этой жадности отношение народа к хищнической хватке своего главаря, Ахилл вступает с Агамемноном в роковую ссору.

Мужественный и отважный не только в бою, но и на агоре, которую, кроме общеахейского военачальника, из всех героев созывает он один, Ахилл, в отличие от покорствующей массы и отмалчивающихся других басилев, смело выступает против богатейшего микенского вождя, властвующего над всеахейским станом. Ахилл никогда одинаково с ним не мыслит, никогда не соглашается с ним, никогда не уступает ему:

Если б хоть раз на одном порешили мы с сыном Пелея, —
говорит Агамемнон Нестору (II, 379). Удивительно ли, что Ахилла, который всегда является антагонистом Агамемнона, последний ненавидит больше, чем кого иного из басилеев:

Всех ненавистней ты мне меж царями, питомцами Зевса, —
признается ахейский военачальник (I, 176).

Почему именно у Ахилла такие резкие столкновения с Агамемноном? Почему именно он так гневно обрушивается на Атрида, обличая его в произволе, корыстолюбии, трусости, наглости, пьянстве, присвоении народной добычи и притом — не стесняясь в выражениях?

Можно ответить: потому что в Ахилле в наибольшей мере воплощены качества, свойства народного героя. Он острее, чем кто-либо иной, чувствует произвол и кривду

и смело, мужественно выступает против посетителя ее. Это — первое и главное. Но не все. Очень важно, как эти качества и свойства выражены в личности Ахилла.

У него — ни с чьим иным не сравнимый, героически прямой характер. Он правдив и правдолюбив и не может скрыть того, что думает и хочет сказать. Он глубоко искренен и не выносит хитрости, двоедушия, лицемерия. С откровенностью и суровостью герой сам говорит об этом:

Точно ворота Аида, мне тот человек ненавистен,
Кто в своих мыслях скрывает одно, говорит же другое.

(IX, 312—313)

Интересно, что это сказано Ахиллом в ответ хитрецу Одиссею. Не умея и не желая кривить душой, он обличает Агамемнона, в то время как другие, более осторожные, предпочитают отмалчиваться и не начинать распри с сильнейшим ахейским главарем. Ахилл же не опаслив и не расчетлив — он здесь так же бесстрашен и отважен, как на поле боя.

Ахилл резок, не сдержан, горяч, быстро вспыхивает гневом и впадает в ярость, в гнев суров и беспощаден. Патрокл, посланный Ахиллом, чтоб разведать, кого Нестор привел к себе раненым из боя, отказывается посидеть у пилосского старца, боясь такой вспышки (XI, 648—654). Пелей, напутствуя Ахилла в троянский поход, советует ему избегать распрей, ибо знает горячий нрав своего сына.

Гомер глубоко раскрыл характер Ахилла: и гневная филиппика против Агамемнона, и ответ Одиссею, и неистовая месть за убитого друга — все это лишь разные проявления не знающей компромисса героической натуры. И, однако, думается, что раздор между Ахиллом и Агамемноном не будет достаточно объяснен, если его не рассмотреть как конфликт чести, вернее, если не рассмотреть вопрос о чести как важнейшем моменте конфликта. Этот момент необходимо проследить тем более, что он в мотиве распри подчеркивается резко и многократно. Ведь уход оскорбленного и разгневанного героя в свою палатку «послужил сюжетом грандиознейшей героической поэмы всех времен...»¹.

В «Эстетике» Гегеля странно противоречиво расценивается роль этого момента в классической поэзии, в част-

ности в «Илиаде», и особенно в гневе Ахилла. Вот что мы там читаем об этом:

«Мотив чести был неизвестен античному классическому искусству. В «Илиаде», правда, гнев Ахилла составляет содержание и движущее начало всех описываемых событий, так что весь дальнейший их ход находится от него в зависимости. Однако здесь не имеется в виду то, что мы понимаем под честью в современном смысле этого слова. Ахилл считает себя обиженным главным образом потому, что Агамемнон отобрал у него действительную, принадлежащую ему долю в добыче, составляющую его почетную награду, его *gêgas*. Обида тут имеется в отношении чего-то реального, некоего дара, в котором, правда, заключалось также и некоторое предпочтение, отличие, признание славы и мудрости. Агамемнон встречает его недостойно и показывает, что он ни во что не ставит его среди греков. Обида, однако, не проникает до самой глубины личности как таковая, так что Ахилл чувствует себя удовлетворенным возвращением ему обратно отнятой у него доли с добавлением к этому множества подарков и благ»².

С одной стороны, в классическом искусстве мотив чести был неизвестен, с другой — в величайшем создании этого искусства, в «Илиаде», гнев за лишение или ущемление заслуженного почета составляет движущее начало всех событий, описываемых в поэме. С одной стороны, обида Ахилла объясняется лишением его некоей реальной материальной ценности — дара, пленницы, с другой — признается, что в этом материальном заключается также известное признание славы и храбрости. Главное, значит, реальный дар. Но если главное в обиде Ахилла — лишение его некоего реального дара, то почему он потом отказывается принять его и отвергает предлагаемое ему множество других ценностей и благ? Все, что происходит после ссоры, вызвано обидой героя, и в то же время эта обида оказывается не столь глубокой, и для удовлетворения оскорбленного героя достаточно возвращения ему отнятой доли с прибавлением к этому других подарков. Но если обида не столь глубока, то почему она столь длительна и почему она составляет содержание всех событий? Гегель явно недооценивает значение этого мотива в «Илиаде».

Аристотель объяснил гнев Ахилла не так, как его мотивировал немецкий философ: «Оскорбление связано

с умалением чужой чести... Как видно, именно за это он гневается»³.

Почет и слава — весьма важные моменты родового общественного сознания для всех героев «Илиады». Но для величайшего из них, для героя, воплощающего в себе общинные идеалы отваги, доблести, бесстрашия, силы и красоты, правдивости и прямоты, для Ахилла они играют огромную и, можно сказать, роковую роль. И это, как уже сказано, выясняется из конфликта с Агамемноном, в сознании которого тоже большое место занимает честь.

Между тем, как понимает право на почет Агамемнон и как это право сознает Ахилл, лежит глубокая общественная пропасть. Агамемнон видит это право в своем могуществе, в том, что он «царственный». Это право — новое, порожденное разложением родового строя и выдвижением на главенствующую роль аристократического военачальника. Ахилл видит это право в своей доблести и отваге, то есть в том именно, что выше всего ценил родовой коллектив. Более того, властительный Агамемнон полагает, что права на почет у него несравненно больше, нежели у Ахилла, и, уже конечно, — нежели у всех прочих героев. То, что он сам уведет Брисеиду (он грозит это сделать сам), должно послужить демонстрацией его превосходства.

Мудрый Нестор, тщетно пытающийся предотвратить разрыв, примирить спорящих, старается их урезонить соображениями, ясно определяющими отличие прав одного от другого: Ахилл храбрее, он оплот ахейцев, но Агамемнон во власти сильнее, и отсюда ему почет и слава (I, 275—284).

Ни Агамемнон не признает право Ахилла (I, 187 сл.), ни Ахилл — право Агамемнона (I, 295 сл.), ибо само понимание общественной основы почета у того и другого совершенно различное: для одного она — власть, для другого доблесть. Приведенная в исполнение угроза Агамемнона, отнятие Брисеиды — глубочайшее оскорбление, величайшее унижение Ахилла. Именно отсюда все последующие трагические события. Ахилл взывает к матери, чтоб заступилась за поправление его чести (I, 352—356), чтоб добилась у Зевса поражения ахейцев, для того чтобы восстановить право доблести (I, 410—412). Фетида, обратившись к Зевсу, жалуется на *бесчестье*, которое нанес ее сыну Агамемнон (I, 506—507), просит, чтоб

Громовержец даровал троянцам победы, до тех пор, куда ахейцы не *почтут* Ахилла, возвеличивши его славой (I, 509—510). Гера понимает, что, кивнув головой, Зевс пообещал среброногой супруге Пелея *почтить* Ахилла. Громовержец всю ночь не спит, размышляя, как бы лучше *почтить* героя, — везде речь идет о чести, о достоинстве доблести, о старом народном понятии славы. Родовые традиции здесь поправы не только высокомерным военачальником, а всеми ахейцами, допустившими этот произвол своего главаря. Поэтому все войско должно расплатиться за это оскорбление — пусть, терпя поражения, оно распознает своего басилея (I, 410). Рана, нанесенная несправедливостью, не залечится, покуда все ахейцы вместе со своим вождем не искупят своей вины за оскорбление героя.

Совершенно очевидно, что не лишение дара причинило тяжелую рану Ахиллу (хоть Брисеида и мила ему), а ущемление чести, материализованной в этом даре народа герою. Но глубокая боль героического сердца понимается Агамемноном грубо, соответственно его собственной жадности. Потом, когда сказываются последствия гнева и ухода Ахилла с поля битвы, когда ахейцы терпят тяжкие поражения и когда Агамемнон, предлагавший бежать, посрамлен Диомедом, Нестор (на созванном по его инициативе совете старейшин) пытается внушить Атриду, что ему следует не только вернуть пленницу, прибавив много других подарков, но и умиловить оскорбленного, смягчить его гнев приветными словами (IX, 112—113). Но то, о чем говорит Нестор, до Агамемнона как будто «не доходит». Он свою вину признает, но совершенно обходя вопрос о чести героя и необходимости ее восстановить. Он только соглашается на выкуп своей вины богатыми дарами, подробным перечнем которых подчеркивается их материальная стоимость: военное значение Ахилла так велико, что на него можно потратиться. «Тот вонтель, — рассуждает он, точно взвешивает, — стоит дружины большой...» (IX, 116—117).

Умалчивая о «медовосладких словах», которыми Нестор советовал смягчить Ахилла, Агамемнон считает такое извинение перед Ахиллом недостойным его, военачальника, положения. Оно означало бы признание права чести героя, права доблести — важнейшим, первейшим, превосходящим его, Атрида, почет власти. Поэтому, пред-

лагая богатый выкуп, он хочет, чтоб и теперь, когда Зевс почтил героя, уступил Ахилл, а не он, Агамемнон:

Пусть же уступит он мне, ибо я здесь первейший во власти.

(IX, 160)

Честь могущества и власти, значит, все же выше чести геронческой доблести, — это Ахилл должен осознать даже теперь, когда он получает дары. И, исполняя поручение Атрида в посольстве к Ахиллу, Одиссей только призывает к прекращению гнева, чтобы герой выручил ахейцев из беды, за что ему предлагаются богатые дары, подробно перечисленные и оцененные. О вине Агамемнона и ахейцев — ни слова. Более того, напоминая о напутствии Пелея, чтоб его сын сдерживал свое гордое сердце и уклонялся от распри, говоря, что это напутствие герой забыл, Одиссей взваливает вину за ссору на самого Ахилла. Об оскорблении чести героя — тоже ни слова. Должен ли нас после этого удивлять гневный ответ героя «человеку, который в мыслях скрывает одно, а говорит — другое»? (IX, 312—313). Интересно, что «примитивный», но искренний и правдивый Аякс, знающий фальшивость Одиссея и героическую прямооту и гневливость Ахилла, как бы предвидит, какое впечатление произведет своей лживой речью Одиссей, если первое слово скажет он. Поэтому сразу после угощения, до начала изложения цели посольства. Аякс делает знак Фениксу, чтобы он, воспитатель героя, первый приступил к изложению мольбы. Но Одиссей, заметив этот знак, старика опередил.

В Ахилловой большой ответной речи Одиссею (и затем в более кратких ответах Фениксу и Аяксу) вопрос о почете и славе является наиболее волнующим, не оставляющим в покое душу героя. В сердцах Пелид отвечает, что такой чести, какую его хотят прельстить, тому, кто почтен Зевсом, не нужно (IX, 607—608). И Агамемнон, и ахейцы допустили тяжелую кривду⁴. Они за доблестный труд неблагодарны: и трус и герой у них в равном почете. А ведь только благодарное признание народа оправдывает подвиги и труды героя. Если же ахейцы к доблести и трусости безразличны (IX, 318—320), то какой смысл рисковать для них своей жизнью — ценнейшим достоянием, которое, потеряв, больше обрести невозможно (401—409)? Так торжество антинародной власти, произвол могущественного басилея, чувство оскорбленной доблести приводят к кризису всего герою-

ческого мировоззрения. Стоят ли почет и слава, чтобы за них жертвовать жизнью?

В яростном пегодовании за испытанную кривду герой отвечает на этот вопрос отрицательно. Стоя перед дилеммой — кратковечность, но зато слава, или жизнь долгая, но без славы, Ахилл уже склоняется к выбору последнего. Это значит, что личному, частному бытию он склонен отдать предпочтение перед бессмертием в бытии общем, в молве племени, народа. Это, по сути, означает крушение, крах героического мировоззрения в результате утверждающегося нового, иного права на честь и славу — права богатства и власти.

Конечно, здесь следует иметь в виду и то, что сказанное Ахиллом частично объясняется лишь данным моментом, душевным состоянием Пелида, и то, кому и зачем он так говорит. Это, так сказать, еще и психологическая мотивировка отказа в помощи и решения отплыть домой, которым герой грозит ахейцам. Ведь его решение должно быть передано *всему* войску, сообщено громогласно *всем* данайцам, чтоб и они, как он, исполнились пегодования (IX, 369—370).

Однако понимание этого выбора только как психологического момента угрозы неверно. Настроения и медитации Ахилла говорят о разочаровании в героической родовой этике и об исторической неизбежности перехода к этике, социально, качественно иной — индивидуалистической.

Показав общественные причины этого разочарования, психологически мотивировав непримиримость правдивого героического характера, Гомер не осуждает гнев своего героя до прихода посольства.

Гнев твой доньше, Ахилл, осуждения не был достоин, —

говорит своему питомцу Феникс (IX, 523), выражая отношение к нему автора. Лишь отказ выручить ахейцев и дальнейшее пребывание в гневе рисуется поэтом, при всем его признании правоты Ахилла, как упрямая надменность (IX, 629, 699—700; XIV, 140—143). Только с момента этого сурового отказа начнется роковая вина Пелида.

С огромной любовью к своему герою поэт показывает трагизм этой чрезмерной гордости уязвленного героического сердца. Угроза отплытия домой не осуществлена — Ахилл до этого все же не дошел. Он частично отказался

от своей угрозы еще в ответе Фениксу. Возмущенный неблагодарностью ахейян и фальшивостью Одиссея, Ахилл говорит ему, что на заре следующего дня покинет берег Трои, в чем Лаэртид сможет убедиться своими глазами (IX, 357—361). Несколько тронутый и смягченный мольбой своего воспитателя, а также поколебленный печальным примером Мелеагра и опасением Феникса, что упрямством герой только умалит свою честь, Ахилл, в душе еще дорожа ею, делает первую уступку: завтра с зарей он вместе со своим пестуном обсудит — вернуться ли в Грецию или остаться под Троей (IX, 618—619). Затем, поколебленный страстной и искренней речью Аякса, Ахилл, еще раз выразив свою горечь от обиды и не соглашаясь на помощь ахейцам до того, как троянцы не нападут на корабли мирмидонян, об отплытии больше не упоминает.

Он не уезжает и не воюет. Он ждет полного удовлетворения, полного восстановления своей героической чести. Но к этому может привести только полный разгром, полное поражение родного племени. Тогда, постигнутые нетерпимым горем, ахейцы его будут умолять, обнявши колени (XI, 609—610). Честь ценой гибели массы народа! Ахилл уже уверен в своем торжестве, когда посылает Патрокла к Нестору. Но он не сознает, что, надеясь на поражение ахейцев, он теряет свою честь и становится на путь, ведущий его к личной душевной катастрофе. Нестор, беседуя с Патроклом, эти трагические последствия безмерного гнева Ахилла предвидел:

Много, боюсь, будет плакать он после, как войско погибнет. . . —

(XI, 764)

предсказывает он. И то, что он предвидит, сбывается: после гибели Патрокла Ахилл горько рыдает не только об утрате друга, но и о гибели многих ахейцев (XVIII, 102—103).

Но это — потом, после того, как катастрофа уже наступила. Покуда же Ахилл, еще пребывая в гневе, в обиде, о жалости не думает, его сердцу вовсе чуждо сострадание (XIV, 141) — оно еще одержимо чувством оскорбленной доблести. И сила этого чувства, пожирающего его сердце, огромна и страшна. Его *aretē*, ставши теперь эгоистической (XI, 762—763), сделала Ахилла *aiparetēs* (XVI, 31), страшно мучительным для соплеменников и для себя самого. Еще напутствуя друга, идущего в битву, он думает о своей оскорбленной чести и славе и

предупреждает Патрокла, чтоб тот, отгеснив троянцев, сразу вернулся, если хочет, чтобы ахейцы достойным образом почтили его, Ахилла (XVI, 84 сл.). Так честь ведет Ахилла к катастрофе.

Но, пройдя через нее, через горнило глубочайших страданий, он сознает свою роковую вину, свою ослепленность гневом, хоть и справедливым, но ведущим к пропасти. Тогда он сознает и свое заблуждение в выборе между жизнью кратковечной, но славной, и существованием долгим, но бесславным. Идя в битву, Ахилл спасает свою честь народного героя (XVIII, 121). Ибо он знает айдос — это заметил Сократ:

«Он из страха сделать что-нибудь постыдное до того презирал опасность, что когда мать его, богиня, видя, что он стремится убить Гектора, сказала ему, помнится, так: «Дитя мое, если ты отомстишь за убийство друга твоего Патрокла и убьешь Гектора, то сам умрешь»: «Скоро за сыном Приама конец и тебе уготован», — то он, услышав это, не посмотрел на смерть и опасность — он гораздо больше страшился жить трусом, не отомстив за друзей. «Умереть бы, — сказал он, — мне тотчас же, покарав обидчика, только бы не оставаться еще здесь, у кораблей дуговидных, посмешищем для народа и бременем земли»⁵.

Это — осуждение своего отхода от древней общинной этики, от героического «стыда», суровый приговор гордыне и обособлению, превращающему героя в «бремя земли» (XVIII, 104).

В этой идее, как и в осуждении Ахиллом распри, раздоров перед лицом большого общенародного дела — великий общественный, великий исторический и этический смысл «Илиады»⁶.

Ахилл в «Илиаде» не гибнет, но его скорая смерть уже предопределена. Он и сам знает о ее близости, пророчит ему скорый конец жизни и его мать Фетида. Важно, что смерть поправа доблестью, подвигом во имя чести и славы. В душе Ахилла, в его решении победило героическое народное сознание. Но только в его душе, только в нем самом. Агамемнон остается в своем высокомерном величии, и первым является, чтобы мириться, Ахилл. Исторически, общественно время родового героизма уже было позади, и Гомер поэтому показал Ахилла «поздним», трагическим героем общинного идеала чести. Недаром же, оскорбленный Агамемноном, печальный Пелид

поет древние «славы мужей» (IX, 189). Психологически же герой так потрясен катастрофой, что это огромное горе возвышает его над чувством обиды, очищает его (эпическая катарсис)⁷ для отречения от гнева и для примирения. Ценность собственной жизни для него потеряна. Теперь он хочет только мести и славы последнего подвига.

Но Гомеру было мало одной славы военного подвига для своего героя. Он дал ему проявить еще и иную, высшую, доблесть — свершить подвиг человечности. Девять дней длится распря меж олимпийцами из-за убитого Гектора. Боги, защищающие троянцев, думают, что труп героя должен быть похищен у Ахилла, но Зевс противится этому:

Я же всю славу и тут предоставить хочу Ахиллесу, —
говорит он (XXIV, 110).

Ахилл сам должен вернуть и возвращает тело убитого врага несчастному Приаму, покрыв себя величайшей славой народного героя — славой гуманности.

Характер Ахилла выявляется в значительной мере из его речей. Они отображают волнение его чувств, их нарастание, кульминацию, спад. Его душевные движения находят выражение в тропах и фигурах речи, в ее ритме, интонационных переменах, эмоциональной наполненности и переполненности.

Вот первая его отповедь Агамемнону (I, 149—171). Начальный стих с открывающим его горестно-укорительным *ὄτοί* («увы!», «горе!», «ох!»), с эпитетами, обличающими бесстыдство и корыстолюбие Атрида, сразу вводят нас в гневное состояние героя. За вступительным стихом — вытекающий из этого обличения риторический вопрос, который заключает в себе резко отрицательный ответ: кто же из ахейцев будет слушаться советов и исполнять указания такого военачальника? Затем обличение бесстыдства Агамемнона мотивируется (150—151): ведь Пелид воюет против троянцев не за себя, никакой кривды он от них не испытал (152—157), а ратоборствует за честь Атридов (158—159). Но ахейский военачальник неблагодарен (160), да еще грозит отнять награду, добытую тяжелыми подвигами героя и присужденную ему народом. Между тем Агамемнон всегда получает наибольшую долю военной добычи, дары, далеко превосходящие те, которые достаются Ахиллу (163—168). Отсю-

да решение героя: покинуть поле брани, уехать отсюда, лучше вернуться домой, чем, терпя оскорбления, умножать богатства Атрида (169—171). К двум поносительным эпитетам Агамемнона в начале речи добавляется в середине в гневном центре ее еще один, более грубый — образина собачья (купбра — 159). А дальше, во второй отповеди Атриду, поношение его усиливается: он — мироед (dēmoboros — 231), пьяница с собачьими глазами и сердцем оленя (225), трус, никогда не участвовавший ни в сражениях, ни в засадах (226—227). Ахилл саркастичен: отнимать дары у тех, кто перечит Атриду, конечно, гораздо лучше смертельной опасности, — говорит он, иронизируя. Остро сатирична и характеристика тех, которыми такой басилей правит: они — ничтожества, иначе положили бы конец дерзости Атрида (231—232). Речь заканчивается великой клятвой на скипетре, включающей символическое сравнение: как этот сухой посох больше не зазеленеет, так непоправимо то, что свершил Атрид, оскорбив нахрабрейшего героя. Агамемнон не в силах будет помочь ахейцам, когда они будут погибать под ударами Гектора, и напрасно тогда истерзает свое сердце (243—244). Это предсказание имеет в виду непреклонность, которую герой проявит, когда к нему обратится с мольбой посольство от Атрида, и служит одним из самых важных сюжетных предварений в поэме⁸.

В ответе Пелида на эту мольбу (IX, 308—429) вышеотмеченные качества, ходы и черты его естественной риторики развернутся и шире и глубже. Да и по размеру эта речь в три раза больше первых двух, вместе взятых, но дело не в нем, а в огромном пафосе, которым она исполнена. Возмущение неблагодарностью, несправедливостью и произволом здесь определяет каждое слово и весь ораторский стиль героя. Какую силу имеет один только поэтический образ уподобления: говоря о том, сколько дней и ночей он провел на поле брани, сколько взял городов в своих походах по морю и на суше, сколько добыл сокровищ и отдал их Атриду, Ахилл сравнивает себя с птицей, неустанно добывающей и приносящей бесперым птенцам пищу, как бы это крылатой матери ни было трудно (323—324). Однако страдания и неутомимые подвиги героя не оценены: в одинаковой почести и храбрый и трусливый, тот, кто бьется, и тот, кто прячется (318—319).

Речь обретает особую страстность, когда герой касается лишения его почетного дара — отнятия у него Агамемноном Брисеиды. Ахилл не отрицает, что свою пленницу любил от сердца (343). Пренебрежительно-едкое пожелание «пускай наслаждается ею в постели» (336—337) должно, но не может скрыть боль и обиду Пелида. Они вырываются в саркастических риторически-выяснительных вопросах, от которых, как от внутренних толчков, стих сотрясается:

Но за что же воюют ахейцы
Против троянцев? Зачем собирал и привел сюда войско
Царь Агамемнон? Но ради ль одной пышнокудрой Елены?
Иль среди смертнорожденных людей супруг своих любят
Только Атриды один?

(337—341)

К Атриду относятся и дальнейшие иронические реплики:

Право же, много ведь он и один, без меня уже сделал:
Стену построил большую, вокруг нее очень глубокий
Выкопал ров и за ровом тем острейшие колья наставил...

(348—350)

Предложение Атрида выдать за Пелида свою дочь герой отвергает, иронизируя по-иному: он, Ахилл, мол, такой чести не достоин (391—392)... Все больше распаляясь гневом, герой теперь еще усиливает прежние, достаточно злые эпитеты Агамемнона: тот не только, как характеризовался раньше, «видом собачий», а прямо сам «собачий» (373), не просто «бесстыжий» или «в бесстыдство одетый», а «вечно одетый бесстыдством» (372).

Пелид захлестнут аффектом гнева, ненависти, и эта безмерность чувства сказывается также в гиперболизме его образных выражений:

Гнусны дары мне его: я ценю их, как волос упавший.

(378)

Дай он мне столько богатств, сколько в мире песчинок и пыли...

(385)

В наиболее патетических местах речи гексаметрическая цельность ломается переносами. Троекратное повторение одной и той же клаузулы (в стихах 338, 339 и 341), нарушения ритма передают бурное кипение, происходя-

щее в душе героя. В апогее взволнованности разрывы стиха следуют один за другим:

Он уж однажды меня обманул и обидел, — вторично
Словом меня не обманет! Довольно с него! Преспокойно
Пускай уберется! Лишил его разума Зевс-промыслитель!

В четырех стихах (375—378) здесь подряд содержится восемь самостоятельных предложений. Рублеными фразами передается kloкочущий гнев, как бы вызывающий прерывистое дыхание.

Некоторым спадом гневной страстности характеризуются лишь печальные философские медитации, преобладающие в конце речи. Они выражаются героем гномически и в несколько более элегическом тоне:

С жизнью, по мне, не сравнится ничто...

(401)

...Жизнь же назад получить невозможно; ее не добудешь
И не поймашь, когда чрез ограду зубов улетела.

(408—409)

Заметим попутно новое в последней крылатой формуле: обычно у гомеровских героев вылетает за ограду зубов слово, а в речи Ахилла — душа, психе; метафора у него тоже изменилась, стала нетрадиционной.

В завершении речи снова, хоть и приглушенно, звучит ироническая нота: Пелид советует ахейским старейшинам, чтобы придумали средство повернее, как спасти суда и воинство, ибо то, на что рассчитывали — на смягчение героя, — не оказалось удачным (419—426). Он пребывает в своем гневe, тяжком для других и мучительном для него самого.

Фонически его гневные слова (в оригинале) как бы громовые: в двух стихах I, 225—226, двенадцать раз грохочет «о» и троекратно рычит «р». В двух дальнейших гексаметрах Агамемнон звукописно характеризуется эпитетом «*dēmoboros*» (231—232) («народопожиратель»), который своими тремя «о» словно очерчивает широко, для пожирания, раскрытую глотку мироеда, и затем семикратным «с» (в сочетаниях ос, ас, эюс, ойс, ейс, ис, эс) подчеркивается острая ненависть Ахилла к жадности Атрида. Аналогичные аллитерации имеются и в ответе Пе-

лида Одиссею (IX, 345, 347). Что восприятие звуковых повторов обусловлено содержанием речи и каждый раз локально, разумеется само собой.

В тех или иных местах речей имеются свои фонетические доминанты, отображающие выраженные здесь мысли и чувства. В ответе Ахилла умоляющему о пощаде Ликаону такой звуковой доминантой является «п» и «ф», ключ к которой дается в первом слове этого ответа (XXI, 99), в иронически жалеющем обращении «глупый». В этом ключе звучат и стихи XXI, 99—107. Затем неотвратимость смертной участи аллитерируется настойчивым, многократным «т» (стихи 109, 110, 112).

А как нагромождены грозные «г» и «к» в жестоком отклике Пелида на мольбу умирающего Гектора — XXII, 345, 348—350.

Всегда ли Гомер сознательно «инструментирует», или часто звукопись у него «получается» сама собою, «неумышленно», — это еще требует исследования. Но наличие аллитераций бесспорно, и не только в речах, но и в живописании шума и гула прибоя, кипения и бурления волн, треска, лязга и грохота оружия, напора преследующих и папики преследуемых, скрежета зубов и стенания воющих и т. д.

В стихах, изображающих спуск стрелы, нацеленной Пандаром в Менелая, наряду с многократным «е» повторяются и чередуются «ио» и «ои», «иа» и «аи». О звучании этих стихов читаем у И. И. Винкельмана: «В двух стихах Гомера (IV, 125—126) натиск стрелы, пущенной Пандаром в Менелая, ее скорость, уменьшение силы при вонзании, замедление при пронизывании и торможение ее дальнейшего движения передается звуками даже нагляднее, чем словами. Кажется, будто воочию видишь, как стрелу спускают, как она несется по воздуху и вонзается...» Винкельман отмечает здесь мимесис, подражание не только звучанием, но и ритмом⁹.

Настигнутый Долон от страха трясется: остановившись, он трепещет — *batbainōn* (X, 375). Древние комментаторы отметили это слово, как мимесис, как онома-топею. Они называли целый ряд и других онома-топей в гомеровском эпосе.

Часто поэт не ограничивается повторениями отдельных звуков, а инструментирует изображение повторяющимися звуковыми группами или целыми словами. Повествуя о начале первого боя, Гомер пользуется словами,

противозвучащими и друг другу противостоящими, как противоборствующие рати (IV, 449—451). А изображая сплошной строй одних ахейцев, Ахилловых мирмидонцев, поэт его словесно миметирует друг с другом сомкнутыми словесными парами одного и того же значения, происхождения и звучания:

Шлем тут со шлемом, и щит со щитом, человек с человеком
Близко касались...

(XVI, 215—216)

Звуковых повторов самого различного назначения в «Илиаде» и «Одиссее» множество. Они давно собраны в специальной диссертации¹⁰, но до настоящего времени еще мало осмыслены.

Ономатопеи и звукоподражания у Гомера отмечаются Плутархом и другими древними. У Диона Хрисостома в его XII речи читаем:

«...Он не упускал ни одного звучания, но, подражая, воспроизводил голоса потоков, лесов и ветров, пламени и пучины, звон меди и грохот камней и все звуки, порождаемые живыми существами и их орудиями, — рев зверей, щебет птиц, песни флейты и свирели; он первый нашел слова для изображения грохота, жужжанья, стука, треска, удара, он назвал реки «многошумными», стрелы «звонящими», волны «стонущими» и ветры «буйствующими» и создал еще много подобных устрашающих, своеобразных и изумительных слов, повергающих ум в волнение и смятение.

У него не было недостатка ни в каких словах, ни в наводящих ужас, ни в улаждающих, ни в ласковых, ни в суровых, ни в тех, которые являют в себе тысячи различий и по звучанию и по смыслу; с помощью этого словотворчества он умел производить на души именно то впечатление, которое хотел»¹¹.

В переводах одной и другой поэмы звукопись либо вовсе во внимание не принималась, либо воспроизводилась крайне редко. Отметим здесь один такой редкий опыт В. Вересаева в его переводе «Одиссеи». Отвечая нищему (еще не узланному мужу) на его толкование вешего сна с орлом, свернувшим шею гусям во дворе Одиссеева дома, Пенелопа ему говорит:

Двое разных ворот для безжизненных снов существует.
Все из рога один, другие — из кости слоновой.

Те, что летят из ворот полированной кости *слоновой*,
Истину лишь *заслоняют* и сердце людское морочат.
Те, что из гладких ворот *роговых* вылетают наружу, —
Те *роковыми* бывают, и все в них сбывается точно.

(XIX, 561—567)

Здесь привлечены и обыграны слова этимологически не родственные, но имеющие некоторое фоническое сходство.

ГЛАВА VI

ЭПИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ. ГЕКТОР

Конфликт Ахилла с Агамемноном по своим последствиям — трагичен, ибо «трагическое есть ужасное в человеческой жизни»¹. Изображение этого события и его развязки — первый эпический образец античной трагедии.

«С идеею трагедии соединяется идея ужасного, мрачного события, роковой развязки, — говорит Белинский. — Если кровь и трупы, кинжалы и яд не суть всегдашние ее атрибуты, тем не менее ее окончание всегда — разрушение драгоценнейших надежд сердца, потеря блаженства целой жизни»². Блаженство жизни для Ахилла потеряно, как потом для героев Софокла — Эдипа, Креонта и др. Как потом в трагедии Софокла рок остается лишь общей предопределяющей причиной, а герои действуют в силу общественных побуждений и собственных характеров, так в эпосе Гомера замысел Зевса является лишь общей мотивировкой конфликта и его последствий, но в основе действий героев лежат общественные отношения, общественные и личные интересы в их преломлениях через индивидуальность того или иного действующего лица.

Аристотель определяет характер такого страдающего героя трагедии, как суровый и благородный, приводя в пример Ахилла³. Ахиллова трагедия героической чести, столкнувшейся с утверждающимся правом могущества и власти, — трагедия личная, но коренящаяся в разрушении общины и ее древней народной этики, следовательно, в своей основе — общественная. Она является тем композиционным стержнем, который сцементировал цельность и единство сюжета, обусловив его драматизм.

Мы имеем многочисленные высказывания древних о том, что Гомер — поэт драматический. Таким его мыслил себе Демокрит. В схолии к «Илиаде» (VII, 390) ска-

зано, что троянский глашатай, желающий гибели Парису, должен был это сказать про себя, как полагает Демокрит. Следовательно, философ рассматривал гомеровскую поэму как драматическое воспроизведение событий через посредство так или иначе произнесенных речей действующих лиц. Но трактат Демокрита о Гомере до нас не дошел, и мы не знаем других, более обстоятельных суждений философа об этом.

Суждения Платона и Аристотеля о Гомере как о трагике уже приведены нами. Может быть, следует добавить, что в «Теэтете» Сократ называет Гомера величайшим представителем трагедии, а в X книге «Государства» Платона несколько раз говорится то же (595 с; 598 е; 605 d; 607 а).

Касаясь искусства изображения действующих лиц (τὸν προκειμένον προσοῶν) в их характерных чертах (ἠθοροία), схолии каждый раз отмечают переход Гомера от повествования к представлению, подражанию, воспроизведению (ἀπο τοῦ διᾱγῆματικοῦ ἐπὶ τὸ μιμητικόν).

Гомеровская поэзия вызывает душевные движения так же, как драматическое представление, действуя средствами трагедии. Так, например, схолия «А» к XXII, 201, отмечает задачу Гомера: «...чтобы, как в театре, возбуждать страдание».

Схолия «А» к II, 73: «Сценами, вызывающими удивление, радость и печаль, Гомер как бы претворяет поэму в трагедию» (ektragōdei).

Для характеристики гомеровских способов драматизации повествования схолиасты прямо пользуются сценической терминологией: agonidzomai, eragonidzomai. Схолия «Т» к XXI, 34: «Первый он (Гомер) показал образец перипетии, яркий, театральный, волнующий...» В средние века схолиастам следует крупнейший комментатор Гомера — Евстафий.

Мнения названных античных мыслителей и исследователей гомеровского эпоса подвергаются критическому рассмотрению в конце XVII — начале XVIII века, в связи с известным спором о превосходстве древних или новых поэтов. Де ля Мотт, выступая в защиту последних, отвергает взгляд Аристотеля и выдвигает на первый план повествовательную сторону эпоса: поэма Гомера прежде всего рассказ, а не воспроизведение действия, — утверждает он в своем предисловии к переводу «Илиады».

Шефстбери, откликаясь на этот вопрос, решительно

высказывается за мнение древних. После гомеровского эпоса, полагает он, трагикам только осталось воспроизвести гомеровские диалоги на сцене.

Сторонник превосходства древних М. Шабанон посвятил вопросу специальную диссертацию. По его мнению, основу трагедии составляют глубокие страсти и характеры героев, приводящие к конфликтам. Рассмотрев душевные движения, чувства и столкновения в «Илиаде», Шабанон заключает, что Гомер «исключительно заслуживает название поэта драматического»⁴.

В прошлом веке на драматический план «Илиады» указывал Нитч. Отдельное исследование элементов трагедии в «Илиаде» посвятил в начале нашего столетия К. Шмид⁵. Из дальнейших работ назовем фундаментальные статьи А. Патцига и А. Сабо⁶. На драматической композиции поэмы останавливаются Бете, Шадевальдт, Бассет и др.⁷.

Из наших великих критиков драматизм «Илиады» отметили Белинский и Чернышевский. «Трагический элемент преобладает уже и в самой «Илиаде» — этой прародительнице всех трагедий греческих», — указал первый из них⁸.

В своей рецензии на перевод «Поэтики» Аристотеля Чернышевский указывает, что «различия по направлению, по духу, по характеру содержания между трагедиями и гомеровыми поэмами Аристотель не замечает никакого... Напротив, он, очевидно, предполагает существенную тождественность эпического и трагического содержания, говоря, что из «Илиады» и «Одиссеи» можно сделать по нескольку трагедий...». Чернышевский не соглашается с новыми «эстетиками», полагающими большое различие между тем и другим. Эпическая и драматическая поэзия у греков «различалась одна от другой более формой, нежели содержанием»⁹.

Можно сказать, таким образом, что «Илиада» — трагедия в эпической форме. Но и самой формой «Илиада» родственна драме. Вот почему речи и диалоги героев занимают в «Илиаде» столь большое место. И композиционно «Илиада» родственна трагедии. В ней отчетливо проступают этапы драматической завязки, нарастания, кульминации и развязки драматического действия.

Роль экспозиции здесь выполняет заповедь, проοίμιον. Действие развивается и нарастает не по прямой, а идет к кульминации через внутренние драматические зигзаги.

В гомеровской эпической трагедии можно — условно, разумеется, — выделить акты, сцены, эпизодии.

Если дальше устанавливать отдельные моменты композиционного соответствия «Илиады» трагедии, то можно здесь указать на наличие перипетии. Получение вести (от Антилоха) о гибели Патрокла (XVIII, 16—21) является поворотным моментом в душе Пелида. От надежды на полное свое торжество, которое герой ожидал, отправляя Патрокла к Нестору, он ввергнут теперь в состояние величайшего горя, скорби и отчаяния. Мы имеем здесь тот резкий переход от одного душевного состояния к другому, который Аристотель называет перипетией. Эта перипетия совершает крутой поворот во всем ходе мыслей и чувств героя, во всей его жизни и судьбе — ту резкую перемену в упованиях, которая характеризует трагедии Софокла («Эдип», «Антигона»). Потрясенный страшным горем, перестрадав утрату друга, Ахилл постигает всю пагубность для ахейц его рокового гнева:

Сколько ахейских мужей земли не глодало б зубами,
Пав под руками врагов, пока я упорствовал в гневе!

(XIX, 61—62)

Он научен страданием (*pathei mathos...*), как у Софокла Креонт.

Если Аристотель верно полагал, что из «Илиады» можно составить две трагедии¹⁰, то одна из них связана с судьбой Ахилла, другая — с долей Гектора. Эти судьбы взаимозависимы. Каждый из этих героев действует соответственно объективно сложившимся под стенами Трои обстоятельствам, а также соответственно своему характеру и этическим представлениям.

Ахилл отказывается воевать из-за оскорбленной чести. Гектор воюет за Трои и за сохранение своей чести. Он проявляет свою героическую доблесть, сознавая, что виновником войны является Парис, значит, вместе с ним троянская сторона, и осуждая похитителя Елены, навлекшего на свой народ тяжкое бедствие. Он знает, что Трои не спасти, что она обречена. Но тем не менее он воюет за родной город, защищает свой народ до последнего своего издыхания, потому что этого требует долг и честь героя, его айдос и его слава. В сцене прощания Гектор мотивирует невозможность внять мольбе Андромахи и остаться вне боя именно этим — опасением потерять в глазах троянцев достоинство доблести, потерять

свою честь, уронить свое и отцовское доброе имя (VI, 441 сл.). Сильнее чувства семейной преданности и любви, проявленной в этой знаменитой сцене, у Гектора сознание долга перед своими соплеменниками.

Укоряя Париса за бедствие, которое похититель Елены накликал на свой народ, Гектор осуждает троянцев за то, что они трусливо покорствуют виновнику войны и, терпя это бедствие, расплачиваются за грех женолюба вместо того, чтобы за это преступление «покрыть его каменным хитом» (III, 56—57). Как и народ Трои, которому Парис «как черная смерть ненавистен», Гектор только клеймит презрением виновника бедствия. Как народ Трои бессилён что-нибудь предпринять, чтоб заставить Париса вернуть Елену, так бессилён и Гектор. Как народ Трои вынужден, однако, защищать свой город, свою отчизну, своих жен, стариков и детей, так вынужден это делать и Гектор. Честь и слава героя обязывают его к проявлению доблести, и он ее проявляет, в то время как виновнику войны, Парису, честь не дорога, и он во время боя отсиживается дома. Высший долг для Гектора — сражаться за отчизну, в то время как Парис ее судьбой ничуть не озабочен. По сути, *mutatis mutandis*, между Парисом и Гектором отношение такое же, как между Агамемноном и Ахиллом: властвует внешне блестящий, но недостойный басилей (Агамемнон, Парис), трудится, воюет из-за него — герой (Ахилл, Гектор).

Подобно Ахиллу, возмущенному покорностью народа Агамемнону, Гектор возмущен покорностью троянцев Парису. Для Париса, как и для Агамемнона, честь героя, мнение народа значения не имеют. Похитителю Елены, вызвавшему греческого героя на единоборство, не стыдно бежать (мифически — перенестись по воле Афродиты) в опочивальню жены. Для Гектора, как и для Ахилла, честь дороже жизни. Это чувство айдос остановило его у Скейских ворот, когда он, вместе со всеми троянцами, бежал от Ахилла. Это честь героя не дала ему уступить мольбе отца и матери и голосу собственного инстинкта жизни. Он предпочитает смерть в бою жизни в позоре. В последнее мгновение перед роковым поединком с Ахиллом он думает о славе (XXII, 304—305). Радая о собственной славе и славе рода, он стал надеждой и радостью (XXIV, 706) своей родины, своего народа (XXII, 433—436). Вот почему велика скорбь народа о погибшем защитнике его. Вот почему в глубочайшем своем

горе об утраченном дорогом сыне Гекуба исполнена гордого сознания, что он погиб славной смертью героя, сохранившего свою честь до конца.

...Его ведь убил Ахиллес не как труса:
Он за троянцев сражался, за жен полногрудых троянских,
Страху не знал никогда, не вспомнил о бегстве ни разу.

(XXIV, 214—216)

Чувство долга перед родиной и соблюдение чести героя у Гектора неразрывны, хотя он большой твердостью характера не отличается. То, что говорит о его непоколебимости Парис (III, 60 сл.), сравнивая его сердце с крепким топором, относится только к доблести Гектора. Глубоко эмоциональный и впечатлительный, Гектор сильно подвержен влиянию удачи или неудачи, слова, замечания. Упрек Сарпедона больно уязвил («укусил») сердце героя (V, 493). Укор Асиада Фенопа окутывает его сердце тучей печали (X, 591 сл.). Несколько слов извинения медлящего идти в бой Париса сразу смягчают резкое осуждение его Гектором (VI, 517—529). Мы уже знаем, что он не поддается, однако, влиянию слова тогда, когда оно чревато утратой чести героя, — пусть это будет даже слово Андромахи, вызывающее у Гектора такое сердечное излияние и волнение.

Но Гектор отвергает и разумное слово (Пулидама-са) под влиянием чувства самонадеянности и самоуверенности (XVI, 285 сл.; XII, 231 сл.). Проявления этого чувства нередки у троянского героя. Так, он надеется, что захватит Несторов золотой щит и снимет с плеча Диомеда блестящий панцирь (VIII, 192 сл.), что сразит своим копьем Тидида (VIII, 536—537). Он уверен, что грядущий день принесет ахейцам гибель. Он преисполняется, по замечанию Аристарха, гибрис, обещая за разведку лучшую колесницу и лучших коней, какие только окажутся перед судами ахейцев (X, 305—306), а затем клянется, что Долон у него получит колесницу и коней Ахилла (X, 329 сл.). После того как Агамемнон покинул поле битвы, Гектор не сомневается в своей великой славе (XI, 286 сл.).

Самоуверенность и самонадеянность Гектора нередко выражаются в хвастовстве, самохвальстве, в чем его справедливо укоряет Сарпедон (V, 473). Такие наплывы самообольщения и нескромности быстро сменяются чувством безнадежности, горьким сознанием обреченности Трои, припадками полного отчаяния.

...Илион погибнет сегодня высокий!
До основания, весь! .. —

воскликает он, обращаясь к Парису (XIII, 772—773). Но тут же, кинувшись в битву и войдя в азарт, он опять во власти чувства самообольщения и самоуверенности. Отвечая Аяксу, предсказывающему ему обратное бегство от кораблей, он эту свою самоуверенность выражает с исключительной нескромностью, считая, что Теламонид — хвастун (XIII, 824—832). Оказывается, однако, что хвастун не Аякс, а он, Гектор.

Объяснить такую резкую разницу в словах героя тем, что в одном случае они обращены к Парису и должны усилить упорство троянцев в бою, а в другом случае — к Аяксу, чтоб, наоборот, ослабить боевое упорство греков, то есть допустить здесь сознательный психологический расчет¹¹, не приходится. Это — *черта характера* героя, глубоко впечатлительного, резко эмоционального, непосредственно выражающего свои душевные состояния.

Его непосредственность поистине детская. Сколько, например, ребяческого тщеславия в том, что, отправив снятые с Патрокла Ахилловы доспехи в город, он, вздумав тут же в них поблестать, бежит к Илиону, догоняет товарищей, которые несут оружие Пелида, и облачается в сияющий шлем и латы греческого героя.

Увлекаемый надеждой на полный разгром греков, высказывая свою уверенность в этом, Гектор и не подозревает, что временный успех троянцев допущен Зевсом для возвеличения Ахилла. Троянский герой не подозревает, что он всеми своими подвигами и своим самообольщением лишь служит исполнению замысла Зевса. Этот замысел ему неведом, и неведение — его трагический рок. Созиная иногда, что Кронид, бросая в битву греков и троянцев, задумал пагубу для одного и другого народа, Гектор не понимает, что он орудие Зевса для этой самой пагубы.

Как и в трагедии Ахилла, в трагедии Гектора последняя перипетия и катастрофа наступают тогда, когда герой совершенно уверен в своем торжестве. В первой — крушение надежды низвергает героя с вершины самообольщения в бездну горя и страдания, во второй — приводит к гибели героя. Мы уже заметили, что греческая драма знает и тот и другой исход.

Судьбы Ахилла и Гектора являются частными трагедиями в огромной общей трагедии двух воюющих народов.

На фоне этой народной трагедии гнев оскорбленного Ахилла, возрастающая уверенность Гектора и катастрофы, постигающие того и другого, происходят, как и вся война, по замыслу Зевса, по плану, который, согласно одной версии мифа, Кронида подсказал Мом, бог злой насмешки, бог, воплощающий иронию.

ГЛАВА VII

ИРОНИЯ

Замыслов Зевса не знают ни ахейцы, ни троянцы. Не понимая и даже не предполагая, что война пужна для взаимоистребления отягчающих землю людей, народы воюют: один — для того чтоб отобрать Елену и похищенные сокровища и покарать похитителей, другой — чтоб, отстояв Илион, возмездия избежать.

И отдельные герои также не понимают и даже не предполагают, что их стремления и усилия, их отвага и доблесть, их подвиги и надежды, их успехи и поражения служат исполнению плана Зевса, а вовсе не тому, что каждого в отдельности и всех вместе волнует и побуждает воевать. Это неведение ужасно и потому — трагично. Знает и понимает это, осмысляя события, только автор поэмы, в глазах которого народы и их герои как бы действуют по иронии судьбы. Иногда, и то смутно, неясно, после множества бедствий и смертей соплеменников (и врагов), отдельный герой как бы начинает постигать, что взаимное истребление народов является исполнением какого-то пагубного замысла, но полное прозрение все же не наступает.

Так, Гектор, ввиду нарушения троянцами клятвы и возобновления битвы, скорбно констатирует:

Выполнить клятвы не дал нам высокоцарящий Кронион.
Он, замышляя несчастья, обоим войскам предназначил
Биться

(VII, 69—70)

Ахилл после гибели множества ахейян и смерти Патрокла тоже начинает понимать, что совершается замысел Зевса (XIX, 270—274). Но и Гектор и Ахилл потом, после проблеска такого постижения происходящего, продолжают действовать согласно своим характерам и своим понятиям долга, айдос, чести и доблести.

Гомеровское понимание замысла Кронида, это *vaticinium post eventum*, обусловило взгляд поэта на воюющих с той и с другой стороны как на глупых, неразумных, *πῆριόι*. Поэтому глубоко гуманный аэд изображает и массу войска, и героев его с трагической иронией. То, что известно ему, от них скрыто. Они не ведают, что сами творят и говорят, а ведь именно на таком неведении и строится ирония в античной трагедии, прежде всего в трагедии рока у Софокла. Но если в «Эдипе-царе» эта ирония проявляется только в поступках и словах действующих лиц и отмечается хором трагедии, то в «Илиаде» она выражается и непосредственными размышлениями самого автора, «лично» гомеровскими ремарками, замечаниями поэта «от себя».

Трагическую иронию мы можем проследить и в повествовании о греческих и троянских героях, и о занимающих в поэме большое место, и о таких, которые только раз появляются, чтобы бесследно исчезнуть, и о массе воинов в целом. Такой иронией является вся сцена «испытания», начиная от сновидения Агамемнона. Ведь в иронии принимается всерьез неосуществимое. Мом смеется над этой серьезностью так же, как он смеется над непониманием или неведением существующего.

Сон, эпитет которого здесь «пагубный» (II, 6—8), от имени Зевса обещает Атриду, что греки теперь возьмут широкоуличный город троянцев, и Агамемнон — верит. Вождь ахейцев излагает свое сновидение совету старейших, и они — верят. Его принимает всерьез, правда, с осторожной оговоркой, даже и мудрый, виды выдавший Нестор (II, 79—83, 435). Затем все ахейское войско, поддавшись речи Атрида, радуясь возвращению домой, бежит к кораблям, принимает всерьез то, что является только «искушением словами». Ахейя ждет тут же горькое разочарование: оказывается, речь Агамемнона была только испытанием, и войну нужно продолжать. Но не всегда сразу, как здесь, раскрывается обман или самообман, самообольщение. Только потом, после жестокого поражения греков, Агамемнон и другие их вожди поймут пагубность сна, увидят весь трагизм своего заблуждения, постигнут злую иронию. Автор, зная, что сон — «пагубный», в начале и в конце испытания высказывает свое сожаление о непонимании этого ахейским военачальником, вставляет в повествование свою горькую, скорбную, ироническую реплику:

...Он думал, что город Приама сегодня разрушит.
Глупый, не знал он, какие дела замышляет Кроннон,
Много еще испослать пожелавший стенаний и бедствий
На аргивян и троянцев среди беспощадных сражений.

(II, 37—40, М.)

То же — в конце «испытания» (II, 419—420).

Трагическую иронию мы имеем у Гомера в различных вариантах и выражениях ее, но суть ее одна и та же: неведение и уверенность в противоположном тому, что в действительности произойдет, происходит или даже уже произошло.

Последней, то есть иронии в связи с незнанием уже происшедшего, в «Илиаде» мало, но она особенно трагична, поскольку событие уже известно другим, но только не тому, кто должен знать прежде всего и кого знание поразит глубже всего. В «Смотре со стены» Елена видит и называет многих ахейских героев, но не видит своих двух кровных братьев — Кастора и Полидевка. Она думает, что те вовсе не покинули Лакедемона или если находятся под Троей, то из стыда перед ней и из боязни ее укоров в битве не участвуют. Она и не предполагает, что они уже покоятся вечным сном в своей отчизне (III, 243—244).

Но Елена уже десять лет как из дому, и ее незнание обусловлено этим длительным временем и расстоянием, отделяющим ее от родной земли, да и трагическое как бы не сродни ей. Ирония остается только авторской и не омрачающей облика прекрасной беглянки: узнавание здесь не следует. Но вот трагическая ирония неведения того, что только что стряслось. Жена Гектора, не подозревая, что он убит, спокойно расцвечивает узорами пурпурную ткань. Она распорядилась, чтоб служанки приготовили ее мужу ванну — пусть, когда вернется с поля боя, купается. Одним словом, «глупая» (XXII, 445). Гомер эту, и так ясную, трагическую иронию фиксирует и углубляет своим, авторским, пониманием и состраданием, печальным сознанием ненужности ее забот, рассчитанных не на смерть, а на жизнь, не на разрушение семейного счастья, а на его благополучное продолжение.

Вариантом этого вида иронии (незнание уже свершившегося) является противопоставление Приамом своей судьбы судьбе Пелея. Умоляя Ахилла о выдаче тупа Гектора, Приам, для того чтобы тронуть сердце героя, взывает к его сыновнему чувству, — пусть вспомнит о своем отце, который все же не столь несчастен, как он.

отец убитого, ибо Пелей питает надежду на возвращение сына. Приам не знает, что гибель Ахилла уже предрешена, что она предсказана герою матерью — Фетидой, что Ахилл на возвращение домой, к старику-отцу не надеется, что он от жизни уже отрешился и даже уже распорядился об общем кургане, который ахейцы должны насыпать над его и Патрокловым прахом (XXIII, 244—248).

То, что Приам говорит о надежде Пелея, — трагическая ирония для Ахилла. Лицо, выражающее иронию, и лицо, так сказать, являющееся объектом иронии, здесь не одно и то же, как это обычно у Гомера. Обычной также в «Илиаде» является не ирония по отношению к тому, что уже свершилось или, как здесь, уже известно, что свершится, а ирония по отношению к тому, что происходит потом, свершается вслед за высказанным или мысленным ожиданием.

Корабельный мастер Ферекл построил Парису суда — «бедствий причину, принесшие горе всем жителям Трои, также ему самому» (V, 63—64): он погиб от руки Мериона. «Приговора богов он не ведал», — замечает здесь с трагической иронией Гомер. Строя суда для путешествия Париса в Грецию, Ферекл не предполагал, что в результате этого предприятия возникнет Троянская война и что он будет ее жертвой.

Диомед убил и обнажил от доспехов двух братьев — Полинда и Абанта, сыновей старика-сногадателя Эвридаманта.

Им пред отходом отец их не смог разгадать сновидений, —

говорит здесь (V, 150) поэт с трагической иронией. Гадатель должен был бы знать, что эти сновидения предвещают смерть, но старик истолковал дурные сны как добрые, не думал, что посылает детей на гибель.

Время между гаданием о смысле сновидений и гибелью сыновей, то есть между зарождением и обнаружением трагической иронии, здесь — предполагается — долгое или, во всяком случае, не короткое: эти сны, вероятно, мыслятся поэтом как виденные тогда, когда еще только уходили на войну. Длительный промежуток времени лежит также между началом и завершением иронии в другом рассказе — об умерщвлении Диомедом Аксила. Последний, владевший большим богатством, живя близ дороги, любезно принимая у себя проходивших и проезжавших людей, должно быть, надеялся, что

гости, если будет нужда, когда-нибудь и ему окажут внимание и помощь. И вот нужда в помощи пришла — на поле боя. «Но, — иронически замечает Гомер, — из них (из гостей) не явился никто и, вперед устремившись, не отклонил от него грустной гибели» (VI, 16—17).

Но чаще всего у Гомера трагическое опрокидывание надежды происходит вскоре после ее возникновения. Агамемнон настигает двух троянских воинов. Они умоляют о пощаде, обещая за свою жизнь богатый выкуп, так как их отец — Антимак, у которого много сокровищ. Назвав имя своего родителя, они надеются, что Атрид соблазнится этими сокровищами и что они, сыновья Антимаха, таким образом гибели избегнут. Однако именно то, что Агамемнону стало известно, кто их отец, оборачивается против них: оказывается, Антимак убеждал троянцев, чтоб они убили Менелая и Одиссея, явившихся послами от ахейцев, и теперь сыновья расплачиваются за совет отца (XI, 130—147).

Нередко у Гомера крах надежды дается именно тогда, когда она становится или уже стала уверенностью, обольстила душу и переполнила сердце героя, тогда, когда герою кажется, что вот-вот его стремление, его желание осуществится, когда, окрыленный, он уже заранее радуется, ликует. Ирония тогда проявляется как разительный контраст этому ликованию, как печально-злая насмешка над преждевременной уверенностью, как скорбная элегия над крушением надежды.

Пандар поразил Диомеда копьем. Пробив насквозь щит врага, он уже торжествует, полагая, что нанес Тидиду смертельную рану и добыл себе великую славу. Но ликование его лишено основания. Диомед невредим. Метнув свой дротик, он умерщвляет Пандара, притом рассекши врагу язык, зря похвалявшийся победой (V, 280—296).

Сын Геракла Тлеподем, вступая в поединок с Сарпедоном, пророчит ему, что, укрощенный его, Тлеполема, оружием, попадет отсюда в ворота Аида, но тут же сам гибнет от копья Сарпедона (V, 646—659).

Долон заверяет Гектора, что проникнет в стан ахейцев, достигнет судна Агамемнона и все разведает, если только Приамид пообещает ему в награду коней и колесницу Ахилла. Гектор дал клятвенное обещание выполнить желание Долона (X, 329—332).

Клятва ложной была, но Долон она подбодрила, —

говорит Гомер. Далее выясняется, что и обещание Долона, и клятва Гектора — трагическая ирония для того и другого¹. Отправившись лазутчиком, Долон перехвачен по пути в греческий лагерь Одиссеем и Диомедом. Ирония получается как бы ступенчатой. Долону грозит смерть, но он еще надеется спасти свою жизнь сообщением сведений о троянцах и их союзниках. Надежда оказывается тщетной. Лазутчика, который из трусости изменяет своему народу, рассказывает о расположении и планах троянского войска, Диомед поражает насмерть мечом. Долон не добыл сведений, а наоборот, дал их врагам, не вернулся, а погиб. Но на этом трагическая ирония для предприятия Долона еще не закончена. Он надеялся получить в награду коней, которые принадлежат Ахиллу. Божественной породы, как ветер, быстрых коней (X, 437) добывает в троянском стане греческий разведчик, Диомед, в отличие от трусливого, но самонадеянного Долона — герой отважный и скромный.

Исход предприятия с Долоном и опустошение, произведенное Диомедом в лагере троянских союзников — фракийцев, — трагическая ирония для замысла Гектора. Что же касается его клятвенного обещания насчет Ахилловых коней, которые потом волочат его труп, то оно относится к той большой трагической иронии, которая довлеет над судьбой Гектора, питающего надежду на торжество над ахейцами и над самым страшным из них — Ахиллом. Эта ирония проходит через мысли и речи Гектора на протяжении более чем половины «Илиады» — от VIII до XXII песни, где она завершается гибелью героя. Это, так сказать, одна из стержневых линий иронии в поэме. Она заключается уже в речи героя на собрании троянцев после первого отступления Диомеда и ахейцев (VIII, 526 сл.). Гектор уверяет своих соплеменников, что только одну ночь им пужно сторожить неусыпно (529), что завтра он, сразив Диомеда, врагов разгромит (538—541). Она содержится далее в его ответе Пулидамасу, советующему не биться с ахейцами у кораблей. Гектор отвергает этот разумный совет, уверенный в исполнении обещания Зевса (XII, 235—236). Она выражена потом в его ответе Аяксу (XIII, 822—832). Гибель врагов, всех без исключения, он считает несомненной и уверен, что Аякса ждет смерть от его руки. Достигши кораблей, он уже считает их взятыми, добытыми, а врагов — обреченными. Он укоряет стариков за то, что они до сих пор удерживали его от па-

падения на суда, разгром которых тем самым затянулся, но теперь возместит за все (XV, 719 сл.), как будто разгром уже является совершившимся фактом. Ирония возрастает по мере возрастания уверенности, а затем — и гибрис Гектора. На предсмертное предсказание Патрокла, что он вскоре падет от руки Ахилла, Гектор отвечает, что не Пелид его, а он Пелида лишит жизни (XVI, 860—861).

Замечательного своего выражения ирония достигает, когда Гектор с детским тщеславием облачается в доспехи Ахилла (XVII, 184—187). Гомер ее здесь раскрывает не своей, как в других местах, авторской репликой, а сожалением самого Громовержца:

«О злополучный! В душе твоей нет еще мысли о смерти,
Близко стоящей. Теперь надеваешь нетленные латы. . .»

(XVII, 198—209)

Свое, авторское, замечание Гомер делает дальше, когда, отвергнув последний совет Пулимадаса, Гектор говорит о горе, которое ожидает Ахилла, если встретится с ним в бою (XVIII, 311 сл.). Трагическая ирония автора здесь относится не только к Гектору, но и к войску троянцев, одобряющих эту самоуверенность и потому гибнущих от воспрянувшего Ахилла, в свою очередь тоже подверженного печальной иронии.

Она содержится уже в первой молитве Ахилла к Фетиде, чтобы богиня добилась у Зевса поражения ахейского войска. Ахилл не предполагал тогда, что это поражение, которое должно привести к восстановлению его оскорбленной чести, принести ему торжество над оскорбителем, обернется для него, Пелида, величайшим горем. Ирония судьбы Ахилла, как и ирония судьбы Гектора, растет по мере того, как близится в представлениях одного и другого героя разгром греческого войска. Ведь оба они ждут одного и того же, но каждый — надеясь на свое торжество. Сколько трагической иронии в том, что Ахилл говорит Аяксу (IX, 650—653): он подумает о битве только тогда, когда Гектор придет к судам, «смерть аргивянам песья и огнем корабли истребляя», — Ахилл не подозревал, что его триумф приведет к гибели Патрокла. Наблюдая плачевное бегство ахейцев, Пелид уже в этом триумфе уверен.

Нынче к коленам моим падут, я уверен, ахейцы

С просьбой. Нужда к ним приходит, уже петеринная дадыше, —

говорит он Патроклу (XI, 609—610). Этот момент наибольшей уверенности в торжестве является вместе с тем и началом осуществления трагической иронии: Ахилл посылает Патрокла к Нестору, и тот советует, чтобы выпросил у Пелида согласие на отправление его, Патрокла, в битву, в которой ему суждено погибнуть. Осознание Ахиллом этой иронии приходит лишь тогда, когда Патрокл уже мертв (XVIII, 324 сл.).

По совету Нестора Патрокл умоляет Ахилла, чтоб отпустил его в битву на выручку греков от полного разгрома. Патрокл не предполагает, что умоляет о своей гибели. Гомер на эту трагическую иронию слушателю и читателю указывает:

Так говорил он ему, умоляя, безумец великий,
Сам для себя он гибель выпрашивал с черною смертью.

(XVI, 46—47)

Трагическая ирония связана с самоуверенностью и неразумием. На войне они ведут к гибели, и мудро-человечный поэт каждый раз говорит об этих последствиях безрассудства.

Троянец Агастроф, должно быть, дорожа своими лошадьми, оставляет их на большом расстоянии от передней линии боя, где он сам сражается и падает от руки Диомеда. Жалея коней, он лишил себя самого возможности с их помощью спастись от врага и погубил свою жизнь. «Помрачился совсем его разум», — замечает Гомер с печальной иронией (XI, 340).

Другой троянский герой, Асий, наоборот, не хочет оставить своих коней, когда это необходимо. По разумному совету Пулидамаса троянцы должны устремиться через ров к стене и затем к судам пешими, а их возницы — держать коней подле рва наготове на случай, если ахейцы этот натиск опрокинут. Все подчиняются этому совету, кроме одного — Асия, о гибели которого поэт повествует с гуманно-лирической иронией (XII, 111—117). Эта ирония заключается не только в содержании указанных стихов, в которых рассказывается, что герой не хотел расстаться со своими лошадьми, помчался в колеснице к судам и назад не вернулся. Она выражена в скорбной интонации и в осуждающем, но сострадательно-понимающем, сожалеющем гомеровском *péris* (113) — глупый.

Ту же сострадательно-ироническую интонационную

окраску, но с оттенком грусти о детской неразумности, заключенной в прямом содержании слова, имеет *pēplos* в рассказе о гибели Полидора (XX, 411). Самый юный из сыновей Приама, наиболее любимый стариком-отцом, который не отпускал его в битву, он хотел похвалиться быстротою своих ног, задорно выбегал в передние ряды, покада не был сражен копьем Ахилла. Желая всем показать эту свою «храбрость ног» (411), он, в юной дерзновенности, самонадеянности и увлеченности, не подумал, что греческий герой не только самый сильный, но и самый быстроногий.

Отрионей, сватающий самую прекрасную из дочерей Приама, Кассандру, похваляется, что прогонит из-под Трои ахейцев, хотя военное дело его никогда раньше не прельщало. Цветущий здоровьем, он, по иронии судьбы, погибает от копья седого Идоменея (XIII, 363—372).

Вождь кариян Амфимах вступает в битву в золотом наряде, словно дева, будто он идет на веселое, ничем не опасное развлечение, в хоровод.

Глуный, от пагубной смерти его тот наряд не избавил, — говорит о нем Гомер (II, 873).

Ирония находит свое выражение и в отдельных тропах «Илиады». Так, относительно предположенный Елены о причине отсутствия на поле битвы ее братьев Гомер замечает:

Так говорила. Но взяты уже были землей животворной
В Лакедемонe далеком они, в дорогой их отчизне. . .

(III, 243—244)

Постоянный «украшающий» эпитет земли, где Кастор и Полидевк нашли себе могилу, — «животворная» — здесь неуместен. По своему несоответствию с тем, что здесь сообщается (о смерти), он осмысливается и лирически воспринимается в плане содержащейся здесь трагической иронии. Так ирония пронизывает всю «Илиаду»².

ГЛАВА VIII

ТРУД, УМЕНИЕ. ДИНАМИЗМ И ПЛАСТИЦИЗМ. РОЛЬ ДЕТАЛИ

Выше говорилось о мудрости Гомера и о том, как высоко он ценит рассудительную мысль. Но автор «Илиады» — певец не только ума, а и умения и их проявления в труде и искусстве. «Мудрость, — говорит Аристо-

тель, — есть не что иное, как совершенство в искусстве»¹. Именно как проявлением такой мудрости Гомер восторгается в «Илиаде» созданиями искусных рук.

Поэма исключительно богата описаниями труда и предметов труда и искусства. Я не знаю, в каком еще эпосе, кроме «Калевалы», так любовно повествуется, скажем, о работе кузнеца или пахаря. Эти описания и повествования в «Илиаде» являются истинной поэзией человеческого умения. Восхищение человеческим умом, примененным в практике добывания и обработки материала, составляет, рядом с трагическим, скорбным пафосом, радостный, светлый пафос гомеровской поэмы. Причем тут совершенно неважно, что часть гомеровских рассказов об искусном труде относится к богам: и здесь мифологически, идеально отражен труд человека. Здесь «бог является художественным обобщением успехов труда» (М. Горький).

Характеризуя героическую эпоху греков как переход от варварства к цивилизации, Энгельс указывает, что с наибольшим расцветом производства на этой ступени мы встречаемся в творениях Гомера, особенно в «Илиаде»².

У Гомера эта богатая материальная культура и верно отображена, и поэтически преображена. В «Илиаде» мы имеем много различных видов крестьянского, ремесленного и художественного труда, описания реальных и идеальных созданий этого труда.

Так, в области скульптуры, наряду с рассказом о «действительной» статуе Афины в трояиском храме (VI, 273, 303) повествуется о сказочных золотых служанках Гефеста, на которых хромоногий бог опирается при передвижении (XVIII, 417 сл.).

То же в области гомеровской архитектуры: наряду с «реальными» тесаного камня дворцом Приама (VI, 242—250) и чертогом Париса (VI, 314 сл.) — мифические золотые и меднозданные палаты богов: Зевса (I, 426; IV, 1—2; VIII, 435), Посейдона (XIII, 21 сл.), Гефеста (XVIII, 369—371). Последнего — самый прекрасный, самый фантастичный, звездный. Покой Геры (XIV, 166—168), построенный тем же олимпийским зодчим, хозяйски практичен и запирается крепким засовом; здесь, как и в самом образе супруги Громовержца, мифическое, сказачное оттесняется жизненным, типично бытовым.

Так же переплетается чудесное с бытовым в описаниях «обстановки», «мебели»: золотой трон Зевса на Олимпе (VIII, 442, такое же кресло Гера обещает подарить Сну—XIV, 238), золотые сидалища для богов (VIII, 436), трон серебряногвоздный Гефеста со скамеечкой для ног (XVIII, 389—390). Наряду с этим просто искусно сделанные кресла, гладкий стол с черными ножками (у Нестора, XI, 628—629), кровать точеная (III, 390—392), резная (III, 448).

Создание умелых человеческих рук Гомеру любо и дорого. Так, с осведомленностью и пониманием знатока он называет изделия ткацкого ремесла: серебристое покрывало Елены (III, 141); ярко-узорчатые, сидонской работы пеплосы Гекубы (VI, 289 сл.); испещренное чудным шитьем платье Геры работы Афины (XIV, 178 сл.); двойная пурпурная в цветах ткань, над которой трудится Андромаха (XXII, 440—441), и ее же блестящий повойник с тесьмой (XXII, 469—470); тонкие одежды, изготовленные Андромахой для Гектора (XXII, 510—512), и др.

Нельзя не заметить, что поэт всегда и неизменно проявляет к искусному труду и к его изделиям не только художественный, но, можно сказать, и технологический интерес. Одни описания предметов, сработанных в Гефестовой кузнице, дают достаточное представление о том, как Гомер ценит такой труд. Сама чудо-кузница с ее мехами, раздувающими огонь на двадцати горнах (для древности—смелейшая техническая фантазия), с ее любовно перечисленными инструментами, хранимыми, как драгоценности, в серебряном ларе, характеризует отношение поэта к умелой работе. Изготовление щита Ахиллу—апофеоз художественного творчества и трудового мастерства.

Чуть ли не целый мир изображен на этом щите—и земля, и небо с его светилами, и море. Интересно, что даны они не в покое, не в статике, а в движении, в действии, в исполнении своих космических функций.

В самой середине он создал и землю, и небо, и море,
Неутомимое солнце и полный представил он месяц,
Также созвездия все, какими *венчается* небо.

(XVIII, 483—486)

Кроме сцен мирной и военной жизни (свадьбы, тяжбы, хороводной пляски, осады города, угона скота, за-

сады, нападения, битвы), мы имеем здесь изображение труда пахарей, жнецов, вязальщиков, детей, собирающих колосья, носильщиков и носильщиц винограда, пастухов, горшечников, вестников, разделяющих золотого быка, и стряпух, просеивающих муку на обед для рабочих, божественного певца и проворно прыгающих скоморохов.

Описания мирного труда даются Гомером главным образом в сравнениях. Однако хотя эти описания только «попутные», они изумляют нас своей обстоятельностью. Таково, например, данное только для сравнения описание работы оросителя (XXI, 257—263). Таково ж и описание труда ткачихи (XXIII, 760 сл.), занятий рыбака, удильщика, дровосека, пастухов, охотников, жнецов и др.

В поэме о войне, естественно, дается описание оружия, доспехов, боевого снаряжения. Так, кроме обстоятельного описания щита Ахилла, дальше имеется более краткий рассказ о других произведениях Гефестовой кузницы: о «ярче горящего пламени» панцире, о шлеме с золотым гребнем и золотых поножах для ахейского героя. Как мастерские изделия оружейного ремесла описаны золотые и серебряные доспехи Париса, огромный семикожный щит Аякса (VII, 220 сл.), шлем Мериона (X, 261 сл.), дивная, со ста золотыми бахромами, эгида Афины (II, 447 сл.), лук Пандара (IV, 105—112), сделанный из полированных рогов дикого козла, и особенно блестящие золотом и серебром доспехи Агамемнона (XI, 16—46).

Некоторые из этих доспехов и других вещей искусной работы имеют свои истории — Гомер сообщает, кто их сделал, кто их подарил или откуда они добыты. Так, например, о панцире Агамемнона рассказывается, что его подарил царю Кинир из Кипра, о покрывале Андромахи — что его подарила жене Гектора в день свадьбы Афродита, о звонкой форминге Ахилла — что герой добыл ее, разрушив город отца Андромахи Геттона и т. п.

Об иных доспехах и предметах Гомер сообщает весьма обстоятельную историю передачи их из рук в руки, как бы целую родословную вещи. Так, обстоятельно сообщается о скипетре Агамемнона (II, 101 сл.), о шлеме Мериона (X, 261), о кратере Патрокла (XXIII, 741—747). Точно к какому-нибудь герою, Гомер проявляет интерес к происхождению предмета, восхищается его

красотой, любителю уменьем, искусством, с которым он сделан. Сотни раз встречаем мы эпитеты «прекрасный», «славный», «хорошо слаженный», «чисто отделанный». Нет надобности здесь в подробных указаниях мест, где они встречаются в описаниях или даже только в упоминаниях того или иного предмета вооружения, предмета домашнего обихода, одежды, утвари и т. п. Достаточно лишь прочитать описания треножников Гефеста или стола и кубка Нестора: только здесь мы находим три варианта прекрасного сделанного (XI, 628—632).

С восхищением, часто кажется с благоговением, Гомер говорит о самих мастерах. Это касается не только богов, идеально воплощающих искусный труд, Гефеста и Афины, но и других, часто и неназванных, неизвестных кузнецов, плотников, строителей, прях, ткачих и др. Так говорится о сидонских ткачихах (VI, 289—290), о чудесной лакедемонской пряже (III, 386—388), о строителях пышнозданного дома Париса, характеризующихся как *aristoi* — как лучшие в Трое (VI, 314—315).

Интересно, что и в сравнении крепости рук состязающихся Аякса и Одиссея со стропилами высокого дома строитель дома характеризуется Гомером как славный, знаменитый, хотя речь здесь идет не об определенном лице, а о строителе вообще.

Нередко Гомер называет и имя мастера, например, корабельного плотника Ферекла, построившего суда Парису (V, 59 сл.), шорника Тихия, изготовившего щит Аяксу, и др. Он знает и называет мастера, как мы автора книги или картины. Для Гомера важно каждое создание умелых рук, которое он ценит тем выше, чем оно совершеннее. Поэт радуется ему, точно неповторимому творению. В «Илиаде» еще живы традиции ранней, незакабаленной творческой деятельности человека. Само создание гениального демиурга эпоса является величайшим памятником вдохновленного труда и культуры доклассической эпохи. М. Горький чудесно сказал об этом: «Для нас история всемирной культуры написана гекзаметром»³. Для Гомера как будто нет разницы между ремеслом и искусством. Они и терминологически для него тождественны: *technē* означает и то и другое. Он чуть ли не с одинаковым «эпическим раздольем» повествует о растягивании кожи рабами-скорняками и о составлении чудо-колесницы Геры Гебой. Гомер и тут и там любовно описывает процесс работы.

В своем «Лаокооне» Лессинг рассматривает это детальное и последовательное гомеровское изображение как художественный прием, вытекающий из самой природы искусства слова, в отличие от искусства живописи. Последняя может показать в картине ряд предметов и различных их сторон, но в одном моменте. Движения во времени живопись показать не может, поэтому она дает лишь фиксированное состояние вещей. Живопись может изображать также и действия, но только посредством, при помощи тел, ибо тела с их видимыми свойствами составляют предмет живописи. Поэзия же, наоборот, может изображать один за другим моменты изменения, становления, движения.

Вот почему, когда Гомер хочет показать нам колесницу Геры, Геба составляет эту колесницу по частям на наших глазах. Мы видим колеса, оси, кузов, дышла и упряжь не в готовом, собранном виде, а по мере того, как Геба их собирает (V, 722 слл.).

Точно так же, как ряд последовательных моментов действия, даны и другие такие изображения в «Илиаде»⁴. У Гомера нет застывшей *descriptio*, нет описаний предметов в их статической расположенности друг подле друга. Поэт дает либо их историю, либо их последовательное составление (колесница Геры), изготовление (щит Ахилла, лук Пандара) — моменты движения вещи или частей ее.

Автор «Лаокоона» на примерах, взятых из «Илиады», иллюстрирует динамический характер гомеровского поэтического искусства, противопоставляемого более позднему древнегреческому искусству живописи и ваяния, в котором Винкельман усматривал «спокойное величие».

В период своего увлечения античным искусством Гете и Шиллер переносили винкельмановское «спокойное величие» и на художественную особенность эпоса. В письме к Гете от 21 апреля 1799 года Шиллер полагает, что эпический поэт «изображает нам лишь спокойное бытие вещей. . .». В стиле «спокойного бытия вещей» Гете и создал свою поэму «Герман и Доротея» и писал свою «Ахиллеиду».

Лессинг отвергал теорию статического поэтического пластицизма. На материале «Илиады» он показал, что существенной чертой гомеровского письма является не пространственная картинность, не статичность, а динамичность его. При этом Лессинг, однако, недооценил живописную сторону гомеровского стиля, а главное — не

учел связи этого стиля с мировоззрением и жизнеотношением поэта, в особенности с отношением Гомера к труду, со всем его трудовым мышлением.

Восприятие мира в его движении, течении и изменении и трудовое отношение к его явлениям также обусловили это качество гомеровской поэтики — изображение всего в действии, в процессе становления, образования, делания. Именно поэтому искусство Гомера насквозь динамично. Это отношение Гомера к макро- и микрокосму проявляется во всем, что изображается в «Илиаде»: в мирных занятиях и военных подвигах, в приготовлении пищи и вооружении, в картинах моря и земли, грозы и штиля, во всей многообразности природы и многозвучности жизни.

Вся вселенная представляется Гомеру как бы в процессе вечного труда. Такой она показана на щите Ахилла. Солнце *неутомимо*, небо *венчается* созвездиями. Мелведица *совершает свой круг и следит* за Орионом, Эос *несет свой свет* смертным и бессмертным (XIX, 1—2 и др.). Все картины занятий людей в мирную пору и в военное время, показанные на щите Ахилла, — сплошное движение. Ничего статичного, застывшего, неподвижного.

Природа изображается поэтом в связи с восприятием человеком того или иного труда в данной обстановке. Над вершиной горы расстилается ветром туман, — пастуху, которому нужно наблюдать свое разбросанное стадо, он неприятен, так как видно лишь небольшое пространство (III, 10—12). Над морем плывет туча, гонимая бурным дыханием Зефира, — на расстоянии она кажется чернее смолы. Предшественница бури страшит пастуха, и он спешно загоняет овец в пещеру (IV, 275—279).

Река весною: разбухшая от талых снегов, она бурно стремится, особенно бушуя, когда разразится грозовой ливень. Половодьем срываются плотины и разрушаются на полях ограды, — пропадают труды поселян (V, 87—92).

Время и расстояние определяются Гомером тоже в связи с работой. О Долоне, который, не заметив Одиссея и Дномеда, углубляется в направлении к лагерю ахейцев, читаем:

Но лишь прошел расстояние, которое мулы проходят
Без передышки под плугом

(X, 351—352)

Подвиги Агамемнона начинаются вот когда:

В час же, как муж-лесоруб начинает обед свой готовить,
В горной усевшись лощине, когда он уж руки насытил...
(XI, 86—87)

Ахейцы долго не могут добиться перевеса над противниками:

Но лишь склонилось солнце к морю, как волею распрягают,
Храбрость ахейцев, судьбе вопреки, одолела троянцев.
(XVI, 786—787)

Такие представления о пространстве и поре дня характеризуют мышление Гомера как трудовое. Вернемся, однако, к описаниям природы. Если в них нет того самодовлеющего любования, которое присуще часто поэзии нового времени, то это вовсе не значит, что Гомер лишен чувства красоты природы, эстетического восприятия ее. Наоборот, именно в «Илиаде» мы впервые встречаемся с подлинно художественным наслаждением красотой природы и непосредственным поэтическим выражением ее.

Рассказывая о множестве костров, зажженных в поле всю ночь бодрствовавшими троянцами, Гомер сравнивает эти огни с сиянием светил на почном небе:

Точно как на небе звезды, вокруг яркой луны зажигаясь,
Светятся, видные четко в то время, как воздух безветрен,
Видны внизу все лощины, высокие холмы и скалы,
А в небесах разперзается светлый эфир необъятный,
Все проступают в нем звезды, и рад им пастух в своем сердце:
Так между Ксанфом-рекой и судами ахейцев пылал
Пред Иллионом огни
(VIII, 555—560)

Но и здесь, говоря о красоте ночной природы, неба и земли, Гомер не забывает главного — ее отношения к человеку труда, к пастуху, которому при свете звезд хорошо видно стадо.

Составные части этой картины даны в возникновении и изменении: *появляются* звезды, великолепные, когда воздух *становится* безветренным; *показываются* и вычерчиваются полностью все вершины, холмы; в небе *разверзается* безграничный эфир... Мы как бы присутствуем при наступлении тихого вечера. Скупостью слов живописных, подчиненных словам действенным, создается не столько пространственное расположение, сколько пространственное озарение (неба, эфира и земли).

Исполнено движения описание возмущенного Скамандра, обрушивающего на Пелида свои волны, и боя героя со взбушевавшей рекой (XXI, 243—271). Не менее динамично изображение действия пламени Гефеста и постепенного охвата им долины, прибрежных деревьев и кустов, тростников и цветов, наконец, самой воды Скамандра, вскипающего, словно котел, в котором топится жир (XXI, 342—366), а также описание действия ветров, мчащихся по просьбе Ахилла на тризну Патрокла для раздувания погребального огня (XXIII, 212—218), и особенно повествование о ристании в честь усопшего героя (XXIII, 362 сл. сл.) с изумительной передачей темпа лихих гонок различными художественными средствами: содержащимися здесь «быстрыми» метафорами и сравнениями, стремительным ритмом, свистящей звукописью и др.

Что наиболее динамичными являются картины наступления, отступления, преследования, поединков, состязаний — понятно: они сплошное действие и движение. Таковы описания бегства троянцев, преследуемых Патроклом (XVI, 366—368), затем Ахиллом, настигающим их у Ксанфа (XXI, 1—22). Попутно заметим, что некоторые батальные картины как бы «озвучены». Изображение битвы в восьмой песне (60 сл.) сопровождается звоном щитов и копий, ликующими криками и скорбными возгласами воюющих⁵. В другой битве (XIII, 333 сл.) даны сопровождающие бой световые моменты — блеск доспехов.

А в третьей битве ахейцев, спешащих вслед за Ахиллом в бой, картина дополняется и теми и другими моментами:

...Блеск поднимался до неба; вокруг от сиянья меди
Вся смеялась земля, и топот стоял от идущих...

(XIX, 359—363)

Антропоморфная «реакция» земли придает этой картине особую живость.

Гомеровская наблюдательность в описаниях положений тела и различных движений поистине поразительна. Вспомним, как Нестор, разбуженный ночным посещением Агамемнона, настораживается:

Нестор, на локоть опершись и голову с ложа поднявши...

(X, 80)

Или как борются Аякс с Одиссеем (XXIII, 710 сл.), как состязаются кулачные бойцы Епей с Евриалом (XXIII, 685 сл.); как, бичуемые возницами, мчатся лошади на состязаниях в честь покойного Патрокла (XXIII, 375 сл.). Здесь все динамично, все мускульно, все пластично.

Пластицизм особенно характеризует движения сражающихся, падения и положения сраженных. Устремление вонна, метание им копья, дротика или стрелы, взмах и удар мечом, поражение врага тем или другим оружием или брошенным огромным булыжником, расставание с жизнью сникшего и скорчившегося или вытянувшегося человека, снятие с убитого врага его доспехов, — изображение этих моментов боя и гибели варьируется в поэме много раз. Вольтер находил здесь недопустимое однообразие. Но Вико, например, считал, что описание смертей составляют главное и непреходящее величие «Илиады». И он прав, потому что в изображении гибели людей на войне — трагический пафос Гомера. И потому, что за общим, типичным в убийстве и гибели Гомер почти всегда дает и пластически особенное, отличное, частное, подчеркивающее и углубляющее.

Пораженный в висок мечом Антилоха, Мидон

Тотчас дух испустил и с прекрасной упал колесницы
Вниз головой в песок, где затылком погряз и плечами.
Долго стоял он, в глубокий песок угодивши, покуда
Кони, почувавши плоть, не отбросили в прах его наземь.

(V, 585 сл.)

Чуть ли не в каждом убийстве и убитом подобные особенности характеризуют страшное и странное состояние бесчувственности и беспомощности только что жившего, волновавшегося и действовавшего человека.

Диомед сносит голову умоляющему о пощаде Долону. Гомер дает такую подробность гибели троянского лазутчика:

В пыль голова покатилась, еще бормотать продолжая...

(X, 457)

По инерции продолжающееся движение просящих уст при падении отсеченной головы — деталь, резко выделявшая беспощадность греческого героя и тщетность мольбы троянца.

Зять Анхиза Алкафой поражен Идомениеем в сердце. Троянский герой свалился, но «сердце еще трепетало и

дрожать острие заставляло» (XIII, 442—443). Две детали, связанные между собой: одна — признак все еще агонизирующей жизни (биение сердца), другая — выражение этого признака через производимое им движение (трепетание наконечника). Поразительное моментальное «анатомическое» (и «кинетическое») наблюдение служит «вскрытию» трагизма гибели.

Сын Приама Полидор навывлет проткнут копьем Ахилла, которое угодило ему в спину и вышло наружу у пупка. Полидор с криком падает на колени, прижимая руками выпадающие внутренности (XX, 416—418).

Арет, которому пика Автомедона пронзила нижнюю часть живота, падает *подскакивши* (XVII, 523).

Одно убийство совершается сразу, другое — как бы ступенчато: пораженный камнем в правую голень, Диоп падает навзничь, простирая руки с мольбой к товарищам, но поразивший его Пейрос погрузил ему пик в живот, и на землю вылилась вся внутренность... Притом смертельные удары наносятся в различные места тела, уточненные чуть ли не анатомически: в пузырь под лобковую кость, в печень под грудобрюшной преградой, между срамными частями и пупом, в основание гортани, в верх переносицы, во впадину глаза и т. д.

Все эти острые детали подчинены у Гомера закону обязательной достоверности и служат зримости изображения гибели на поле битвы.

Нередко убийство сопровождается еще и глумлением над трупом, каждый раз по-иному жестоким: у повергнутого на землю Гипполоха Агамемнон мечом отрубил руки, отсек голову и оттолкнул ногой труп, покотившийся в толпу, как ступа (XI, 145—147). У убитого и обнаженного от доспехов Имбрия Аякс Оилеев отсек с нежной шеи повисшую голову и швырнул ее, как мяч, троянцам, так что она по пыли покатилась к самым ногам Гектору (XIII, 202—205). Пенелей поразил Илионея под бровь. Пробив яблоко глаза, пика вышла наружу через затылок, и сраженный присел, раскинув руки.

Быстро тогда Пенелей, обнаживши свой меч отточенный,
Илионея по шее ударил и сшиб с нее наземь

Голову вместе со шлемом. Его же огромная пика

Так и осталась в глазу. Как головку от мака, на ней он
Голову поднял, врагам показал и вскричал, похваляясь...

(XIV, 489—500)

Часто внешней деталью в «Илиаде» характеризуется внутренний момент, душевное движение или состояние. Иногда Гомер сам объясняет, признаком чего она является, но большей частью поэт об этом не говорит, полагаясь на самостоятельное понимание слушателя или читателя. Привожу образцы тех и других.

Внешняя деталь — признак поспешности и устремленности: во время «испытания», когда ахейцы кинулись к кораблям, Афина внушает Одиссею, что ему необходимо вмешаться и приостановить бегство, дабы позорно не провалился весь поход греков. Услышав речь богини, герой, ничего не ответив, бросается наперерез бегущим, *скинув свой плащ*. Тут же, для еще большей реальности, Гомер дает и другую подробность: плащ поднял глашатай Эврибат (II, 183—184).

Признаком спешки, большой торопливости служит Гомеру и другая деталь — герой впопыхах что-то упускает из виду, забывает какую-то важную мелочь. Так, Одиссей, добыв в троянском лагере коней Реса, вынужден подгонять их своим луком, — захватить бич из ресовой колесницы в голову ему не пришло (X, 500—501). Деталь тем более характерна, что герой вообще очень предусмотрительный и таким же проявляет себя в этом ночном налете на троянский лагерь.

Аякс, которому выпал жребий вступить в единоборство с Гектором, идет навстречу врагу *широкими шагами*. Это внешнее выражение его внутренней уверенности, сознания силы, спокойного, благородного мужества, устрашающего Гектора. Та же твердость и сила героя подчеркиваются и деталью, характеризующей его отступление. Оттесняемый врагами, он отходит, «неспешно колено коленом сменяя» (XI, 547).

В сцене прощания с Андромахой Гектор протягивает руку к сыну. Младенец с криком отворачивается от вооруженного отца и прижимается к груди кормилицы. Реакция испуга объяснена самим автором.

Посольство Агамемнона к Ахиллу заставит героя в палатке, услаждающим душу игрой на форминге. Увидев вошедших, Ахилл встанет с формингой в руке и идет навстречу послам. Для этого ему форминга не нужна, конечно. Деталью (то, что он направляется к вошедшим с инструментом в руке) лишь подчеркивается изумленность и взволнованность героя их приходом. От этого-то

он и не откладывает формингу, и не замечает, что держит ее.

Аффект ужаса, потрясенность чувством, что случилось страшное, непоправимое, роковое, тоже выражается внешней, особенно острой деталью. Не зная о гибели Гектора, Андромаха тклет узорную пурпурную материю. Вдруг до нее с башни донеслись вопли, рыдания.

Она вся содрогнулась, челнок уронила на землю.

(XXII, 448)

Деталью выражено тягчайшее горе — утраты самого дорогого человека. Мирмидонцы несут тело Патрокла на погребальный костер. Ахилл скорбно поддерживает *голову* друга — дорогую голову, к которой он обращался и во сне (XXIII, 94).

В своем френосе над трупом мужа Андромаха причитает о том, что причинило ей глубочайшую скорбь: Гектор не протянул ей руки со смертного ложа (XXIV, 743). Деталь предсмертного прощания, которого не было, напоминает читателю внешнее выражение нежности, жалости и любви Гектора к Андромахе при их встрече и расставании у Скейских ворот:

Гладил ее он рукой, и слова говорил, и промолвил. . .

(VI, 485)

Оплакивая долю осиротевшего Астианакса, Андромаха представляет себе, как он будет обращаться к друзьям покойного отца: «тронет за плащ одного, у другого коснется хитона» (XXII, 493). Детали здесь характеризуют нужду и вместе с тем — робость несчастного мальчика, просящего помощи у чужих людей. Их черствость характеризуется в следующих двух стихах другой деталью: если кто, сжалившись, и протянет мальчику кубок, то, оставив в нем вина лишь самую малость, — только губы смочит, а до нёба не дойдет. . .

Острое наблюдение той или иной выразительной подробности мы имеем у Гомера не только в изображении человека, его действий и состояний, но и в описании зверя, домашнего животного, птиц и насекомых, явлений природы, положения и движения предметов. Чаще всего эти детали даются Гомером в сравнениях.

Вепри при приближении ватаги звероловов и собак кидаются не вспять от опасности, а поперек ее. Они по-

вергают и вырывают с корнем деревья, и вокруг раздаётся страшный стук кабаньих клыков (XII, 146—150).

Волки, растерзавшие и сожравшие лань, утоляют жажду из родника: «узкими языками они лакают с поверхности ключа темную воду» (XVI, 161). Гомер дает здесь и иные подробности: хищники сбились у ключа кучей, изрыгают кровавое мясо, утробы у них раздуты, — все для *pithapotēs*, для достоверности.

У коня, сорвавшегося с привязи, высоко поднята голова, грива развеивается, он бежит и копытами бьет по долине (V, 509 сл.). В деталях посадки головы, развеивающейся гривы, стука копыт — выражение воли и удовольствия, которое почувствовало застоявшееся в яслях раскормленное животное.

Раненый конь, взвываясь на дыбы, крутится вокруг меди (копья), которой он поражен.

От удара топором в голову бык подскакивает (XVII, 521—522). Место удара Гомером указывается точно: сзади рогов, по затылку.

Особенно впечатляющей деталью отличается описание положения простреленного тельца и предсмертных движений голубя. Стрела пронзила птицу под крылом в то время, когда она кружила высоко под облаками. Тогда раненый голубь

С неба спустился на мачту судна черноносого, шейку
Свесив бессильно; и крылья густые, захлопав, поникли.
Вылетел дух его быстро из членов, а сам он далеко
От Мернона упал...

(XXIII, 875—879)

Из описаний, характеризующих детали положения и движения предметов, я обращаю внимание лишь на два-три.

Посох, брошенный с размаха пастухом, проносится через стадо, *завертевшись* (XXIII, 845—846). Если здесь особенность движения отмечена одним словом, охватывающим характерную деталь, то падение камня, отколовшегося от горы, дается целым рядом подробностей его движений, деталями этапов его пути (XIII, 137 сл.).

Пеплос, который Гекуба выбирает для умиловливания Афины, лежит под всеми прочими одеждами, на самом дне сундука (VI, 295). Деталь характеризует его как самый прекрасный, дорогой и потому более надежно спрятанный.

Замечательны по наблюдательности детали, характеризующие формы, изгибы, подъемы и падения бурных морских волн, вид бушующих горных потоков и разливавшихся рек, крутых и захлестываемых прибоем пологих берегов, рельефов скал, гор, лощин, лесов, полей. Все эти подробности в описаниях живой и мертвой природы служат пластической наглядности.

Но, как уже замечено, особенно пластично изображены движения на поле битвы. Сколько напряженной пластики в изображении Пандара, натягивающего лук, в движениях Гектора, разбивающего ворота в ахейский лагерь (XII, 445—463), в борьбе за труп Кебриона между Патроклом и Гектором (один ухватил его за голову, другой — за ноги, XVI, 762—763), в том, как Менелай и Мемнон уносят от нападающих прагов тело Патрокла — высоко его подняв над землей (XVII, 722 сл.).

Гомер создает образы столь рельефные, что их можно рассматривать как скульптуры⁶. Эти скульптуры то однофигурные: Зевс, подняв весы и бросивши на чаши жребия троян и ахеян, смотрит, какая наклонится и опустится вниз (VIII, 69—74); то же при взвешивании судеб Гектора и Ахилла (XXII, 209—214); Ахилл, сидящий на берегу моря и протягивающий руки вперед — к винно-черному морю, к матери (I, 349 сл.); Агамемнон, один, ночью, с великой тревогой взирающий на бесчисленные костры, горящие под Троей, в отчаянии вырывающий из своей головы клоки волос и поднимающий их с мольбой к нему, к Зевсу (X, 3—16); то — двухфигурные: Ахилл с матерью (I, 359 сл.; XVIII, 70 сл. и др.); Елена перед Парисом (III, 426 сл.); Гектор и Андромаха (VI, 399 сл.); Ахилл, исполняющий древнюю «славу мужей», и молча его слушающий Патрокл (IX, 185—191); плачущий Патрокл перед Ахиллом (XVI, 2 сл.); Фетида у Зевса (I, 498—501); Фетида у Гефеста (XVIII, 423 сл.); Главк и Диомед (VI, 212—233 сл.); Ликаон и Ахилл (XXI, 67 сл.); Приам и Гермес (XXIV, 358 сл.); Приам у Ахилла (XXIV, 478 сл.); Гера и Зевс (XIV, 292 сл. сл.); единоборство Менелая с Парисом (III, 369 сл.); единоборство Гектора с Аяксом и др.; то — трехфигурные и многофигурные: Талфибий и Еврибат перед Ахиллом (I, 328 сл.); Долон перед Одиссеем и Диомедом (X, 374 сл.); сомкнутые ряды ахейцев (XII, 128 сл.); сомкнутые ряды мирмидонцев (XVI, 211 сл.); вопящие рабыни Ахилла (XVIII, 28 сл.); ударяющие руками в грудь и также вопящие нерейды

в гроте Фетиды (XVIII, 50 сл.); посольство у Ахилла (IX, 192 сл.); Патрокл перед Нестором и Махаоном (XI, 644 сл.); бой за тело Патрокла (XVII, 384 сл.) и др.

Искусство Гомера оказало формирующее влияние на классический стиль художественного творчества древней Эллады, в частности и в особенности — на ее трагедию и скульптуру. Без эпоса Гомера нельзя себе представить ни творчества Эсхила, ни трагедий Софокла. Без пластических образов, созданных в «Илиаде» и «Одиссее» словесным искусством, немыслимы древнегреческие изваяния из бронзы и мрамора и, возможно, не было бы не только статуй олимпийцев Фидия, но и «Дельфийского возничего», «Дискобола» Мирона, «Дорифора» Поликлета и многих других творений великих греческих ваятелей.

ГЛАВА IX

ИЗОБРАЖЕНИЕ ДУШЕВНЫХ СОСТОЯНИЙ

Мера жизненности бывает различной как в различных эпических произведениях, так и в одном и том же эпосе. В «Илиаде» эта мера — наибольшая. Но Гомер унаследовал сказания и песни о народных богатырях и возвеличенье этих богатырей. Унаследовав эпический материал, он кое-где неизбежно должен был принести дань традиционной мифологической идеализации и гиперболизации. Так, в ореоле «прекрасного далека» показаны герои более древнего, дотроянского периода, те, о которых рассказывает Нестор¹ и о которых, не называя имен, нередко упоминает сам поэт, противопоставляя их несравненно менее могучим и менее доблестным участникам событий, воспеваемых в «Илиаде».

Но и герои «Илиады», за исключением некоторых (Терсита, Долона), как бы озарены сиянием доблести, красоты, благородства и по богатырской силе противопоставлены современникам поэта, так что получается трехступенчатое нисхождение героизма².

Ахилл — самый эпический из всех витязей «Илиады», единственный, который не только не уступает поколению древних героев, но и превосходит их. Сказочно эпичен сын Фетиды по своей огромной мощи богатыря, с которым никто ни в греческом, ни в троянском лагере не сравнится. Борение с водной стихией, с разбушевавшимся Скамандром придает этой силе еще более мифический

характер, роднит ее с необорной мощью Геракла — самого земного и самого сказочного из народных героев.

Более сказочным, чем другие, Ахилл является и по своему божественному происхождению. Эней тоже сын богини (Афродиты), и она, невидимая ему, проявляет заботу о нем, окутывая героя в момент опасности облаком. Также, невидимые, заботятся о своих сынах другие бессмертные, и этим ограничивается дань Гомера мифам о божественном происхождении того или иного героя. Только одного Ахилла Гомер показывает в прямом сыновнем общении со своей божественной матерью. Пелид вызывает ее из морской пучины, Фетида является к нему, выслушивает его, принимает материнское участие в его обиде, просит о нем Зевса, доставляет ему доспехи от Гефеста, плачет и скорбит вместе с ним, когда убит Патрокл. Эти сцены непосредственного общения Ахилла с Фетидой — чудесный сплав прекрасной сказочной фантастичности с трогательной сердечностью и лиричностью.

Белинский, для которого «в теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца», находил в душевных состояниях Ахилла романтические моменты: Ахилл, плачущий на берегу моря, когда увел Брисенду, явление ему тени Патрокла, Ахилл, человечно принимающий, понимающий и утешающий Приама и др.³ Да где и у кого настоящий возвышенный поэтический образ не был в известной мере романтическим? Таковым является и образ великого ахейского героя. Но только в этом смысле. Минуя эпохи, можно, конечно, зачислить Пелида в античные предтечи романтических героев нового времени. Такой взгляд, нередко встречающийся в характеристиках гомеровского героя, совершенно антиисторичен. Между общественной основой «романтичности» Ахилла с его глубокой трагедией подлинно героической этики и романтической разочарованностью «лишних людей» конца XVIII — начала XIX века огромная историческая дистанция.

Модернизация недопустима, но недопустима и примитивизация гомеровского искусства. Древний поэт проникновенно изображает внутренний мир своих героев. При этом следует помнить, что сам-то «внутренний мир» — историчен и что мы не можем приравнять в этом отношении героев «Илиады» к людям нового времени.

Нельзя не видеть, что Гомер показал Ахилла в раз-

личных душевных «регистрах»: гневного и несправедливого, оскорбленного и в одиночестве мучительно вынашивающего надежду на торжество поправленной героической чести, дружески нежного и безгранично скорбящего, варварски лютого и сострадательно человеческого.

Следует вспомнить также следующее место из XIX песни, где повествуется о том, как вслед за Брисеидой, причитавшей над трупом Патрокла, плакали другие женщины:

Так она, плача, сказала. И прочие жены рыдали
Все над убитым Патроком, но в сердце над собственным горем.

(301—302)

Что это «психологизм» не случайный, видно из другого места в той же XIX песне, где мы имеем аналогичное гомеровское проникновение в душевную «подпочву», также выраженное поэтом непосредственно «от себя».

Предаваясь скорбным воспоминаниям о погибшем друге и о своих неосуществимых надеждах на возвращение домой, Ахилл вздыхает о старике-отце, которого уже, быть может, нет в живых, а если он жив, то со страхом ожидает вести о смерти сына (Ахилл о своей обреченности уже знает). Гомер «от себя» замечает:

Так говорил он сквозь слезы. И старцы глубоко вздыхали,
Каждый в душе вспоминая о тех, кого дома покинул.

(338—339, М.)

Здесь и там Гомер нам открывает потаеннейшую причину выявленного чувства горевания (плача, стонаний), его истинную человеческую основу.

Такого *прямого* «авторского» психологизма у Гомера, правда, мало. Чаще всего Гомер показывает внутреннее состояние или душевную перемену путем их внешнего выражения, посредством какой-нибудь зримой детали. Означает ли это *неумение* изображать внутренний мир или — его показ, но особыми средствами искусства? Сознательно или чутьем гения (возможно, что и так) здесь конституированы начала художественной визуальности того, что является глубинным, сущностным.

Психологическую проникновенность Гомера характеризуют и внутренний монолог Гектора (XXII, 99—130), и понимание пути к сердцу Пелида в мольбе Приама, и много других мест «Илиады». Приам умоляет пожалеть его, несчастного отца Гектора, вызывая к сыновнему чув-

ству героя. Зная, что у Ахилла тоже дряхлый отец, Приам говорит о грустной старости и именно этим психологическим ключом открывает сердце героя для чувства сострадания и человечности. Как может «примитивный» поэт построить такую глубоко психологическую речь, как речь Приама? ⁴

Глубоко и насквозь психологична не только эта речь, но вся сцена выкупа Гектора. Оба, и Приам и Ахилл, вместе рыдают, но каждый — «о своем» (XXIV, 509—512). Тронутый мольбой старика, Пелид говорит ему о печальной доле того, кому Зевс посылает одни горести, об одиноких людях, которых по земле гонит злая нужда, о своем отце и о самом себе, причинившем столько несчастий троянскому царю, который до войны блистал богатством и сыновьями. Произошел душевный поворот: перед нами как будто не тот неистовый, неумолимый мститель, который варварски волочил оголенный труп убитого врага, а другой, отзывчивый человек, понимающий и чувствующий горе других людей. Будто душа Пелида очистилась от той мрачной тучи ненависти и беспощадности к врагу, которая ее заволокла с момента получения вести о гибели Патрокла. Однако полная просветленность еще не наступила. Все еще слышатся отзвуки отгремевшей грозы. Советуя Приаму не сокрушаться безмерно, так как скорбью мертвого не оживить, Ахилл его предупреждает, что, так убиваясь о сыне, старик на себя лишь назовет новую горе (XXIV, 551). Когда несчастный отец убитого отвечает, что не может успокоиться, покуда ему не выдан труп Гектора, опять слышится гул еще не совсем затихшей бури в суровом предостережении Пелида Приаму:

Будет тебе еще больше страдающий дух волновать мне! .
Как бы тебе здесь, старик, хоть ты — и просящий защиты,
Не отказал я в пощаде, нарушивши Зевсову волю.

(568—570)

На Приама угроза действует: испугавшись, он больше не настаивает на немедленном возвращении трупа, ибо знает характер Ахилла. Пелид и сам хорошо себя знает: вот почему он следит за собою, чтоб вновь не вспыхнула молния его страшного гнева. Герой велит обмыть и умастить тело Гектора, но чтоб Приам не заметил: ибо, увидев поруганный труп, старик не сдержит своих чувств, а тогда Пелид вскипит и может убить его (584—586). И только когда старик примиряется с тем, что получит тело

сына на рассвете, Ахилл успокаивается. Чтоб Приам не отказался от предложенного ужина, Пелид приводит ему пример Ниобы, лишившейся всех своих детей и все же вспомнившей в конце концов о пище. Новая гроза, которая могла разразиться, утихла, и наступила обретенная великими страданиями душевная просветленность. Теперь Приам может проясненным взором смотреть на Ахилла, удивляясь его красоте, а Ахилл — смотреть на Приама, удивляясь его благородному облику. Словно сняли с глаз пелену:

Оба они наслаждались, друг на друга взирая.

(633)

«Отлегло» — и каждый увидел в другом то прекрасное, чего до этого видеть не мог. Отпуская старика на покой, Пелид, впервые после смерти Патрокла, теперь способен сказать что-то незлобиво-шутливое, *epikertomeōn* (XXIV, 649).

Интересно, как эти внутренние движения Гомер выражает движениями внешними. Сначала, когда Приам, обняв колени Пелида, стал умолять его,

За руку взяв старика, Ахиллес оттолкнул его слабо.

(508)

После совместного горького плача, исполнившись сострадания к седовласому отцу Гектора,

С места вскочил он поспешно и за руку поднял Приама.

(515)

А в конце, после полного внутреннего очищения, дав обещание не возобновить боя до завершения похорон Приаида, Ахилл выражает свое душевное желание заверить старика, что все обещанное будет исполнено, последним движением

... он Приамову руку
Около кисти пожал, чтоб старик ничего не боялся.

(671—672)

Если эта сцена внутреннего человеческого преображения не психологична, то чем же она так волновала читателей на протяжении тысячелетий?

Гомеровским людям не чужды душевные колебания перед тем, как решиться на то или иное действие. Харак-

теристика такого психологического состояния часто начинается следующими словами о колеблющемся герое:

Он между помыслов двух колебался умом и душою... —

или:

Он говорил своему сердцу... —

или:

Падвое сердце его рассечено было...

Затем раскрывается то большое внутреннее затруднение которое герой испытывает при выборе одного из двух действий или решений (VII, 92 сл. сл.; 217 сл.; XI, 403 сл.; XIV, 20 сл.; XVI, 435 сл.; XVII, 90 сл.). Перед такими внутренними затруднениями стоят Одиссей, Нестор, Менелай.

Особенно глубоко раскрывается сложное душевное состояние внутренним монологом Приаида перед его поединком с Пелидом.

Ожидая у Скейских ворот приближающегося Ахилла, Гектор переживает мучительные колебания (XXII, 98 сл. сл.). Честь героя, опасение укоров от своих соплеменников, если он, уступив мольбе родителей, подобно другим, укроется за крепостной стеной, чувство стыда (*aidōs*), не допускающее трусости, любовь к жизни и сознание, что в единоборстве с Ахиллом потеряет ее, на мгновение промелькнувшая мысль, что, возможно, спасется, если скажет Пелиду о своем согласии вернуть Елену и сокровища, а также поделить с ахейцами все богатства Трои, появившееся понимание, что это — самообольщение, отказ от этой тщетной надежды, — вся эта быстрая смена противоречивых, друг друга исключаящих допущений и решений позволяет думать, что гомеровское искусство включает самые различные моменты, в том числе и момент психологический.

Во всяком случае пластическое изображение скрытого, внутреннего отнюдь не свидетельствует об отсутствии в «Илиаде» характеристики душевного мира. Гомер об этом мире не рассуждает, но раскрывает его так, что мы видим и постигаем состояния героев.

В особенности это наше знание относится к Ахиллу. Гомер глубоко и тонко являет нам страдания его уязвленного сердца, его ожидание полного удовлетворения героической чести и вместе с тем — его тревогу за судьбу

греческого войска, его сраженность гибелью друга, его сознание своей тяжкой вины, затем — его надломленность, его неспособность оправиться от страшной катастрофы. Мы остро чувствуем весь душевный процесс, который привел героя к этому последнему его состоянию. Нам понятно, почему он теперь часто думает и говорит о своей близкой смерти.

Выше было сказано, что источник этих печальных размышлений у гомеровских героев — в горячей, страстной любви к жизни. Но Ахилл переживает чувство своей кратковечности острее и глубже, чем другие. Общественные корни обострения этих раздумий и переживаний — в распаде первобытного коллектива. Коллектив не ищет бессмертия, он его имеет, — говорит Горький («Разрушение личности»). О нем думает выделившаяся личность, а именно таковой и является Ахилл. Вот почему, обособившись от общенародного дела, он чувствует себя «бременем земли». Полный сил, могучей жизненной энергии, он обрек себя на бездеятельность. Его, — говорит схолия «Т» к XVIII, 104, — и смерть страшит, и жизнь ненавистна ему из-за бездеятельности. А возмущение кривдой и неистовый характер делают невыносимой и эту кратковечную жизнь. И никто ему не в силах помочь — даже богиня-мать.

Но и при жизни недолгой, любясь сиянием солнца,
Скорбью терзает он грудь, и ему пособить не могу я, —

жалуется Фетида nereидам и затем Гефесту (XVIII, 61—62 и 442—443). На прекрасный облик героя ложится скорбная тень смерти.

Выделение личности (сыгравшее исторически известную положительную роль) при углубляющемся индивидуализме чревато эгоизмом:

Но Ахиллес насладиться один своей доблестью хочет, —
говорит Нестор Патроклу (XI, 762—763), и Патрокл еще усиливает эту характеристику эгоизма, говоря своему другу с глубочайшей горечью и укоризной:

Храбрость без пользы твоя. Кому, хоть бы даже в потомстве,
Будет в ней надобность?

(XVI, 31—32)

И все же, осуждая Ахилла, Гомер — его певец, он, по схолиасту, *filachilleys*. Потому что при всей своей

пагубности неумолимость Ахилла — выражение народного протеста против произвола. Так автор «Песни о Роланде», показывая безумное гордое упрямство, ведущее к гибели всего арьергарда и самого героя, все же воспекает не столько благоразумного Оливье, сколько Роланда как воплощение народного идеала доблести и бесстрашия.

Творческой выразительности вызвало в древности весьма поучительные

Ахилл — сложный образ первой противоречивой индивидуальности в поэзии Европы. Изображение этой проблемы.

Платон осуждал Гомера за то, что поэт не показал Ахилла героем сплошь идеальным, ничуть не погрешившим против его, Платона, общественных, религиозных и этических требований.

Так, согласно интересам государства идеалистического философа, Ахилл не должен был говорить Приаму о чередовании в жизни человека радости и горя и о доле того, кому Зевс посылает одни страдания, — это грех против богов.

Не следовало Ахиллу рыдать и убиваться о погибшем Патрокле и выражать скорбные мысли о том, во что превращается человек в преисподней, — это вселяет страх смерти в сердца воинов государства и ослабляет их боевой дух. (За это, между прочим, осуждал Гомера и его «бич» — Зоил.)

Не следовало ему в сердцах говорить Агамемнону, что он, вождь ахейского войска, — «пьяница грузный со взором собаки и сердцем оленя»: это может служить дурным примером проявления дерзости по отношению к предводителю.

Невероятно, чтоб Ахилл упрекал бога (Аполлона, XXII, 15—20), да еще в таких непочтительных выражениях:

Ты одурачил меня, зловеднейший между богами.
Я отомстил бы тебе, лишь только бы силы достало!

Это неблагочестиво и недопустимо. Далее: Ахилл «питал в себе две противоположные друг другу болезни, — низость одновременно с корыстолюбием, а с другой стороны, пренебрежение к богам и людям»⁵.

Насчет низости и корыстолюбия Платон явно возводит напраслину на героя поэмы. Для изгнания Гомера из своего государства Платон дает здесь совершенно необ-

основанное и явно предвзятое толкование героя, приписывая ему черты, которые никак Пелиду не свойственны.

У Платона допускается возможность, что Ахилл прибегал к хитрости и говорил неискренне. В «Гиппии меньшем» Сократ иронизирует:

XII. «Сказав это, что отплывает домой, один раз перед всем войском, другой раз своим товарищам, он совсем не делает приготовлений и не думает о том, чтобы спускать корабли...»

XIII. «Неужели ты, Гиппий, считаешь сына Фетиды и воспитанника мудрейшего Хирона столь забывчивым, чтобы он, только что выбрав болтунов последними словами и сейчас же после этого говоря Одиссею, что отплывает, а Аянту — что остается, делал это иначе, как с умыслом, считая Одиссея простоватым и надеясь превзойти его этим самым — кознями и лганьем?»

XIV. Гиппий: «Я этого не думаю, Сократ. Если он говорит Аянту не то, что Одиссею, то и тут он передумал по простоте; а Одиссей когда и правду говорит, то говорит с умыслом, и когда лжет — точно так же»⁶.

Платоновский взгляд на Гомера вызвал в древности резкую полемику против философа и ряд апологий великого поэта (Зенона, Хрисиппа и др.). Антиплатоновские суждения высказывались с различных точек зрения многими, начиная от Аристотеля, перипатетиками, рядом аллегористов и кончая Диппом Златоустом⁷. В Аристотелевой «Поэтике» отстаивается гомеровское изображение противоречивого героя только в общих чертах, в связи с выдвигаемыми здесь теоретическими положениями правдоподобия. Аристотель полагает, что правдоподобие может требовать и непоследовательности героя: «Даже если изображаемое лицо совершенно непоследовательно и в основе его поступков лежит такой характер, то все-таки оно должно быть непоследовательным последовательно»⁸. И далее: «А относительно того, хорошо или плохо у кого-нибудь сказано или сделано, следует судить, обращая внимание не только на то, что сделано или сказано — хорошо оно или худо, но также и на действующее или говорящее лицо; кому, когда, каким образом, для чего что-нибудь сделано или сказано»⁹. Думается, что это — возражения Платону. Противоречия Ахилла душевно закономерны, и, несмотря на недостатки своего характера, герой представлен облагороженным.

В других трактатах гомеровское изображение Ахилла

оправдывалось более обстоятельно. Отклики этой защиты гомеровского метода мы имеем у Плутарха. Плутарх берет те или подобные слова и поступки Ахилла, которые Платоном осуждаются, и доказывает их законность с точки зрения *pithanotēs*, правдивого воспроизведения жизни, людей, характеров поэтическим искусством.

«...Поэмы Гомера совершенно противоречат учению стоиков, утверждающих, что при добродетельности не может иметь места то, что заслуживает порицания, а при наличии порока не может быть никаких проявлений добродетели. Дурак должен делать одни глупости, а мудрец — всегда поступать разумно. Так поучают философы в школах. Но на самом деле происходит совсем противоположное. Еврипид верно заметил:

Добра и зла отдельно не бывает,
Они переплелись, перемешались.

...Поэтому юноша, которого мы намереваемся подготовить к пониманию поэзии, не должен себе составить представления, будто прославленные герои — одна чистейшая мудрость и справедливость, а цари — совершенные образцы всяческой добродетели...

...Он должен уяснить себе, что поэтическое искусство является воспроизведением характеров и образа жизни таких людей, которые не совсем безупречны и безукоризненно чисты, а имеют свои страсти и заблуждения, но в которых, однако, заложены хорошие задатки, чтоб получила преобладание добродетель...»¹⁰

Плутарх иллюстрирует эти положения на образе Ахилла, данного в своей живой непосредственности и противоречивости.

Возмущенный произволом Агамемнона, герой искренне грозит отъездом, продолжая гневаться, говорит то же Одиссею, а затем, смягченный Фениксом и Аяксом, отвечает последнему, что в битву не вступит до тех пор, пока Гектор не нападет на стан мирмидонцев (IX, 650—652), но об отъезде больше не говорит. Влияние речей, преданность и любовь к Ахиллу тех лиц, которые к нему обратились, брешь, которая пробивается в его неприступности мольбой старого воспитателя и взволнованными словами Аякса, — вся внутренняя основа перемены не привлекла внимания Платона. Аристарх в двух словах раскрыл этот душевный подтекст перемены в намерениях и словах Ахилла, который уже, собственно, после

речи Феникса несколько отошел, и если он еще прямо не сказал, что остается, то потому, что «стыдится уступить». В схолии «ВТ» к IX, 651, эта перемена прослежена в ее ступенчатости.

Отличительной чертой Ахилла является прежде всего безмерность того или иного чувства, безграничность того или иного аффекта. «Узнаете этого мужа», — предупреждает троянцев разумный Пулидамас, имея в виду не только силу Ахилла, но и безмерность, неистовость его характера. «Знаю тебя хорошо, — шепчет, умирая, Гектор, — и зачем умолял я напрасно?» Гордость и непреклонность его львиного сердца осуждает в «посольстве» Аякс. Безграничность Ахилловой злобы, неумолимость его знает и дружина героя. Не молоком его вскормила мать, а желчью, — ропшут мирмидонцы (XVI, 203 сл.). Справедливый, но беспредельный гнев Ахилла является не только выражением протеста против произвола и кривды, но и чертой индивидуальности героя, проявлением его характера.

Лучше всех знает и характеризует своего товарища Патрокл, говоря ему с величайшей скорбью и со слезами на глазах:

Сердцем жесток ты! Отец тебе был не Пелей-конеборец,
Мать — не Фетида-богиня. Рожден ты сверкающим морем,
Твердой скалою — от них у тебя это жесткое сердце.

(XVI, 33—35)

Но Патрокл, который так хорошо чувствует душевное состояние и настроение Ахилла, слушающий молча песнь, в которой герой изливает свою душу, Патрокл, друг и товарищ, все же не постигает происходящего в нем скрытого, внутреннего процесса. Он сам чересчур ровен и ясен, чтобы чувствовать всю сложность и изменчивость душевной жизни Ахилла, внешне, на словах, остающегося как будто непоколебимым в своей неумолимости. Уже в том, что Ахилл посылает Патрокла к Нестору, выражена не только надежда на полное удовлетворение героя (ахейцами, которые будут его умолять, обнимая колена), но и тревога за судьбу родного войска, внутренняя готовность смягчить свою непримиримость, возможность уступить, простить обиду. Нестор мудро угадывает сдвиг, начавшийся в душе Ахилла:

Что это вдруг Ахиллес так печалиться стал об ахейцах? —

спрашивает он у Патрокла. В этом риторическом вопросе есть не только осуждение неумолимости, но и понимание того душевного процесса, которого еще не постиг Патрокл. Поэтому, уже сознавая внутреннюю перемену, Нестор советует Патроклу воспользоваться ею, просить о снаряжении его, Патрокла, в бой.

Вернувшись от Нестора, взволнованный и плачущий Патрокл застаёт Ахилла в состоянии почти внутренней готовности помочь ахейцам, но при своем гордом характере Пелид притворяется вполне неизменным и даже непонимающим причины слез Патрокла. Он скрывает, что уже внутренне уступил, маскируется наигранной дружеской насмешкой над плачущим товарищем, выраженной в форме удивления-вопроса:

Что ты, любезный Патрокл, как малая девочка, плачешь,
Если, за платье хватаясь, бежит она с матерью рядом,
На руки просится к ней и, шаги припуждая замедлить,
Плачет и смотрит сквозь слезы, пока ее мать не подымет?

(XVI, 7—10)

Ласково иронизируя над слабостью Патрокла, Ахилл как бы защищается от внутреннего упрека в своей собственной слабости. Подшучивая над своим другом, как взрослый над ребенком, Ахилл забывает, что он сам по-детски заливается слезами перед своей матерью. Схолия «ТВ» к IX, 307—309, верно определяет характер Ахилла не только как правдолюбивый, но и как иронический.

Свою слабость Ахилл маскирует и дальнейшими вопросами (стихи 13—16). Но его ирония имеет под собою и другую психологическую причину: ведь он-то Агамемнона и ахейи пока не простил, а его друг их так жалеет, будто никакой кривды ему, Ахиллу, и не учинили. Шуткой здесь прикрывается раздраженность Ахилла тем, что Патрокл об этой кривде как будто забыл, и сдержанный упрек товарищу, который потом высказывается открыто в последнем вопросе:

Иль об ахейцах скорбншь ты, которые в это мгновенье
Близ черпобокх судов за неправду свою погибают?

(17—18)

Ибо Ахилл очень требователен и ревнив к своим друзьям. Сочувствие к страдающим ахейцам его огорчает и возмущает. Вспомним, как он ревниво и сердито реагирует на слова Феникса (IX, 612—616).

Ирония Ахилла своеобразно раскрывает те или иные черты его характера. Она бывает гневной и едкой, грустной и незлобивой, но всегда под ней пульсирует непосредственное эмоциональное отношение героя к объекту иронии. Она — неотъемлемый элемент стиля Ахилловой речи, отражающей волнение души и сердца героя, стиля, еще не ставшего логической риторикой, хоть и давшего много материала для ее позднейшей разработки.

Злой и едко-издевательской является его ирония, когда он обличает Агамемнона в трусости, в отсутствии храбрости, которой военачальник предпочитает ограбление прежде всего тех, кто перечит жадному бацилею:

Много спокойней, конечно, по войску обширному греков
Доли у тех отбирать, кто слово противное скажет. . .

(I, 229—230)

Столь же, если еще не более язвительной, является его ирония, когда он, отвечая Одиссею, говорит об успехах, достигнутых Агамемноном после его, Ахилла, ухода. Она задевает своим острием и старейшин — советников Агамемнона, среди них и хитрейшего — Одиссея. Отвергая дары Атрида, Ахилл иронически перечисляет «успехи», достигнутые Агамемноном:

Много и так без меня свершил уже подвигов трудных. . .
Стену воздвиг пред судами и ров прокопал пред стеною. . .
Длинный, широкий весьма, и забил его дно частоколом.
Все же он этим могуществом Гектора-мужеубийцы
Не помешал. . .

(IX, 348—352, М.)

Что же касается обещания Агамемнона выдать за него свою дочь, то Ахилл, отвергая это предложение, иронически советует, чтобы Атрид нашел себе другого зятя, такого,

Кто ему больше подходит, кто царственной властью повыше.

(IX, 391—392)

Ахилл иронически не считает себя достойным столь высокой чести, намекая на хвастовство Агамемнона, что он «первейший во власти». Презрительно, беспощадно и как-то скорбно-иронически звучит ласковое обращение Ахилла к Ликаону, просящему пощады:

Милый, умри же и ты. С чего тебе так огорчаться?
Разве не умер Патрокл, хоть лучше тебя был гораздо?

Какое любезно-неумолимое сочетание: «милый, умри!» Ответ Ликаону содержит и печальные размышления Ахилла о собственной трагической доле и, наряду с жестокостью, какое-то сострадание к погибающему врагу.

Ибо сердце у Ахилла в глубочайшей своей сущности чуткое и доброе. Чтобы судить, как оно способно проникнуться чужим горем, достаточно прочитать только то, что Ахилл говорит Приаму. Для представления о том, как оно способно почувствовать чужую грусть, печаль старика о минувшей молодости и былой силе, следует вспомнить то место из XXIII песни, где Ахилл преподносит в награду Нестору, не принимавшему участия в состязаниях, дорогую чашу, чтобы подбодрить одряхлевшего героя, чтобы утешить его и почтить его старость. О том, как Ахилл понимает тяжелое положение и душевное смущение людей, вынужденных по произволу властителя выполнить неприятную миссию, говорит то место из I песни, где описывается приход в лагерь героя глашатаев, которым Агамемнон поручил увести Бризеиду:

Оба они, из почтения к владыке, смущенные, стали,
Не обращаясь к нему со словами и не вопрошая.
Но Ахиллес разгадал их в мыслях своих и промолвил:
Радуйтесь, вестники, вы, о послы и Зевеса и смертных!
Ближе пойдите! Виновны не вы предо мной — Агамемнон:
Он вас обоих сюда за девой послал Бризендой. . .

(I, 331—336, М.)

Гомер как бы поворачивает личность Ахилла к нам то одной, то другой стороной, чтобы она вырисовывалась во всей своей сложности, чтобы индивидуальность героя была очерчена полно: в его жестокости и мягкости, лютости и нежности, свирепости и гуманности.

Но одна черта его личности показана у Гомера с особой истинностью: это — как Ахилл любит (своего товарища). Сила его дружбы раскрывается в глубине скорби и в лютости мести Ахилла после гибели друга. Нигде больше человеческое горе не показано в древней поэзии более правдиво, более истинно и мощно. Кажется, это не воспроизведение бездны страдания и скорби, а сама их бездонность, сама их безграничность и безутешность. То, что делает и говорит скорбящий, рыдающий и убивающийся Ахилл, воспринимается нами как сама действи-

тельность. «Если бы нужно было жить только затем, чтобы прочесть двадцать третью песню «Илиады», то и тогда мы не имели бы права жаловаться на наше существование», — сказал Шиллер. В этой песне Ахилл прощается с мертвым Патроклом и хоронит его.

В скорби Ахилла о погибшем товарище мы видим тот же характер героя, что и в его гневе. Та же сила и глубина аффекта, та же безмерность чувства, та же безграничность переживания. Узнав о смерти Патрокла, Ахилл, грохнувшись оземь, так убивается, что Антилох держит его руки, опасаясь, как бы герой не покончил с собой (XVIII, 33—34). Только такое огромное чувство любви к другу и объясняет такую лютую месть за него, хоть Ахилл остается так же безутешен после ее свершения. С гибелью товарища мысль о собственной печальной участи не оставляет его. Смертью Патрокла он сам поражен насмерть. Читатель не чувствует никакого преувеличения, когда Ахилл говорит, что не испытал бы большего горя, если бы узнал о смерти отца или сына (XIX, 321—328).

Когда на состязаниях в честь Патрокла Ахилл определяет награды для наездников, то не может не думать о покойном, и перед его глазами — добрый друг, заботящийся о конях:

...Он часто, бывало, прекрасные гривы
Маслом на них увлажжал, омывая волною прозрачной.
Ныне, по нем убиваясь, понурили головы кони...
Сердцем болея, стоят, до земли опустились их гривы.

(XXIII, 281—284, М.)

Ссылаясь на Ахилловы горевания о мертвом Патрокле, Аристотель в «Реторике», кн. I, глава XI, объясняет душевную основу таких воспоминаний об усопшем: «И в горестях и в слезах есть также известного рода наслаждение: горечь является вследствие отсутствия любимого человека, но в воспоминании и некоторого рода лицемерии его, — что он делал и каков он был, — заключается наслаждение...» Великий мыслитель отметил здесь верное гомеровское воспроизведение исконно человеческого.

Такой же истинностью характеризуется и явление Патрокла Ахиллу во сне, когда, утомленный битвой и измученный горем, он лежит, тяжело вздыхая, на берегу моря. То, что он мог задремать, когда Патрокл еще не похо-

ропен, мучает героя в сповидении — печальная тень покойного укоряет Ахилла:

Ты почиваешь, Ахилл, обо мне позабыл, об умершем,
Хоть о живом ты когда-то радел...

(XXIII, 69—70)

То, что Патрокл просит, чтобы Ахилл дал ему в последний раз руку, а Ахилл хочет, но не может обнять его тень, отражает в сповидении скорбное сознание героя, что он разлучен со своим другом навеки. Подчеркнутое Гомером чудесное сходство вида и голоса усопшего с видом и голосом живого Патрокла, вся острота и ясность видения объясняется свежестью утраты друга. Слова, которые, протянув руки, Ахилл говорит, обращаясь к «дорогой голове» (XXIII, 94 сл.), как и все его прощание с Патроклом — гениальная мимесис безысходного горя.

Скорь утраты, надломив Ахилла и обострив сознание близости собственной смерти, вместе с тем делает его человечнее, лучше. Пройдя через глубокую катарсис, он теперь более способен чувствовать чужое горе и подготовлен к встрече с Приамом. Ею Гомер завершает внутренний облик Ахилла и — свой собственный как поэта-гуманиста.

В «Илиаде» показано столкновение народов, повествуется о событиях, в которых принимают участие значительные массы людей. Эпос изображает конфликтность жизни вглубь и вширь.

Гомер — поэт большого и малого, эпических событий, происходящих между народами, и переживаний одного человека.

У героев Гомера свои особые жизненные истории, качества, черты и характеры. Утверждение, что эти характеры и качества героев взяты «готовыми» из народных песен, ошибочно. Не менее ошибочным является огульное утверждение о статичности гомеровских образов, о том, что автор «Илиады» не показал своих героев в их душевном развитии, изменении, внутреннем преображении. События, описываемые в «Илиаде», происходят за пятьдесят один день. Характеры редко меняются за такое короткое время, и именно потому, что Гомер верен правде жизни, он и не показал такого развития всех героев поэмы. Агамемнон остается тем же высокомерным, кичащимся своим богатством и положением главаря от на-

чала до конца событий. Неизменными остаются в своих характерах Нестор и Одиссей, Диомед и Аякс, Гектор и другие герои. Но под влиянием пережитых катастроф претерпевают глубокие душевные сдвиги Патрокл, Приам, Ахилл.

Патрокл — добрый, «ласковый», *pios*. Он как будто не имеет своей воли, а только молча исполняет волю Ахилла. Это молчание можно принять за согласие с Пелидом, за одобрение его непреклонного упрямства. О кротости Патрокла говорит Зевс (XVII, 204), помнят греческие богатыри, защищающие его труп от поругания, голосит в своем френосе о погибшем герое Брисеида (XIX, 300).

Но вот Патрокл потрясен тем, что он узнал из уст Нестора о поражении ахейцев, о плачевном их бегстве, и это производит в его душе резкую перемену. Жалость к своим соплеменникам и страх за их судьбу делает Патрокла способным на порицание Ахилла, на смелое осуждение его непреклонности и притом — речью, исполненной огромного этического пафоса (XVI, 30 сл. сл.).

Эта речь бросает свет и на предшествующее молчание Патрокла. Оно вовсе не было выражением полного согласия. Однако нужно было еще сильное впечатление от рассказа и побуждения Нестора, чтобы из кроткого и послушного друга Ахилла он стал открытым порицателем его безмерного гнева. Душевная перемена под влиянием новых обстоятельств, раскрытие характера в силу новых жизненных моментов отмечается Пушкиным в шекспировских героях («Обстоятельства развивают перед зрителями разнообразные и многосторонние характеры»). Не то ли мы наблюдаем и в гомеровских героях?

«Шекспир — Гомер драмы», — говорит Белинский. Это верно не только как высшая оценка английского гения, это говорит об общем для них проникновении в сердце героя, раскрытии обретенных им новых качеств в результате воздействия обстоятельств.

Приам — мягкий, добрый старик. Его доброта кажется вовсе невозмутимой, а мягкость — неизменной. Вспомним хотя бы, как он относится к виновнице обрушившейся на него войны — Елене, как трогательно-ласково он заранее отводит ее самообвинение, как старается рассеять ее смущение и возможное опасение его упреков (III, 162—165). Мягкость Приама сознается им самим. На поединке Париса с Менелаем царь Трои не может присутствовать из-за этого своего качества (III, 304—

307). Доброта превратилась у него в слабость характера. Вопрос о возвращении Елены и прекращении войны решается (отрицательно) не им, а Парисом. Настоять на чем-либо он не способен, и вершит дела в Илионе не он. Кажется, он вовсе лишен твердости, волевое начало в нем как будто вовсе отсутствует.

Но вот погиб любимый сын, Гектор. С крепостной стены Приам своими глазами видел, как Ахилл умертвил его, а затем, обнажив труп, поволок за своей колесницей, чтобы, надругавшись над мертвым, бросить его на расклевание хищным птицам и на съедение собакам. Тогда мягкий, слабохарактерный старик обретает твердость и непреклонность. Никакими доводами и уговорами Гекуба не может удержать его от решения отправиться в лагерь Ахилла для выкупа дорогого трупа. Он непоколебим:

Нет, не препятствуй желанью идти и не будь мне в чертоге
Птицей-вещуньей дурною, меня убедить ты не сможешь, —

(XXIV, 218—219, М.)

отвечает он на уговоры жены.

Человек, казалось, совершенно не способный сердиться, теперь вдруг гневно обрушивается на столпившихся в сенях троянцев и посохом гонит их прочь:

Прочь, о негодные люди! Иль мало вам слышно рыданий
Каждому в доме своем, что явились ко мне, досаждая?
Или вы рады тому, что Кронид покарал меня горем,
Лучшего сына отняв? ..

(XXIV, 239 сл., М.)

Припадок гнева, вспышка ярости у незлобивого царя психологически мотивируются случившимся горем, обрушившимися на него страшными обстоятельствами, которые вывели старика из его нормального душевного состояния, вызвали крайнюю возбужденность, ввергли в лировскую певменяемость. В таком состоянии он истово ругает и своих сыновей:

Живо, негодные дети! Скорей, срамники! Пред судами
Вместо могучего Гектора вы бы все лучше погибли!

.

Вы, плясуны, хвастуны, вожаки хороводов разгульных,
Вы, похитители коз и ягнят у своих же сограждан!
Долго ли будете вы снаряжать для меня колесницу,
Скоро ль ее нагрузите, чтоб двинуться в путь нам немедленно?

(XXIV, 253—254 и 261—264)

Заметим попутно, что теперь он, подобно безумному Лиру, дает истинную характеристику своим детям, говорит о произволе и кривде, которую царские сынки допускают по отношению к народу; только теперь он остро почувствовал, что между ним и массой народа — пропасть враждебности (хотя сейчас народ вовсе не злорадует, как думает Приам). Это превращение невозмутимо-доброго, слабохарактерного человека в крайне раздражительного и непреклонного, очевидно, тоже никак не оправдывает ходячее утверждение о статичности гомеровских героев. Сама природа аффекта предполагает резкое душевное изменение, бурное движение, психологический взрыв и крутой поворот в поведении, который у Гомера всегда жизненно, реалистически обусловлен и миметически выражен в речи героя.

Одни изменения происходят в результате потрясений, катастрофы (Ахилл), другие готовятся исподволь, медленно накапливаясь и вызревая в душе героя. Внешний толчок является как бы только последним, катализирующим моментом этого внутреннего вызревания сдвига. Гомер — гениальный мастер не только изображения такой перемены, но и проникновения в скрытый, длительный душевный процесс и его выявления, его обнаружения у героя в момент аффекта. До этого момента о процессе можно было лишь догадываться, ибо о нем ничего не говорилось. Зародыши явлений сначала невидимы, как бы держатся до поры до времени в темноте, потом они вырываются наружу, на свет и становятся зримыми. Это можно видеть и на приведенных примерах с Патроклом и Приамом. Гуманному троянскому патриарху бесчинства сыновей могли или должны были быть не по душе. Но об этом его отношении и о самом произволе сыновей нигде ничего не было сказано раньше. Только после утраты доблестного Гектора Приам острее чувствует и впервые выражает свое осуждение этих бесчинств. Неодобрение упрямства и неумолимости Ахилла, которое таилось в душе Патрокла, нигде Гомером не упоминается, выясняется только потом, когда друг Пелида слезно умоляет отправить его с мирмидонцами на выручку погибающих соплеменников.

Гомер — гениальный мастер не только в обрисовке героев, играющих в поэме важную роль, но и тех, которые в ней много места не занимают. Ему достаточно нескольких штрихов, чтобы очертить образ или дать кон-

туры вводимого лица. Слушатель или читатель легко схватывает основные черты и дорисовывает как внешний портрет, так и внутренний облик. У Гомера со слушателем тесный творческий контакт: поэт рассчитывает на деятельное воображение, «допонимание» и дополнение того, что им дано только в абрисе. Так даны, например, женские образы — Гекуба, Андромаха, Елена.

Для представления о внешности Елены поэт целиком полагается на воображение слушателя, не набрасывая даже никаких штрихов ее портрета. «Белорукость» (III, 121) — ничего не дающее здесь «общее место» для характеристики женской красоты. Серебристо-белое покрывало, в которое, направляясь на «смотр со стены», Елена кутается, — единственная здесь упоминаемая деталь, как-то мельком задевающая читателя выбором цвета. Затем — обмен старцев словами о невозможности осудить греков и троянцев, воюющих из-за такой красоты, — таково впечатление, производимое Еленой даже на людей преклонного возраста. Пусть читатель сам представит себе отдельные черты и весь внешний облик спартанской беглянки. Гомер мудро предоставляет этот труд воображения слушателям его повествования, зная, что никакими прямыми описаниями показать красоту, из-за которой народы воюют, невозможно.

Внутренний портрет Елены, написанный мягкими, тонкими, как бы акварельными красками, убедителен в своей психологической несложности. В характере ее видна не только «женская», но и словно детская слабость. Недаром Приам, обращаясь к ней, говорит: «милое дитя...» Точно провинившийся ребенок, она испытывает страх и смущение перед стариком (III, 172), который должен ее успокаивать, что она перед ним ни в чем не повинна (III, 164).

С возмущением отвергнув предложение Афродиты пойти домой к бежавшему с поединка Парису, Елена сейчас же уступает велению богини, испугавшись ее угроз (III, 418—419). Ей свойственно чувство стыда. Она отказывается пойти с Парисом в брачный покой, опасаясь укоров троянских женщин (III, 410—412). За свое бегство из Спарты она себя сама называет бесстыдной собакой (III, 180; VI, 356) и печалится о дурной людской молве не только в настоящем, но и в гряд-

душем (VI, 357—358). Ей стыдно и за трусливого Париса (III, 428).

Сознавая свою вину, она трижды проклинает себя (III, 173—176; VI, 345 сл.; XXIV, 764 сл.), так что читатель верит в искренность этого самоосуждения Елены и понимает ее бегство не как следствие порочности, а только легкомысленности и необдуманности. Гомер человечен и снисходителен к этим чертам Елены, которые смягчаются и как бы извиняются ее самопорицанием и порицанием Париса, а также и ее сердечным отношением к тем, которых покинула ради него. Весть о предстоящем поединке между Парисом и Менелаем вызывает в ней тоску о прежнем супруге, о родных и отчизне. Елена проливает горячие слезы, направляясь к стене, откуда она увидит своих близких, перед которыми так провинилась. Восхищенные отзывы Елены о греческих героях, которых она называет Приаму, ее горький плач над Гектором, в котором потеряла доброго заступника, тоже облагораживают образ легкомысленной героини. Отблеск гомеровской гуманности, гомеровского мягкого психологического понимания озарил в поэме и это лицо.

В последующей греческой и латинской литературе образ гомеровской Елены потерял значительную долю своей прелести и своеобразной обаятельной цельности. В этом сыграли свою роль и поэтическая софистика Еврипида, и просто — софистика Горгия, и игривая риторика Овидия.

Приемом контраста, которым Гомер пользуется часто, изображена не только Андромаха, прямо противоположная Елене по своей чистой верности, по идеальной преданности и любви к мужу, но и Гекуба. Если все чувства Елены — личные, интимные, то все помыслы и заботы Гекубы — о семье. Это — как бы Андромаха на старости лет. Елена думает только о себе, Гекуба — только о благополучии Приама и детей. Елена поступает необдуманно (и отсюда — бедствия), Гекуба — мудро-рассудительна. Она пытается вразумить и Приама, спрашивая, куда девалась его рассудительность (XXIV, 200 сл.). Даже в плаче над Гектором она скорбно замечает, что, волоча труп ее сына, Ахилл ведь тем самым Патрокла не оживил (XXIV, 755—756), — жестокость, значит, была бессмысленной. Но рассудительностью Гекуба горю помочь не может, и ей остается только материнская гордость за

сына, павшего со славой защитника родного города. Рыдая над трупом, она сознает, что

...Гектор погиб не как трус,
Но защищая троянцев и жен полногрудых троянских.

(XXIV, 214—215)

Даже когда Гомер только эпизодически упоминает лицо, хорошо известное слушателям по народным сказаниям, он буквально одним штрихом бросает свой поэтический свет на характер, на душу героя. Так, например, в одном месте «Илиады» (XXIV, 698—706) посвящено несколько стихов — всего семь — Кассандре: когда Приам на рассвете приближается с трупом Гектора к Трое, первую его увидела с Пергамской башни она и, завопив, известила о возвращении отца весь Илион. По мифу, как известно, Кассандра — пророчица. Наделенная Аполлоном даром предвидения, она все знает раньше других. У Гомера, часто избегающего мифических чудес, Кассандра первая узнает о возвращении отца не по божественному наитию, а, так сказать, естественным образом: глубже всех чувствуя и переживая трагические события, она одна в ночь после отправления Приама к Ахиллу бодрствует и напряженно всматривается с башни в поле. Никто больше, кроме нее. Почему? Воображению рисуется девушка исключительно тонкого склада души, особой, экзальтированной восприимчивости и впечатлительности.

Суждение о примитивности и статичности изображения характеров в «Илиаде» — заблуждение, которое давно пора отвергнуть¹¹.

ГЛАВА X

ЗАИНТЕРЕСОВАННОСТЬ ГОМЕРА. РЕПЛИКИ. АПОСТРОФЫ. ЛИРИЗМ

«Беспристрастность», незаинтересованная «объективность» Гомера — заблуждение столь же распространенное, как и утверждение о «примитивности» поэта. Оно возникло под влиянием теории Гримма, Штейнталя и др. о безличном создании эпоса: раз нет у «Илиады» творца, то нет и его точки зрения, нет его отношения к изображаемым событиям, людям, действиям героев. Фр. Шпильгаген, один из последних теоретиков народности гомеровского эпоса в этом безличном духе, утвер-

ждал не только «нетенденциозную», а «идеальную его объективность»¹. В «Истории греческой литературы», изданной АН СССР, утверждается та же «идеальная» незаинтересованность Гомера: «Эпический стиль (гомеровских поэм) характеризуется прежде всего тем, что личность автора, особенности его мировоззрения, характер, его вкусы нигде не проявляют себя. Он не анализирует и не судит действий своих героев»².

Между тем древние видели в Гомере заинтересованного, нравственно оценивающего поэта. Это не значит, что он — поэт морализующий. Напротив того: с голым дидактизмом Гесиода, Феогнида и других он ничего общего не имеет. Все идейное содержание «Илиады» дано в образах. «Я вижу нравственную идею только в *нерукотворных, явленных* образах, которые одни есть абсолютная действительность», — писал Белинский, ссылаясь на создания Гомера, Шекспира и Пушкина³.

Обратимся же к этому «субъективному» в поэме, к личному «вмешательству поэта». Если за действиями и речами героев поэмы личность поэта как бы скрывается, а о событиях как будто повествует муза, то условно «субъективными» являются те многочисленные ремарки, которые делаются автором к событиям, к действиям народов и отдельных людей, к мотивам и последствиям этих действий и событий. Как увидим дальше, часто отношение поэта выражается им не в целом высказывании, а только одним словом или даже только одной интонацией.

Уже в самом начале поэмы, в запеве ее, Гомер определяет свое отношение к трагическому конфликту и к его последствиям. «Самим» аэдом, обращающимся к музе, гнев Ахилла здесь характеризуется как «пагубный», так как он причинил ахейцам огромные бедствия. То осуждение безмерного гнева, о котором робко будет говорить в «посольстве» Феникс и страстно, с огромным пафосом Аякс, осуждение, которое потом вырвется из уст плачущего Патрокла и которое впоследствии произнесет перед всеми ахейцами сам Ахилл, уже дано автором «от себя».

Повествуя об отказе Агамемнона вернуть Хрисеиду, отказе, явившемся причиной мора и дальнейших событий, Гомер опять тут же дает «личную» оценку произволу Атрида:

... Не по сердцу это царю Агамемнону было,
Дурно жреца отослал он, промолвив суровое слово...

(I, 24—25)

«Дурно» выражает отрицательное, осуждающее отношение автора к поступку царя.

Калхас, «открывающий» причину этого бедствия (мора) и советуемый вернуть Хрисиду, характеризуется Гомером «от себя» как «благомыслящий».

Не только в запеве, но и далее, на протяжении всей поэмы каждый раз Гомер роняет «свое» слово, пользуется не дидактическими, а поэтическими приемами освещения событий. Так, хоть из всего содержания и тона повествования совершенно ясно, на чьей стороне автор, чему он сочувствует и что он порицает, однако Гомер и прямо, «от себя», говорит, что Троя была ненавистна богам (VIII, 550—552), что Парис был всем ненавистен, как черная смерть (III, 453—454). Так, поэт осуждает варварскую жестокость Ахилла, волочащего труп Гектора и умерщвляющего молодых пленников-троянцев. То, что Ахилл творит с убитым врагом, Гомер характеризует как «дело недостойное» (XXII, 395), а то, что он убивает пленников, — как «дело злое» (XXIII, 176).

Подобные эпитеты не являются орнаментальными и, как отмечают древние, употребляются поэтом не для украшения, а для другой цели.

К «субъективным» элементам в стиле «Илиады» относятся также ирония и лиризм автора.

Наиболее частым приемом иронической оценки замысла, намерения или надежды, которым не суждено осуществиться и которые приводят к последствиям, прямо противоположным тем, на которые рассчитывали, является, как уже говорилось, авторская характеристика такого замысла словом «глупый» или «безрассудный». Эта характеристика дается:

1. Агамемнону, поверившему, что возьмет Трою тогда, когда это ему было обещано в пагубном сне, — II, 38.

2. Амфимаху, вступившему в битву в золотом наряде, который, однако, от смерти героя не спас, — II, 873.

3. Пандару, которого Афина уверила, что он сразит стрелой Менелая, — IV, 104. Менелая он только оцарапал, а сам был сражен Диомедом — V, 294—295.

4. Асию, самонадеянно помчавшемуся к судам на колеснице и погибшему за свое дерзновение, — XII, 113.

5. Троянцам, устремившимся к воротам стены ахейцев, надеясь, что враги не устоят против них, — XII, 127. Многие из устремившихся нашли у ворот свою смерть.

6. Патроклу, умоляющему Ахилла отправить его в бой. Он — великий безумец, выпрашивающий себе смерть, — XVI, 46.

7. Патроклу, который, не послушавшись предостережения Ахилла, гнался за бежавшими троянцами до тех пор, покуда не нашел свою гибель, — XVI, 686.

8. Троянцам, стремящимся увлечь из-под рук Аякса труп Патрокла, — XVII, 236.

9. Арету и Хромию, устремившимся за Автомедоном, надеясь захватить коней Ахилла, — XVII, 497.

10. Троянцам, одобряющим решение Гектора заночевать в поле и на заре напасть на суда, несмотря на то что Ахилл воспрянул для битвы, — XVIII, 311.

Иногда Гомер делает в подобном случае и другое замечание, не пользуясь эпитетом или репликой «глупый». Безрассудность, характеризующая другим словом или выражением, может тут и не мотивироваться сразу, а выясняется позже. Так, о клятвенном заверении, данном Гектором Долону, Гомер говорит очень лаконично:

Так он сказал и напрасно поклялся. Долона ж уверил.

(X, 332)

Ирония, которой оборачивается это заверение, выясняется потом в повествовании о печальных последствиях разведки.

Но чаще всего, давая характеристику «глупый» или «безрассудный», Гомер в каждом случае ее сразу мотивирует. Так, например, называя безумцем Патрокла, вопреки предостережениям Ахилла преследовавшего троянцев, Гомер «от себя» объясняет, в чем заключалось роковое заблуждение героя, не знавшего о решении Зевса принести его в жертву.

Наряду с иронией часто от нее неотделимый лиризм в «Илиаде» опровергает пресловутую «идеальную объективность» Гомера.

Иногда он находит выражение в словах непосредственно авторских. Ифидамасу, оставившему во Фракии молодую жену, чтобы принять участие в защите Трои, и погибшему от руки Агамемнона, Гомер посвящает глубоко элегические стихи:

Так злополучный свалился и спом успокоился медным,
Пал, за сограждан сражаясь, вдали от законной супруги,
Юной, чьих ласк не видал. . .

(XI, 241—243, М.)

Здесь поэт прямо говорит «несчастный» (*oiktros*). Но часто лиризм Гомера заключается не в отдельных словах, а выражается иным образом. Он чувствуется и воспринимается нами в повествованиях о трагических событиях войны, мора, гнева, о гибели Патрокла, о скорби Ахилла, о смерти Гектора, о горе родителей, жен, матерей и во многих других местах поэмы. Ограничимся здесь только ссылкой на рассказ, как Ахилл мстит мертвому Гектору (XXII, 395—415). Глубоко гуманное лирическое чувство пропитывает здесь весь ритм и стиль повествования. Автор перебивает динамическое и патетическое описание двумя скорбно-элегическими фразами-вставками, сосредоточенно-замедленными и тихими, задерживающими слушателей, чтобы они постигли описание, прониклись им: «Тут-то Зевес дал врагам надругаться над нею (головой Гектора) в отчей земле»... «Так голова (Приаида) вся грязнилась в пыли». Новых моментов в поругании мертвого Гектора эти фразы не добавляют. Они не повествовательные, а лирические, элегические. Интонацией печального итога они как бы суммируют рассказанное, прочно фиксируют и углубляют в нашем сознании трагизм происходящего внизу, в поле, перед тем как поэт даст картину того, что происходит при виде этого вверху, на троянской башне. Каждой из этих фраз предшествующая и за ней следующая пауза является не логической, а эмоциональной, вводящей в эту сосредоточенность горя и отмечающей ее, точно поэтические мгновения молчания. Следующее за этим замедлением описание идет в прерывистом, учающемся дыхании, покуда не пресекается френосами Приама и Гекубы. Но внутренний ритм гомеровского повествования в связи с его содержанием еще ждет своего исследования.

Здесь следует остановиться еще на одном проявлении авторской субъективности и заинтересованности — на лирических апострофах. Я имею в виду не все обращения автора. Некоторые из них — чисто традиционные эпические фигуры. Таковы, например, обращения в зачине поэмы к богине, обращения поэта к музам, чтоб перечислили ахейских вождей и корабли (II, 484—493), чтоб назвали самых отважных воинов и сказали, чьи были лучшие кони (II, 761—762), чтоб поведали, кто из ахейян всех раньше добыл доспехи (XIV, 508—510), чтоб сообщали, как на суда аргивян обрушилось пламя (XVI, 112—113). Субъективной авторской нагрузки они почти

не несут. Мало субъективной окраски в апострофах, относящихся к богам (к Аполлону — XV, 365; к нему же и к Аресу — XX, 152 и др.), и в таких обращениях к слушателю, как в IV, 223 сл.; XV, 697 и XVII, 367. Они вносят необходимое разнообразие в эпическое повествование, а также сообщают ему больше экспрессии. В этих апострофах слушатель привлекается в качестве свидетеля, которого аэд хотел бы видеть наблюдающим воспеваемое событие. «Ты бы сказал», «ты бы подумал», «ты бы увидел», — говорит здесь поэт, обращаясь к воображаемому очевидцу. События приобретают как бы большую достоверность и большую драматическую напряженность.

Но среди апостроф имеются такие, которые, кроме указанной функции, имеют у Гомера и другую: они непосредственно, прямо выражают отношение автора к действиям и судьбам отдельных героев. Эти апострофы субъективны и лиричны. В «Илиаде» их довольно много — восемнадцать. Из них только одна является не именной, а обращением к безличному слушателю. Она посвящена доблести Диомеда, которым поэт восхищается. За апострофой (V, 85—86), в которой слушателю говорится, что он не сумел бы узнать, где герой сражается, среди ахейских или среди троянских рядов, — так бушевал он на поле битвы, — следует сравнение Тидида с разбухшей от талых снегов бурной рекой, прорывающей плотины.

Примечательно, что из семнадцати «личных», именных апостроф восемь обращены к Патроклу и семь — к Менелаю. К первому Гомер испытывает чувство особой поэтической любви и нежности как к образу большого душевного благородства и беззаветной доблести. Все апострофы, обращенные к Патроклу, содержатся в шестнадцатой песне и являются лирическими откликами поэта на подвиги и на судьбу героя.

Первая апострофа относится к моменту, когда, вернувшись от Нестора, плачущий Патрокл должен объяснить Ахиллу причину своих слез (XVI, 20). В следующей за этим объяснением просьбе Патрокла отправить его в бой герой, как замечает поэт, выпрашивает для себя гибель (стихи 46—47), и апострофа уже выражает участие автора, знающего ее неизбежность. Апострофа следует за сравнением (Патрокла с плачущей девочкой), которое содержится в вопросе Ахилла, и обращение автора к тяжело вздыхающему герою звучит в одном с ним (сравнением) сердечно-нежном тоне.

Вторая апострофа выражает восхищение доблестью и благородством героя, ринувшегося прямо на ряды врагов, чтобы отомстить за убитого друга (XVI, 584). Обращением заканчивается сравнение героя с ястребом, устремившимся на стаю скворцов или галок, и таким образом усиливается эмоциональное восприятие образа бесстрашного героя и вместе с тем — чувство тревоги за его судьбу.

Еще более усиливает это восприятие следующая апострофа (стих 693). Патрокл преследует врагов вопреки предостережению Ахилла и сам мчится к своей гибели. В этом месте Гомер называет его безумцем, и следующее тут обращение исполнено глубоко-трагической иронии и жалости к увлеченному и обреченному герою:

Первым кого, о Патрокл, кого умертвил ты последним,
После того как уж боги тебя предназначили к смерти? —

спрашивает поэт. Он сочетает здесь обращение с фигурой вопроса, за которым следует ответ — перечень предсмертных успехов героя...

Точно дальнейшую веху на пути к приближающейся катастрофе и в возрастающем волнении автора отмечает апострофа в стихе 754. Патрокл уже свершил большие подвиги, штурмовал выступ троянской крепостной стены, которую не взял только потому, что его отражал Аполлон. Он на вершине успеха, ему не страшен и сам Гектор, на убитого возницу которого он набросился, как на скотный загон разъяренный лев, губящий себя своим бесстрашием. В это сравнение и вставлена апострофа, которая исполнена скорбного лиризма, как предсказание неотвратимого.

Момент наступления этого неотвратимого отражен апострофой в стихе 787. Конец дня великих подвигов Патрокла. Труп Кебриона, несмотря на яростную его защиту троянцами во главе с Гектором, увлекли ахейцы. Окрыленный победой, герой перед закатом солнца еще трижды устремляется на врагов, каждый раз умерщвляя девять из них.

Но как в четвертый он раз налетел, небожителю равный,
Тут, о наездник Патрокл, конец наступил твоей жизни...

Кто не чувствует здесь лиризма Гомера, его пристрастности к герою?

Кто не почувствует горестной элегии в следующем

обращении, когда повествуется о поражении Патрокла дарданцем Евфорбом?

Он-то, наездник Патрокл, копьем поразил тебя первый.

(812)

И наконец, сколько участия в последнем обращении (ст. 843) к умирающему Патроклу, который говорит похваливающемуся Гектору, что не он его сразил, а Аполлон и беспощадный рок. Здесь и безмерная жалость к Патроклу, и сохранение его героического достоинства в последнее мгновение его жизни, и прощание автора со своим любимым созданием, точно он расстается не с поэтическим вымыслом, а с реальным близким человеком.

Рассмотрим теперь апострофы, относящиеся к Менелая. Менелай в «Илиаде» ничем особенным не отличается: ни исключительной силой, ни каким-либо высоким качеством духовного порядка, ни сильным характером. Однако он занимает в поэме видное место, так сказать, по положению. Это его положение дано мифом, сказанием о возникновении Троянской войны. Менелай — воплощение потерпевшего патриархального радушия, обманутого доверия и гостеприимства (XIII, 621—627). Борьба против тех, кто поправил эти священные установления, объединила (по мифу) эллинские племена для общего похода на Трою, и Менелай — как бы символ того, за что они воюют. Отсюда понятно, почему, полагая, что Менелай ранен смертельно, Агамемнон говорит о возвращении ахейцев на родину: не будет Менелая, — значит, война потеряла смысл:

... Величайшее горе доставишь ты мне, Менелай мой,

Если сегодня умрешь, окончания жизни достигнув!

В Аргос безводный придется вернуться мне с тяжким позором:
Тотчас тогда об отчизне покинутой вспомнят ахейцы... —

говорит военачальник, обращаясь к брату (IV, 169—172). Именно то, что в Менелее воплощается общенародное дело, определяет в «Илиаде» отношение к нему Гомера. Именно отсюда сердечная теплота этого отношения и какая-то особая, трогательная авторская озабоченность, которые нашли себе выражение и в апострофах.

Пандар, помолившись Аполлону, метко пустил в Менелая стрелу. Она угодила в опасное место и могла стать причиной гибели героя, но этого не случилось — спасла

Афина. Гомер выражает свою радость по случаю спасения героя дочерью Зевса:

Но и тебя, Менелай, не забыли блаженные боги.

За апострофой следует чудное сравнение легко отклонившей стрелу Афины с заботливой матерью, отгоняющей от спящего ребенка муху.

Словно родительская тревога слышится и в апострофе IV, 146, где обгаренный кровью Менелай сравнивается с окрашенной пурпуром слоновой костью.

Опасение за жизнь героя содержится и в апострофе VII, 104, где автор обращается к Менелаю, решившемуся выйти на поединок с несравненно более могучим противником — Гектором: поэт рад, что Агамемнон не дал осуществиться этому безрассудному решению брата.

Апострофа XIII, 603, где поэт обращается к герою, вышедшему победителем из поединка с напавшим на него Писандром, непосредственно предшествует большой речи Менелая, объясняющей то авторское отношение к нему, о котором говорилось выше.

Два дальнейших обращения к Менелаю связаны с его героической защитой трупа Патрокла от поругания троянцами (XVII, 679 и 702). Одна из этих апостроф, которая выражает восхищение зоркостью героя, высматривающего среди толпы воинов Антилоха, чтобы отправить его с вестью о смерти Патрокла к Ахиллу, входит в сравнение Менелая с остро видящим орлом. В ткань сравнения входит также апострофа XXIII, 600, где сердце, радостно взыгравшее в груди героя, любовно сравнивается с блестящими каплями росы на колосьях. Так, имея самостоятельное эмоциональное значение, апострофа здесь часто связана со сравнением, выражая вместе с ним душевное участие поэта в судьбе героев.

Кроме апостроф автора, имеются три апострофы персонажей, и все они связаны с трагической судьбой Гектора. Одна из них ее предсказывает. Зевс, видя, что Приамид облачается в доспехи Ахилла, «беседует со своим духом», размышляет:

«Ах, злополучный! Ты сердцем своим не предчувствуешь смерти, — Смерти такой недалекой. В доспех ты оделся нетленный... Ты из сраженья домой не воротись больше, не примет Славных доспехов Пелида из рук у тебя Андромаха.

(XVII, 201—208)

Это мысленное обращение Громовержца к обреченному герою делает предсказанную гибель Гектора несомненной, неотвратимой и как-то по-особому ощутимой. Другие две апострофы обращены к уже погибшему герою и характерны для плачей (Гекубы — XXII, 431—436, и Андромахи — XXII, 477—514).

«Эпическое спокойствие» Гомеру не свойственно, а что у создателя «Илиады» авторское волнение бывает скрыто, еще заметил Шиллер («О паивной и сентиментальной поэзии»).

ГЛАВА XI

ГОМЕРОВСКИЕ СРАВНЕНИЯ

В поэтической ткани «Илиады» сравнения имеют важное значение. Большинство из них, естественно, связано с темой войны.

Сравниваемым в них является:

1. Действие, состояние, качество, облик отдельного героя, того или иного воина.

2. Действие, состояние, вид массы воинов.

3. Положение, вид, судьба пораженного или сраженного в бою.

4. Гибель множества воюющих.

5. Переживания участи воюющих их близкими родными.

6. Доспехи, оружие отдельных героев и массы войска.

7. Действия богов на стороне той или иной из воюющих сторон, того или иного героя.

«Сравнивающими» чаще всего являются:

1. Хищные звери, хищные птицы и гады.

2. Стихийные, разрушительные силы и явления природы: бушующее море, ураган, гроза, метель, пожар и др.

3. Сваленные деревья и кусты, срезанные ветки, колосья, цветы.

4. Картины и явления из трудовой деятельности.

5. Картины и явления из мирной жизни, из быта.

6. Домашние животные и птицы, рыбы, насекомые.

7. Астральные, мрачные и светлые метеорологические явления.

8. Мифологические образы, божества, абстракции.

9. Предметы неорганические или омертвевшие.

Функции и значения сравнений в «Илиаде» весьма разнообразны. Их идейно-художественный смысл выясняется из сюжетного контекста, из конкретного места поэмы. Нередко они имеют не одну функцию, а две или даже несут несколько поэтических нагрузок.

Наиболее важными из задач, которые выполняются в поэме развернутыми сравнениями, являются:

1. Выражение общего мироощущения и жизнепонимания поэта.

2. Выражение авторского отношения к событию, к действию героя или массы, к судьбе человека на войне.

3. Эмоциональное углубление повествования; лирическое его наполнение.

4. Задержание внимания читателя (слушателя) на том или ином моменте, положении, лице.

5. Характеристика личности и душевного состояния героя через сравнения, содержащиеся в его языке.

6. Преодоление некоторого однообразия описаний и перечней поединков.

7. Переключение мысли и внимания в обстановку привычных занятий, бытовых интересов, семейных и иных жизненных радостей и обращение таким образом к другому, мирному плану.

8. Вызывание чувств и настроений, контрастирующих с состоянием воюющих.

9. Подготовка дальнейших событий или последствий.

Проникнутые скрытым, но истинным лиризмом сравнения бывают то скорбно-элегичными, то патетичными. По специфике своей художественной изобразительности они то более живописны, то более пластичны, то музыкальны.

В гомеровских сравнениях нас поражает огромное знание жизни. Трудно сказать, какая область жизни Гомеру известна лучше. «Его сравнения несравненны» (Вико) независимо от того, что является их объектом: ткачиха, пахарь, ребенок, лев, море, звезда или муха. В трудовых и бытовых миниатюрах он такой же мастер, как в картинах охоты, в изображении урагана, прибое или безветренной тихой ночи в горах.

Гомеровские сравнения в «Илиаде» расширяют наше поле зрения далеко за пределы поля битвы. Они открывают нам просвет из мрачных картин истребления, гибели, смерти — в обстановку жизни, мира, труда, радости и усиливают, углубляют чувство трагизма войны.

Если через каждое гомеровское сравнение, поскольку оно содержит *tertium comparationis*, момент сравнения, явление постигается через ему подобное (а на подобии и строится сравнение), то в то же время мы получаем через отдельные сравнения, а главное — через их совокупность противопоставление, контраст. Установленные древними пути познания через подобное и через противоположное здесь проявляются не раздельно, а слитно.

Гомеровское видение жизни в ее образной конкретности обуславливает такие расширения и подробности описания, которые с точки зрения рационалистической аналитики лишни и не нужны для сравнения. Но именно через эти внешние «ненужные» детали пространных описаний достигается не только «эпическая широта», но и пластическая и живописная зримость, неотразимая прелесть и неизгладимая впечатляемость изображаемого.

Гомер не мыслит абстрактно, поэтому искать в каждой детали сравнения «пункт сопоставления» значит не понимать самой природы художественного мышления поэта. Обратившись к сравнению, в основе которого лежит существенно-общее между явлениями, как их воспринимает автор поэмы, Гомер даже вовсе и не думает о полном соответствии в членах сравнения. Образность мышления вызывает в воображении поэта ассоциации, связанные теперь только со сравнивающим, а не со сравниваемым. Гектор, яростно устремившийся на ахейцев, сравнивается с обрушившейся каменной глыбой (XIII, 137 сл.). «Пункт сравнения» здесь, скажем, — неустойчивость и сокрушительность их силы. Но, обратившись для сравнения к падающему камню, Гомер видит его падение уж как бы само по себе, безотносительно к предмету сравнения. Поэт видит, какой камень падает — огромный и округлый; откуда он срывается — с вершины, с венца скалы; причину, почему камень летит, — он отторгнут от скалы бурно разлившейся рекой, которая подточила основание глыбы. Гомер нам представляет отдельные моменты и обстановку падения: ударяясь по пути, камень высоко взлетает, лес от ударов трещит, грохочет; местность, по которой камень летит, значит, тоже поэту явственно зрима — она гористая и лесистая. Наконец, причина и место остановки камня тоже указываются — он долетел до равнины. Последнее для сравнения необходимо: отсюда камню дальше лететь невозможно. Так и Гектор, наткнувшись на стойкие ряды ахейцев, остано-

вился. Но другие перечисленные подробности падения непосредственного отношения к Гектору не имеют — они вызваны образной фантазией поэта, конкретно и живо представляющего себе, откуда, почему, как, где и какой камень валится.

То же в сравнении Париса с конем. *Tertium comparationis* здесь — прекрасный вид и легкость движения одного и другого, до того пребывавших в праздности и холе. Все остальное относится только к коню: он в стойле раскормлен ячменем, купается в светлоструйной реке, мчится к пастбищам, у него вьется косматая грива, он стучит копытами. Более того: если судить формально, искать в сравнении одни соответствия, то здесь не только имеются «ненужные» подробности о коне, но дается и деталь, этому сравнению прямо противоречащая. Конь порвал привязь — то, что его удерживало в стойле, откуда он хотел убежать и убежал. Парис же, наоборот, из покоев Елены в поле битвы вовсе не порывался, не стремился: его принуждают отправиться в битву порицания Гектора и жены.

При сравнении у поэта может возникнуть несколько параллельных ассоциаций. Однако и в этом случае детали обуславливаются не аналогией, а только образной конкретизацией явления или предмета, привлеченного для сравнения.

Говоря о гомеровских сравнениях, я имею в виду только обстоятельные, широкие. Краткие «гомеровскими» не называются потому, что большей частью не носят на себе особого отпечатка гения автора «Илиады». В них Гомер часто пользуется общенародным образным добром, как и в употреблении традиционных эпитетов, метафор и формульных выражений. Здесь мы имеем много прочно закрепившихся уподоблений: мощь и бесстрашие обычно ассоциируются со львом или вепрем; лютость — с волком; зоркость и быстрота — с орлом, кречетом, ястребом; беспомощность, робость — с ланью или ягненок; слабость — с ребенком, женщиной, горлицей; блеск, сверкание, сияние — с солнцем, месяцем, звездой; стремительный налет — с ураганом, вихрем, бурей; бушевание, свирепствование — с огнем, пламенем, пожаром и т. п.

Займствуя эти народные образы, Гомер в своих кратких сравнениях оставляет их без изменения. Возможно, что в век создания «Илиады» эти образы уже потеряли

значительную долю своей впечатляющей силы, что вследствие частого и длительного употребления их поэтический чекан частично стерся. Возможно, однако, что они еще сохраняли тогда некоторую свежесть и действенность. Так или иначе, но Гомер их переносит в свою поэму как готовые народные уподобления. Но поэт на этой стадии народного тропа не задерживается, а идет дальше, кладя его в основу своих сравнений. Поэт берет его только как зерно¹, из которого на плодородной почве его искусства вырастает полный колос широкого сравнения. Он углубляет образ этически, расширяет художественно, делает его «гомеровским».

Нельзя не почувствовать того отношения, которое содержится в многочисленных сравнениях нападающего с хищником, в уподоблениях преследующего — льву, дикому кабану, леопарду, шакалу, волку, дракону, коршуну. Сердце поэта не с ними, оно исполнено сострадания к жертвам. Как Гомер изображает жестокость хищника, набрасывающегося на беззащитное животное или догоняющего стаю слабых птиц! Как он передает трепет жмущихся друг к другу овец или коз, почуявших близко рыскающего льва, как он, словно сам убегая от смертельной опасности, чувствует состояние преследуемой серны или голубки, улетающей от ястреба! Как в этих «звериных» сравнениях гомеровское отношение к убиваемым, к сраженным на войне, выражается через сочувственное изображение жертвы хищника, так в «растительных» сравнениях оно выражается через уподобление гибнущих или павших в поле битвы — сваленным деревьям, вырванным порослям, срезанным стебелькам, сбитым или поникшим цветам.

Эти сравнения исполнены особенно глубокого лиризма и трагизма, когда, например, Гомер сравнивает сраженного со срубленным серебристым тополем, сваленной стройной сосной или срезанным дубом. Разве не передает жестокость войны сравнение сраженного Евфорба с вырванной молодой оливой:

Точно садовник лелеет побег плодоносной оливы
В месте укромном, где бьет в изобилие вода ключевая;
Пышная ветвь зеленеет и, белым осыпана цветом,
В разные стороны гнется под нежным дыханием ветра;
Вдруг ураган налетает с внезапно бурей великой
И дерево вырывает из ямы и наземь бросает:
Так...

(XVII, 53 сл. сл., М.)

В кратких народных сравнениях, взятых из животного или растительного мира, тоже есть этическая оценка действия смертоносной силы и сострадание к ее жертве, но в широких гомеровских уподоблениях чувство и отношение поэта выражены с большим лиризмом.

Свойственный народному сравнению лаконизм (XIII, 673 и др.) часто обуславливает одно голое название сравниваемого объекта. Какие бы то ни было изобразительные детали здесь обычно исключаются: образ остается общим, без конкретизации обстановки, момента, положения и т. п. Здесь как бы схватывается только типичное, а индивидуальное, особое, отличное не замечается и художественно не отмечается. Гомер эту голую типичность преодолевает и восполняет в своих «собственных» сравнениях. Беря те же сравнивающие объекты, которые стали общеупотребительными в народной поэтике, он ставит их в определенные, картинно-видимые условия, характеризует их состояние, рисует их на реальном фоне, в той или иной особенности места, времени, положения. Создается целая широкая сцена — то охотничья, то земледельческая, то пастушеская, то жанровая, то «звериная» и т. д. Попутно живописуются море и реки, ключи и потоки, прибрежные утесы и лесные чащи, горы и долины, скотный двор и ток, вспахиваемое и убираемое поле, непроглядный туман и прозрачный эфир, звездная ночь и снежная вьюга.

В поэме содержатся десятки «сравнивающих» львов, вепрей, ланей, овечьих отар, срубленных деревьев и т. д., но все они — разные, друг от друга отличные. «Львиных» сравнений, например, в «Илиаде» целых тридцать. Из них первично-народных, кратких — только семь (V, 299; X, 297; XI, 129, 239; XII, 293; XVIII, 161; XXIV, 572). Остальные дают развернутые сцены и являются не только художественным наполнением традиционного образа, но часто совершенно новым поэтическим созданием.

Можно кое-где проследить различные степени раздвижения рамок краткого сравнения со львом:

а) через ту или иную характеристику силы, состояния или вида хищника — могучего, голодного, рыжего, бородатого и др.;

б) через изображение его действия в зависимости от его лютости и от силы тех, кто отражает его нападение или нападает на него;

в) через изменение обстановки действия хищника;

г) через варьирование его действий в зависимости от того, кто является жертвой его нападения — овцы, коровы, коза, лань и др.;

д) через изображение действия в зависимости от количества хищников и других обстоятельств.

Иногда Гомером вносится только одно расширение, иногда добавляется другое, а иногда дается несколько расширяющих и дополняющих моментов, превращающих сравнение в целую динамическую картину, вернее — в драматическое действие, происходящее перед глазами читателя (слушателя).

Даже те сравнения, которые характеризуют как будто одно и то же действие или состояние зверя, неодинаковы.

Вот лев (X, 485—487) неслышно подбирается к «беспастушному» стаду коз или овец и сразу на него набрасывается; так неожиданно ночью обрушился на беспечных, без охраны спавших фракийцев пробравшийся в троянский лагерь Диомед. Со львом сравнивается и Ахилл, но уподобление (XXIV, 41 сл.) несколько иное. Лев имеет здесь такие черты, которые соответствуют образу Пелида, беспощадного в своей мести за убитого друга:

... Со львом он свирепостью сходен, который,
Силе великой своей доверяясь и храброму духу,
Чтобы добыть себе пищу, на смертных стада нападает...

В первом из этих сравнений, наряду с оценкой убийства как дела хищника, есть и восхищение львиной силой и отвагой. Во втором дано только суровое осуждение жестокости, высказываемое устами Аполлона.

В третьем сравнении (V, 161—164) имеются подробности, показывающие, как и где зверь пожирает жертву, которая здесь более крупная: ворвавшись в стадо, лев ломает зубами шею корове или телке, пасущимся в лесной чаще. Это — характеристика Диомеда, умертвившего двух сыновей Приама.

Для характеристики Агамемнона Гомер дает сравнение аналогичное, но — опять — вовсе не тождественное, а заключающее новые обстоятельства: время нападения зверя и положение охваченного ужасом стада. Лев нападает на него во мраке ночи, коровы, испуганные, все убегают, кроме одной, которую зверь настигает...

Пожирание описывается подробнее:

Шею сперва ей дробит, захвативши в могучие зубы,
После же с жадностью кровь пожирает и потрохи жертвы.

(XI, 172—176)

В пятом аналогичном сравнении, относящемся к Менелаю, убившему Эвфорба, содержатся еще большие — определительные и иные — расширения, которые подробнее рисуют зверя, жертву, ее пожирание, состояние пастухов и собак (XVII, 61 сл. сл.): лев — уверенный в своей силе, горами вскормленный; корова, которую он хватает, — лучшая в стаде (Эвфорб — выдающийся герой, первый поразивший своим копьем Патрокла); к ранее приведенным подробностям пожирания жертвы добавлено растерзание ее на части; пастухи и собаки не дерзают выйти навстречу зверю, охвачены ужасом и громко кричат издалека (троянцы не отваживаются близко подступить к Менелаю).

В шестом подобном сравнении, относящемся к Гектору, — новые детали о величине стада, о месте, где оно пасется, о состоянии и действиях пастуха и устремлении хищного зверя: коровы, которым числа нет, пасутся на широком поемном лугу, пастух неразумно мечется то впереди, то позади стада, а лев бросается в середину, пожирает одну из коров, остальные разбегаются (XV, 630—638). *Tertium comparationis* здесь — и паническое смятение ахейцев при устремлении на них вновь появившегося Гектора (которого раньше троянцы унесли с поля битвы, тяжело пораженного камнем, брошенным в него Аяксом), и умерщвление последним одного из бежавших — микенца Перифета. Детали, данные в сравнении, не объясняются полностью прямым соответствием, а живым представлением поэта новой картины нападения зверя на стадо.

До сих пор мы видели различные образы одного зверя, нападающего на стадо и терзающего жертву. У Гомера имеются и сравнения, в которых лев выступает то в хищном содружестве, то в смертельной схватке с другим зверем.

Вот оба Аякса увлекают к войску ахейн сраженного Тевкром отважного троянца Имбрия, хоть труп его защищает Гектор (XIII, 197—202). Они уподобляются здесь двум лютым львам, похитившим козу. При этом Гомер дает описание разных обстоятельств похищения жерт-

вы — откуда, каким образом, в каком положении, через какую местность ее тащат: из-под охраны собак оба льва вместе несут добычу через частый кустарник, высоко над землею держа ее в пасти. Так, подняв труп Имбрия, Аяксы его обнажают от доспехов: динамическая рельефность фигур и действий львов-напарников поразительна.

Или вот другое уподобление двум хищникам.

Умерщвление Патрокла Гектором сравнивается с победой льва над другим могучим зверем — «неутомимым» вепрем. Обстановка и причина поединка страшных хищников, как обычно у Гомера, совершенно реальные: схватка происходит на горной вершине за маловодный ключ, а обоих зверей мучает жажда (XVI, 823—828). Эти обстоятельства — лишь проявления конкретной образной фантазии поэта и с «пунктом сравнения», вероятно, не связаны. Однако как эта реальная причина, так и реальная обстановка здесь приобретают смысл не простого, а словно символического соответствия: гибель настигает Патрокла в самом апогее его доблести и славы, в момент наивысшей опасности для Трои, когда он вот-вот прорвется в город, — отсюда, думается, образ горной вершины; то, что жаждет добыть Патрокл, является и тем, что всеми силами стремится отстоять Гектор, — отсюда, возможно, образ родника, жизненно важного для одного и другого зверя. Отметим и реалистическую деталь: лев побеждает вепря «задыхающегося». Так и Гектор «лишает души» (828) уже дважды до этого пораженного (Аполлоном и Эвфорбом) Патрокла. Конвульсивно сцепившихся могучих зверей мы четко видим, словно бронзовую скульптуру².

Гомер дает в своих «львиных» сравнениях не только внешнее изображение зверя в различных его положениях, позициях и моментах действия — нападения, похищения, пожирания и т. п. Соответственно состоянию сравниваемого героя он показывает нам и различные состояния льва. Гомер — не только величайший человековед, но и величайший поэт-анималист, знаток «души», природы и характера животных. У него учились многие мастера-анималисты последующих веков.

Если в последнем сравнении перед нами лев, «чувство» которого не характеризуется, то в других уподоблениях Гомер прямо определяет или описывает состояние зверя. Так, Менелай, близко от себя увидевший своего врага Париса, уподобляется голодному льву, который

обрадован (echarē), случайно наткнувшись на оленя или же дикую козу (III, 23—28). Жадный от голода, он пожирает добычу, несмотря на то что окружен сильными молодыми охотниками и быстрыми псами. Но случается, что и лев вынужден отказаться от желанной добычи: такому льву подобен Менелай, отступивший от тела Патрокла под натиском троянских фаланг, предводимых Гектором: зверь тщетно пытается прорваться в скотный загон, его отражают злые собаки и люди, которые кричат и действуют копьями. Отважное сердце в груди «бородатого» хищника трепещет, и он неохотно оставляет свое намерение, уходит со двора. (Лев «бородатый», может быть, потому, что ему здесь уподобляется герой почтенный, немолодой — Менелай.)

Аналогичные, но более развернутые сравнения даются в XI, 548 сл. и XVII, 657 сл. В одном сравниваемым является в страхе отступающий Аякс, в другом — Менелай, оставляющий труп Патрокла, чтобы найти Антилоха и отправить его с печальной вестью к Ахиллу. Время нападения зверя здесь — ночное. Лев, не прорвавшийся к коровам, так как всю ночь их стерегли собаки и люди, на рассвете уже бродит поодаль, «опечаленный духом». Так, сокрушаясь сердцем, Менелай ходит среди войска ахейцев, разыскивая Несторида. Есть сравнения, в которых лев показан неустрашенным и неотраженным: не сделав попытки прорваться к овцам, охраняемым вооруженными пастухами и псами, он не хочет уйти. Прыгнув в загон, зверь либо похищает добычу, либо погибает. Такому льву уподобляются Гектор (XII, 41—51) и Сарпедон (XII, 299—308), участь которых в этих сравнениях предсказана.

Есть сравнения, в которых лев изображен раненым и потому люто разъяренным: такому льву уподобляется Диомед, в которого попал своей стрелой Пандар (V, 136—143), и Ахилл, пораженный в сердце гибелью друга (XX, 164—175). В первом из них не столь образно показан раненый хищник, сколько изображены овцы: брошенные пастухом, который спрятался в хлеву, они, одинокие, «дрожат, жмутся друг к дружке, одна на другую становятся в страхе» (V, 141). Это один из многочисленных образов, характеризующих сострадание Гомера к жертве. Второе — одно из наиболее развернутых «звериных» сравнений, в котором Гомер проявляет свое поразительное знание характера, поведения страшного

хищника и достигает столь же поразительного пластицизма и динамизма в его изображении. На поединок с Ахиллом вышел Эней:

В свой же черед и Пелид поспешает, как лев-истребитель,
Если, всем миром сойдясь, поселение убить его жаждут;
Гордо сперва он ступает, угрозы врагов презирая;
После ж того, как стрелой угодит в него юноша храбрый,
Он припадает к земле, кровожадную пасть разевает;
Пена клубится на деснах, и стонет в груди его сердце:
Бедро себе и бока бичует хвостом он могучим
И самого возбуждает себя на сражение с врагами.
Прыгает, ярости полный, вперед, засверкавши глазами,
Чтобы кого растерзать или в первой же схватке погибнуть.

(ХХ, 164—173, М. В.)

Это не только характеристика состояния разъяренного Ахилла, жаждущего мести за Патрокла, но и реалистический образ раненого, но не укрощенного, а еще более расщепившего льва.

То же — в образе льва страдающего, которому уподобляется Ахилл, рыдающий над трупом друга: из чащи леса, где зверь покинул своих детенышей, охотник их похитил; лев опоздал, не застал их, и вот он «жестокотоскует» (XVIII, 318—322).

То же в образе львицы-матери, защищающей своих детенышей, когда ведет их за собой в лесной чаще и встречает охотников (XVII, 132—137). «Она кожу наморщит на лбу и прикроет глаза горделиво», но это вовсе не характеризует мимику Аякса, ограждающего труп Патрокла, а только — зверя.

Хищным зверям уподобляются не только отдельные сражающиеся герои, но и множество воюющих. Так (XI, 474—486) троянцы, теснящие окруженного ими Одиссея, сравниваются с шакалами, обступившими и терзающими раненого оленя, а XVI, 156—166, мирмидонцы, рвущиеся в бой, уподобляются волчьей стае: *tertium comparationis* здесь только бесстрашие и кровожадность, прочее относится к виду зверей, к образу и месту действия их во время и после пожирания настигнутой жертвы. Точность выписанных здесь деталей, вплоть до формы языка и способа доставания им воды, не уступает точности описания льва, которое мы привели выше.

Такую же верность деталей мы имеем у Гомера не только в описании зверя или стаи хищников, но и роя насекомых — мух, пчел, ос (XVI, 259—266). Последние, например, — «гибкие в середине» (XII, 167).

Бурное движение массы войска наиболее часто уподобляется бушующему морю, прибою, шуму морских волн. В основе этих уподоблений также лежат краткие народные сравнения. Гомер их развивает и конкретизирует. Вид, движение, шум, столкновение валов он дает не только в общих чертах, но и в особых, неповторимых моментах. Волны волнам рознь, прибой — прибою, берег — берегу. Пятнадцать «морских» сравнений «Илиады» отличны одно от другого. То волны, поднятые Нотом и вздуваемые другими ветрами, громко кричат у крутых берегов, налетая на нависший утес (II, 394—397); то мощные волны, вставшие от налетевших внезапно из Фракии Борея и Зефира, громоздятся одна на другую и изрыгают на побережье подводные травы (IX, 3—8); то закрутится огромный вал, и высоко вверх разлетается пена в гуле «многоблуждающего» ветра (XI, 305—308); то клокочут, горбятся и пенятся волны от яростного вихря (XIII, 795—801); то могучий вал бьет выше бортов корабля (XV, 381—385); то он забрызгивает своей пеной весь корабль доверху, так что мореходцы еле избегают гибели (XV, 624—627); то морская волна врывается с оглушительным шумом в устье реки, хлещет против ее течения, и крутые берега громко режут под натиском прибоя (XVII, 263—266); то море колыхается слабою зыбью (VII, 63—66) и т. п.

Море рисуется то черным, то фиалковым, то винным, то седым, его волны — то клокочут на темной поверхности открытой стихии, то бушуют у берегов. Большею частью этими сравнениями характеризуется яростная, сокрушающая сила воюющих, натиск, нападение, но в живописании моря Гомер так же свободен и независим от «пункта сравнения», как в «львиных», трудовых, бытовых и иных своих сравнениях. В уподоблении устремляющихся в бой данайских фаланг морским валам (IX, 422 сл.) мы вслед за поэтом наблюдаем, каким именно ветром валы поднимаются, к каким берегам стремятся, как вздуваются, громоздятся, бушуют, изгибаются, где разбиваются, куда мчатся, выплевывая соленую пену. Мы видим волны в их возникновении и падении, словно присутствуем при их рождении, кратковременном бурном существовании и конце его. Общим является здесь только непрерывное устремление рядами — волнами. Все остальное — самостоятельная жизнь морской стихии.

Тот же художественный закон мы можем проследить

в сравнениях яростного натиска с другими стихийными явлениями и силами: грозовым ливнем, бурным потоком, ураганом, пожаром (количество их, вместе взятых, равно числу «морских» сравнений). *Tertium comparationis* почти везде — страшная, разрушительная, губительная сила.

Иногда сравнение этого ряда строится — чисто фольклорно — на соответствии «минусном», с характерным здесь отрицанием:

Волны морские не столько свирепые воют у берега,
Огонь-истребитель не столько шумит, распыхавшись пожаром,
Ветер не столько гремит по дубам высоковолосям,
Сколько гремел на побоище голос троян и ахейн.

(XIV, 394—400, Гн.)

Взятые Гомером общие народные уподобления обретают поэтическую плоть и кровь. В «морских» сравнениях время года не отмечается. В других уподоблениях бурным явлениям природы оно обычно указывается, так как от него зависит проявление стихии, ее характер, мощь. Аякс, сокрушающий ряды троянцев, уподобляется весеннему потоку, который, вспухнув от вод снеговых и ливней, несет за собою в долину много засохших дубов и сосен и ввергает в море много ила (XI, 492—497). Неистовый бой перед кормами кораблей уподобляется летнему вихрю (XIII, 334—338). Шум панического бегства троянцев перед Патроклом уподобляется рокоту вздувшихся от Зевсовой грозы осенних рек и потоков, вливающихся в бурное море (XVI, 384—393). Мелькание блестящих доспехов на спешащих ахейцах уподобляется слепящему кружению хлопьев снега в метель (XIX, 357 сл.). Меняется место действия стихии, пейзаж: горные ущелья и лесистые склоны (XIV, 394—401), дебри нагорного леса (XV, 605—606), укромный уголок, где струится родник, у которого растет только одно молодое дерево (XVII, 53—60), долина, где сливаются наводненные горные реки (IV, 452—455), цветущий луг, охваченный пожаром город, где рассыпаются в ярком зареве горящие здания (XVII, 736—741) и др.

Сраженные уподобляются вырванным, сваленным или поникшим растениям. Здесь самое общее основание для сравнения — печальная участь безжалостно погубленной жизни; в «сравниваемых» растениях, кроме этого, много особенного, как бы «личного». Они различаются:

- а) своим родом: дерево, куст, колос и др.;
- б) возрастом и силой: нежный цветок, молодой побег, плод на тонком стебельке, ствол могучего дерева;
- в) видами дерева: дуб, ясень, пихта, сосна, тополь, бук, кизил, маслина;
- г) местом, где оно растет и где его постигает печальная участь: в горах, в низине, на луговине, в саду, в поле;
- д) причиной гибели: топор плотника или корабельщика, пожар, ураган, поток;
- е) своим количеством: одно растение (IV, 482; VIII, 306; XIII, 178); два (V, 559—560; XII, 132—136); множество (XI, 67—69 — снопы ячменя или пшеницы; XI, 492—497 — дубы и сосны; XV, 604—605; XX, 490—494 — нагорный лес; XVI, 765—771 — ясени, буки и др.);
- ж) ростом, цветом и другими признаками и качествами: стройное высокое дерево (XIII, 437); белые цветы (XVII, 56); серебристый или черный тополь (XIII, 389; XVI, 482); сухой лес (XX, 490—494); нежные листья ясени (XIII, 180).

Г. Френкель, автор обстоятельного исследования гомеровских сравнений³, усмотрел в некоторых, и притом наиболее скорбных, растительных уподоблениях грубую солдатскую шутку. Такой шуткой он считает сравнение, характеризующее гибель прекрасного Приаида Горгифона, пораженного в грудь стрелой Тевкра:

Точно как маковый стебель, весною в саду созревая,
Набок склоняет головку, плодом и росой отягченный,
Так он поник головою под тяжестью медного шлема.

(VIII, 306—308, М.)

Такую же грубую насмешку названный исследователь усмотрел в другом, исполненном поразительной образной силы и трагизма сравнении, характеризующем гибель троянца Илионея от копья и меча Пенелея (XIV, 493—500). Впрочем, Френкель имел для своего толкования этих гомеровских сравнений предшественника в лице Мюльдера. Рассказ Гомера о том, как сразивший толкнул ногой труп сраженного, который покатился подобно колоде, дан, по Мюльдеру, для потехи⁴.

В сравнениях Гомер иногда задерживается и «для разрядки», путем переключения внимания слушателей и читателей, и для того, чтобы доставить им и себе художественное наслаждение пластическими и динамическими

образами своего поэтического искусства. На это, кажется, впервые указал Гегель⁵.

Так, повествуя о самом критическом моменте боя у кораблей, которые защищает один Аякс, перебегающий по помостам судов, Гомер уподобляет отважного героя искусному наезднику. При этом поэт разворачивает четко видимую картину искусства всадника: выбрав из табуна четырех лучших лошадей и связав их, он бешено мчится с поля в город. Толпы мужчин и женщин смотрят, дивясь, как он, на полном скаку, перепрыгивает с коня на коня... (XV, 679 сл. сл.). Гомер и нас заставляет следить за скачкой наездника, изумляться его ловкости, умению. Мы на короткое время отвлечены от напряженного хода битвы и силой фантазии поэта захвачены изумительным изображением спортивного задора и мастерства. Вернувшись к обстановке боя, мы остро чувствуем ее трагический контраст с этим мимолетным видением из иной, мирной обстановки. То же наблюдение можно сделать, когда одинаковые силы врагов сравниваются с положением чашек весов, на которые бедная пряжа, добываемая своим трудом пропитание детям, кладет гири и шерсть так, чтобы чашки не наклонялись ни в одну, ни в другую сторону (XII, 433 сл. сл.); то же — в сравнении обгаренного кровью бедра Менелая с окрашенной пурпуром слоновой костью, из которой карьянка или меонийка изготавливают конский нащечник. Много наездников хотели бы получить его, но искусная работа хранится для вождя племени — она будет украшением коню и славой вознице (IV, 141 сл.). То же — в сравнении топтания трупов на поле битвы с молотью белого ячменя на току, где по разложенным колосьям, запряженные и погоняемые хозяином, ступают лобастые волы, выдавливая ногами зерна (XX, 495 сл.).

Как и в сравнениях, рассмотренных выше, здесь имеются много раз повторяющиеся и варьирующиеся образы. Так составляют целое «гнездо» сравнения «детские». Олицетворение слабости, неразумности и беззаботности, каким ребенок является в народной поэтике⁶, он в «Илиаде» обретает реально видимые черты жанрового образа:

IV, 130—131. Ребенок поκειται в сладком сне. Мать, охраняющая покой младенца, отгоняет падую муху, которая тревожит его (Афина отклоняет от Менелая стрелу, пущенную в него Пандаром).

VIII, 271—272. Ребенок, боясь какой-то угрожающей.

ему опасности, прячется за мать (Тевкр — за Аяксом, который укрывает его своим щитом).

IX, 481 сл. Мальчик, единственный сын, — баловень отца, любящего в нем своего наследника (Феникс любим Пелеем).

XI, 388—389. Ребенок стрельнул, — совсем нечувствительно (Диомеду от стрелы Париса).

XI, 558 сл. Несколько ребят не могут прогнать осла с засеянной пашни. Они колотят упрямое животное, ломают на нем палки, но осел продолжает щипать посев, так как их детская сила мала, чтобы понудить его уйти с злачного поля (троянцы не могут одолеть Аякса).

XV, 361 сл. Ребенок забавляется на берегу моря, что-то строя из песка, затем сам же свое создание разрушает руками и ногами (Аполлон — стену ахейцев).

XVI, 7 сл. Маленькая девочка бежит за матерью, хватаясь за ее платье, принуждает ее задержаться, плачет и так умоляюще смотрит сквозь слезы, что мать ее берет на руки (Патрокл, плачущий перед Ахиллом).

XX, 200—202 и 431—432. Мальчишку-несмышленыша запугивают страшными словами (Энея и Гектора — Ахилл).

XXI, 282—283. Мальчик-подпасок, переходящий зной реку, сноится ее незамерзающим течением и захлебывается в воде (Ахилл — от Скамандра).

Перед нами целый мир детских образов, целая галерея картин из жизни детей, таких отличных от сравниваемых ими действий и состояний на войне, в поле битвы! Иногда прямо указывается на их противоположность. Идоменей, в стороне от боя беседующий с Мерионом, который направился к палаткам за копьем, спохватывается:

Но перестаем с тобой разговаривать, стоя без дела,
Словно бы дети. . .

(XIII, 292—293)

То же говорит, объяснившись с Ахиллом насчет своего происхождения, Эней:

Будет, однако, болтать нам с тобой, как малым ребятам,
В самой середине сраженья кипящего стоя без дела!

(XX, 244—245)

Мысленно рассуждая о возможности договориться с приближающимся Ахиллом, Гектор заключает:

Нам невозможно уж речь начинать с ним от дуба и камня,
Как это делают дева и юноша, встретясь друг с другом,
Дева и юноша, между собою ведя разговоры. . .

(XXII, 126—128)

Война не идиллия. В ней нет места беспечности и радостям мирной жизни. Здесь, заметим попутно, раскрывается трагический смысл иронической аллегории или метафоры боя как «беседы воюющих». Единство идейно-образного мышления поэта наблюдается в различных тропах.

Общим законом гомеровских сравнений является представление менее известного через более знакомое, более близкое и понятное его слушателям и читателям. Ведь народность Гомера сказывается и в его доступности (Белинский). Отсюда и частые сравнения из привычного мирного быта, из земледельческого, охотничьего, рыболовного, мореходного и др. видов труда, которым занимались древние греки, из картин родного края, из часто наблюдаемых явлений природы и т. п.

Жизненность гомеровского искусства здесь проявляется, между прочим, в том, что абстрактное, как правило, уподобляется конкретному. Несокрушимость Гектора уподобляется топору лесоруба, смятенное душевное состояние ахейцев — взволнованному морю (IX, 4—8), быстрое распространение гнева, охватывающего и густо застилающего душу, — дыму (XVIII, 110), приятность речи Нестора — меду и т. п.

Точно так же мифическое, фантастическое почти всегда уподобляется чему-нибудь из действительного мира: Афина, устремившаяся на землю, уподобляется падающей звезде (IV, 75—78), Афина и Гера — двум горлицам (V, 778), Афина и Аполлон — коршунам (VII, 59), Афина — радужному облаку (XVII, 547—553), матери (XXIII, 782—784), Посейдон — ястребу (XIII, 62—64), его крик — крику девяти-десяти тысяч воинов (XIV, 148—150), Артемида — горной голубке (XXI, 493—495), Фетида — соколу (XVIII, 616—617), Арес — темной буре (XX, 51), Ирида, бросившаяся в воду, — свинцовому грузилу, которое тянет книзу крючок (XXIV, 80—82), зажженный Гефестом Скамандр — кипящему на огне котлу, в котором топится жир холеной свиньи (XXI, 362—365).

Только один раз дано сравнение реально видимого с наблюдаемым в фантазии спящего: Ахилл не может настичь Гектора, как бывает в сповидении (XXII, 199).

Один раз также сравнивается мифическое с абстрактным: Гера летит так быстро, как мысль человека (XV, 80—83). Но и здесь сравнивающим является свойственное людям, человеческое. Обратное сравнение — человеческого с мифическим — встречается в поэме весьма часто, но только для выражения высшей степени или недостижимого, идеального. Притом, как правило, эти сравнения — краткие, оставленные такими, какими их дала народно-поэтическая традиция, без переработки их образным представлением автора «Илиады», то есть сравнения не «гомеровские».

По красоте уподобляются богине Елена (III, 158), Кастанира (VIII, 305), по почитаемости уподобляются богу Ахилл (IX, 155), Гипсенор, Агамемнон (X, 33), Эней (XI, 58), по мощи уподобляются Аресу Ахилл (XXII, 132), Мерион (XIII, 295, 328), Идомей, Патрокл (XI, 604), Гектор (XI, 295), Аякс (VII, 208).

Идеальная искусность в рукоделии выражается через уподобление Афине, невыразимая красота — через уподобление Афродите (IX, 389—390; XIX, 282; XXIV, 699 и др.), мудрость — через уподобление Зевсу и т. д. Это — общие места, ходячие, общеупотребительные выражения, сохраненные Гомером, ибо в мифическом образе божества воплощена мечта о самом совершенном.

Впрочем, через такое сравнение характеризуется и самое ненавистное: Ахилл говорит, что ненавидит неискреннего, лицемерного человека, как ворота Аида (IX, 312—313). Сравнение, заключающееся в речи героя, служит и раскрытию его личности. Оно характеризует силу его чувства: не только ненависть благородного сердца к криводушному, но и безграничную любовь Ахилла к жизни, выраженную через его отношение к смерти («воротам Аида»).

В языке других героев сравнения почти не встречаются, а в речах Ахилла их много. Уж это одно характеризует его эмоциональную напряженность, его душевную патетичность и поэтичность. Но дело не в одном количестве сравнений, а в яростном, обжигающем накале непосредственного чувства, выражающемся в их образном содержании.

Неистовая крайность гневного Ахилла отражается и в его крайнем гиперболизме. В ответ на предложение Агамемнона принять дорогие дары, он отвечает, что цепит их, как «волос упавший» (IX, 378), что, предложи

ему Агамемнон даже столько богатства, сколько их собрано в Орхомене или египетских Фивах, столько, сколько в мире песчинок и пыли, и то он, Ахилл, не простит оскорбления и отвергнет их. В бурном прибое захлестывающего его неистовства сравнения быстро возникают и нарастают одно за другим.

В ответ на предложение Агамемнона Ахиллу своей дочери герой опять выражает свой отказ двумя гиперболическими сравнениями. В тринадцати стихах (IX, 378—391) — шесть сравнений! Их нагромождение отражает клочкотание чувств в сердце Пелида.

Чувство обиды героя, которому за неустанные подвиги и труды отплатили черной неблагодарностью, вылилось у Ахилла в сравнении, исполненном большой образно-впечатляющей силы:

Точно как птица — насадка всю пищу, какую находит,
В клюве приносит бескрылым птенцам, а сама голодает,
Так же и я

(IX, 323 сл.)

Как это чаще всего наблюдается в «Илиаде», сравнение взято из самого простого, хорошо знакомого явления.

Совершенно иной, новый регистр в душевном состоянии Ахилла нам открывает сравнение XVI, 7 сл. Уподобляя Патрокла плачущей девочке, он не только характеризует здесь своего взволнованного друга, один вид которого уже говорит о том, что он умоляет Пелида о помощи соплеменникам, но и душевное состояние самого Ахилла. Сравнение типично двуединое; если Патрокл — девочка, то Ахилл — ее мать. Это — нежная ирония любящего друга, который хочет не хочет, а просьбе уступит. По деталям сравнение — шедевр бытописной миниатюры, а по проникновению как в состояние и побуждение Патрокла, так и в свое собственное, уже смягченное сердце, — один из пресловутых психологических «примитивов» Гомера.

Дальнейшее сравнение в речах Ахилла характеризует сознание им своей вины, осуждение им безмерности своего гнева. Кажется, отнюдь не примитивно замечание про начальный и дальнейший процесс этого аффекта:

... Вначале сочится он слаще текущего меда,
Но разрастается быстро, как дым, разжедая нам сердце.

(XVIII, 109—110)

Последние из сравнений Ахилла нас возвращают к «звериным» и «животным» тропам Гомера. Ими выражается беспощадность Пелида в его мести за убитого друга, его жестокость к Гектору, умоляющему, чтобы Ахилл вернул его труп.

Поскольку это в поэме последнее убийство, завершающее длинный ряд массовых и одиночных *androktasiē*, сравнения греческого героя в его ответе умирающему врагу носят как бы обобщающий характер, как бы являясь гномами:

Нет договорных союзов у хищного льва с человеком,
Мирного нет соглашения меж волком и слабым ягнёнком,
Но беспредельной враждой они друг против друга пылают,
Так между мной и тобой нет места приятни и клятвам.

(XXII, 262—265)

Но как эти сравнения-гномы отличны от утешающих сентенций в его последней речи к Приаму! Ибо все сравнения Ахилла отражают непосредственное душевное движение героя, вмещающего в себе много различных и противоречивых чувств и состояний. Так эти сравнения становятся и одним из средств выражения его личности, мимесис его характера.

ГЛАВА XII

ПЕРИФРАЗЫ И ИХ ФУНКЦИИ

В перифразах, как и в развернутых сравнениях, проявляется пространность гомеровского эпического стиля¹. Вместо того чтобы прямо назвать явление, действие, состояние, Гомер дает внешнее его выражение, сопутствующие ему признак, жест, движение, положение, последствия, вызванные им. Поэт называет не голый факт, а те отношения и сдвиги, те видимые перемены, которые с этим фактом связаны, являются его результатом или отражением. Иногда, назвав явление прямо, Гомер этим не ограничивается и амплифицирует его таким образом.

Но где причина и в чем смысл этого многожды повторяемого поэтического приема, который, не имея другого обозначения, называю перифрастическим? По сути, он не является таковым в обычном его понимании, а перифразом «гомеровским», подобно тому как принято называть «гомеровскими» особые, во многом от других отличные, сравнения «Илиады».

Гомер мыслит явления не абстрактно и изолированно, а в зримых выражениях и связях, в их пространственности и рельефности, в цветовых, звуковых и иных приметах и впечатлениях, в движениях и изменениях. Отсюда его способ повествования не через простое сообщение и название, а через динамичное, пластичное и различные иные представления. Отсюда и его образная перифрастика, благодаря которой читатель или слушатель *видит* происшедшее. Это не только «описание вместо названия», как обычно определяется перифраз, а наглядное представление через один сопутствующий или последующий момент, реже через два-три таких момента, вскрывающие сущность происшедшего и вместе с тем отношение к нему поэта.

В перифразах Гомера, как и в его сравнениях, выражается мировоззрение и жизнеощущение поэта, свежесть и острота его наблюдения.

Перифразы Гомера, как и его сравнения, глубоко лиричны. Большая часть их относится к убийству, с одной стороны, и к смерти, с другой, и характеризует гомеровское скорбное восприятие войны. Нигде больше Гомер не прибегает так часто к «стоячим местам». Многократным повторением и вариациями перифрастических образов убийства создается тот скорбный лейтмотив, который звучит через всю патетическую симфонию поэмы. Этими одинаковыми или несколько измененными «формулами» выражается то, что является наиболее типичным для войны — отнятие жизни у человека, лишение его света, сияния солнца, радости, любви, счастья, возможности видеть, дышать.

По своей эйдологии перифразы «Илиады» то метафорические, то метонимические, то содержащие сравнение, мифологическое олицетворение, эпитеты и другие тропы. Гомер повторяется и — не повторяется: он здесь, как и во всем, «всегда нов».

Обратимся к отдельным группам перифразов.

Перифрастика убийства

Наиболее частое выражение вместо «убил» — «снял доспехи». Прямое название свершенного заменяется здесь последующим моментом — обнажением трупа. Эта замена словом «обнажил», будто только сухо сообщаящим о привычном овладении военным облачением уби-

того врага, таит в себе глубокую горечь: человек, только что бывший живым, подвижным, борющимся, уже — труп, не сопротивляющееся бездыханное тело, которое можно раздеть, оголить и бросить.

Другие обороты вместо «убить»: «расслабить колени» («развязать» их), отнять дыхание, повергнуть в пыль, возвести на костер, погасить силу, похитить, прекратить бурную мощь, укротить, растерзать на груди хитон, медью прорванный, сделать добычей собак и птиц, обогреть руки кровью, покрыть мрачной ночью, отправить душу в Аид.

Иногда прямо говорится «убил», а затем сообщение амплифицируется снятием доспехов или дается целое сочетание заменяющих выражений, целый перифрастический ряд (как иногда нагромождение сравнений): «укротил, омрачив ясные очи, сковал блестящие члены» (XIII, 434—435). Эпитеты здесь не только «украшающие», но и характеризующие безжалостность войны, губящей прекрасное и молодое. Они усиливают образы жестокости, данные в перифразах, как усиливают их другие тропы — метафора погашения жизненной силы (тоже световой образ), метонимическое растерзание окровавленного хитона и пр.

Следует заметить, что все перифразы здесь относятся к убиваемому: они характеризуют положение его тела, его дыхание, судьбу его трупа, его доспехов — все, что вызвано убийством. Внимание поэта и здесь больше всего обращено к жертве войны, к гибнущему, а не к губителю. Только изредка перифраз показывает не то, что происходит с убиваемыми, а с убивающим: «Пелид кровью багрил необорные руки» (XX, 503); это — для представления о множестве жертв его мести за Патрокла и для характеристики его неистовой отваги и беспощадности. Тот же перифраз характеризует и жестокость Агамемнона (XI, 169).

Нередко вместо названия убийства говорится о горе, причиненном им близким убитых: собираясь на страшную месть, Ахилл предвещает убийство многих троянских воинов и говорит об этом широким перифразом, рисующим скорбь троянских жен о погибших:

Многих жен полногрудых — троянок, а также дарданок, —
Многих заставляю я слезы руками обеими с нежных
Щек своих вытирать, исходя в громогласных рыданиях!

(XVIII, 122—124)

Здесь перифраз в перифразе: горе и плач об убитых дается не прямым названием, а через их видимое внешнее проявление — вытирание слез. Общими руками — потому что слез будет много, одной рукой их не унять.

Перифразы смерти на поле битвы

Формул смерти в «Илиаде» значительно больше, чем формул умерщвления. Общие понятия «умер», «кончился», «убит» Гомер заменяет описанием различных сопутствующих смерти и за ней следующих моментов. Часть этих перифразов соответствует перифразам убийства, но с переменной действия лица поражающего на состояние или положение лица сраженного. Так, активному перифразу убийства «поверг в пыль» соответствует пассивная, страдательная форма его, перифраз смерти — «грянулся в пыль». Так же соответствует: «поверг на землю» — «пал на землю», «члены расслабил» — «члены расслабли», «разрешил колени» — «разрешились колени», «отнял дыхание» — «духа лишился», «исторг душу» — «душа разрешилась» и др.

Следует, однако, сказать, что эти формулы не являются целыми перифразами, а лишь входят в их состав. Перифразы смерти включают эти формулы, но ими не исчерпываются. Так, с падением часто сочетается звон доспехов:

Грянулся на землю он, и доспехи на нем загремели.

или:

Грянулся в пыль, и доспехи на нем загремели.

или:

С шумом он пал, и доспехи на нем загремели.

Здесь звуковой момент усилен, дан дважды. Или с уточнением, откуда пал:

...Упал с колесницы, и доспехи на нем загремели.

Или с подробностью, как упал, в каком положении тела:

Навзничь на землю свалился...

Ничком на землю свалился...

В пыль он упал, хватая ладонями землю...

Здесь — опять — перифраз в перифразе: вместо «ничком» — положение рук при таком падении, пластически выраженное, последнее, инстинктивное движение.

Вариантов таких падений в перифразах кончины много. Именно здесь Гомером даются те различные движения и положения сраженного, которые всегда поражали и поныне поражают своим многообразием.

Навзничь в прах повалился Фоон, обе руки простирая к товарищам
милым,

(XIII, 548—549)

Пред лошадьми с колесницею так он лежал, растянувшись,
В кровью залитую землю со стоном впинаясь руками.

(XIII, 392—393)

У другого сраженного иное место кончины, а положение тела изображено с помощью сравнения внутри перифраза:

Дух испуская, лежал, как червяк дождевой, растянувшись...
в руках у товарищей милых

(XIII, 653—654)

Без деталей:

Грянулся в пыль, хватая землю зубами...

Или:

В прах головою повержены, землю хватали зубами.

И, без падения, вместо «погибли» — «землю хватали зубами» (несколько раз).

Странное положение и движение в зависимости от места попадания копья, от того, куда нанесен смертельный удар:

Грянулся в пыль и стиснул зубами холодную медь... —

будто убитый это делает сам, по своей воле, сознательно. Человек вгрызается в медь! В холодную притом — Гомер детализирует...

У одного немецкого гомериста скорбный перифраз гибели толкуется как «приятное щекотание» (angenehmer Kitzel) нервов². Автор этого толкования Карл Гепель, усматривая в ионийском обществе времени создания «Илиады» «сверхкультурный, несколько декадентский» круг «рыцарей и господ», полагает, что Гомер их развлекал своими острыми описаниями, «приперченными

всякими шутками», вроде этого описания смерти человека, пронзенного копьем. Поистине чудовищный «эстетический» комментарий к гомеровским перифразам, родственной упомянутой интерпретации Мюльдером некоторых гомеровских сравнений.

Та или иная подробность падения зависит от того, что сраженный перед гибелью предпринимал:

С шумом он грянулся оземь, и факел из рук его выпал... —

так как троянец пытался бросить огонь на корабль.

Сразу из рук онемевших он выронил ногу Патрокла... —

(XVII, 285)

троянец хотел увлечь труп героя. Смерть выражена через видимый признак лишения чувств и сил, через деталь пресеченного намерения.

Есть лирические перифразы, связанные не с тем, что сраженный делал непосредственно перед гибелью, а с его постоянным занятием в бою. Кебрион был возницей Гектора. За его труп идет горячий бой, о котором повествуется перифрастическим способом — описанием действия большого количества различного оружия. Описание заканчивается скорбной иронией:

Много вокруг Кебриона отточенных копий воизалось,
Стрелы крылатые часто с тетив вылетали упругих,
Много огромных камней о щиты ударялося с громом
В битве вкруг тела его. А он, широко распростершись,
В пыльном лежал урагане, забыв об искусстве возницы.

(XVI, 772—776)

Иногда перифраз гибели выражается общим признаком — пролитием крови сраженного. Убитый метафорически (и мифологически) должен насытить кровью бога войны Ареса или обagrить ею землю (XVIII, 329—330; XXII, 267).

Большая группа перифразов метафорически выражает гибель зрительными образами мрака, тьмы, ночи, символизирующими у Гомера смерть, подобно тому как свет, день, солнце символизируют жизнь:

Тьма ему очи покрыла.

Ненавистная тьма его охватила.

Глаза его черная ночь осемила.

Иногда этот перифраз дается в сочетании с другими:

Быстро от членов дух отлетел, и ужасная тьма его охватила.

Через отверстие зияющей раны вышла поспешно душа, и глаза
его мраком покрылись.

Грохнулся он с колесницы, и мрак по его разлился глазам.

Глаза ему тьма покрыла, он духа лишился.

Двойной метафорический вариант перифраза:

Черное облако смерти покрыло его отовсюду.

Интересно, что Гомер варьирует не только образ тьмы (синонимов мрака здесь несколько) и соответствующие цветковые и эмоциональные ее эпитеты, но и ее метафорически одушевленное действие: она взяла, схватила, разлилась, покрыла (убитого). Варьируется и ее охват: она разливается по глазам, покрывает ноздри и глаза (XVI, 503), покрывает кругом, обволакивает отовсюду. Перифразы, таким образом, повторяются и — не повторяются, обновляются, частично меняя и освежая образ деталью и углубляя наше восприятие и переживание его трагической сущности.

Все до сих пор рассмотренные перифразы гибели построены на моментах или признаках, непосредственно сопутствующих смерти: лишение дыхания, силы, устойчивости, способности видеть и т. п.

Не менее глубоко нами воспринимается и переживается трагизм гибели через перифразы, построенные на моментах не прямо ей сопутствующих, а последующих, несколько от нее отдаленных, но ею обусловленных. Они заменяют название смерти чаще всего: 1) возможной судьбой трупа и 2) невозможными радостями возвращения на родину, невозможностью встречи с самыми близкими и дорогими людьми, невозможностью испытывать и доставлять им счастье.

Перифразы, заменяющие гибель, смерть — участью покойника.

Его предадут огню, или метафорический вариант — он взойдет на печальный погребальный костер (будто сам подвергнет себя сожжению, сам предаст себя огню).

Его покроет могильная насыпь.

Его держит черная земля (с метафорическим одушевлением земли).

Он опустится, погрузится в землю (с метафорическим одушевлением трупа).

Чтоб земля под кем-либо раскрылась, разверзлась (χαποι — «зевала»). Варианты с эпитетами: чтоб раскрылась черная земля, чтоб разверзлась широкая земля.

Стать водою и землею (истлеть).

Насытить собак и птиц мясом и жиром своим (труп метафорически одушевлен, как бы сам кормит собою собак и птиц).

Стать игралищем собак.

Он будет съеден коршунами и собаками.

Его съедят ястребы и быстрые псы.

Что в последних говорится о самой ужасной судьбе образно, перифрастически, в смысле гибели, ясно из соответствующего контекста. В других местах аналогичные выражения не являются перифрастическими, образно заменяющими понятие смерти, гибели, а употребляются в прямом, простом их смысле: такой смысл заключается в угрозе Ахилла умирающему Гектору (XXII, 335—336 и 354), в угрозе Гектора троянцам (XV, 349—350). Здесь мы видим, так сказать, реальный первоисточник тропа, как в «обнажении», когда из контекста ясно, что просто имеется в виду снятие доспехов с убитого, или когда говорится о падении не заменительно, вместо «кончился», не в описательном, а в прямом, самостоятельном значении. Мы имеем много возможностей проследить в «Илиаде» рождение формулы перифраза, а также метафоры там, где имеется и прямое название явления и наряду с ним, тут же, описательное изображение его. Последнее как бы отделяется и в процессе поэтического мышления становится заменой первого.

Но обратимся к перифразам гибели с вышеуказанными последующими моментами. Вместо «погибнуть» (в разных лицах):

не носить головы на плечах (II, 259);

вовек домой не вернуться. Вариант: пропало для меня возвращение (IX, 413).

Варианты с эпической пространностью и трагической иронией. Об Азии, убитом близ судов Идоменеем:

Не суждено ему было погибельных парок избегнуть
И, похваляясь конями и пышной своей колесницей,
Править назад к Илиону, открытому ветрам...

(XII, 113—115)

Менелай об убитом им Гипереноре:

Не пошел он своими ногами радость жене принести и родителям
чтимым.

(XVII, 27)

«Своими ногами» вместо «живой», — перифраз в перифразе.

Ахилл Фетиде о себе, ее сыне, в третьем лице:

Больше в отчизну уж он не вернется, дома не встретишь его.

(XVIII, 89—99)

Фетида об Ахилле (в плаче с nereидами):

Он уж назад не вернется, и уж навстречу ему я не выйду
в Пелеевом доме.

(XVIII, 59—60)

То же в словах перед Гефестом:

...Он уж назад не вернется,
И уж навстречу ему я не выйду в Пелеевом доме.

(XVIII, 440—441)

В последних трех перифразах гибель выражена двойной невозможностью: 1) возвращения героя и 2) встречи его дома. Вариант, выраженный только второй трагической невозможностью: Пенелей о погибшем Промехе, своем соплеменнике:

...Жена молодая Алегенорида Промеха
Радостно мужа не встретит, когда наконец из-под Трои
Мы, молодые ахейцы, домой на судах возвратимся.

(XIV, 503—505)

Не называться больше отцом.

(II, 260)

Более широкий бытописный вариант перифраза:

Не назовут его папой, и дети не сядут к нему на колени.

Сколько любви и нежности — дружеской, сыновней, супружеской, отцовской, материнской — выражено в этих перифразах, характеризующих (как и сравнения) Гомера как поэта мирной жизни, человеческих радостей, простого домашнего счастья!

В одной из таких замен как бы собрано все, что содержится в перифразах этой группы, перечислено самое

дорогое, что с гибелью человека ему больше недоступно. Саргедон, сознавая свою близкую кончину, говорит о ней Гектору:

... Я вижу, что нет никакой мне надежды
В дом возвратиться к себе, в дорогую отцовскую землю,
Радость принести и супруге любимой, и малому сыну.

(V, 686—688)

Среди самых высоких чувств у гомеровского человека — любовь к отчизне.

Отметим также перифраз гибели, содержащий одну печальную возможность для родителей убитого: вместо «погиб» —

Милого сына дома оплачут...

Кроме рассмотренных перифразов смерти, нужно еще остановиться на заменах убийства и гибели образами пролитой крови, а также на перифразах и амплификациях полного разгрома и истребления.

В этих заменах кровь то течет по оружию, то окрашивает доспех, то окропляет колесницу, то увлажняет место, где происходит бой. Гомер здесь пользуется особым средством изображения войны — кровописью...

Выше уже приведен перифрастический мифологизм «насытить кровью бойца-щитоносца Ароя», построенный как бы на намеренном, сознательном действии павшего воина, который сам насыщает кровавадного бога.

«Обагрить землю кровью» как бы говорит о странной необходимости окрасить почву... Здесь привлечен цветовой момент, как и в перифразе убийства: «черная кровь из тебя вдоль копья моего заструится» (I, 303), или в перифразе гибели: шлем упал в пыль на землю, «блистая пурпуром свежим» (XV, 537—538). Вместо «много погибло ахейцев» поэт говорит о следах их гибели, которые остались вокруг:

Стены и брустверы всюду обрызганы были обильно
Кровью обеих сторон — и троянских мужей и ахейских...

(XII, 430—431)

То же — в перифразе гибели множества троянцев от копья свирепствующего Ахилла: «черная земля истекала кровью» (XX, 494), с метафорическим одушевлением земли.

То же, с новыми подробностями — следами на колеснице от ее движения по земле, облитой кровью, по трупам сраженных:

Оросились черною кровью
Понизу медная ось и ручки вокруг колесницы.
В них и от конских копыт, и от шин колесничных
Брызги хлестали...

(XX, 499—502)

Иногда в перифразе по земле течет не кровь, а мозг. Так, вместо «пусть погибнут» (нарушители клятвы) сказано:

Пусть их мозги, как вот это вино, по земле разольются,
Их и детей их; а жен пусть другие взведут на постели!

(III, 300—301)

Это — перифраз страшного разгрома, как бы сокращенный, — полный дан в мольбе Клеопатры к Мелеагру (IX, 593—594) и в френосе Андромахи (XXIV, 728 сл. сл.). Иногда дается не цветовой, а «температурный» признак свежeproлитой крови — ее теплота, как она сказала на много поражавшем оружии: от нее мсч — горячий (XVI, 333; XX, 475—476). Но в перифразе массовой гибели кровь не всегда обязательна; есть в «Илиаде» и «бескровный» перифраз полного истребления:

...Даже вестник и тот не спасется.

Поголовная гибель дана через единичный отрицательный образ: даже сообщить о ней некому будет.

Гомер вообще нередко пользуется отрицательным образом выражения: «Очень твои не ничтожны дары...» (IX, 164); «Не был слепым наблюдавший...» (X, 515; XIII, 10; XIV, 135); «Не радость испытает троянец...» (XX, 362—363); «Не без охоты они (кони) полетели» (V, 768; VIII, 45; XI, 281; XXII, 400 и др.). Чтобы сказать, что все жители Трои вышли встречать труп Гектора, Гомер обращается к отрицательному признаку — отсутствие таких, которые бы не ушли:

...И вдруг ни жены не осталось, ни мужа
В Трое широкой.

(XXIV, 707—708)

Прочие перифразы «Илиады» большей частью относятся к тем или иным моментам войны и к переживаниям

их отдельными лицами или массами. Из перифразов, непосредственно относящихся к войне, отметим еще некоторые, на наш взгляд, наиболее интересные типы.

Выше приведен перифраз, связанный с культом Ареса. К этому же культу относится и другое выражение: вместо «сражаться» — «плясать Аресу» (VII, 241 и др.). Метафорическая замена ритуальным моментом, возможно, Гомеру уже непонятным, содержит трагическую иронию: стоящие жизни движения сражающихся названы танцем в честь бога войны. Эней говорит Мериону, в которого метнул пику, но не попал: она бы тебя навсегда упокоила, хоть ты и плясун искусный (XVI, 617—618).

Чаще, однако, перифраз с Аресом строится на прямом отождествлении его с войной. Так, вместо «сражались рядом» — «выдерживали острого Ареса (стоя) один подле другого»: мифологическая замена строится на образном совместном противостоянии напору божества, олицетворяющего войну.

Замена боевого действия предшествующим моментом приготовления к бою, вооружения героя: вместо «стал на защиту» — «стал облачаться в блестящие доспехи» (IX, 596).

Замена действия начальным его моментом, первым движением: вместо «покинет битву» — «вскочит на лошадей» (XI, 192).

Замена действия необходимым предварительным условием: вместо «взять город» — «взобраться на башни» (VIII, 165).

Замена действия сопутствующим ему явлением: вместо «побегут с поля битвы» — «пыль по широкой равнине поднимут» (XIV, 145).

Замена последующими моментами: вместо «пока войны еще не побежали» — «пока еще женам в объятья не пали они, на потеху и радость врагам». Язвительная амплификация.

Замена характеристики боевого поведения предположительными результатами его: вместо «ты не бежишь от врагов» —

Если б копьем или стрелой в боевой был ты ранен работе,
То не в затылок тебе и не в спину б попало оружие,
Грудью б ты встретил копье, и стрелу животом бы ты принял,
Бросившись прямо вперед для любезной беседы с врагами.

(XIII, 288—291)

Перифраз амплифицирован: вместо «не сзади, а спереди» — подробные указания возможных мест поражения, зависящих от поведения в бою. Как и во многих других местах поэмы, мы имеем здесь образец гомеровского синтропизма. Поэтика Гомера — сплав различных образов, которые друг от друга неотделимы, и только для удобства анализа мы допускаем самостоятельное их изучение.

Традиционный краткий перифраз трусости — обращение вспять, поворачивание спины к врагу. Так, Диомед порицает Одиссея:

Что ты бежишь, повернувшись спиной, как трусливый меж толпщ?
(VIII, 94)

Гомер его расширяет, как и традиционные краткие сравнения.

Вообще для одного и того же явления Гомер пользуется то кратким, то обстоятельным перифразом, в зависимости от того, берет ли он вместо прямого понятия один заменяющий момент или несколько. Так, Нестор полагает, что нужно воевать до полной победы:

Пусть же никто из ахейцев домой не спешит воротиться,
Не переспавши в постели с плененной женою троянца.
(II, 354—356)

Взятие Трои заменено одним проявлением варварской расправы с покоренным городом — насиланием женщин.

А вот другой перифраз разрушения Трои. Агамемнон молится Зевсу:

Дай, чтобы солнце не скрылось и мрак не спустился на землю
Прежде, чем в прах я не свергну чертогов владыки Приама,
Черных от дыма, дверей их огнем не сожгу беспощадным,
Гектора ж тонкий хитон на груди не проижу, разорвавши
Медью его, а вокруг не полягут другие троянцы,
В пыль головой полетевши и землю кусая зубами!

(II, 413—418)

Здесь взятие города заменено целым рядом актов мести, которой жаждет вождь ахейского войска. Перифраз содержит внутренние замены: вместо «убью Гектора» — «медью рассеку тонкий хитон на его груди», вместо

«а рядом с ним погибнут его соратники» — «между тем как товарищи рядом, в прах головою повержены, будут зубами грызть землю». Моление с приведенным перечнем жестокостей — образец конкретной поэтической образности, представления общего через видимые частные его проявления и признаки.

Замена жестом, пластически-внешним выражением действия: вместо «Зевс ограждает Троию» — «распростер над нею руку» (IX, 419—420).

Амплификация с несколькими внешними признаками (мучительности длительного боя): вместо «бой будет изнурительным» —

Пóтом на каждой груди обольется ремень, на котором
Щит-покровитель висит, и рука от меча утомится,
Пóтом покроется конь, боевую влача колесницу.

Замена действия его звуковыми проявлениями: вместо «началась война под Калидоном» —

Вскоре вокруг стен калидонских раздались крики и грохот
Башен, громимых врагом.

(IX, 573—574)

...Бой и воинственный крик разгорался вокруг стен укрепленных.
Балки на башнях высоких трещали под силой ударов.

(XII, 35—37)

Замена ратоборства одного героя его голосом, его боевым криком: вместо — «уж выбыл из боя Агамемнон» —

Уже не несутся средь боя призывные крики Атрида
Из головы ненавистой...

(XVI, 76—77)

Вместо: «Подвизается только Гектор» —

Лишь Гектора-людоубийцы голос гремит средь троянцев...

(XVI, 77—78)

Замена ратоборства героя — блеском его доспеха перед врагами: Ахилл говорит, что троянцы осмелели и теснят ахейцев, потому что он не воюет:

Больше теперь уже не светит вблизи перед дерзкими
Ярким налобником... шлем мой

(XVI, 70—71)

Замена ратоборства героя действием его метафорически одушевленного оружия: вместо «выбыл из боя Диомед» —

Уж не свирепствует в мощных руках Диомеда Тндида
Бурная пика его, отвращая беду от ахейцев...

(XVI, 74—75)

Нетрудно заметить особую эмоциональную окраску перифраза одного и того же ряда. «Звуковые» замены звучат по-разному, в зависимости от отношения к тому, о ком идет речь в «звуковом» перифразе. То же — в перифразах «световых», «цветовых» и других. Смысл и чувство, наполняющие перифраз, определяются его контекстом и проистекают из общего социально-этического направления и художественного стиля поэмы.

Страстная любовь к жизни, к солнцу, к земле, к свободе, нежное чувство к отчизне, к близким людям тоже связаны с войной, поскольку она лишает или грозит человеку лишением того, что является для него самым дорогим и любимым. Гомеровское и народное понимание здесь неотделимы и едины. Жить — это «видеть сияние солнца», «видеть блистающее светило солнца», «взирать на землю». Каким солнечным должно быть жизнеощущение народа и его поэта, чтобы вместо «на земле» говорить «под зарей и под солнцем» или «под солнцем и под звездным небом». Какое ярко-цветовое, красочно-образное видение мира должно быть у поэта, чтобы вместо «заялся день» сказать: «в платье шафранном Эос простерлась над всею землею». Как нужно любить и ценить родину, чтобы, проклиная, вместо «пусть погибнет» сказать: «пусть вовек из-под Трои домой не вернется!» Пандар говорит: «Если вернусь я домой и (своими) глазами увижу землю родную, жену и отеческий дом наш высокий». Сколько тоски по отчизне и какое стремление очутиться в родной обстановке выражено в этой амплификации! Заметьте: «увижу глазами» (V, 212—213). С точки зрения простой логики «глазами» здесь совершенно лишнее слово, ибо чем еще можно смотреть, видеть? Но как непосредственно-образно вскрывает страстную мечту о возвращении на родину это «лишнее» слово! Так говорят порой и в наше время простые, безыскусственные, нелитературные люди. Гомер уловил и передал экспрессию

живой речи. Столь же сильно выражена у Гомера и мечта об освобождении отчизны от нашествия врагов, от страха нависшего разгрома и опустошения ее, мечта о наступлении мирной жизни (VI, 526—529). О ней говорит Гектор, в речи которого перифраз построен на образной замене момента «после войны» одним последующим ритуальным приношением (чаши свободы), символизирующим радость избавления от опасности.

Много в «Илиаде» перифразов горя, страдания и других переживаний и состояний, вызванных войной, гибелью близких, чувств скорби, мести, жалости, необходимости умолить, утешить и т. д.

Основа и средства замены здесь также самые различные, самые разнообразные.

Замена длительности горевания — конечным его моментом: вместо «всю ночь они плакали» —

В горестном плаче застала их всех розоперстая Эос.

(XXIII, 109)

Замена силы горевания звуковым его выражением и распространением: вместо «они (Ахилл и Приам) плакали навзрыд» —

Стоны обоих и плач по всему разносились дому.

(XXIV, 512)

Замена прекращения рыдания глубоким удовлетворением, достаточным наслаждением им: вместо «после того, как Ахилл наплакался» —

После того как слезами Пелид богоравный унылся,
В сердце ж и членах его исчезло желание плакать...

(XXIV, 512—513)

Замена здесь превратилась в метафорическую амплификацию. У Гомера, как уже замечено выше, тропы не изолированы друг от друга.

Замена душевного побуждения или обращения — внешним его выражением, движением руки: (Андромаха говорит Гектору) вместо «ты со мною не простился перед смертью» —

Не протянул ты руки мне своей со смертельного ложа...

(XXIV, 743)

Вместо «умолять» — простирает руки, обнимать колени или припадать к коленям.

Вместо просьбы — напоминание о себе робким прикосновением руки (XXII, 492—493).

Замена удовлетворенного чувства мести утешением ею самых близких родных убитого: Эвфорб говорит Меллаю, убившему его брата:

Всем бы я им, несчастным, принес окончанье их плача,
Если б, с твоей головой и с доспехом твоим появившись,
Я б их Папфою вручил и Фронтиде божественной. . .

(XVII, 38—40)

Далеко не полный обзор различных видов перифразов показывает, как глубоко органичен этот троп в идейном содержании и художественном строе «Илиады» и какую интенсивную функцию он несет в трагическом пафосе поэмы.

ГЛАВА XIII

МЕТАФОРЫ

В «Поэтике» и «Риторике» Аристотель придает метафоре как тропу гораздо большее значение, чем сравнению. Более того, он считает последнее не самостоятельным тропом, а только двучленной метафорой¹. «Уподобление... есть та же метафора, но отличающаяся присоединением (слов сравнения); она меньше нравится, так как она длиннее, она не утверждает «это — то»². «Сравнение удачно, когда в нем есть метафора»³. «Всего важнее — быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; это — признак таланта, потому что сделать хорошие метафоры — значит подмечать сходство (в природе)»⁴. В метафоре это сходство дается не раздельным, прямым, открытым сопоставлением, а слитным, как бы скрытым образом: «Метафоры заключают в себе загадку»⁵. Но это загадка не затемняющая, а, наоборот, углубляющая, интенсифицирующая восприятие и познание явления с новой стороны. Образцы метафор, обладающих такой новизной и художественной действительностью, Аристотель приводит из Гомера.

Некоторые западные исследователи гомеровской поэтики расходятся с древним философом в оценке места, которое метафора занимает в этой поэтике. Так, напри-

мер, В. Стэндфорд считает, что хотя в количественном отношении метафоры у Гомера далеко превосходят сравнения, они в качественном отношении намного уступают последним. Они не только художественно менее действенны, а кажутся высокопарными и сознательно архаизированными и, в отличие от сравнений, редко выражают жизнепонимание и чувство поэта⁶.

М. Пэрри идет еще дальше. Он вовсе отвергает утверждение Аристотеля об оригинальности гомеровских метафор: они почти все традиционные, фиксированные, постоянные, как и эпитеты⁷. Только единичные метафоры сохраняют силу поэтической свежести. Критерием здесь является то, что они больше у Гомера нигде не встречаются⁸. Таких метафор в первой песне «Илиады» всего тринадцать. Если принять во внимание фактический недосмотр Пэрри, так как некоторые из них все же хоть в иной связи, но в том же образном смысле встречаются еще в других песнях, то число их сокращается до восьми. Но, на взгляд исследователя, и эти немногие метафоры стали для читателей просто эпическими общими местами или выражениями, имеющими не большее значение, чем обыкновенные, постоянно употребляемые термины⁹.

В определении действенности тропа и даже в установлении самого наличия образности Пэрри не только субъективен, но иногда и парадоксален. По его мнению, выражение «с глазами собаки», «с сердцем оленя» не являются метафорами, так как Ахилл считает, что у Агамемнона действительно глаза собаки и сердце оленя¹⁰.

Степень новизны и свежести метафоры в гомеровскую эпоху установить почти невозможно. В самом деле, «нужда гонит» для нас метафора изношенная. Но если исходить из критерия Пэрри, то поскольку она встречается в «Илиаде» только раз, то это выражение было в гомеровское время образно свежим, действенной метафорой. То же — «туча пеших» и т. п. О гомеровских тропах мы судим по нашему, современному их восприятию. Но и при таком суждении мы можем и должны рассмотреть их художественную специфику и их функцию в идейно-поэтическом звучании поэмы.

Оставляя в стороне множество метафор «неживых» или сомнительной поэтической свежести, обратимся к образам впечатляющим. Они содержатся и в «чистом виде», и в сравнениях, и в перифразах, и в эпитетах, и в других

тропах. Они берутся Гомером то из области труда, то из круга явлений войны, быта, природы и др.

Рассмотрим их по наиболее важным и многочисленным группам.

Трудовые метафоры

В метафорах гомеровской поэмы художественное мышление поэта, который знает, ценит и любит труд человека, нередко проявляется прямо, непосредственно в самой основе, в содержании образа.

Метафорой войны и боя часто является тяжкий труд — *ропос*¹¹. В отличие от труда созидательного, полезного, благостного, это — труд «злой» (XVII, 401), «губительный» (XVI, 568) и «крутой», круто обрывающий жизнь (XI, 601). Думается, что эта метафора появилась тогда, когда военное дело стало профессиональным занятием людей неимущих, вынужденных сделать его источником своего пропитания. От Гомера не так уж далеко до Архилоха, который будет с большой лирической горечью жаловаться на свою солдатскую долю, на службу наемного воина:

В остром копье у меня замешен мой хлеб. И в копье же
Из-под Исмара вино. Пью, опершись на копье...

У Гомера мы в многократном назывании войны злым, ненавистным трудом чувствуем большой народный трагизм этого «мужегубного», кровавого дела.

Наряду с *ропос* война имеет тот же образ в глагольной и причастной формах: *ропеуеип*, *ропеутенос* вместо «воевать» и «воюющий» (IV, 374). Гектору, более всех прочих троянцев отдающему свои силы защите Трои, Елена метафорически говорит: «Тебе наиболее труд охватывает душу» (VI, 355). *Ропос* здесь метафора озабоченности, трудной занятости войной.

Со своей стороны, труд имеет свою производную метафору, по физическому ощущению его последствия — усталости. Это роднит метафору с перифразом, где прямое название явления у Гомера часто заменяется ему сопутствующим или следующим за ним состоянием.

Основание и становление этой замены труда усталостью можно видеть хотя бы на таких примерах.

Слово дано в прямом его значении: «рука на копье устанет» (II, 389); «члены не утомляются» (XIX, 169—

170) и много других: XVI, 106; XXIV, 613; VIII, 448; IV, 27, 244; XVII, 658; XXIII, 444; VII, 5, 6; VI, 261, 262; XXIII, 232; XI, 802; XVI, 44.

В II, 101; VIII, 195; XIX, 368 сочетается «утомился, трудясь». Сохраняя свое прямое значение «устал», «утомился», катех объяснено работой, трудом как причиной; здесь как бы намечается основа для возможной метафоры.

В других выражениях катех, имея активное значение «утомил», содержит уже метафорический оттенок — «натрудил»:

А он, утомивши убийствами руки...

(XXI, 26)

Свои утомил он блестящие члены...

(XXIII, 63)

Далее, V, 735 и VIII, 386, говорится, что Афина сняла мягкий пестроузорный пеплос, который «сама сделала и устала руками». Грамматическая странность этого выражения («который... устала руками») отражает психологическое становление метафоры «устала», которая будет заменять слово «сделала», но стоит еще рядом с ним и как бы приобретает такую же активную функцию свершения работы. В других выражениях, говорящих о труде как об усталости, становление метафоры уже произошло, и она употребляется в активной функции самостоятельно: вместо «сделал», «выковал», «выткали» — «устал», «утомились» (IV, 187; XVIII, 614; V, 338).

Метафора усталости содержится в эпитете огня — «неустанный» (XXI, 13, 341), а сама усталость характеризуется, так сказать, причинным эпитетом; она — *polu-aix* (V, 811), «многоустремленная», то есть являющаяся результатом многих военных усилий, стремительных натисков (Диомеда).

Метафорическое «уставать» мы встретим и вместо «добывать», поскольку для этого тратится труд: (троянки и дарданки), «которых мы силой и длинною пикой устали...» (XVIII, 341).

Наконец, вместо «умершие» метафорически говорится «уставшие», так как поэтом они мыслятся умаявшимися, натрудившимися при жизни: Агамемнон молится подземным богам, которые мстят «усталым людям», то есть по-

чившим (III, 278—279). Призрак Патрокла жалуется в сновидении Ахиллу:

Души, тени усталых меня от ворот отгоняют.

(XXIII, 72, В.)

Не так ли и мы говорим вместо «умереть» — «упокоиться», вместо «умерший» — «покойник»?

К метафорам из той или иной области труда Гомер обращается для выражения умственной и речевой деятельности:

В час же, когда перед всеми слова они ткали и мысли...

(III, 212)

«Ткали» вместо «высказывали».

Для выражения понятий «испытывать», «переживать» Гомер метафорически говорит «клубить» (как шерсть — XIV, 85—87). Ахилл вспоминает о Патрокле:

...Сколько вместе они пережили («клубили») и сколько страдали
В битвах тяжелых с врагом и в волнах разъяренного моря...

(XXIV, 7—8)

Вместо «замышлять» или «готовить бедствия» — «шить зло», «вышивать беды» (XVIII, 367) и др.

Для изменения в состоянии: вместо «помолодеть» — «стесать (соскоблить) старость» (IX, 446).

Вместо «ослаблять» — «растирать» (гнев — IV, 42).

Некоторые метафоры берутся Гомером из скотоводческого и земледельческого труда:

Пастбище слов повсюду широкое...

(XX, 249)

Смысл: наговорить можно всякое...

Силе железной огня пастись предоставил.

(XXIII, 177)

Первая метафора дает образ просторности, вторая — образ уничтожения, как бы потравы до корня. Амплификационная «сила» здесь относится не к герою, как обычно (как «сила Аякса», «сила Геракла» и т. п.), а к стихии.

XIX, 221—224: «Быстро у людей наступает пресыщение битвой, если обилье колосьев медь по земле разливает, но жатва становится скудной, как только весы на-

клоняет Зевс — извечный ключник войны». Это одна из развернутых метафор — «загадок», о которых говорит Аристотель¹². Она содержит несколько внутренних метафор и других тропов: (метонимическая) медь разливает (рассыпает) колосья, наступает насыщение битвой, Зевс является ключником войны. Аллегория или метафора битвы как жатвы, кладущей сраженных на поле брани, как колосья, — параллель к сравнению XI, 67—71, наклонение весов — параллель к сравнению XII, 433 (или наоборот). Метафорическим вариантом сравнения с отвесом плотника (XV, 410—414) является образ между ахейцами и троянцами одинаково Зевсом натянутой битвы (XI, 336). Метафора натянутой веревки войны (XIII, 358—360), вероятно, возникла из наблюдения труда охотников или рыболовов. Заметим попутно, что метафорическая веревка сама — неразвязывающаяся, но многим развязала колени (как «убедила ум безумца» относительно Пандара — IV, 104), перифрастически — многих погубила. Один троп служит усилению другого.

Мироощущение и образное мышление трудолюбивого народа нами воспринимается в метафоре «насытил руки» (вместо «натрудил»): руки, исполнив работу, как бы ощущают удовлетворение голода по ней. Так может говорить только человек труда, поэт, для которого даже лучший герой, пребывающий в праздности, — «бремя земли». Таким поэтом и является автор «Илиады».

Военные метафоры

Метафорами боя, сражения часто являются сопровождающие его крик, шум, грохот — *iachē*.

Возникновение и становление, образование этой метафоры мы тоже можем проследить. Гектор обвиняет Париса в том, что из-за него вокруг Трои крик и бой разгорелся (VI, 328). В XVI, 61—63, Ахилл говорит Патроклу:

Я думал сначала не раньше
Гнев прекратить мой упорный, чем крики и ярая битва
Пред кораблями моими и ставкой моей разольются...

Крик здесь стоит рядом с битвой не как объясняемый ею, а как бы параллельный ей, но все же как будто не совсем с нею отождествленный. В XX, 451, — вместо «битва» сказано «шум (стук, грохот) копий». Метафора уже воз-

никала, но как будто требует еще объяснения: что за шум, откуда он или от чего. XVI, 44; XV, 718; XIII, 479 — *aytē*, крик приобрел целиком самостоятельное значение битвы, стал целиком покрывающей ее метафорой. Патрокл просит Ахилла, чтоб дал ему дружину, мотивируя:

Свежих, исполненных сил, мы бойцов, обессиленных в крике,
К Трое прогнали б легко от судов и палаток ахейских.

Никаких объяснений, что это за крик, здесь нет и не требуется. Крик тождествен с битвой. Такую же полную самостоятельность метафоры боя приобрел *phloisbos*, шум (IV, 322, и др.). Гомер вообще часто прибегает в живописании войны к звуковым, огненным и световым метафорам (как и к метафорическим эпитетам такого же рода): «тетива сильно вскрикнула» (IV, 125); «медь (щита) заревела» (VII, 267); «щит (Ахилла) замычал» (XX, 260); от битвы богов «загудела широкая земля и затрубило великое небо» (XXI, 387—388); от движения ахейцев «стонет земля» (II, 95); «громко кричат волны» (I, 482); «от бросившихся в Ксанф троянцев грохочет его течение и ревут его берега» (XXI, 10 и др.). Эти и другие звуковые метафоры создают мощный и страшный аккомпанемент битвы.

Огневые и световые метафоры то озаряют ослепительно ярким блеском сражение, поле битвы и окружающий его мир, то окрашивают в зловещие тона движение целого воинства, то окутывают мраком душу одного героя: «горит крик и бой» (VI, 328—329); «горит молва» (II, 93); «бушевал (среди войска) каменный огонь» (XII, 177—178); клятвы не будут действительны — пойдут «в огонь» (II, 340); «загорается венок битвы вокруг тебя» (XIII, 736); «погашается сила» (XVI, 621); «угасает, гасится гнев» (IX, 678).

Вместо «оказать помощь», «прийти на выручку тесным» — «явить им свет» (XV, 741; XVI, 39, 95; XI, 797, и др.).

Вместо принести победу, спасение — «стать светом» (VIII, 282).

Образы, связанные со светом и мраком: XIV, 183 — «прелесть засияла», «засветилась», вместо «тайно» — «темно» (VI, 24). Вместо «масса троянцев» — «черная туча» (XVI, 66) или только «туча» (пеших — IV, 274).

Вместо «он очень опечалился» — «черная туча печали его покрыла» (XVII, 591). (О метафорическом одушевле-

пин «покрыла» — дальше.) И метафорический эпитет крови — «чернотучная» (IV, 140; XVI, 667; XXI, 167).

Вместо «свежая кровь» — «свежая багрянка», по цветному подобию (XV, 538, в перифразе). И вместо «кровавая» — «пурпурная» (XXI, 326).

Гомер, как мы видели, часто мыслит образами, взятыми из области труда, из мирной обстановки. Но повествование о битвах и поединках, событиях, происходящих на поле сражения, неизбежно сказалось на тропах «Илиады», в частности, на ее метафорах. Некоторые из них, по содержанию «нейтральные», приобретают военную окраску, военный характер или оттенок. Вот отдельные их образцы.

Вместо «поспорив» — «сразившись словами» (I, 304). Вместо «(необходимость) заставляет» — «теснит» (VI, 86 и 458). Хрис в своем молении Аполлону вместо «прекрати бедствие» говорит: «отрази бедствие» (I, 456). Вместо «(ахейцы были) сильно опечалены» — «сердце в груди рассечено» (IX, 8); «Зевс подсекает все решенья Аякса» (XVI, 120).

Вместо «он сильно опечалился» — «острая печаль ударила его по глубокому сердцу» (XIX, 125). Печаль при этом одушевлена.

Вместо «он бледнеет» — «бледность его хватает за щеки» (III, 35). И опять — одушевление (бледности).

Вместо «послушался» — «был дозорным слова», «сторожил слово» (XVI, 686).

Пожалуй, наиболее резко выраженной «военизацией» метафоры является: «волны вооружаются», «покрываются шлемами» (IV, 424), «небо затрубило» (XXI, 388) и вместо «положение отчаянное» — «на острие меча» (X, 173).

Но, как уже сказано, таких метафор в «Илиаде» мало. Образное мышление Гомера нас чаще всего уводит с поля битвы в привычную мирную обстановку.

Бытовые метафоры

Для большей части метафор в «Илиаде» берутся самые простые, каждому человеку хорошо известные моменты жизни, явления ежедневного быта, привычные движения, действия, состояния: приготовление, отведывание, разрезывание, разламывание или разливание пищи, еда,

утоление жажды, одевание, умывание, сидение, вставание, падение, бегание, бросание, натягивание, завязывание, развязывание, чувство холода и согревание, болезнь и излечение от нее, беседа, смех, крик, стон, игра, веселье и т. д. и т. п.

Далекие события, дела героев (и богов) частично, благодаря этому, приближаются к читателю (слушателю), лучше представляются ему, доступнее его восприятию и переживанию их.

Такие метафоры нам уже встречались как среди «самостоятельных», так и среди «несамостоятельных», то есть входящих в перифраз или сравнение (земля «кричит», «стонет», «беседа с врагами» и др.). Рассмотрим их отдельно и более подробно.

Из круга кормления, питания, приготовления пищи и питья. Сделал причиной бедствия — «вскормил беду»; волна, поднятая ветром, — «вскормленная» им (XV, 625); копьё, вскормленное ветром, ясень (XI, 256). Терпя душевные муки, страдая — «душу глодая себе», «поедая свою душу» (VI, 202); мучаешь свое сердце — «поедаешь свое сердце» (XXIV, 129); огонь сжигает — «огонь пожирает» (XXIII, 182); возбудили тяжелую распрю — «разломили тяжелую распрю» (XX, 55); ну-ка, поражу его копьем — «пусть-ка отведает (вкусит) острие моего копья» (XXI, 60—61); сдержит гнев — «переварит гнев (желчь)» (I, 81); скорблю — «перевариваю скорбь» (XXIV, 639); в битве — «на (печальном) пиру» (XXIV, 739); (старик) смутился — «рассудок разлился» (XXIV, 358); нарушили клятву — «разлили (или рассыпали) клятву» (IV, 269); «смерть вокруг него разлилась» (XVI, 414, 580); троянцы стремительно продвигались — «лились» (XV, 654); не опозорила бы — «не пролила бы позора» (XXIII, 408); обвила рукой — «облила рукой» (V, 314); «разливается» голос (II, 41), сон (XIV, 253); Афина сняла платье — «слила» его (V, 734); «Нот по вершинам гор разливает туман» (III, 10) и др. Появлялись (на собраниях) среди троянцев — «смешивались» с ними (III, 209); «копье хочет насытиться кожей» (метонимически: плотью — XXI, 70, 168; то же XV, 317); троянцы не могут насытиться битвой (XIII, 635, 639).

Ахилл говорит: «Не прекращу я войны, доколе троянцы не насытятся ею вдоволь» (XIX, 523). Одиссей говорит Ахиллу: «Скоро сердца у людей насыщаются битвой кровавой» (XIX, 221). Ахилл говорит Агамемнону: «Ры-

данием можно насытиться» (XXIII, 157). Ахилл «наслаждался рыданием» (XXIV, 513).

Умывание, погружение, купание. (Парис) погрузился в толпу (троянцев) (III, 36). Погрузился в него ужасный Эяниалий (XVII, 210); доспех Диомеда был «блеском подобен звезде той осенней, которая в небе всех светозарнее светит, омывшись в водах Океана» (V, 5—6).

Одевание, украшение, снятие украшения. Побит камнями — «одет в каменный хитон» (III, 57). Метафорические эпитеты: «одетый в силу» (XVIII, 157; XX, 381; VII, 164). «Одетый в бесстыдство» — I, 149 (смотри эпитеты).

В перифразе: разрушить троянские башни — «развязать священные повязки Трои» (XVI, 100); наполняли чаши — «увенчивали» их (I, 470).

Сидение. Менелай не спал — «сон ему на веки не сидился» (X, 25—26); вершина, склоны (Олимпа) — «седалище» (XXIV, 144); овладели Фивами — «взяли седалище Фив» (IV, 406).

Хождение. (Одиссей) был опечален — «скорбь пришла в его сердце и душу» (II, 171) и др.

Бегание. «Вон из Нестора рук убежали блестящие вожжи» (VIII, 137); корабль поплыл — «побежал» (I, 483); «слово выбежало (за ограду зубов)» (XIV, 83; IV, 350) и др.

Прыгание. (В перифразе волнения) «сердце прыгает к самому рту» (XXII, 452); «прыгнула стрела» (IV, 125).

Сгибание, наклонение. Смирив свое сердце — «согнув» его (I, 569); убедила, заставила согласиться — «согнула» (Гера — II, 14); город был бы побежден, покорился бы — «согнулся бы», «поник бы» (II, 373); меняет решение — «сгибает ум» (IX, 514).

Падение. «Пал в глубину Океана блистающий пламенный солнца» (VIII, 485); между богами возникла распря — «упала распря» (XXI, 385); стать нелюбимым — «выпасть из сердца» (XXIII, 595).

Бросание. (В перифразе разрушения)... Покуда не «брошу вниз головой черный от дыма чертог Приама» (II, 414—415); возбудила... желание — «бросила в сердце сладкое желание» (III, 139).

Причинение и ощущение боли. «Слово укусило сердце Гектора» (V, 493); будешь мучиться — «исцарапаешь сердце» (I, 243).

Исцеление. Тогда ты бы удовлетворила свою злобу (свой гнев) — «тогда бы ты злобу свою исцелила» (IV,

36); сердца благородные отходчивы — «исцелимы сердца благородных» (XIII, 115). И метафорический эпитет: «не-исцелимая вражда» (XV, 217).

Согреться. Ты бы радовался, тешился — «согревал-ся бы» (XIX, 174).

Смеяться, радоваться. Блестела, сверкала — «смеялась»: «от сияющей меди смеялась вокруг вся земля» (XIX, 362); «с радостью море пред ним раздавалось» (XIII, 29).

Безумствовать. Диомед яростно копьем не размахивает — «в руках Диомеда Тидида копье не безумствует...» (XVI, 74—75).

Забавлять. (В перифразе гибели) вместо «стать добычей собак» — «стать игрушкой собак» (XVII, 255) и др.

Воровать. Вместо «хитрить», «лукавить» — «воровать» умом (I, 132).

Движение: рукой — вместо «властвовать» — «указывать» (II, 805); *головой* — Эней выходит в бой, «кивая тяжелым шлемом» (XX, 162), и др.; *туловищем* — «волны круто изгибаются», «горбятся» (XX, 162); *ртом* — «волны пеной соленой плюются».

Образное представление — через части тела. «По широкой спине моря» (XXI, 125); разрушил твердыни — «развязал головы (многих городов)» (II, 117); вместо «вершины» — «головы» (II, 869); вместо «башни» — «головы» (IX, 24); «брюхо котла охватил огонь» (XVIII, 348). Основание горы — ее подошва.

Представление через части дома и двора. На исходе лет — «на пороге старости» (XXIV, 487); «что за слова у тебя за ограду зубов убежали?» (IV, 350; XIV, 83); перевязь — «ограда от копий» (IV, 137); защитник — «ограда войны» (I, 284).

Образы, связанные с флорой. Потомок — «ветвь» (II, 663 и др.); обняв колени, прильнув к коленям — «вросши» в них; стиснула руку — «в руку вросла» (VI, 253 и 406, и др.); вместо «удовольствие», «радость» — «цветение» (XXII, 504); вместо «хороший голос» — «голос цветущий» (XXIII, 398).

Образы, связанные с фауной. Я погиб — «меня поглотила ужасная смерть» (перифраз — XXIII, 78—79); «мужегубная битва ошетижилась копьями» (XIII, 339); лишить свободы — «похитить» ее (XVI, 831); лишить славы — «похитить» ее (VIII, 237); лишить жизни — «похи-

тить» ее (VI, 17); война — «огромная пасть войны» (X, 8); огорчить — «укусить сердце героя» (V, 493) и др.

Образы, связанные с морем, мореплаванием, передвижением через реку. Море — «великая влага» (X, 27); море — «влажный путь» (I, 312); спастись — «вынырнуть» (XVI, 99); множество, масса слов — «груз» (корабля — XX, 247); причина страданий — «подпорка» (корабля — IV, 117); поле сражения — «мост войны» (VIII, 553; XI, 160; XX, 427, и др.).

Аристотель особенно подчеркивает гомеровское изображение неодушевленного одушевленным, как бы по собственной воле движущимся и действующим. Он приводит такие образцы: «отпрянула быстро стрела» (XIII, 587), «пробилось жало, рея вперед» (XV, 542), «вздымает (буря) горы kloкочущих волн» (XIII, 797).

Становление метафор из самых простых явлений бытия как бы происходит на наших глазах. Они не являются замысловатыми, не нарушают закона гомеровской ясности. «Загадка» образа разрешается читателем (слушателем) без каких бы то ни было усилий, без необходимости его предварительного рассудочного раскрытия, через непосредственное и цельное его восприятие. Высоко оценивая гомеровский троп, Аристотель был прав.

ГЛАВА XIV

ЭПИТЕТЫ ВОЙНЫ, БИТВЫ, ОРУЖИЯ, ГИБЕЛИ, СКОРБИ

Гомеровским эпитетам посвящены не только многочисленные статьи или отдельные главы в исследованиях о греческом эпосе, но и целые книги. Из работ последнего полувека одной из наиболее важных является книга Мильмана Пэрри¹.

Развивая положение Генриха Дюнтцера², что исполнение эпоса не давало импровизировавшему поэту возможности задумываться над достаточным соответствием эпитета лицу или предмету, к которому он относится, и что певец главным образом лишь следил, чтобы украшающее определение укладывалось в размер стиха, М. Пэрри внес в это наблюдение существенный момент: такое употребление эпитета обусловлено его *традиционностью*, тем, что он неизменно повторялся в догомеровских исторических песнях. Гомер проявил не какое-нибудь особенное дарование, а лишь профессиональную

сновровку аэда, рецитация которого, как и множества других народных певцов, была механической³. При сплошном традиционализме величайший поэт древности оказывается «народным» в смысле полной творческой обезличенности. Искать у него какую бы то ни было новизну и оригинальность — бесполезно.

Что у Гомера сохраняется много унаследованных формул и эпитетов — общеизвестно. В их исследование М. Пэрри внес весомый вклад. Однако поэтику «Илиады» можно понять, рассматривая ее не только в плане словесной традиции, а в связи с ее исторически новым содержанием. С.-Э. Бассет, автор ценного труда «Поэзия Гомера», подверг взгляд М. Пэрри справедливой критике⁴.

Дело здесь не только в игнорировании того нового, что внес Гомер, а в метафизическом взгляде на народную поэзию и поэтику, будто не испытывающую никаких изменений. М. Пэрри усматривает в этой области топтание на месте, одно постоянное повторение, без какого бы то ни было развития. Аэд пользуется привычными выражениями, народ привычно ничего иного от него не ожидает и не требует: все идет только по старинке. Если б это было так, если б народное эпическое творчество застывало, то это вообще исключило бы его расширение и обогащение. Живой интерес, проявляемый к свежей эпической песне, о котором повествуется в «Одиссее» (I, 351—352), немыслим, если б наряду с традиционным, привычным не было бы чего-либо нового не только в сюжете и его мотивах, но и в поэтических образах. Да и в гомеровское время певцы были, вероятно, различны по одаренности, по творческой оригинальности и изобретательности, вносявшие в общий фольклорный стиль отражение своего художественного видения и осознания мира. Об этом свидетельствуют варианты песен на один и тот же эпический сюжет, созданные почти одновременно и самостоятельно различными манасчи, акынами, ашугами и другими носителями народно-поэтической традиции. При всей силе этой традиции элементы дифференциации тут неизбежны. Потому также возникают и некоторые, отражающие новизну содержания и осмысления, эпитеты не стандартные, а особые, локальные и личные.

В «Илиаде» преобладают эпитеты постоянные, как бы безразличные к данному месту и моменту, о котором повествуется. Древние их характеризуют как употребляемые поэтом *ou tote, alla physei*, то есть безотносительно

к конкретной обстановке изображаемого (или только упоминаемого) явления, а лишь согласно его «природе» вообще. Небо поэтому может оказаться «многозвездным» и днем, а неважные воины — «божественными». Если, как говорит Гораций, Гомер кое-где «продремал», так это в подобном приложении некоторых постоянных эпитетов. Но наряду с эпитетами традиционными поэт вводит и такие, которые связаны с его оценкой событий, поступков, с тем или иным обстоятельством действия, с впечатлением и отношением, которые он хочет вызвать у слушателей, а также и с общим его жизнеощущением и миропониманием. Тут эпитеты служат часто не орнаментальной задаче. Они, как это отмечали античные комментаторы, употребляются Гомером *ou kosmoу charin, alla pros ti*, не для украшения вообще, а для чего-то другого. Они имеют свой особый смысл и несут свои особые эмоциональные функции.

Еще в конце прошлого столетия Пауль Кауер заметил, что, хотя требования стихотворного размера часто обусловливают употребление того или иного эпитета, Гомер старательно выбирает поэтическое определение героя в зависимости от различных обстоятельств и соображений⁵.

Так, XXI, 527, Ахилл — «исполинский», а не «быстроногий», как можно было бы ожидать (поскольку герой преследует бегущих врагов). Количественно эти эпитеты (греческие) для размера стиха равнозначны. Почему же поэт здесь выбрал «исполинский»? Потому, что он нам хочет представить ужас Приама, наблюдающего (с башни) смятение, в которое вверг троянское войско воспрывнувший могучий герой.

XXII, 92, Ахилл, быстро устремившийся на Гектора, опять не «быстроногий», а «исполинский» потому, что тут Гомер нам хочет показать мужество троянского героя — единственного, который остался вне крепостной стены и ждет страшного врага у ворот города.

XXIV, 39, Ахилл характеризуется у Аполлона эпитетом, говорящим не о силе или о скорости героя, а о его жестокости: он — «губительный», беспощадный. Пелид, говорит бог, погубил в себе жалость и потерял стыд (XXIV, 44). Привязав мертвого Гектора к коням, он в злобе своей волочит труп Приаида, оскверняя «бесчувственный прах» (XXIV, 54), «немую землю» (Гнедич). Эпитет праха, земли здесь глубоко трагический и глубоко

этический. Он — собственно — гомеровский. Человечность поэта тут отметил Аристотель («Риторика», кн. II, гл. III).

XXIV, 449, Пулидамас, участвующий в напряженном бою (после того, как из него выбыл пораженный камнем Гектор), характеризуется как «потрясатель копья», а в XVIII, 249, тот же герой — «рассудительный», потому что он разумно выступает на собрании троянского войска.

IV, 66 и 71, ахейцы не «прекраснопоножные», как в I, 17, и в других местах поэмы, а «гордящиеся славой» (в греческом — одно слово), ибо здесь повествовалось, что в поединке Менелай победил Париса.

IV, 402, Диомед молча выслушивает упреки «почтенного» Агамемнона, обычный эпитет которого «скиптодержец». Хотя порицание незаслуженное, Тидид сознает, что положение главного военачальника и его ответственность требуют уважения, и отсюда здесь эпитет Атрида «почтенный».

Копье, обычно «медью окованное» или «длиннотенное», в песне III, стих 357 — «могучее», так как здесь рассказано, что Менелай им пробил щит и панцирь своего врага.

Можно было бы еще привести подобные образцы поэтического выбора при одинаковом слоговом количестве эпитетов. Так что вряд ли можно говорить об их *сплошном* безразборчивом употреблении.

Традиционное тоже подчинено у Гомера общему направлению его эпоса, но здесь оно встречается еще с творчески новым, лично авторским, особым, вносящим свое, гомеровское, отношение к явлениям и вещам, свои оценки людей и их действий.

Количественно наиболее значительное место занимают в «Илиаде» эпитеты, дающие знание о живых существах, предметах и явлениях внешнего мира путем зрительного, слухового и осязательного их восприятия. По данным, приводимым М. Е. Грабарь-Пассек, они составляют 55% общей суммы эпитетов и поражают своим богатством и утонченностью. Так, например, для изображения формы изогнутых вещей имеется шесть эпитетов; столько же эпитетов для разных степеней и форм быстрого движения; для темного и черного цвета имеется семь эпитетов; для характеристики различного рода блеска — десять эпитетов⁶. Из них одни являются синонимическими, другие — нюансирующими.

Некоторые «внешние» эпитеты, отмечая отдельные черты и характерные признаки, в совокупности дают пластический образ целого, как бы охватывая его с головы до ног. Так, кони — «с выгнутыми шеями» (одно слово). «с прекрасными гривами» (так же), «легко поднимающие ноги» (так же), «крепкокопытные», «однокопытные».

Менее значительны эпитеты, характеризующие внутренние признаки.

Численно вслед за «внешними» идут эпитеты, выражающие отношение к различным событиям и явлениям народной жизни, к человеческим поступкам, действиям и судьбам. Они составляют 20% общего количества.

Здесь наиболее важное место занимают эпитеты, относящиеся к войне. Мы исходим из высказанного выше предположения, что в «Илиаде» она воспринимается совсем не так, как в догомеровских «словах мужей», что она изображается как цепь событий трагических. Воспевающая доблестные подвиги героев, Гомер вместе с тем сознает и чувствует, что она огромное горе для народа. Вот почему ее эпитеты злосчастная (XIII, 97), ужасная для слуха, «злосущная» (XI, 590; XIII, 535), многотрудная, тяжкая (I, 165; XX, 328), злая, жестокая, бедственная (XX, 154), кровавая (IX, 650; XIX, 313 и др.), печальная, плачевная (III, 112), гибельная, горькая (X, 8), слезная и многослезная (III, 165; VIII, 516; XVII, 192, 512, 544; XXII, 487). Вариант этого эпитета «проливающая слезы» встречается тоже часто (VIII, 388; XVI, 436 и др.). «Многослезными» являлись также мифологические воплощения войны — Арес (III, 132; VIII, 516; XIX, 318 и др.) и сопутствующая ему Эрида.

То, что война характеризуется так разными лицами и «самим» автором, говорит о том, что эти эпитеты выражают не только его собственное сознание, а соответствуют суждению его слушателей. Но Гомер обращается к ним вовсе не механически, не в силу одной поэтической традиции, а потому, что его отношение к войне, к событиям и действиям — народное. Народное и авторское здесь (и не только здесь) совпадают.

В самом деле, разве когда эпитеты войны «одинаковая», то есть для всех тяжелая, для всех жестокая (IX, 440), и «мужеубная», «человекоубийственная» (IX, 604) вкладываются в уста Феникса, Менелая (XIII, 635) или если война характеризуется как «губительная» (III, 133) Иридой, то не выражается ли этими оценками тра-

гическое ее восприятие автором? И «от себя» Гомер характеризует войну как «одинаковую» (XIII, 358), как «губительную».

Многообразие эпитетов, выражающих указанное отношение к войне (если взять все ее воплощения и проявления в поэме) как к источнику горя, как к страшной пагубе, исключительно велико.

Как часть войны, *битва* имеет такие же, аналогичные или по смыслу близкие эпитеты. Она мужегубная, человекоубийственная (XIII, 339); неодолимая, упорная (XIV, 57); горячая, жаркая (XV, 696); ужасная, страшная (XIII, 621; IV, 281), грозная (VI, 1); отвратная (XIII, 286); бедственная, злосчастная (XIV, 387); плачевная, вызывающая слезы (XI, 601; V, 737); причиняющая страдания, изнуряющая (XIX, 46); жгучая (XII, 316).

Иногда Гомеру словно мало одного такого эпитета, и он, подобно тому как нагромождает несколько сравнений, усиливает характеристику сечи несколькими эпитетами сряду:

и многослезный, и тяжкий ужаснейший бой распростерся,
(XVII, 543—544)

В речи героя, в зависимости от ее содержания, от характера говорящего и проявления его в том или ином месте, может встретиться и другой эпитет. Так, например, доблестный Диомед, удивленный смелостью выходящего ему навстречу незнакомого врага, Главка, обращается к нему с вопросом:

Кто ты, поведай, о воин бесстрашный! Кто-либо из смертных?
Раньше тебя не видал я в бою, прославляющем мужа...

(VI, 123—124)

Битва здесь сопровождается этим эпитетом потому, что герой интересуется своим противником, который стремится завоевать себе славу в поединке с ним. Как вопрос, так и эпитет целиком соответствуют родовой этике героической чести, проявляемой Диомедом, ее блюстителем и носителем.

Точно так же естественно употребление эпитета в вопросе, с которым обращается к Гектору его мать:

Сын мой, зачем ты приходишь, покинув отважную битву?

(VI, 254)

Зная храбрость своего сына, Гекуба спрашивает, по какой причине он оставил сражение, где эта храбрость проявляется, — вот почему бой здесь «отважный». Но отвагу Гектора Андромаха потом, после его гибели, назовет «печальной» (XXII, 457).

Почему Менелай характеризует войну, которую ахейцы предприняли против Трои, «отважной», «дерзновенной» (X, 28), пояснять не нужно. Последние поэтические определения никак не меняют общей скорбной оценки войны, даваемой в совокупности ее эпитетов, рассмотрение которых нам следует продолжить.

Арес сопровождает следующие эпитеты: ужасный, ненавистный (II, 385); окровавленный, запятнанный убийством (V, 31, 455, 844); губитель людей, смертных (V, 31, 455); ненасытный в бою, не насыщающийся войной (VI, 203); вероломный (V, 831); неистовый, яростный, свирепый (V, 831); совершенное лихо, воплощенное зло (V, 831); враждебный, «подстрекатель народов» (XVII, 398); острый (VII, 330; VIII, 531; XI, 836; XVII, 721; XIX, 237).

Во всех этих эпитетах ясно выражено отношение поэта к войне как к страшному бедствию, губящему человеческие жизни, как величайшему злу, которое ненавистно народу.

Такие же эпитеты характеризуют и другое воплощение войны — Эриду: она — «тяжкая» (XI, 4), «пожирающая душу» (VII, 210); «многостонная» (X, 73), то есть вызывающая много стенаний.

Интересно, что стоны убиваемых не в сражении имеют своим эпитетом «бесславные», позорные (X, 483). Сопровождающий войну ужас, страх характеризуется эпитетами «холодный» или «леденящий» (IX, 2; XIII, 48), «малодушный» (V, 812, 817) и «бледный» (VII, 479; VIII, 77; XVII, 67; XVIII, 304), а вызываемое им бегство и смятение — плачевное (XI, 601). Боли и страдания характеризуются как нестерпимые, неисцелимые (V, 394), многостонные (I, 445) и тяжелые (V, 417).

Как уже сказано, метафорой войны и битвы в «Илиаде» часто является *ропос* — тягостный, мучительный, изнурительный труд. Для Гомера, восхищающегося созидательной, полезной и искусной работой человеческих рук, восторженно изображающего красоту их изделий, война, битва — труд ненавистный, печальный, скорбный (II, 420). Поэт, на заре цивилизации благословляющий труд

как радость, проклинает войну как труд злой (XVII, 401), пагубный (XVI, 568), тягостный (IV, 471), плачевный (XI, 601), сразу, «круто» разрушающий все, что человеку дорого (XI, 601; XVI, 651 и др.).

Последним эпитетом Гомер характеризует и *участь, ожидающую воюющих*, — «нависшее убийство» (XVII, 365), «обрывистую» гибель (обрывающую жизнь круто, сразу) (VI, 57; X, 371; XI, 174, 441; XII, 345, 358; XIV, 99, 507; XVI, 283, 859; XVII, 159, 244, 365; XVIII, 129), гибель прискорбную, печальную, отвратную (VI, 16 и др.).

Эпитетами *смерти* являются: злая (XXI, 66; XXII, 300; XVI, 687); ненавистно, печально звучащая (XXII, 180); душегубная (XVI, 414); мучительная, вытягивающая (XXII, 210); черная (II, 834; XVI, 687; III, 360, 454; V, 22; V, 652; VII, 254; XI, 360, 443; XIV, 462; XXI, 66). Как черные характеризуются и смертельные страдания (IV, 117).

День, несущий гибель воину, — «безжалостный» (XI, 484, 588; XIII, 514; XVII, 511, 615; XXI, 57), «злой», злополучный (IX, 597; XX, 315; XXI, 374), роковой (XXII, 212). Некоторый оттенок безжалостности, бесчувственности, лишенности сострадания иногда приобретает и эпитет меди «твердая» (V, 292).

Причиняемые войной *скорбь, печаль* имеют своими эпитетами: несдержимая, невыносимая (XVI, 549); неодолимая, неутешная (XXIV, 105); несказанная (XVII, 37); ужасная (XXII, 483); горе — безутешное (VI, 285), безмерное (XXIV, 91), тяжкое (XVIII, 430), жестокое (XXIV, 742), острое (XXII, 425).

Плач: сильный, громкий (XVIII, 316; XXIII, 17), губительный, несказанный (XVII, 37; XXIV, 741), непрерывный (XXIV, 760); причитание — «стонное» (XXIV, 721).

Скорбными эпитетами сопровождаются *вести* о гибели, о смерти (XVIII, 17, 18).

Таковыми же эпитетами сопровождаются и поражения ею и близкие убитых: Приам говорит о своем «злосчастном» сыне (XXIV, 388) и о себе «совершенно несчастном» (XXIV, 255). Отец Андромахи Этион — «несчастный» — воспитал ее «страшно несчастную» (XXII, 481). Фетида, знающая о скорой гибели сына, жалуется в своем плаче, что она «злосчастливая родительница злосчастливого героя» (XVIII, 54) ⁷.

Народное восприятие войны сказывается и в некоторых эпитетах оружия. Наряду с эстетическими — пре-

красное, славное, блестящее, сияющее, сверкающее (X, 295; XIII, 801 и многие другие) и иными украшающими имеются и этические, оценивающие его действия. Так, копье, метонимическая «медь», имея своими размерными эпитетами «длинное» (IV, 533; XIII, 340) и «длиннотенное» (III, 346 и др.), часто характеризуется как «безжалостное» (XII, 427; XIII, 501, 553; XVII, 376 и др.). Заметим, что эта оценка орудия смерти почти всегда «авторская».

Эпитет меди (копья) «холодная» уже упомянут. Он не постоянный, не традиционный, а гомеровский, и метафорически тоже характеризует жестокость, безжалостность оружия. О той же жестокости говорит эпитет меди «телорежущая» (IV, 511; XIII, 340), относящийся как копыю, так и к стреле. При частом украшающем эпитете «крылатая» (IV, 117; XVI, 773 и др.) и постоянных эпитетах, говорящих о форме — «длинножальная» (VIII, 297), «триострая» или «трехгранная» (V, 393; XI, 507), стрела, так же часто — «горькая» (IV, 129, 134; XIII, 592; XXII, 206; XXIII, 867 и др.), «стонная» (VIII, 159) и «многостонная» (XV, 451). В противоположность этим жестоким, «звуковым» и «вкусовым» эпитетам, характеризующим ее действия на войне, естественная тихая смерть в мирной обстановке, дома причиняется стрелами «ласковыми», «кроткими» (XXIV, 759).

Жестокость войны выражается не только эпитетами, сопровождающими оружие, но и эпитетами, характеризующими уязвимость и нежность того, что им поражается. Гомер знает силу и впечатление контраста не только в сценах и образах, но и в отдельных тропах. Если медь — твердая, жесткая, беспощадная, то шея, которую она режет, — нежная. Аякс Оилеев отсекает голову Имбрия от «нежной шеи» (XIII, 202), пика Менелая прсходит «через нежную шею» Эвфоба (XVIII, 49), Ахилл высматривает, в какое место поразить «прекрасную кожу» Гектора, и тоже поражает его «через нежную шею» (XXII, 321, 327). Ясень (копье) Пелида здесь (328) «меднотяжкий». Как остро этот эпитет противостоит эпитету пронзенной шеи троянского героя!

Несколькими эпитетами характеризуется красота Гектора: его чудесный вид и великолепный рост (XXII, 370), его дивная голова (XXII, 403), его нежное тело. Но эту красоту волочат по полю Ахилловы кони *akēdestōs*

(XXII, 465) — беспечно, беззаботно. Какая горечь противопоставления и иронии!

Жестокому контрасту беззаботности — гибели служит эпитет *akēdees* в обращении Ахилла к брошенному в реку труп Ликаона:

Там и лежи между рыб! У тебя, беззаботные,
Будут из раны они вылизывать кровь!..

(XXI, 122—123)

Может быть, с наибольшей обнаженностью и резкостью выражен контраст между жестокостью губительной меди и нежностью, уязвимостью поражаемого человеческого тела в угрозе Гектора Аяксу:

..... Погибнешь и ты, если только
Выждать посмеешь копье, которым лилейное тело
Я у тебя разорву

(XIII, 829—831)

Эпитетом «лилейная» (кожа) здесь характеризуется не только цвет, но и красота, которые разрушает и губит безжалостное копье.

В эпитетах «Илиады» эти противопоставления не единственные. Люди, «смертные» (II, 285; XIII, 322 и др.), «наземные» (I, 266), гибнущие, характеризуются эпитетами «бесчастные», «жалкие» (XIII, 569; XVII, 445; XXII, 31; XXIV, 525). Боги — эпитетами «небожители», «бессмертные», «блаженные», «счастливые» (I, 339 и др.), «легко живущие» (VI, 138 и др.), «навечно рожденные», «вечносущие» (III, 296), «беззаботные», «беспечальные» (XXIV, 526).

Старость — печальная, жалкая (XVIII, 434), ненавистная, ужасная (XIX, 336). Юность — прекрасная, славная (XI, 225).

В противоположность горьким эпитетам смерти эпитет жизненного духа (*thymos*) — сладкий, медовый (XVII, 17).

Мрачная музыка только частично приведенных горестных эпитетов воспринимается глубже и переживается острее, так как ее резко оттеняет масса совсем других эпитетов, исполненных светлой любви к жизни, к миру, к творениям природы и рук человека.

Повествуя об убийстве молодого, прекрасного героя, Гомер говорит, что сразивший «затмил ясные очи и сковал блестящие члены» павшего (XIII, 434—435).

Андромаха рыдает о Гекторе, труп которого Ахилл бросил близ моря:

Нынче близ гнутых судов, вдалеке от родителей, будешь
Псов насыщать ты, и черви, киша, поедать тебя станут,
голоого,

Сколько одежд между тем и приятных и тонких
В доме лежит у тебя, приготовленных жейской рукою!

(XXII, 508—511)

Через эпитеты прекрасных одежд Гектора мы острее видим его поругание, участь его обнаженного трупа. Такие одежды рассчитаны на наслаждение мирной жизнью, а не на пагубу войны. В полном драматизма и динамизма повествовании о том, как Ахилл догонял убежавшего Гектора, дается контрастная идиллическая картинка, в которую тоже входит образ «блестящих одежд»:

До родников добежали прекрасно струящихся...
...Близко от них — водоемы, большие, красивые видом,
Гладким обложены камнем. Одежды блестящие мыли
Жены троянские там и прекрасные дочери прежде. —
В мирное время, когда не пришли еще к Трое ахейцы...

(XXII, 147—157)

Здесь, у чистых родников, где все светится красотой, происходит умерщвление и оголение Гектора. Эпитет *kalos*, прекрасный, с его многочисленными соединениями и синонимами, столь же, если не более еще многочисленны эпитеты с *eu* (на славу, замечательно, отлично), говорящие о том, что радует сердце и глаза человека в природе, в изделиях его рук, вместе с тем резко выделяют то, что враждебно радости и разрушает счастье человека и что характеризуется вышерассмотренными эпитетами войны, смерти, гибели, горя.

Перечислить все то, что у Гомера называется прекрасным, трудно. Прекрасно течет река (VI, 508), вода (XII, 33), прекрасны ее струи (XVI, 229), прекрасно судно, быстро скользящее по волнам (XV, 705), прекрасна цветущая ветвь оливы (XVII, 53), прекрасны листья вяза (XXI, 243), прекрасно опоясаны женщины (XXIV, 698), прекрасно одета служанка (VI, 372), прекрасно устроены для жизни дома (VI, 370), города (VI, 13), улицы (VI, 391), прекрасно сложен корабль (XXIV, 396), прекрасно увенчивают город башни, прекрасно сложена колесница (XIII, 339), прекрасны колеса повозки, прекрасно

обтесаны весла (VII, 5), ясли (XXIV, 280), прекрасно скроены ремни (XXI, 30), перевязи (VII, 305), прекрасно скручена тетива (XV, 463), свита веревка (XXIII, 115), чудесно еще многое-многое на земле и в умении человека⁸.

Пожалуй, никто из поэтов последующих эпох, за исключением, может быть, «язычника» Уитмена, не был так восхищен миром, не был так влюблен в него. Может быть, именно поэтому Гомер так трагически ощущает и переживает этот светлый мир омрачающую войну.

ГЛАВА XV

ГНОМЫ

Гомеровский стиль, как известно, характеризуется эпической широтой, распространенностью. Она свойственна прежде всего «собственному» авторскому повествованию, но нередко прослеживается и в стиле речей и в других «неавторских» местах поэмы. Но в последних, которые обычно отличаются своей страстностью и эмпатичностью, нередко описательная обстоятельность уступает место лаконизму, особенно там, где сознание и чувство говорящего достигают наибольшей сосредоточенности. В таком состоянии глубочайшим образом постигается смысл происходящего, которое вскрывается и оценивается как бы в его истинной, непреложной сущности. Явление или положение при этом понимается не как единичное, а осмысливается обобщенно. Философический сентенциозный стиль здесь закономерен и естествен как выражение этой обобщенности. Отсюда — гомеровские гномы, часть которых несомненно народного происхождения, о чем свидетельствует их повторение, как общеизвестных, веками проверенных истин¹. Иные, выраженные Гомером в духе народной мудрости, стали народными.

Гномически выражаются гомеровские герои (и боги) в наиболее важные, драматические моменты, когда решается исход сражения или события, когда наступает кризис напряженного душевного состояния и т. п. Понятно, почему значительное число гном содержится в речах наиболее трагических героев поэмы, прежде всего — Ахилла. Гномами Ахилл говорит о ценности жизни и ее невозвратимости (IX, 401, 408—409), отвергая пред-

ложение и дары Агамемнона: гномой он утешает несчастного Приама, говоря, что такова участь людей — страдать (XXIV, 525—526); в гномических сравнениях и выражениях непререкаемой обобщенности он отказывает умирающему Гектору в погребении (XXII, 262—264). Душевные движения героя, бушевание его оскорбленного чувства, кипение гнева, страдание, ненависть, катарсис и пробужденная человечность имеют в речах Ахилла своей эмоционально-этической вершиной гному.

То же — в речах Гектора. Он обращается к гному в сцене прощания, говоря, для утешения Андромахи, что от судьбы никому не уйти (VI, 488—489); он отвергает совет Пулидамаса, предостерегающего против перехода через ров и при этом указывающего на злое знамение, гномой высокого патриотизма и героизма:

Доброе знаменье есть лишь одно: за отчизну сражаться.

(XII, 243)

Вместе с тем эта сентенция, отвергающая мантику, — выражение древней критики суеверия.

Гномой Гектор побуждает троянцев не жалеть жизни для защиты родного города:

Не бесславно, отчизну свою защищая, гибель принять.

(XV, 496)

Гномой Гектор завершает и свой отказ принять предложение Пулидамаса о заблаговременном отводе войска в город до того, как Ахилл кинется в бой, чтобы отомстить за убитого друга. Решив встретиться с врагом в открытом поле, он мотивирует и заключает свой отказ изречением:

Равен для всех Эпиаллий: и губящих также он губит.

(XVIII, 309)

В устах Гектора гнома приобретает значение фаталистической отчаянности.

Военных гном в «Илиаде» много. К некоторым из них восходят отдельные дистихи позднейших эмбатериев и элегий (Тиртея и др.). Они выражают народные суждения о силе и стойкости, трусости и бегстве, о победе и поражении в бою, установленные опытом войны и требуемые родовой этикой:

Вониов, знающих стыд, спасается больше, чем гибнет,
А беглецы не находят ни славы себе, ни спасенья, —

говорит Аякс (XV, 563—564), призывая греков к соблюдению айдос в момент наибольшей опасности разгрома. То же говорит и Агамемнон, совершая обход войска (V, 531—532).

К этике айдос относится и гнома Фетиды, одобряющей решение Ахилла выйти на помощь своим соплеменникам:

Не постыдно грозную гибель в бою отвращать от дружины
теснимою...
(XVIII, 128—129)

Интересно, как в этих военных гномах переплетаются вера и зависимость успеха в бою от воли богов с трезвой реалистической надеждой на силу и мужество самих воинов.

Жребий победы находится в руках бессмертных богов, говорит Менелай (VII, 101—102), решаясь выйти на поединок с Гектором. От богов зависит проявление силы и мужества героя:

Доблесть же смертных Кроноид то уменьшит, а то увеличит,
Как пожелается сердцу его... —

гномически отвечает Эней на угрозы Ахилла (XX, 242—243) целиком в духе религиозного мышления.

Но совершенно по-иному, как бесспорное положение, данное опытом, звучит другая гнома, высказанная Патроком:

Дело в сражениях руки решают, слова — в совещаньях.
(XVI, 630)

Действует человек, божество, выходит, тут ни при чем. Любопытно, что одна такая военно-реалистическая гнома выражена у Гомера устами бога: «Соединившись, способны на подвиг и робкие люди», — говорит Посейдон (XIII, 237). Какое бы то ни было сверхъестественное начало объединенной силы здесь исключается. Источник ее в целеустремленном единстве. «Сообща добиваются больше успеха!» — говорит Сарпедон в своем призыве к ликийцам (XII, 412).

Эти гномы служат не только для выражения народных взглядов на долг и поведение воина в бою, но и для выявления внутреннего облика, личности героя, который их высказывает.

Агамемнона, не проявляющего твердости, необходимой военачальнику, характеризуют гномы, которыми он мотивирует свое предложение воспользоваться темнотой и, спустив в море корабли, отправиться домой:

Не стыдно бежать от гибели даже среди ночи, —
(XIV, 80)

говорит он. И дальше:

Лучше бежать и спастись, чем остаться и сделаться пленным.
(XIV, 81)

Парис, которого Елена и Гектор корят за бегство с поединка и отсиживание дома, отвечает гномой, что «победа к людям переменчива» (VI, 339). В другом месте он отводит порицание брата такой сентенцией:

Свыше сил воевать, как бы кто ни хотел, невозможно.
(XIII, 787)

Гномами Парис старается оправдать отсутствие доблести. Они характеризуют его негероическое поведение на войне, так же как гномы Нестора, Одиссея и Пулидамаса выражают особую разумность, рассудительность каждого из этих героев.

Так, мудрую предусмотрительность Одиссея прекрасно характеризует его гнома:

Если беда уж настала, спасение трудно измыслить, —
(IX, 250)

а практицизм «многотерпеливого» героя — его гномический ответ Ахиллу, который, безмерно сокрушаясь о гибели друга, хочет, чтоб ахейцы кинулись в бой, не поев:

Тех, кто погибает в бою, подобает предать погребенью,
Плача над ними в тот день, но твердость души сохраняя.
Всем же другим, кто остался в живых среди войны беспощадной,
Должно о том помышлять, как едой и питьем подкрепиться...
(XIX, 228—231)

И дальше практицизм Одиссея характеризуется подобными же общими его рассуждениями о том, что голодный воин, даже будучи доблестным, долго в бою

устоять не может, а подкрепившись — может (XIX, 162—170).

Одна гнома характеризует умную тактичность Лаэртида, разъясняющего высокомерному Агамемнону, что честь вождя (ахейцев) не пострадает, если он помирится с оскорбленным героем (XIX, 182—183).

Гнома Нестора (IV, 320) выявляет его сожаление об ушедшей молодости и силе, возвращение которых невозможно, ибо

Не дают человеку все вместе бессмертные боги.

Другие гномы пилосского старца, умудренного жизненным опытом, служат то увещательной, то наставительной цели. Последней задаче отвечают, например, гномически обобщаемые наблюдения, приводимые Нестором в его советах Антилоху, как добиться успеха в ристании:

Ловкостью больше, чем силой, в лесу дровосек успевает.
Ловкостью кормчий искусно по темной поверхности моря
Быстрый корабль направляет, терзаемый силою ветров.
Ловкостью также возница один побеждает другого.

(XVIII, 315—318)

Рассудительность Пулидамаса также характеризует-ся гномами, содержащимися в его увещательном обращении к самонадеянному Гектору:

Боги дают одному отличаться военным искусством,
Этому — пляской, другому игрою на цитре и пеньем,
А у иного в груди громовержец Олимпа внедряет
Мудрость, — плодами ее наслаждается множество смертных.
Мудрый спасает других, и себе он бывает полезен.

(XIII, 730—734)

Как в гномах Нестора выражена гомеровская похвала человеческому опыту и умению, так в гномах Пулидамаса заключается гомеровская апология ума.

Иногда Гомеру достаточно одной гномы, чтобы обнаружить существеннейшую черту души и состояния героя.

Так, в душу Патрокла глубоко запали слова Нестора о возможности склонить гордое сердце Ахилла, и он, покидая раненого Еврипила, повторяет ему гному мудрого пилосского старца (XI, 793):

На благо всегда увещания друга нам служат.

(XV, 404)

Это не передача чужих слов, которую мы часто встречаем у героев «Илиады», а выражение ими собственного чувства преданности к Ахиллу, горячего сострадания к гибнущим соплеменникам и надежды на такое же сострадание друга, который, может быть, не отвергнет совета любящего и верного человека. Здесь — весь Патрокл, все его благородное сердце.

Гномы, вкладываемые Гомером в уста богов, такой функции — выявления характера говорящего — обычно не имеют. Они заключают в себе размышления бессмертных над человеческой долей:

... Не равны судьбою
Племя бессмертных богов и людей, уходящих под землю, —
(V, 441—442)

говорит Аполлон.

... Невозможно племя людей и потомство людское избавить
от смерти, —
вразумляет Афина иступленного Ареса, у которого в битве погиб сын, герой Аскалаф (XV, 140—141).

Меж существами земными, которые дышат и ходят,
Истинно в целой вселенной несчастнее нет человека! —

с жалостью думает Зевс, видя коней Ахилла, плачущих об убитом Патрокле (XVII, 446—447).

Трагизм гибели и кратковечности находит в этих гномах философское обобщение. Но Гомер знает силу человеческой любви к жизни и силу стойкого духа, преодолевающего горести, страдания, несчастья, и об этом он замечает в гноме вещего Аполлона:

Смертных богини судьбы одарили выносливым духом.
(XXIV, 48—49)

Замечательно, однако, что гнома о возможности изменить, исправить душевное состояние героев и о необходимости перед лицом нависшего разгрома прекратить гнев на Агамемнона («излечимы сердца благородных» — XIII, 115) вкладывается Гомером в уста отходчивого Посейдона. Она соответствует характеру этого бога (как он дан в «Илиаде»). Потом, когда он сам крайне возмущен угрозами Зевса и отказывается подчиниться велению брата-громовержца, посланница последнего, ветроногая Ирида как бы напоминает, цитирует

Посейдону его же, но несколько измененную гному: «Обратимы сердца благородных...» (XV, 203). И колебатель земли уступает.

В философскую и стилистическую ткань поэмы народные и авторские гномы вводятся Гомером с тонкой поэтической мудростью².

ГЛАВА XVI

ПОРИЦАНИЯ, ПОБУЖДЕНИЯ, ПОХВАЛЬБЫ, ИЗДЕВКИ, БЛАГОСЛОВЕНИЯ, ПРОКЛЯТИЯ, ПЛАЧИ

Наряду с традиционными формулами и эпитетами, ходячими сравнениями, гномами и поговорками, в «Илиаде» имеются и другие поэтические элементы народного происхождения. К ним относятся порицания, побуждения, благословения, проклятия, похвальбы, издевки, плачи. В них, как и в речах, наиболее непосредственно отражаются переживания происходящего или уже происшедшего, отношение к удаче или несчастью, к храбрости и трусости, вообще оценка поведения воинов в бою — шире — гомеровская общественная этика. Именно здесь чаще всего встречаются гномы, как конденсат того, что говорится тем или иным лицом, как сгусток его сознания и чувства. Вместе с тем они выражают и личность порицающего, похваляющегося, издевающегося или рыдающего. То, что обычно говорится в подобных состояниях и ситуациях народом, здесь преломляется через призму героической личности, окрашивается ее характером и таким образом индивидуализируется. Вообще фольклорные элементы входят в искусство Гомера так, что органически вплетаются в стиль произведения, подчиняясь задачам его эмоционального углубления и напряжения. Они прерывают повествование в моменты высокого драматического накала и также служат средствами его достижения.

Иногда, например, в одной укоризне заключается несколько таких видов народной экспрессии. Так, когда на вызов Гектора никто из греческих героев не выходит, чтобы вступить с ним в поединок, Менелай возмущенно порицает своих соплеменников следующим образом:

Горе мне! О, самохвалы! Ахейки вы, не ахейцы!
Срам для данайских мужей из ужасных ужаснейший будет,
Если из них ни один не посмеет на Гектора выйти!

Пусть превратитесь вы все, тут сидящие, в воду и в землю!
Сердца в груди у вас нет, и бесславие в будущем ждет вас!
Сам я с оружием выйду на этого! Знаю, что свыше
Жребий победы находится, в воле богов всемогущих!

(VII, 96—102)

Здесь и междометие сокрушения, и следующие за ним слова поношения (96)¹, и проклятие (99), и завершающая гнома.

Иные призывы исполнены огромной силы убеждения, истинного пафоса и неотразимой образности. Таково порицание ахейцев Аяксом (XV, 502—513) и его же побуждение их к стойкости (XV, 733—741).

О, дорогие, герои данайские, слуги Арея!
Ныне мужайтесь, друзья, помышляйте о бранной отваге!
Войско союзников, что ль, за собой мы надеемся встретить?
Или высокую стену, защиту от гибели близкой?
Город нас, что ли, вблизи ожидает и крепкие башни,
Где бы спастись мы могли средь народа, цветущего силой?
Нет, на долине троянцев, в кругу их рядов густобронных,
Здесь, далеко от отчины, стоим мы, повиснув над морем.
Наше спасенье в руках, не в ленивом затишье сраженья!

(XV, 733—741)

Утверждение мужества как единственного спасения от нависшей гибели здесь строится на ряде образных отрицаний иных возможных надежд на избежание разгрома и тоже завершается гномой.

В отличие от Аякса, обращающегося к дорогим друзьям, Агамемнон начинает свое гневное укорение уклоняющихся от боя (IV, 242—250) острой бранью, вызывает к их чувству стыда, сравнивает их с пугливыми ланями и заканчивает тем, что вполне трезво и саркастически исключает какую бы то ни было надежду на помощь бога.

Приведенные укоры относятся к воинам неназванным, анонимным. Но есть и обличения личные, имеющие определенного адресата. Таково осуждение Гектором Париса, когда последний бежит от Менелая:

Горе-Парис, лишь по виду храбрец, женолюб, обольститель!
Лучше бы ты не родился совсем иль безбрачным погибнул!

(III, 39—40)

Включающее проклятие укорение брата, из-за брака которого разгорелась Троянская война, разворачивается далее с kloчочущим возмущением. Гектор клеймит его тру-

сость фигурами уничижительно-язвительных удивлений и вопросов (III, 46—52).

Типичным фольклорным проклятием — пожеланием смерти — начинается речь Елены к бежавшему Парису:

С боя пришел ты? О, лучше бы, если бы там и погиб ты!

(III, 428 сл.)

Подобное фольклорное проклятие произносится и божеством — Посейдоном в адрес Пелида:

Сердца нет в груди Ахиллесовой, нет никакого!
Пусть бы он так и погиб, пусть его бог ослепил бы!

(XIV, 141—142)

Вторая часть этого злого пожелания, должно быть, обусловлена тем, что ему предшествует осуждение Ахилла, видящего убийство и бегство ахейян и радующегося этому. У Гомера чуть ли не каждое фольклорное речение индивидуализировано, специфично и локально. Оно вводится поэтом *ad hoc*. Таково пожелание гибели Брисеиде, которое высказывает, отрекаясь от гнева, Ахилл:

Пусть бы ее на судах Артемиды убила стрелой
В день, как, Лирнесс разоривши, меж пленниц я девушку выбрал!

(XIX, 59—60)

Таково страстное пожелание Гектора Ахиллу перед тем, как метнул в него пику:

О, если б в тело свое ты всю целиком ее принял!

(XXII, 286)

Таково и проклятие, которым обрушивается разъяренный Приам на своих сыновей:

Живо, негодные дети! Скорей, срамники! Пред судами
Вместо могучего Гектора вы бы все лучше погибли!

(XXIV, 253—254)

Иногда проклятие связано с заклинанием, с клятвой или с клятвенным договором. После заключения такого договора с троянцами ахейцы совершают возлияния, молятся и закликают:

Первых, которые, клятвы нарушив, проявят враждебность, —
Пусть их мозги, как вот это вино, по земле разольются,
Их и детей их; а жен пусть другие взведут на постели!

(III, 299—301)

Одергивая разошедшегося ругателя-смутьяна Терсита и пресекая его дурное влияние на ахейское войско, Одиссей клянется:

Пусть на себе головы Одиссеевой плечи не держат,
Пусть я от этого дня не зовуся отцом Телемаха,
Если, схвативши тебя, не сорву с тебя милой одежды...

(II, 259 слл.)

Проклятие направлено Одиссеем как бы самому себе — если не выполнит угрозы. Самому себе адресовано и проклятие в клятве Пандара, что изломает свой лук в щепы и бросит их в огонь (V, 212—217). В таких случаях проклятие, связанное с зарокон, скорее является своего рода самозаклинанием.

Иную, измененную роль играет и такое проклятие, как в обращении Посейдона (принявшего облик воина Фоаса) к Идоменею:

Идомений! Пусть вовек из-под Трон домой не вернется,
Пусть игралищем здешних собак окажется муж тот,
Кто добровольно посмеет сегодня покинуть сраженья!

(XIII, 232—234)

Перифрастические замены гибели на чужбине самыми страшными ее последствиями должны здесь служить заклинанию против позорного оставления поля боя, предотвращению возможного бегства.

Если тут имеется в виду судьба, которая, согласно пожеланию проклинающего, должна постичь проклинаемого или предостерегаемого сразу же или позже, то иные проклятия относятся к прошлому. Порицая себя за то, что стала причиной горестной войны, Елена хотела бы, чтобы тогда, перед бегством из Лакедемона, ее «облюбовала» смерть (III, 173—175) или чтобы в тот день, когда она только родилась, ее унес в горы или утопил в море ураган (VI, 345—348).

К прошлому и невозможному, как мы видели, относится и проклинание Ахиллом плененной им Брисейды.

У Гомера проклятие, как и другие малые жанры устного словесного творчества, вплетается в речь каждый раз с иной поэтической задачей. Оно бывает различного назначения и образного выражения. И каждый раз в устах того или иного героя оно естественно для его душевного состояния.

Нередко оно включает поношение и уничтожение проклинаемого (XXIV, 253 и др.).

Фольклорная противоположность проклятия — благословение в поэме бед и страданий встречается реже. Как и пожелание зла и горя, пожелание добра и счастья различается своим наполнением и миметическим выражением в зависимости от того, кем и для кого оно произносится.

Одно такое благопожелание имеется в самом начале «Илиады». Хрис, явившийся с мольбою о возвращении дочери, обращается к Атридам и к собранию ахейн:

Дай вам бессмертные боги, живущие в домах Олимпа,
Город Приамов разрушить и всем воротиться в отчизну!
Вы же мне милую дочь отпустите и выкуп примите,
Зевсова сына почтивши, далеко разящего Феба.

(I, 17—21)

Разумеется, у служителя Аполлона окраска благословения — жреческая, но побудительный мотив его пожелания — отеческий, и грубый отказ Агамемнона, который привел к таким печальным последствиям, характеризует нечеловечность ахейского военачальника. В отношении к другому лицу, к своему мудрому советнику Нестору Атрид и сам способен на сердечное благопожелание:

Если б, о старец, как дух неослабный в груди твоей милой,
Ноги служили тебе и осталась бы в свежести сила!
Но утесняет тебя неизбежная старость. О, если б
Мужи другие старелись, а ты б оставался меж юных!

(IV, 313—316)

Классический образец благословения *геррического* дан Гомером в известной сцене прощания Гектора с Андромахой. Моление, в котором оно выражено, характеризует Гектора как отца и мужа, но прежде всего — как воина:

Зевс и великие боги! О, сделайте так, чтобы этот
Сын мой, подобно отцу, выдавался меж прочих троянцев,
Так же бы крепок был силой и мощно б царил в Илионе,
Чтобы когда-нибудь, видя, как с боя идет он, сказали:
«Этот намного отца превзошел!» Чтоб с кровавым доспехом
Он приходил из сраженья и радовал материн сердце!

(VI, 476—481)

В благословение введен воображаемый восторженный отзыв о сыне Приаида. Это — одна из многих «воображаемых речей», являющихся у Гомера средством живого и эмоционального представления высказываемого. Печальную долю того же Астианакса, оплакивая Гектора, Андромаха тоже характеризует «воображаемой речью»:

Сверстник его, у которого мать и отец еще живы,
С пира прогонит его, ругнув и рукою ударив:
«Прочь убирайся! Отец твой в пиру здесь у нас не участник!»

(XXII, 496—498)

Одну такую речь мы находим у Агамемнона (IV, 178 сл.), одну — у Диомеда (VIII, 148—149), но чаще всех к воображаемому слову обращается наделенный острой чувствительностью и богатой фантазией Гектор. Он как бы явственно слышит реплику ахейца, увидевшего после разгрома Илиона бедствующую в неволе Андромаху (VI, 460—461); он представляет себе, что скажет любой из ахейцев и любой из троянцев, когда он и Аякс мирно закончат поединок, дружески обменявшись подарками (VII, 301—302); что говорил Патроклу Ахилл, отправляя своего друга в бой (XVI, 839—842); как его осудит кто-нибудь из троянцев за то, что он, Гектор, не послушался разумного совета Пулидамаса и своевременно не отвел войско к городу (XXII, 107 сл.).

Нередко порицание сочетается с побуждением. Таково обращение Посейдона к ахейцам (XIII, 95 сл.), Нестора к своим соплеменникам (XV, 661—666), Сарпедона к ликийцам (XVI, 421 сл.). В таких обращениях обычно за осуждением слабости или трусости, отступления или бегства следует призыв к проявлению храбрости, к доблести, к натиску на врага, к соблюдению айдос, к сохранению чести и славы.

С такими порицаниями и призывами обращаются герои и боги к массе воинов и к отдельным, наиболее сильным и мужественным из них. Агамемнон порицает Диомеда, Манесфея, Одиссея, Гектор — Париса, Аполлон побуждает Энея, Афина — Диомеда, Гектор укоряет и побуждает Меланипа, Эней — Пандара.

Иногда лицо, обращающееся с призывом, не указывается, оно как бы автору неизвестно: это — «кто-нибудь», *tis*, один из ахейцев или один из троянцев (XVII, 414, 420).

При этом указывается на повторяемость обращений: говорил (eipeske — XVII, 423), возглашал (aydēsasken — XVII, 420).

Таким образом характеризуется общее, всех охватившее стремление, горячее чувство и желание всей массы войска.

Такие «анонимные» призывы раздаются, когда сеча за труп Патрокла становится особенно упорной и жестокой (XVII, 414—423).

Подобно тому как порицание часто сочетается со следующим за ним побуждением, так издевка обычно соединяется с похвалой, с торжеством над убитым или раненым.

«Чистых» издевок в «Илиаде» немного, но они исключительно едкие, «кусающиеся», саркастические² и строятся на ироническом притворстве.

Идоменей волочит за ногу сраженного им Отрионея, которому Приам обещал свою дочь в жены. При этом Идоменей обращается к убитому с приглашением следовать за ним в греческий лагерь, где Агамемнон выдаст за Отрионея самую красивую из своих дочерей. Издевающийся притворяется, будто обращается не к мертвому, а говорит с живым, до которого доходят слова приглашения, который может плениться таким предложением и по своей воле отправиться к Агамемнону. Заметим попутно, что греческому герою удивительным образом известны личные жизненные планы и стремления троянца, на которых победивший строит свою издевку (XIII, 374 сл.).

Пулндас, пикой сразив Профознора, притворно полагает, что тот, опираясь на нее, спустится в Аид — будто убитый сам направляется в область смерти, пользуясь при этом пронзившей его пикой как палкой в пути (XIV, 454 сл.).

Патрокл, сразив возницу Гектора Кебриона, наигранно восхищается ловкостью, с которой тот, будто по своему желанию, нырнул с колесницы в песок:

«Боги, как ловок сей муж! Как легко он кувыркнулся наземь!
Если б он то же проделал среди многорыбного моря,
Устриц нища, то наверно доставил бы лакомство многим,
Прыгая так же легко с корабля даже в бурные воды,
Как вот теперь с колесницы нырнул он в песок среди поля.
Знать, и в народе троянском искусные есть водолазы!»

(XVI, 745—750)

При этом Патроклу должно быть известно непосредственно предшествующее его словам авторское сравнение стремглав упавшего Кебриона с водолазом.

В одном месте Гомер сам говорит о притворстве, которым пользуется издевающийся. Аяксу известно знатное происхождение сраженного им Архелоха. Отомстив этим убийством за Профознора, умерщвленного Пулидамасом, он, однако, обращается к последнему с притворным вопросом:

«Пулидамас, рассуди и скажи мне всю правду: ужели
Этот упавший герой Профознору не равноценен?
Сам не плохим он казался, а также родителей добрых.
Не Антенору ль, коней укротителю, братом нль сыном
Он приходился? Похож он весьма на родню Антенора».
Так вопрошал он, хоть знал хорошо, —

(XIV, 470—475)

замечает поэт.

Притворство здесь служит для похвальбы, что убит сын одного из известных троянских старейшин. Но обычно в похвальбах победитель прямо выражает свое торжество, радуется тому, что враг сражен, рисует плачевную участь, которая постигнет убитого. Так, сразив Ликаона и бросив его труп в Скамандр, Ахилл говорит, что мать не обрядит и не оплачет покойного, что рыбы слижут его кровь, съедят его жир (XXI, 122 сл.). Перед умирающим Гектором Ахилл похвально своей силой и мстостью за убитого друга, доля которого все же лучше судьбы Приамида, так как труп последнего растащат хищные птицы и псы (XXII, 330 сл.).

Выше, в характеристике мировоззрения, уже говорилось, что похвальба врага — самое страшное для героя, дорожающего своей славой и айдос. Диомед, которому Нестор, когда Зевс метнул перед их колесницей молнию, советует бежать с битвы, не хочет повернуть лошадей вспять, опасаясь похвальбы Гектора (VIII, 147). Герой предпочитает погибнуть, чем допустить торжество и издевку врага (VIII, 150).

На ликование и похвальбу Париса, ранившего стрелой Диомеда, греческий герой отвечает уничижительной характеристикой расхвалившегося троянца с противопоставлением его слабости — своей силы (XI, 380 сл.). Отповедь Диомеда — образец поношения в народном стиле по привычному сравнению с малосильной девой или маль-

чиком, по всей презрительной фразеологии и интонации. В своем поношении Диомеда Гектор его также обзывает трусливой бабой (VIII, 164).

Любопытно, что богини, помогающие грекам, тоже опасаются похвалы троянцев, чувствительны к ней столь же, как и герои. Видя бегство ахейцев, Гера сокрушается, что их враги будут ликовать (II, 160 сл.), и Афина призывает Одиссея не допустить торжества врагов (II, 173 сл.).

Во многих случаях похвальба функционально подчинена непосредственно или отдаленно за нею следующей трагической иронии.

Ликуя и издеваясь над сраженным врагом, герой не сознает, что близка его собственная гибель, что и над ним будет так же торжествовать враг-победитель. Так происходит с Пандаром, Патроклом, Гектором и многими другими. Гордясь убийством, герой радуется тому, над чем родные поверженного будут горько плакать; торжествуя и издеваясь над убитым, убивший при этом вовсе не думает, что смех может обернуться рыданием: у Гомера «мост войны» ведет от похвалы к френосу.

Наряду с порицаниями, побуждениями, сарказмами и похвальбами, плачи в «Илиаде» — явственные следы переработки и переосмысления поэтом фольклорного материала. В стиле и обстановке народно-ритуального причитания плачет даже богиня — Фетида: мать Ахилла окружена сестрами (нереидами), которые, в то время как она голосит, ударяют себя в грудь руками (XVIII, 50—64). Это — первый плач, связанный с гибелью Патрокла. За ним следуют еще три, вызванные этой смертью: Ахилла (XVIII, 316—342), Брисеиды (XIX, 287—300) и снова Ахилла (XIX, 315 сл.).

Френосы углубляют наше переживание утраты греками прекрасного героя и Ахиллом — благородного друга. Они вливают в патетическую симфонию «Илиады» мощные аккорды скорби. Вместе с рыданиями Ахилла и Приама в ставке героя и с плачами над Гектором, составляющими траурный финал поэмы, они дают трагическое звучание всей эпопее Гомера.

Френосы о Патрокле не только служат лирическому завершению повествования о том, что уже произошло, но и подготовке того, что неминуемо после. Первый плач Ахилла содержит предвещание гибели Гектора:

Не погребу тебя раньше, чем голову сына Приама,
Гордого смертью твоею, сюда привезу и доспехи.

(XVIII, 334—335)

В трех френосах говорится о дальнейшей судьбе Ахилла — о его гибели под Троей. Это плачи не только о настоящем, но и о будущем. Они проясняют для нас как облик героя погибшего, так и облик героя обреченного. Через эти плачи мы постигаем мощь и глубину души Ахилла, безграничность его любви и неисцелимость его сердца, пораженного утратой. Мы лучше и больше чувствуем благородство, ласковость и скромность Патрокла, — то, чем вызывал к себе такую любовь, чем был так дорог плачущим о нем. Френосы, значит, тоже служат раскрытию личности героев или обнаружению, проявлению ее в ином душевном регистре. Ахилл скорбящий во многом отличен от Ахилла разгневанного. Перед нами как будто другой человек. И не только то, что он говорит, но и то, как он говорит, стиль его речи, ритм, интонация и, кажется, даже громкость ее звучит по-иному, как бы в другом «ключе». Бушевание страстного чувства, клочкотание пафоса, бурный наплыв фигур и образов, характеризующие его гневные речи до гибели друга, теперь как-то сразу почти пропали. Они сменились надломленностью, глубокой лиричностью, тихой сосредоточенностью, и то, что он говорит, словно произносится еле слышным, прерывающимся голосом. Так говорят только согнутые огромным горем. Фразы здесь самые обыкновенные, не героические, а просто — человеческие и как будто вовсе не стихотворные. Остановки, задержки, паузы, кажется, обусловлены не цезурами, а замиранием сердца от страдания, от прилива боли и скорби. Такие стихи как будто не «метричны», в них стопы не чувствуются. Они зависят не от размера гексаметра, а от размера, вернее, от безмерности горя. Слова, словно кровь от сердца, здесь текут из источника страдания и к нему возвращаются:

«Милый, несчастный мой друг! Было время, как сам ты...»

«Ныне лежишь ты, произженный...»

«Только тебя я хочу...»

«Ты ж возвратишься во Фтию...»

(XIX, 315, 319, 321, 330)

Их мысленное средоточие — «ты», «тебе», «по тебе», Патрокл. Отсюда уже печальные раздумья о себе, о Пелее и Неоптолеме.

Так же рыдает и Андромаха: оплакивая Гектора, она представляет себе горестную участь, которая ждет ее и Астианакса. Но до чего противоположны в мыслях Ахилла и Андромахи судьбы их детей! Эти противоположности у Гомера вовсе не идут от надуманного «поэтического контрастирования», а от жизненной правды — от доли победителей и побежденных.

Но плачи Ахилла и Андромахи глубоко отличны не только тем, что каждый из них представляет себе будущее своего сына. Непоправимость удара, испытываемого Ахиллом, более психологического, душевного свойства, а катастрофа Андромахи — разрушение ее личного счастья и счастья ее ребенка. Несчастье Ахилла — индивидуально-особенное, горе Андромахи — скорее типично семейное, хоть основа того и другого общественная. Поэтому причитания Андромахи по содержанию и стилю — более фольклорные френосы вдовы, матери сироты (XXII, 477—514; XXIV, 725—745). Однако как они миметически дорисовывают образ жены Гектора!

Вместе с тем они служат и заключительным скорбным аккордом поэмы о войне.

Трагическая эпопея, которая вся звучит как френос о гибели людей, получает в плачах над судьбой доблестных героев свое народно-художественное завершение.

ГЛАВА XVII

СПЛАВ НАРОДНОЙ И ИНДИВИДУАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ

Полифоническая в целом, «Илиада» политропна в каждой своей поэтической миниатюре. Гомеровские народные порицания, скажем, содержат сравнения, метафоры, эпитеты, гномы, фольклорные поношения, традиционные фигуры для выражения горя, презрения, возмущения и т. д.

При всем своем богатстве и различии они проистекают из одного образного мышления. Мы можем в этом убедиться на целом ряде сопоставлений, например, эпитетов с метафорами, сравнениями и перифразами, сравнений с перифразами и т. д.

В «Илнаде» имеются:

метафора «свежий пурпур» (вместо «свежая кровь») и эпитет крови — «пурпурная»;

метафора «море стонет», «стрела стонет» и эпитет к стреле — «стонная», «многостонная»;

метафора «исцелить злобу» (гнев — IV, 36) и эпитет злобы — «неисцелимая» (XV, 217);

метафора «согнуть», «преклонить» в смысле «заставить уступить», «изменить решение» и эпитет, характеризующий решение как «несгибаемое», «непреклонное» (XXIV, 41);

метафора «был бы одет в каменный хитон» (III, 57) и метафорические эпитеты «одетый в бесстыдство» (I, 149), «одетый в силу» (XVIII, 157; VII, 164);

метафора «вложить в сердце стыд» (почувствовать айдос) и эпитет бесчувственного камня — «бесстыдный» (XIII, 139); тем же эпитетом характеризуется Агамемнон;

метафора «бой ошетинился... копьями» (XIII, 339) и эпитет фаланг — «ошетинившиеся копьями» (IV, 282);

метафора труда «усталость» и эпитет огня — «неутолимый», «неустающий» (XV, 598, 731 и др.).

В смысле оружия, которое причиняет смерть на поле боя, метонимически употребляется медь («острая» или «безжалостная», «блестящая» или «сияющая»), а в метафоре такой смерти имеется эпитет «медный»: «сном упокоился медным» (XI, 241). Небо, до которого достигает шум смертоносных ударов и блеск меди на поле боя, тоже «медное» (XVII, 424—425). «Молния меди» (XI, 83) — метафора резкого блеска медных доспехов. Тот же образ развернут в сравнение:

Были воткнуты копья
Древками в землю и прямо стояли, и медь их далеко,
Молнии Зевса подобно, во мраке блистала...

(X, 153 сл.)

И пламенной медью
Весь он светился, как молния Зевса отца-Эгиоха.

(XI, 65—66)

Имеется метафора (в перифразе убийства) «погасить силу» и эпитет силы — «неугасимая».

Есть метафора «зажечь отвагой» и есть сравнение отважного героя с пламенем (XIII, 330 и др.); есть метафора «бой пламенел» (XVII, 253) и есть на том же образе построенное сравнение:

Так, наподобье пожара, сражение меж ними пылало.

(XIII, 673)

Есть метафора «насытиться» плачем, трудом, сном, любовью, песней (XIII, 635 сл.) и эпитет «ненасытный в трудах и коварствах» (XI, 430), «пресыщенный усталостью» (X, 312, 471).

Есть перифраз «насытить кровью Ареса» и эпитет Ареса — «ненасытный».

Есть метафора «пика желает насытиться кожей людской» (XXI, 70) и эпитет «(муж) ненасытный войной» (XIII, 746).

«Пастырь народов» — частый метафорический эпитет, а во второй песне, стихи 474—476, имеем на том же образе построенное сравнение:

Как пастухи, стерегушие коз, без труда различают
Козьи стада, если вместе они среди пастьбы смешались,
Так предводители строили их повсеместно в порядок,
Чтобы в сражение вести

(М.)

Сравнение сильного и отважного героя со львом встречается в поэме часто. «Львиное сердце» — метафорический эпитет Ахилла (VII, 228).

Имеется эпитет сильного — «железный» (шум), «железное» (сердце — XXIV, 521) и есть уподобление силы — железу (XX, 372).

Метафора «туча пеших» (IV, 274) имеет параллельное сравнение.

Много раз натиск героя сравнивается с налетевшим яростным ветром, ураганом; эпитет пики — «вскормленная ветром» (XI, 256 и др.). Кроме ее метания, может быть, имеется в виду и «происхождение» ее из ветви ясения, выросшего на воздухе, на ветру.

Имеется печально-ироническая метафора боя — «беседа воюющих» (XIII, 291), «разговор войны» (XVII, 228), и есть (отрицательное) сравнение боя с идиллической беседой юноши и девушки.

Есть метафорический эпитет к речам и словам — «медовосладкие», и есть на том же образе построенное «скрытое» сравнение:

...слаже пчелиного меда текли с языка его речи.

(I, 249)

Имеется и метафора: «усладить огнем» (умерших — VII, 410).

Есть развернутая аллегория битвы, представляемой как жатва:

. обилье колосьев медь по земле пролила. . .

(XIX, 222)

И есть сравнение боя с жатвой:

Словно жнецы, что идут полосую пшеницы иль жита,
Друг против друга навстречу, на поле богатого мужа,
И перед ними валяются охапки густые колосьев:

Так аргивяне и Трои сыны, нападая взаимно,

Смерть разносили

(XI, 67—71, М.)

Имеется предметная метафора бедствия, ниспосланного Зевсом, — «злой бич» бога (XIII, 812) и аналогичная метафора действия Зевса: «избичую ударами (молний)» (XV, 17).

Имеется мифологическая метафора решения — наклонение Зевсом весов (XIX, 223—224), и есть такого же смысла широкое реалистическое сравнение (XII, 433—437).

Есть мифологическая метафора военного равновесия — между враждующими «Кронион одинаково, равно натянул битву» (XI, 336). И тот же образ дан в сравнении:

Точно равняльный снурок выпрямляет бревно судовое,
Ежели им управляют искусного плотника руки,
Кто изучил свою мудрость, покорный внушениям Афины:
Так над войсками был ровно натянут сраженья жребий.

(XV, 410—413, М.)

Есть, наконец, не только тропы одного происхождения, но и синонимические варианты одного и того же тропа. Потенциально многие из гомеровских стилистических образов взаимно обратимы.

Мы видели целый их ряд в перифразах, метафорах, эпитетах, и здесь их приводить незачем. Укажу только два, по значению родственных, эпитета: война «для всех одинаковая» (без разбора жестокая — XIII, 358), а мифологическое ее воплощение — Арес характеризуется тоже таким образом:

. общий для всех Эпиплий.
(XVIII, 309)

Может быть, первый из них — «собственно» — гомеровский, прямо-авторский, а второй, взятый нами из гномы, — непосредственно народный.

Эйдология «Илиады» пронизана одним отношением к миру, к личным и общественным деяниям людей, к их труду, к их жизни и смерти.

Это единство образного мышления имеет своим истоком народную поэтику эпических песен и сказаний, которые Гомер творчески переплавил своим художественным гением. Сплав народного и индивидуального искусства — не в этом ли ключ к пониманию того, почему «Илиада» и другие классические произведения древнегреческой поэзии «еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом?»¹



ЧАСТЬ ВТОРАЯ
«ОДИСССЯ»



ГЛАВА I

БОЖЕСТВЕННОЕ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ И ПОДРАЖАНИЕ

Как и «Илиада», «Одиссея» создана на художественной основе подражания действительности. В младшей поэме прослеживаются аналогичные черты этого подражания, в котором жизненное сосуществует и перемежается с мифологическим, преодолевая его. Однако фантастическое здесь привлекается в значительно большей мере и в плане более сказочном, а жизненное — в плане более бытовом. Переход от мифологического к реальному здесь, как и в старшей поэме, осуществляется путем антропоморфизации богов, а затем — путем прямого преображения божества в человека. Поскольку такое преображение — интересный и важный шаг к поэтической мимесис, рассмотрим имеющиеся тут божественные перевоплощения.

Часто совершает такую метаморфозу Афина. Уже в начале поэмы (I, 103 сл. сл.) она приходит к Одиссееву дому, приняв человеческий облик. Она останавливается у ворот, перед порогом, не переступая его, ожидая приглашения хозяина, как полагается чужестранцу. Увидев гостя, Телемах его радушно вводит в пиршественный зал и усаживает в кресло, придвинув для ног скамейку. Служанка приносит ему воду для омовения рук, ключница — хлеб и разных кушаний, кравчий — мяса, вестник — вина, — все, как требует добрая традиция радушия. Только после угощения, согласно этикету, молодой хозяин спрашивает у странника, кто он, кто его родители, откуда и каким путем прибыл. Афина выдает себя за владыку тафосцев Мента. Гость рассказывает, что прибыл на корабле, который поставил в пристани, далеко от города,

что направляется в Темесу, куда везет железо и где приобретет медь. Он давний друг Одиссея, что может подтвердить дед Лаэрт. Он, Мент, думал, что отец Телемаха уже дома, но оказывается, что это не так. Однако Лаэртид не погиб, а где-то задержался. Гость уверен в этом и, хотя не является пророком или птицегадателем, предсказывает, что Одиссей скоро вернется домой. Таково решение богов, и оно скоро сбудется.

Афина обыгрывает это предсказание и эту оговорку амфиболически и иронически — для себя только, ибо Телемаху совершенно невдомек, откуда Менту известно, что боги решили. Но из начала «Одиссеи» читатели знают о том, что было сказано на собрании олимпийцев. Как увидим дальше, такого рода скрытый или двойной смысл говоримого характерен и для Одиссея. И, как потом Одиссей, богиня притворно удивляется и хитро осведомляется о том, что ей хорошо известно. Правда ли, что Телемах, страшно похожий на Одиссея, его сын? Что это за пир у него, что за сборище? Расспрашивая, Афина попутно замечает, что участники пира позволяют себе бесчинства, ведут себя необузданно в чужом доме. Если ее наблюдения насчет внешнего облика Телемаха должны убедить юного героя, что перед ним человек, действительно хорошо знавший его отца, то замечание о постыдном поведении женихов должно вызвать у Телемаха расположение к гостю и возбудить желание поделиться с ним тем, что наболело на душе. Вопросы и замечания Афины хорошо продуманы и психологически тонко рассчитаны. Она, повторяем, предваряет ходы Лаэртида. Выслушав жалобу Телемаха, богиня сокрушается о его положении, говорит о том, как ему теперь нужен Одиссей. Если бы Лаэртид здесь появился в таких доспехах, в каких она его видела, то жизни женихов пришел бы конец. Затем Мент (Афина) советует Телемаху обратиться к народному собранию и потребовать, чтобы женихи разошлись по домам. Пенелопа должна вернуться к своему отцу, и тот ее выдаст замуж, а Телемах должен отправиться в Пилос, к Нестору, и в Спарту, к Менелаю, чтобы узнать о судьбе родителя. Богиня побуждает его к действиям, необходимым для расправы с женихами, ставя ему в пример Ореста, отомстившего за своего отца. Афина продолжает здесь рассуждение Зевса о возмездии, которое заслужил и получил за убийство Агамемнона Эгист. Но у Кронида в центре его размышления — тот, кто понес за-

служенную кару, а у дочери Зевса — тот, кто должен совершить такую расплату. То, что говорится гостем, является лишь развитием того, что было сказано в «прологе на небесах», а Телемаху, разумеется, это и в голову не приходит. Перед ним смертный доброжелательный человек, не вызывающий никаких иных предположений — так богиня натурально играет чужестранца, проездом завернувшего к своему старому знакомому. Только тогда, когда гость порхнул в окно птицей, Телемах понял, что беседовал с божеством.

Таково первое преобразование Афины в начале поэмы. Ее появление, поведение, расспросы, озабоченность, наставление, отеческий стиль ее внушения, ее отказ посидеть дольше и дружеское обещание сделать это на обратном пути, — все сплошная мимесис.

Но если явление Афины в образе Мента — однократное и непродолжительное, то ее перевоплощение в Ментора — не эпизодическое, а, так сказать, устойчивое и более длительное. Мента Телемах никогда до явления (в его облике) Афины не видел и даже понятия о нем не имел. Ментор же — итакиец, неизменный друг Одиссея, которому, отплывая в поход на Трои, Лаэртид доверил весь дом, повелев во всем его слушаться (II, 225—227). Притом в первом своем явлении Ментор мнимый (Афина) непосредственно продолжает роль Ментора действительного. На собрании, к которому Телемах обратился с жалобой на разоряющих его женихов и с гневным упреком итакийцам за допущение ими такой кривды, свое негодование на пожирателей Одиссеева добра и на потворствующих им ахейцев выразил вслед за ним и Ментор (II, 229—241).

И вот сразу после этого ничего не решившего собрания, когда Телемах, предоставленный собственному бессилию, одинокий, молится на берегу моря Афине, как богине, его накануне посетившей¹, она является ему в облике Ментора. Представляться нет необходимости: ей нужно лишь уподобиться старику видом и голосом, что богиня и делает (II, 268). Ментор, можно сказать, становится ее alter ego, или скорее наоборот: Афина — божественное alter ego Ментора. Затем, как увидим, они у автора и не различаются, как бы сливаясь в одно лицо.

Говоря Телемаху о себе как о товарище отца, Ментор (Афина) побуждает юношу, чтобы был достойным своего родителя, действовал разумно и настойчиво, как

действовал Одиссей, и тогда он достигнет желанного. Старик берется добыть корабль, набрать среди народа добровольцев, с которыми он и сам последует за Телемахом в путь. По совету Ментора молодой герой должен лишь позаботиться о припасах на дорогу (II, 270—295). В роль наставника Афина, можно сказать, вошла полностью, так что имя Ментора стало нарицательным в силу мимесис, которой искусно владеет богиня.

После краткого перевоплощения в Телемаха, в облике которого она, обходя город, приглашает молодых итакийцев на добытый ею корабль, Афина опять — Ментор. Она торопит Одиссея сына к отплытию и свершает с ним путь, сидя на корабельной корме (II, 401—417).

Прибыв с Телемахом в Пилос, Афина-Ментор ему советует отбросить робость и направиться прямо к Нестору, чтобы расспросить его об отце. Дабы внушить ему еще больше смелости, богиня в облике Ментора идет впереди, а Телемах следует за ней (III, 14—30). Перевоплощенному должно всегда помнить о том, в чьей роли он выступает, и Афина этого из виду не выпускает. Когда сын Нестора Писистрат, вручив ей (Ментору) чашу с вином, предлагает, чтоб, как должно, помолился и свершил возлияние, Афина (Ментор) обращается к Посейдону с молением, чтоб даровал пилосскому бацилею и его сыновьям процветание, а ей и Телемаху дал свершить то, для чего они сюда прибыли, и благополучно вернуться домой (III, 55—61). Молитва богини богу сама по себе, если хотите, шутейство, но — только для Афины, знающей, что она лицедействует, имитируя смертного. А другими ее слова принимаются всерьез, никто и не подозревает, что перед ними — преображенная Зевсова дочь, так естественно она подражает человеку, прибывшему в чужую страну и молящемуся о счастливом окончании своего путешествия. Здесь миметируется характерное, общепринятое, всем известное, без особых, каких-то отличительных черт подражаемого лица, поскольку здесь они и не требуются.

В конце поэмы имеется другое, еще более парадоксальное, но миметически оправданное предложение Афины: в образе того же Ментора она советует Лаэрту, чтобы помолился совоокой деве (то есть ей) и ее отцу (XXIV, 517—519).

Хотя Ментор — только маска, вернее, одна из масок Афины, перед нами частично раскрывается характер это-

го товарища Одиссея. Когда в ответ на пожелание Нестора, чтобы Афина так же помогала Одиссееву сыну, как помогала Лаэртиду, Телемах говорит, что этого с ним не случится, Ментор его осуждает за такое неверие. При этом он высказывает свой собственный взгляд на поведение человека перед лицом опасностей и трудностей, требуя от него стойкости и негибаемой выдержки (III, 232—235).

Верный друг Одиссея, он выручает Лаэртида в самый трудный момент борьбы с женихами. К появившейся Афине, принявшей облик Ментора (XXII, 206), Одиссей обращается в этот момент с призывом о помощи (XXII, 208—209), и старый товарищ ему отвечает:

Милый, пойдн же сюда, стань рядом со мной, и узнаешь,
Как средь враждебных мужей, тебя окруживших, умеет
Ментор, рожденный Алкимом, платить за добро человеку!

(233—235)

Его слова, говорящие о благородной преданности, так же непосредственно выражают это отношение, как предшествующее им укорение Одиссея в утрате былой отваги (226—232) характеризует его желание возбудить в Лаэртиде былую смелость и силу. Преображенная богиня, соответственно обстановке и положению, требующим проявления доблести, говорит здесь в духе и стиле героической добродетели (*aretē*) — так, словно, прежде чем выступить в роли одного из гомеровских витязей, изучила его язык, хорошо усвоила в целях мимесис его характерные обороты речи. Перевоплощенная Афина то употребляет часто встречающиеся у гомеровских героев отдельные выражения («день рабства», «день возвращения»), то пользуется целой постоянной эпической формулой («Что за слова у тебя сквозь ограду зубов излетели!» — III, 230). Такова словесная мимесис богини.

Создав призрак Ифтимы и отправив его к задремавшей жене Одиссея, Афина вкладывает в уста этой сестры Пенелопы речь, вполне подходящую ее характеру и роли и вполне соответствующую замыслу богини (IV, 825—829) — внести успокоение в сердце скорбящей матери Телемаха, которого женихи, устроив засаду, решили при его возвращении из путешествия убить. На вопрос Пенелопы, знает ли Ифtima, какова участь Одиссея, та отвечает, что ничего об этом сказать не может, а на ветер

болтать не годится (IV, 837). В целях подражания Афина словно подобрала ходячее фольклорное выражение.

Она является к спящей Навсикае, приняв облик ее любимой сверстницы, дочери мореходца Диманта, и побуждает ее поехать к реке, чтобы постирать свои платья, пояса и покрывала. Она обещает и сама поехать, дабы помочь царевне поскорее окончить эту работу (VI, 20—40). Богиня здесь говорит как преданная подруга, знающая, о чем тайне мечтает и о чем должна позаботиться такая девушка, как Навсикая. Это — искусство бытовой этопеи.

В образе юной девушки, несущей кувшин, Афина отвечает на просьбу Одиссея, чтобы проводила его в дом Алкиноя:

Дом, о котором спросил ты, отец чужеземец, сейчас же
Я покажу: в соседстве живет мой отец безупречный.
В полном молчанье иди. Я дорогу указывать буду...

(VII, 28 сл. сл.)

Патриархальная услужливость, напоминающая библейскую, выражается подобающими словами, но в речь девушки вплетены гомеровские сравнения («Быстры у них корабли, подобны крылу или мысли» — 36) и гнома («наиболее во всяческом деле преуспевает смельчак, если даже пришел издалека» — 51—52), скорее, кажется, подходящие для мудрой и воинственной богини, чем для феакийской отроковицы. Мимесис речи здесь не выдержан. Впрочем, гномы о стойкости, не подобающие юной девушке, мы слышим и из уст Навсикаи (VI, 190 и др.).

Приняв облик вестника при царе феаков (VIII, 8), Афина перед каждым останавливается и зазывает на собрание — так же, как исполняют свои обязанности в «Илиаде» Идеи (III, 247 сл.; VII, 277 сл., 384), Фоот (XII, 353 сл.) и другие глашатаи.

Когда Одиссей вынужден принять участие в состязаниях феакийских юношей и бросает диск, богиня, уподобившись одному из них, отмечает место, куда диск долетел, и говорит, что победа за Лаэртидом (VIII, 194—198). Ее речь целиком подобает заключению справедливого «судьи».

Иногда, повествуя о перевоплощении, поэт не ограничивается замечанием о внешнем подобии, но еще и детализирует образ, принятый божеством. Так, в «Одиссее»

(XIII, 222—225) рассказывается об Афине, что она подошла к Одиссею:

Юноши образ приняв, овечье пасущего стадо,
Нежного видом, какими бывают властителей дети,
Плащ двойной на плечах ее был превосходной работы,
Было копье у нее, в сандалях блестящие ноги ².

Как и речь, вид лица, в которое божество преобразается, рассчитывается на определенную психологическую роль, на определенное впечатление, которое они должны произвести. Так что здесь, как в «Илиаде», подражание оказывается уже в этой части, в перевоплощении богов, далеко не простым.

В эпосе имеются и более примитивные метаморфозы. Так, Менелай рассказывает историю о том, как им был обманут Протей. Дочь вещего морского старца Эйдотея наинула на Атрида и его трех товарищей тюленьи шкуры, и Протей принял ахейцев за морских зверей («Одиссея», IV, 435—453). Но это лишь внешняя маскировка, а не преобразование. Сам Протей принимает облик то одного, то другого зверя. Он, как типично сказочный оборотень, способен превратиться и в дерево, и в огонь, и в воду (IV, 455—459) ³. Гомер это характеризует как хитрое искусство, но не употребляет здесь ни одного из терминов уподобления, тем самым отличая это превращение от преобразования в человека, которое требует соответствующей речи и поведения.

Миметические перевоплощения богов мы находим и в «Гомеровских гимнах».

В большом гимне к Афродите Зевсова дочь, восплавав страстью к пастуху Анхизу, приходит в его шалаш, уподобившись видом целомудренной девушке. Она наряжается в дивный пеплос, украшает себя запястьями, пряжками, ожерельем, напоминая Геру, отправляющуюся на Иду к Зевсу. Но если платья и украшения, возможно, реминисценции из истории его обольщения и усыпления супругой, то речь Киприды характерна для невесты, которая должна понравиться родителям любимого. Афродита просит молодого пастуха:

... Меня отведи ты
И покажи как отцу твоему, так и матери мудрой,
Так и близким, с тобой находящимся в родственных связях,
Буду ли я подходящей невесткой для них или не буду? ⁴

Следующий затем рассказ о том, как охваченный желанием Анхиз снимает с Афродиты перечисленные украшения, раздевает ее и развязывает девичий пояс, представляет собой мимесис интимного бытового момента в стиле легкого гомеровского бурлеска.

Этопею более серьезного содержания дает гимн к Деметре. Лишившись дочери, которую насильно увел в подземное царство Аид, богиня долго скиталась по городам и полям, изменив («разрушив», стих 94) свой образ. Потом, придя в Элевсин, села у колодца, уподобившись древнерожденной старухе. На вопрос пришедших сюда за водой царских дочерей, откуда она и почему сидит одна, Деметра рассказывает вымышленную историю: на Крите ее, среди других женщин, захватили разбойники и увезли на корабле, чтобы продать в неволю, но она от них бежала и после многих скитаний прибыла сюда, где никого не знает. Она бы старательно выполняла любую работу по дому и хозяйству: нянчила бы ребенка, стлала бы господскую постель, обучала бы женщин рукоделанию. Приведенная царевнами домой,

Села богиня, держа пред лицом покрывало руками,
Долго без звука на стуле сидела, печалуйся сердцем,
И никого не старалась порадовать словом иль делом,
Но без улыбки сидела, еды и питья не касаясь,
Мучаясь тяжелой тоскою по дочери с поясом изким. . . ⁵

В приведенных стихах этопея убитой горем несчастной матери глубоко человечна и жизненно правдива. Перед нами образ бедной, бесприютной женщины, которая на старости лет должна идти к людям служанкой. Бытовая мимесис обретает здесь социальный характер. Рассказ Деметры о ее похищении отображает положение жертвы пиратства и развившейся работорговли.

Как мы видели, божество, принимающее образ человека, уподобляющееся ему видом, голосом, речью, некоторыми чертами поведения и характера, встречается как в одной, так и в другой поэме и затем в гомеровских гимнах.

Мы здесь не занимаемся первобытным мышлением и верованием, допускавшим подобные метаморфозы, а рассматриваем эти преобразования лишь с точки зрения мимесис: как и в какой мере, с каким правдоподобием воспроизводятся действия, отношения и переживания людей, в которых божества перевоплотились, то есть они итесуют нас как явления искусства.

ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ И ПОДРАЖАНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ. РАССКАЗЫ ОДИССЕЯ И ЕГО РЕЧИ

Перед нами были представлены лишь мифологические образцы «подражания», ранние его ступени: преобразование посредством сверхъестественной силы, властью магической воли, которой располагают бессмертные.

Человек, преображающийся в другое лицо, действующий и говорящий согласно характеру, побуждениям, мыслям и чувствам этого лица, — следующая, более высокая ступень мимесис совсем иного качества: не магически-сверхъестественной, а реальной, создаваемой искусством, умением и природным даром человека. Таким умением обладает в младшей гомеровской поэме Одиссей. Елена о нем рассказывает Менелаю и другим лакедемонским мужам:

В дальнем троянском краю, где так вы, ахейцы, страдали,
Сам себе страшно позорнейшим способом тело избивши,
Рубищем жалким, подобно невольнику, плечи одевши,
В широкоуличный город враждебных мужей он пробрался.
Так себя скрывши, совсем он другому был мужу подобен —
Нищему, как никогда его возле судов не видали.
Образ принявши его, он прошел в Иллон, подозрений
Не возбудивши ни в ком. . .

(IV, 243—250)

Что Лаэртид, приняв такой облик, и говорил, и ходил, и просил, как нищий, здесь только предполагается, но не показывается. Это только как бы примерка маски жалкого скитальца, как бы репетиция той роли, которую Одиссей будет так искусно играть потом, вернувшись в Итаку. Внешне здесь героя преобразит, словно актера гример, Афина, прикоснувшись к нему волшебным жезлом. В силу этого прикосновения

Сморщилась тотчас на членах упругих прекрасная кожа,
Череп от русых волос обнажился; и все его тело
Сделалось сразу таким, как у самого дряхлого старца.
Мутными стали глаза, такие прекрасные прежде.
Тело рубищем скверным одела его и хитоном —
Грязным, рваным, насквозь пропитавшимся дымом вопоичм.
Плечи покрыла большою облезлою шкурой оленей.
Палку в руки дала Одиссею и жалкую сумку,
Всю в заплатках, в дырах, и перевязь к ней из веревки.

(XIII, 430—438)

Это, говорит герою богиня, она делает для того, чтобы его не узнали (XIII, 397), чтобы он вызывал своим видом отвращение (400).

Из совокупности перечисленных подробностей складывается вполне характерный, вполне типичный портрет нищего. Почти все компоненты этого портрета окажутся потом активно участвующими в мимесис Одиссея. В мутных глазах Одиссею легче будет скрыть волнение при встрече с Пенелопой (XIX, 210—211). Его лысая голова вызовет насмешку Евримаха (XVIII, 350—355). Сморщенная кожа на конечностях жалкого странника вызовет у Пенелопы печальные размышления, что, вероятно,

И Одиссей и ногами уже стал и руками такой же:
Очень старятся быстро в страданиях смертные люди.
(XIX, 359—360)

О рубище, в котором Одиссей страдает от холода, будет речь несколько раз. На ночь Эвмей даст страннику свой плащ, чтобы тот им укрылся. Плащ и рубаху ему пообещает Телемах (XVI, 78—80). На плащ мнимый нищий может рассчитывать, если сведения, которые он сообщает Пенелопе о ее муже, окажутся верными (XVII, 549—550, 556—557). Свою суму он будет наполнять подаяниями, класть ее потом возле себя на пороге и устраивать на ней свою трапезу. Посох, который Одиссей, когда на него в усадьбе свинопаса набросились собаки, оторопев, уронил, дополнит жалкое положение старого нищего, не имеющего теперь возможности отбиваться от напавшей своры. Лаэртида спасает лишь поспешивший к нему на помощь Эвмей. Отсюда, с прихода к свинопасу, и начинают «играть» все эти детали вида, одежды и «снаряжения» Одиссея. По этим обычным для нищих внешним приметам сразу определяют его занятие. Так, не спросив, кто он, Мелантий ругает Одиссея как побирающегося по людям оборванца-дармоеда (XVII, 27 сл. сл.). Накинувшись на Лаэртида с бранью, Меланто гонит много нищего из дому, и тот унимает дерзкую служанку:

Что с тобой? Почему ты ко мне пристаешь так сердито?
Иль потому, что я грязен, что рубищем тело одето,
Что побираюсь по людям? Нуждой я к тому приневолен!
Странники, нищие люди всегда ведь бывают такими. . .

(XIX, 71—74)

Одиссей ссылается не только на обычный вид, но и на «занятие» и на поведение нищего, которое в поэме изображено наглядно.

В мимесис этого поведения и занятия имеются подробности, показывающие место нищего, как он ходит, как и где он стоит и сидит, как он просит, как и где он ест, как с ним обходятся разные люди.

Он бредет, опираясь на палку (XVII, 202—204, 337—338), усаживается на пороге, опираясь спиной о косяк двери (XVII, 339—340). Тут же и стоит он обычно. Ругая свинопаса, который ведет нищего (Одиссея), Мелантий говорит, что бродяга «будет, у многих стоя косяков, тереться плечами» (XVII, 220—222). Собрав милостыню, он полученные куски хлеба, мяса кладет в суму (411—412), возвращается к двери, чтобы, усевшись на порог, поесть (412—413). Как он принимает подачку и устраивается, чтобы покормиться, изображено с неизменной гомеровской точностью:

От Телемаха руками обеими принял подачу
И, пред ногами своими сложив на убогую сумку,
Ел он...

(XVII, 356—358)

Одиссей играет как «настоящий» нищий, с жизнью и бытом которого автор поэмы очень хорошо знаком. О скитальцах, бродягах, горемыках в поэме говорится часто. Но в лице Одиссея участь нищего показана с большой обстоятельностью, с жизненной правдивостью, с огромным миметическим искусством. Одиссей — первый лицедей в поэзии Европы. Если преобразование его наружности, как дело божества, еще мифологично, то его поведение, жесты, рассказы, речи, все его повадки, сообразование их с этой наружностью и с положением нищего странника — целиком самостоятельное представление героя, его собственная этопея, достигаемая путем подражания. Повествование о притворстве героя занимает целую треть поэмы — восемь песен (XIV—XXI).

Одиссей рассчитывает каждое свое движение и каждое слово, часто наполняя его двойным смыслом — одним для тех, к кому оно обращено, другим — для самого себя. Введенный в хижину свинопаса, вздыхающего о судьбе господина, добро которого пожирают другие, Лаэртид его кратко благодарит за радушие и желает, чтобы боги дали ему то, чего он больше всего чает (XIV, 53—54).

Пожелание — общеупотребительное, привычное, пастух его и воспринимает как таковое. Ему невдомек, что исполнение чаяния, какое имеет в виду явившийся нищий, это — возвращение Одиссея, о котором Эвмей так сокрушается, которого так долго ожидает.

Слушая за трапезой дальнейшие lamentации Эвмея на бесчинства женихов и его рассказ о богатстве хозяина, о его стадах, из которых ими ежедневно пожираются лучшие козлы, бараны и свиньи, Одиссей ест, пьет и — молчит, думая, как расправиться с женихами (XIV, 109—110). И то и другое он делает усердно и сосредоточенно. Как нищий, которому редко удается сытно и вкусно пообедать, он, проголодавшись, проявляет жадность: это — для впечатления, которое он должен вызвать у Эвмея. Для себя же он с истинной жадностью слушает рассказ о том, что происходит в его доме. Молчанием и подчеркивается сосредоточенность слушающего, занятого не так едой, как своими думами.

Налив Эвмею чашу вина, Одиссей у него осведомляется, кто его хозяин. По словам свинопаса, его господин воевал за честь Атрида и, вероятно, погиб в Трое, но его имя не было названо. Поскольку странник много скитался, то, может, он что-нибудь знает о пропавшем (XIV, 115—120). Вопрос должен создать у пастуха представление, что перед ним человек совершенно чужой, в Итаке никогда не бывавший: иначе он знал бы, кто здесь был самым богатым басилеем (XIV, 96 сл. сл.). Вместе с тем вопрос должен подтолкнуть Эвмея к продолжению разговора о его господине, о господской семье и выявить отношение к нему свинопаса. Выяснить это отношение Одиссею необходимо, чтобы убедиться в преданности и полной надежности раба. Так как Эвмей уже не доверяет никаким странникам, сочиняющим рассказы о Лаэртиде лишь для того, чтобы получить от Пенелопы хорошую одежду, то мнимый нищий дает клятву, что Одиссей непременно и совсем скоро вернется домой. Что же касается хорошего плаща и хитона, то он их получит только тогда, когда его клятвенное предсказание сбудется. Одиссей старается таким путем обнадежить и убедить Эвмея: ведь то, что он сообщает о герое, говорится без корыстной цели (XIV, 149—165).

В этой первой речи мнимого нищего интересно не только ее содержание, но и мимесис разговорного несоблюдения строгого синтаксиса, когда человек возбужден-

но возражает собеседнику и хочет его убедить новым доводом, возникшим при этом возражении:

Друг мой! Так как ты все отрицаешь и очень уверен,
Что Одиссей не вернется, и дух твой всегда недоверчив...
Я, однако, не просто скажу, а с великой клятвой:
Он вернется домой!

(XIV, 149—152)

Заключение, которого мы ожидаем после первых строк, не следует. Не закончив фразу, Одиссей переходит к клятвенному заверению, что герой возвратится (151—152). Формально этот переход не связан с предшествующими словами, хотя мысленно, логически здесь связь есть.

Интересно, что герой, мастер вымысла и неправды, говорит, что ему лжецы ненавистны, как ворота Анда (XIV, 156—157). Так говорил в сердцах Ахилл Одиссею и на него намекал в своем гневном ответе посольству («Илиада», IX, 312—313). Пелид не выносит двоедушия, характерного для Лаэртида. Одиссей варьирует сказанное его антиподом, осуждая тех, кого заставляет врать нужда.

Подобные реминисценции из «Илиады» встречаются в «Одиссее» нередко¹. Некоторые из них, слегка измененные и приведенные не к месту, приобретают ироническую окраску. Иронически звучат здесь и патетические слова Одиссея, хотя в данном случае Лаэртид и не лжет. Но до свинопаса сама эта реминисценция, разумеется, не доходит: она иронически обыграна Одиссеем только для себя одного, знающего, что он сам много врал, выдавая себя за нищего, врет и, вынужденный обстоятельствами, еще будет врать не раз. Ведь только перед приходом к свинопасу он рассказал Афине о себе небылицу и богиня уличила его в обмане:

Вечно все тот же: хитрец, ненасытный в коварствах!
Даже в родной очутившись земле, прескратить ты не можешь
Лживых речей и обманов, любимых тобою сызмальства?

(XIII, 293—295)

А сейчас вслед за своей тирадой о ненависти к обманщикам и к их лживым рассказам он сам расскажет о себе одну из своих вымышленных историй. На этих историях нам следует остановиться.

По первому рассказу (Афине) он, убив на Крите

посыгнувшего на его богатство Идоменева сына Орсилоха, бежал к финикийцам, рассчитывая, что они отвезут его на корабле в Пилос или в Элиду, но, сбившись с дороги, они прибыли в Итаку, где и оставили его и его добро на берегу (XIII, 256—286).

По второму рассказу (Эвмею), он из Крита, незаконнорожденный сын Гилакида Кастора и покупной рабыни, и потому ничего, кроме жилья, в наследство не получил. Однако он женился на девушке из богатой семьи, так как отличался умом и храбростью. Не любя ни труд земледельца, ни другие хозяйственные занятия, он добывал себе богатства морскими набегами. Затем участвовал в походе на Трою, после взятия которой только месяц прожил в кругу семьи. Дальше — разбой и разгром его пиратской шайки в Египте, где, пощаженный царем, пробыл семь лет, собирая сокровища. Затем — год жизни в Финикии, отправление в Ливию, где его должны были продать в неволю, шторм, кораблекрушение, спасение от гибели в бушующем море на уцелевшей мачте, на которой носился по волнам девять дней и достиг земли феспротов. Здесь был радушно принят ее царем Федоном и отсюда был отправлен на корабле в Итаку. Люди, с которыми он ехал, замыслили продать его в рабство, сорвали с него плащ и хитон, дав ему вместо них дрянные лохмотья, связали, чтобы на берегу осуществить свой замысел, но с помощью божества, развязавшего веревки, ему удалось бежать, скрыться в роще, откуда и добрался до жилища свинопаса (XIV, 199—359).

По третьему рассказу (Антиною), он был когда-то богатым человеком, имел множество рабов и жил счастливо, но предпринял разбойничий поход в Египет, потерпел неудачу, и все пошло прахом. Проданный в неволю на Кипр, он там испытывал различные беды и горести. Оттуда прибыл в Итаку (XVII, 414—444).

По четвертому рассказу (Пенелопе), он из Крита, внук царя Миноса, сын Девкалиона, брат Идоменея (XIX, 165—202).

По пятому рассказу (Лаэрту), он родом из Алибанта, сын Афейданта, имя его Еперит, прибыл он из Сикании (XXIV, 304—308).

Скрывая себя, Одиссей должен сочинять эти истории, чтобы ответить на вопросы, откуда он, как и почему прибыл в Итаку. Его вымыслы говорят о типичных пиратских предприятиях на море, о работорговле, о грабитель-

ских нападениях на города и селения, о связанных с ними злоключениях.

Много в рассказе он лжи громоздил, походившей на правду, — говорит поэт об Одиссее. История нападения на Исмар, разграбления и разрушения города, поголовного убийства мужчин и увода в рабство женщин и детей, дележа добычи и расплаты за этот разбойничий набег рассказывается Одиссеем феакам, от которых герой не скрыл, кто он (IX, 19 сл. сл.). Вымышленный рассказ неоткрывшегося Лаэртида Эвмею об истреблении его шайкой жителей египетского города, о захвате жен и детей, чтобы увезти их в неволю, затем — о пленении и умерщвлении разбойников является лишь близкой параллелью к этой «истинной» истории, ее свободным вариантом (XIV, 262—273). И тут и там — воспроизведение типичных явлений жестокой действительности, мимесис злодеяний, совершавшихся в борьбе за обогащение, повествования о жертвах этой борьбы в период становления и развития рабовладельческого общества.

Таких вымышленных параллелей к «действительным» делам и перипетиям Одиссея в его рассказе Эвмею несколько: на Крите ему вместе с Идомением ахейцы поручили вести корабли в поход на Трою, куда он отправился только потому, что опасался толков и пересудов в народе (XIV, 235—241). Потерпев кораблекрушение, он спасся на плавучем бревне (параллель к рассказу о том, как штормом был разбит его плот, и Одиссей ухватился за бревно — V, 365—371).

Он женился на критской девушке из зажиточной семьи (Пенелопа — дочь богатого спартанского старейшины Икария).

Одиссей, по рассказу мнимого нищего, собрал большие богатства, которые царь феспротов Федон ему, гостю, показывал (XIV, 323—326). «В действительности» они, собранные у феаков, уже спрятаны тут, в Итаке...

Если у феаков спасшегося из бурного моря Одиссея привела в дом своих родителей дочь царя Алкиноя, то у феспротов смертельно уставшего от борения с валами и окоченевшего странника довел до отцовского дома юный сын Федона.

Выбравшись на берег Схерии, Одиссей укрылся меж сросшимися кустами оливы (V, 475 сл.). Здесь, на Итаке, скиталец укрылся в густом кустарнике (XIV, 353—354).

Скрываясь под маской странника-чужеземца, он рассказывает, что принимал Лаэртида, встречал его, слышал о нем. Ему, конечно, нетрудно воспроизводить отдельные черты поведения и весь облик своего двойника.

Особенно любопытен один образец мимесис — подражание самому себе: поужинав у Эвмея и оставшись у него в дождливую, с холодным ветром погоду на ночлег, Одиссей хочет проверить гостеприимство свинопаса — не позаботится ли он о теплом плаще для странника, которого приютил. Но Лаэртид прямо не просит этой одежды, а рассказывает случай, когда он страдал от холода, находясь в засаде под Троей. Вожжами отряда, который залег совсем близко от неприятеля, были Менелай, Одиссей и он (рассказчик): то же лицо Гомер здесь удваивает, вернее, раздваивает. Ночь была морозная. Он и Одиссей лежали рядом и, укрывшись, дремали. Все были тепло одеты. Только он не захватил с собою плаща и был в одном хитоне. Его одолевал холод, и он сказал об этом Одиссею, «подтолкнув его локтем» (XIV, 485). Одиссей ему шепнул, чтобы молчал, иначе ахейцы услышат, и тогда его, Лаэртида, хитрость не удастся. Затем, как бы вдруг чем-то разбуженный и озабоченный, с видом, включающим какую-либо заднюю мысль, Одиссей предложил, чтобы кто-нибудь из отряда отправился к Агамемнону — пусть военачальник пришлет сюда подмогу, так как засада находится слишком далеко от судов. Хитрость удалась. Один из ахейцев, Фоант, скинув и оставив на месте свой плащ, побежал к судам. Тогда он, рассказчик, в эту одежду завернулся и проспал до утра (XIV, 457—502).

Эвмей понял намек странника и дал ему на ночь свой теплый плащ, заметив с восхищением:

Был прекрасен, старик, рассказ твой, услышанный нами.
Кстати все были слова. Ни единого лишнего слова.

(508—509)

Рассказ, в котором Одиссей вспоминает одно из своих давних походов, как бы подчеркнуто противоположен тому, что часто рассказывает в «Илиаде» Нестор, как по содержанию, так и по стилю. Пилосский старец похвастается своими героическими деяниями, Лаэртид — своим хитроумием; Нестор, увлекаясь изложением событий своей жизни, весьма пространен, Одиссей же в этой истории словесно сдержан, экономен. Более того, местами

слова заменены жестом, пластически выражающим замысел. Один такой жест нами отмечен выше. Дальше Одиссей обращается к своим товарищам по засаде, «опершись головою на руку»: его будто осенила какая-то мысль, и для ее сообщения он немного приподнялся. Это положение говорящего должно психологически вызвать внимание к речи, придать ей важность.

Интересно, что странник мотивирует свой рассказ болтливостью, появляющейся у человека, когда он возбужден выпитым вином (463—467). Однако компактность, словесная уплотненность и экономность повествования поразительны.

Другой вид такого рода мимесис — воспроизведение своей наружности. Чтобы убедиться в верности сведений, сообщаемых странником, который рассказал, что принимал у себя Одиссея, Пенелопа спрашивает, какую одежду носил ее муж, как он выглядел и кто его сопровождал (XIX, 215—219). Нищий скиталец дает точное описание плаща своего гостя: он был двойной, шерстяной, пурпурный, с золотой застежкой, на которой был изображен схваченный собакой молодой олень, извивающийся в ее передних лапах. Хитон на нем был изумительно тонкой и нежной ткани. О вестнике, сопровождавшем Одиссея, говорится, какого он сравнительно с Лаэртидом возраста, какого вида, как к нему герой относился, как его звали (XIX, 225—248). У странника поразительная память — ведь он принимал у себя Лаэртида двадцать лет тому назад... Теперь Пенелопа больше не сомневается в правдивости рассказа: все признаки соответствуют вплоть до мелких подробностей.

Но вернемся в хижину Эвмея. Не получив одобрения Эвмея на свое желание пойти в дом Одиссея, чтобы прислуживать женихам, нищий должен здесь дожидаться Телемаха. Он спрашивает о благополучии родителей Одиссея (хотя в царстве Аида узнал о них от Тиресия), о том, откуда и как свинопас попал в дом Лаэрта (хотя ему история Эвмея известна, конечно), — все для того, чтобы производить впечатление никогда тут не бывавшего чужестранца.

Опасаясь засады женихов, Телемах по возвращении в Итаку отправляется не домой, а к свинопасу. Отца он не знает, и нищий пока сыну не открывается. Поскольку тот говорит, что буйные женихи могут грубо оскорбить гостя, а он, Телемах, один ничего не сможет сделать,

чтобы обуздать их, странник позволяет себе спросить, не творят ли они бесчинства потому, что сын Одиссея ненавистен народу и терпит эти бесчинства потому, что на него разгневались братья и на их помощь он рассчитывать не может (XVI, 95—98). Лаэртид здесь хочет выяснить, как относятся к его сыну итакийцы — это важно для дальнейших его действий. Но наряду с этим он притворно осведомляется и о том, что ему известно — о несуществующих братьях Телемаха. Отведя от себя последним вопросом всякое подозрение даже в знакомстве с семьей Одиссея, нищий теперь разрешает себе высказаться как человек совершенно посторонний: если б он был сыном Одиссея или самим Одиссеем, то никогда не позволил бы женихам бесчинствовать, а предпочел бы в неравной борьбе с ними погибнуть, чем терпеть их неpotребства (XVI, 99—111). Он взывает к чести и отваге юного героя, как человек к делу непричастный, но возмущенный расхищением чужого добра. Пожилому бывалому чужестранцу вполне подходит такое суждение и такое сочувственное отношение к своему молодому гостеприимцу. Вместе с тем это суждение психологически подготавливает Телемаха к предстоящей борьбе. Для той же задачи странник, попутно заверив Телемаха, что ему нужно надеяться на возвращение отца, подготавливает следующий за этим разговором момент признания (XVI, 186—189).

Открывшись Телемаху, Одиссей для других продолжает еще играть роль нищего. Так, собираясь в город, он говорит, что лучше ему там собирать подаяние, чем оставаться у пастухов и исполнять их приказания. Но он еще должен погреться у огня, чтобы не простыть от морозного утренника, «а то, *вы говорите*, до города далеко» (XVII, 17—25). Расстояние туда ему будто неизвестно. Собравшись, он просит палку, чтобы на нее опираться, и опять «потому, что, *вы говорите*, дорога скользкая» (XVII, 196).

Обруганный козопасом Мелантием, ударившим его пяткой в бедро, Одиссей колеблется:

Дух ли исторгнуть (из тела), хватив его, палкою, сзади,
Или, поднив, головою ударить о землю. . .

(XVII, 236—237)

Однако он не делает ни того, ни другого, чтобы не выдать себя. Ему не раз еще придется подавлять в себе

возмущение, гнев и ярость: Одиссей — «многотерпеливый». То и дело он в таких случаях, поразмыслив, преодолевает свои желания и выбирает то действие, которое не возбудит подозрений. Вынужденный для потехи вступить в драку с Иром, он колеблется:

Так ли ударить, чтоб здесь же он пал и душа б отлетела,
Или ударить легко, чтоб лишь наземь его опрокинуть.

(XVIII, 91—92)

Подумав, Одиссей выбирает более легкий удар (93—94): он владеет собой, не дает выхода своим чувствам.

В последнюю ночь перед расправой, наблюдая, как веселятся рабыни, которые состоят в любовной связи с женихами, Одиссей не знает, как поступить: прямо сейчас же броситься на невольниц и перебить их или же потерпеть еще до завтрашнего дня (XX, 10 сл.). Колебание здесь более длительное и затруднительное: оно заканчивается решением побороть свое первое желание.

В предшествующих случаях сомнений затруднение и выбор характеризовались только как внутренние, психологические состояния, без внешнего, пластического их выявления. В последнем, мучительном колебании, когда его сердце внутри «рычало» («лаяло» — *hylaktei* — XX, 16), герой его увещевает внутренним монологом и укрощает зримым, физическим путем:

В грудь он ударил себя и сердцу промолвил сердито:
«Сердце, терпи!...»

(XX, 17—21)

В лирике подобным образом, но без удара в грудь, будет увещевать свой дух Архилох².

Внутренние монологи Одиссея раскрывают перед нами всю сложность душевного борения героя, вынужденного действовать соответственно маске, которую он носит так, чтобы ее не заметили и не сорвали. Но последуем за нищим и проследим эту вынужденную игру Одиссея и средства его мимесис.

Подойдя к своему дому, нищий им восхищается, он в восторге от окружающей двор зубчатой стены, от крепких ворот и высказывает предположение, что это не иначе, как дом Одиссея (XVII, 264 сл. сл.).

То обстоятельство, что в ответ на это предположение Эвмей хвалит странника за его догадливость, говорит об искусном притворстве Одиссея. Ведь он мог бы до вре-

мнеи выдать себя, если бы забыл о своей маске, как раньше, увидев своего сына, так и сейчас, увидев свой дом.

Стоя у порога своего жилища, которое он оставил двадцать лет тому назад, Одиссей говорит Эвмею, что его принуждало терпеть многие невзгоды раньше и из-за чего он готов терпеть огорчения и побои также и теперь — все из-за проклятого желудка (XVII, 286—289). Профессиональная тема нищих умело эксплуатируется Одиссеем в целях мимесис и в гномических суждениях, как выражения печального жизненного опыта горемыки (XV, 343—345 и XVII, 286—289). Как авантюрный скиталец, он знает, что желудок — источник всяких бедствий, что ради его удовлетворения и для угождения ему люди рискуют своей жизнью, занимаясь морским разбоем. Заметим попутно, что эпитетом желудка в указанных двух сентенциях является «губительный», «проклятый» (XV, 344 и XVII, 287). Это — в разговорах с Эвмеем, выдержанных в духе рассуждения нищих. Тем же эпитетом и близким его вариантом «злотворный» желудок характеризуется в обращениях странника к женихам (XVII, 474 и XVIII, 54). Но вот за трапезой у царя Алкиноя, в обществе феакийских старейшин, Лаэртид, говоря о желудке, употребляет другие образные определения. Здесь он хотя и не сразу открывает свое имя, но под маской другого лица не скрывает себя, а затем рассказывает о своих приключениях, как Одиссей, не таясь (IX, 19). Выпущенный попросить, чтобы его накормили, герой испытывает чувство неловкости, стыда и оправдывает свою просьбу властным требованием голодного желудка, не считающегося ни с какими душевными страданиями человека. Может быть, поэтому желудок им характеризуется здесь эпитетами, выражающими как бы презрительное отношение к нему благородного странника: он — «ненавистный» * и «самый бесстыдный», точнее — «самый собачий» (VII, 216).

Стоя у порога своего дома и рассуждая, Одиссей здесь может немного задержаться. Он обратил внимание на своего пса, которого сразу узнал. Лежавший на куче навоза старый Аргус тоже узнал своего хозяина, но при его появлении только вильнул хвостом и прижал к голове уши, а подняться и приблизиться к нему не смог. Жал-

* Об этом эпитете см. дальше. Одиссей здесь повторяет эпитет еды, которую Ахилл, убитый гибелью Патрокла, несмотря на упешания друзей, никак не может принять.

кое положение околевающего животного исторгает из глаз Лаэртида слезы, которые он от Эвмея скрыл, незаметно смахнув их. Но, расчувствовавшись, он хочет еще посмотреть на свою собаку и еще кое-что узнать о ней: что, кроме старости, довело Аргуса до такого печального состояния? Может быть, нерадивость рабынь? Спросить об этом прямо нельзя, — какое до этого дело пришельцу? О своей роли Одиссей должен помнить всегда. Помня о ней, он тут может только удивленно любопытствовать: по виду собака хорошей породы, а интересно — соответствует ли ее быстрота этому виду? Не из тех ли она собак, которые не отходят от стола, которых знатные господа держат лишь из тщеславия? (XVII, 305—310).

Притворно-невинное любопытство не было проявлено зря. Из ответа свинопаса Одиссей узнал, что, не имея над собой хозяйского надзора, рабыни о собаке не заботились, не хотят трудиться так, как им положено (XVII, 319—321). Если до этого Лаэртид знал только о поведении женихов, с которыми предстоит борьба, то теперь он насторожен и по отношению к рабыням. С такими неутешительными сведениями о том, что творится в его доме, Одиссей переступает порог дома и входит в зал, где пируют женихи. Смерти верного животного³, наступившей в момент, когда возвратившийся хозяин от него отвернулся, Лаэртид не видел, но уже предсмертный вид Аргуса его глубоко опечалил. Одиссей нередко бывает сентиментальным. Он плачет часто и много: от горя и от радости, страдая от злоключений, тоскуя по отчизне и дому, слушая аэда, открывшись сыну, восхищаясь своей женой (XXIII, 232), увидев согбенного годами и горем отца (XXIV, 234). Вместе с тем чувствительный Одиссей — герой расчетливого, практического ума, герой рационалистический.

Особенно артистически Одиссей играет роль нищего в своем доме, пахоясь среди врагов — женихов. Прежде всего, как он сюда зашел и уселся:

Был старику он и жалкому нищему видом полюбен,
Бред, опираясь на палку, в одежде убогой и рваной.
На ясеневый порог внутри у дверей он уселся,
О кипарисный косяк опершись спиною...

(XVII, 337—340)

Как новый пришелец, он сначала не осмеливается просить, и Телемах должен его к этому побуждать, гно-

мически поучая, что «стыд для нуждающегося человека негодящийся спутник» (XVII, 347). Благодаря молодого хозяина за хлеб и за мясо, которыми тот его угостил, Одиссей желает Телемаху счастья в исполнении того, что он задумал (355). Опять ироническая амфиболия:⁴ для женихов, для Эвмея это — обычное выражение благодарности и традиционное благословение. Но другой, истинный смысл пожелания понятен только тому, кто его высказал, и тому, к кому оно обращено — отцу и сыну.

В гомеровском обществе нищие, видимо, встречались нередко. Только часто наблюдая выработавшиеся у них профессиональные черты поведения, можно было так их имитировать:

Справа он начал гостей обходить и каждому мужу
Руку протягивал, словно всегда только нищим и был он.

(XVII, 365—366)

Обход нужен Одиссею не только для мимесис, но и для ознакомления с женихами, для того, чтобы их ближе узнать (363). Тут обнаруживается их нечестивость, падленность, наглость, *hubris*. Его обращение к Антиною сразу выявляет облик их главаря. Начав с привычной жалобной формулы «дай, дорогой», Одиссей далее пытается расположить Антиною лестью: тот ему кажется наиболее знатым и наружностью схожим с царем. Затем, зная, что бедный у богатого сострадания не вызывает, говорит, что и он был когда-то зажиточным, но скитальцев жалел, давал им милостыню. Чтобы объяснить, как он оказался в таком бедственном положении, Лаэртид рассказывает Антиною вымышленную *ad hoc* историю с злополучным разбойничьим набегом на Египет, которую мы упомянули выше. Ничего, кроме brutальной ругани, на свое обращение не получив, Одиссей уже в этом сопернике разобрался: судя по наружности Антиною, нищий мог бы рассчитывать на щедрое падение, но дух, нутро, сердце его (*phrenes*, диафрагма) оказались совсем не такими, как его вид (417—418, 454). За убийственную характеристику («Дома и соли крупинку не дашь ты тому, кто попросит» — 455) Антиной швыряет в Одиссея скамейкой, но тот проявляет выдержку, на удар не отвечает, возвращается к порогу, садится, кладет возле себя суму и только отсюда, со своего места, жалуется женихам на обидчика. И опять — то, что он говорит, имеет один смысл для тех, кто принимает его за нищего, и другой — для

него и для сына, которому он уже открылся. Он рассуждает и обобщенно-гномически, как человек с жизненным опытом, и с личной горестью, как потерпевший: не обидно, если человек бывает избит, защищая свое добро, своих коров, своих белоруных овец. Но его Антиной побил лишь из-за проклятого желудка, причиняющего людям так много зла. Женихам и в голову не приходит, что перед ними человек, который явился именно затеи, чтобы отстоять свое добро, свой дом, свою семью. Они узнают об этом несколько позже. Пока пусть они думают, что перед ними просто живущий подачками горемыка.

Свою жалобу Одиссей заканчивает пожеланием, чтобы Антиной постиг смертельный конец вместо брака (468—476). В сюжетной перспективе это — *proanarthrosis*, предварение того, что произойдет, одно из тех, каких в поэме много⁵, образец того, как одно предложение может исполнять в поэтической ткани различные функции, служить различным задачам.

В следующем за этим эпизодом столкновении с Иром мимесис речи Одиссея получает другую окраску, соответственно лицу, к которому она обращена, и обстановке, которая ее вызвала. Ир, попрошайка, свой, местный, общинный нищий, хочет вытолкать из дома пришлого нищего (Одиссея), как «конкурента» в собирании объедков и подачек. И он гонит старика, угрожая пустить в ход кулаки. Одиссей пытается унять разошедшегося ругателя и должен говорить с ним как с равным по положению и собратом по «профессии». Отсюда вначале и логика, и лексика, и интонация увещания, и характер того, что он старается внушить Иру. Лаэртид парирует его воинственное нападение целым рядом доводов: чудак, ведь ему он (Одиссей) ничего плохого не сделал и не сказал; его, пришельца, ничуть не занимает, сколько тому подадут, и он не завидует собранному Иром: на пороге им хватит места обоим; один здесь другому не помеха; Ир, видимо, такой же скиталец, как он, а что касается удачи, счастья, то они даются богами. Последний — гномический — довод заключает в себе новую ироническую амфиболию. Счастье, ожидающее итакийского басилея, и удача, возможная для попрошайки, никак не сравнимы, но Иру это, конечно, невдомек. Град Одиссеевых вразумлений вызывает у него образную издевку: пришлый обורванец сыплет слова безудержно, как старуха-стряпуха ячмень в печь (чтобы поджарить его и потом молоть).

Молодой тунеядец уверен, что вздует старика. Ни увещание, ни следующее за ним предупреждение, что драка окончится для него плачевно, Ира не унимают. Пирующим женихам нужна потеха, и они подстрекают нищих к потасовке, результаты которой дадут победителю право участвовать в их обедах и собирать здесь подачки.

Ссылаясь на свой пожилой возраст и на изнуренность нуждой, странник говорит, что ему никак не следовало бы вступать в поединок с молодым и здоровым противником, но — опять! — заставляет желудок (52—54)! И прежде, чем ответить на удар Ира, Одиссей должен вспомнить, что может это сделать лишь как слабый старик-скиталец. Чтобы не вызвать подозрений, он вынужден, сдержав свою силу, лишь слегка покалечить его. Мы уже знаем, что для оправдания своей маски, для соображения с ней своих слов и своего поведения Лаэртиду нужны не только знание объекта подражания и артистизм, но и преодоление внутренних колебаний.

Хотя женихи, пожиратели добра и посягатели на жену Одиссея, все ему ненавистны, герой все же меж них различает законченных, неисправимых наглецов — и иных, по молодости не совсем рассудительных, недальновидных, но вовсе не безнадежных людей. Мы остановимся на его речах к одним и к другим.

Когда, побив Ира, Одиссей выволок его из дома к воротам и вернулся на свое место в дверях мегарона, Антиной преподнес ему обещанный большой козий желудок, а Амфином — два хлеба. Первому, раньше запустившему в него скамеечкой, он не говорит ничего, а второму, выразившему сочувствие его горестной жизни и пожелавшему ему счастья в дальнейшем, герой отвечает речью, столь же лично-доброжелательной, сколь и общепhilософской. Несмотря на экспромтность, она — образец искусной риторики. Речь Одиссея начинается с впечатления, которое на него производит Амфином. Нищему он кажется разумным. Об отце Амфинома, дулихийце Нисе, он слышал, что тот славится благородством и богатством. Поэтому он и хочет ему кое-что сказать, и пусть Амфином хорошо подумает (XVIII, 125—129). Это — «подступ» к теме речи.

Мотивировав таким образом свое обращение и настрояв внимание собеседника, Одиссей переходит к lamentации о том, что человек — самое несчастное существо на земле (130—131). В «Илиаде» (XVII, 447—448) анало-

гиное говорит Зевс, имея в виду обреченность людей, неизбежность для них смерти. Как бы переосмысляя эту печальную констатацию Кронида, Лаэртид усматривает несчастье человека в том, что он неспособен заглядывать вперед. Покуда боги ему дают здоровье и благополучие, он не предвидит никакой беды, а когда они ниспошлют неудачу или беду, он недоволен и переносит ее лишь скрепя сердце. Мысль земнородных не выходит за пределы данного дня.

Это общее наблюдение Одиссей горестно подтверждает своим собственным жизненным опытом. Когда-то он рассчитывал на счастье, но, увлекаясь силой и властью, совершил много безрассудного, полагаясь на своего отца и на своих братьев. О том, к чему эти заблуждения его привели, Одиссей не говорит — это ясно из его положения нищего-скитальца. Он делает только этический вывод: пусть никто не будет нечестивым и все, что боги ниспосылают, принимает молча, невозмутимо (141—142).

Подведя своего слушателя к этому нравственному принципу, Одиссей указывает ему на то, какие беззакония творят женихи, уничтожая добро и оскорбляя супругу человека, который вдали от отчизны будет недолго (143—146). Он очень близок, предупреждает Одиссей Амфинома, как человек, который это не предполагает, а достоверно знает (146). Теперь стражник может закончить тем доброжелательным советом, для которого говорилось все предыдущее: дай бог ему, Амфиному, вовремя уйти отсюда, чтобы не встретится с Одиссеем, когда тот возвратится домой.

Ведь женихам и ему, когда он под кров свой вернется,
Не разойтись никогда без большого пролития крови. . .

(147—150)

В структуре рассмотренной речи можно, таким образом, выделить следующие композиционные части:

1. Подступ (125—129). Впечатление, которое производит Амфином, и его родители, о которых Одиссей слышал, дают ему основание высказать то, над чем тот должен хорошо подумать.

2. Констатация общего положения (130—137). Люди несчастны, ибо неспособны заглядывать вперед и предвидеть бедствия.

3. Подтверждение его собственным печальным опытом (138—140).

4. Этический вывод: жить нечестиво нельзя (138—140).

5. Переход от выведенного принципа к преступному его нарушению женихами (143—145).

6. Предупреждение: Одиссей находится близко (146).

7. Доброжелательный совет: вовремя уйти домой (146—148).

8. Предвидение: прольется кровь (149—150).

Речь, являющаяся апологией предусмотрительности, конечно, характерна для героя, являющегося носителем этого качества: от «специфики» рассуждений нищего здесь нет ничего. Она — образец умной рассчитанности, тонкого понимания и нахождения того психологического пути, который ведет к сердцу человека.

Каждая речь добавляет новый штрих к облику Одиссея, к его характеру.

Его отповедь Эвримаху, попрекающему Лаэртида в нежелании работать, заключается суждением о том, что умение, труд и доблесть составляют истинную ценность человека (XVIII, 366—386). Надменность и представление Эвримаха о своем величии и своей силе возникают лишь в окружении людей маленьких, ничтожных. Первое испытание — появление Одиссея — сразу бы показало, чего стоит это высокомерное самомнение на самом деле.

Даже в состоянии большой разгневанности Одиссей говорит о себе, как о другом лице. Он так вошел в свою роль, так в нее «вжился», что не только чувствует свое положение как нищего, но и возмущается отношением к бедным скитальцам вообще. Он, когда был богатым, жалел таких несчастных и никогда им в подаении не отказывал. . . Служанке Меланто, которая гонит Одиссея из дома, ругает его и грозит, что хватит его головней, он говорит, что если ее хозяин вернется, то за такое отношение к нищему накажет рабыню, а если не вернется, то это сделает его сын, Телемах.

Его роль требует и быстрой находчивости. Старой няне, Эвриклее, пораженной тем, что нищий, которому она будет мыть ноги, очень схож с Одиссеем, он говорит, что и другие люди, встречавшие его и Лаэртида, заметили это поразительное сходство. . .

В разговоре с Пенелопой его мимесис нищего скитальца стоит перед самой трудной задачей. На ее вопросы, кто он, кто его родители и из какой он страны родом, привыкший рассказывать о себе всякие вымышленные исто-

рии Одиссей, однако, не в состоянии ответить сразу. Он не может приступить к рассказу и сначала его оттягивает восхвалением безупречности, благоразумности и добродетельности царицы (XIX, 107—114), затем пожеланием, чтобы она не спрашивала о его происхождении и отчизне, ибо, когда он будет все пережитое вспоминать, сердце его еще больше наполнится страданиями (115—118). Опасаясь, что не сумеет совладать с собою и разрыдается, Одиссей осуждает проливание странником слез, причиной которых какая-нибудь из рабынь и сама Пенелопа сочтет вино, которым, скажут, он себя перегрузил (118—122). Когда потом, рассказав о настойчивых домогательствах женихов, Пенелопа опять допытывается, кто он (162—163), Одиссей опять говорит, что своими вопросами она лишь умножает его скорбь (167—170), но вынужден приступить к вымышленному повествованию (171—202), которое мы уже изложили выше.

Затем, после рассказа о себе, он рассказывает об Одиссее (270—307), примешивая к «полной правде» (269) о пребывании героя в Тринакирии и у феаков, у которых собрал много ценных вещей, вымысел о его нахождении у феспротов. Правдивость рассказа подтверждается точным описанием одежды Одиссея и вида его вестника. Испытание, устроенное ему Пенелопой, он прекрасно выдерживает.

Как и в хижине Эвмея, он клянется очагом Одиссея, что Лаэртид скоро возвратится домой. Завоевав доверие и расположение хозяйки, он, однако, отказывается от мягкой постели, так как в скитаниях привык к жесткому ложу (336—342). Жизнь злосчастного странника находит в рассказах Одиссея свою мимесис и здесь, в этой детали.

ГЛАВА III

ЕЩЕ О РЕЧАХ ОДИССЕЯ

Характер и весь облик Одиссея вырисовываются из поведения героя и из его многочисленных речей самого различного содержания. Одни представляют собой обращения, просьбы, предложения, другие — советы, вразумления, увещания, третьи — отповеди, обличения, предупреждения, философские и этические рассуждения, lamentации, выражения горестных, радостных, эстетических

или других чувств, порицания, одобрения и т. д. Иногда, как мы уже видели, в одной речи сплетаются различные риторические жанры. Некоторые из них являются монологами, обращенными к своему «духу», внутренними взвешиваниями возможных своих действий, а некоторые — повествованиями о похождениях и переживаниях. Эти повествования вызываются многочисленными и различными положениями, столкновениями, соображениями и побуждениями Лаэртида и по широте охвата личности героя, по полноте выявления ее черт и качеств далеко превосходят этопию, достигаемую речами других лиц «Одиссеи». Мало того, поскольку другие поэмы, посвященные одному герою («Гераклея», «Эдиподея») до нас не дошли, мы можем сказать, что, наряду с характером Ахилла, образ Одиссея раскрыт в эллинской эпической поэзии наиболее многосторонне. И это — в значительной степени благодаря «подражанию», которого, по свидетельству Аристотеля, в негомеровском киклическом эпосе было мало¹.

Если в рассмотренных речах Лаэртида у Эвмея и Пенелопы этопия создается путем подражания преображенного героя, то в остальных его речах перед нами художественная мимесис, так сказать, в чистом ее виде, без чудесного преображения Одиссея. Поэт дает ему возможность говорить и действовать без маски и самостоятельно. На время предоставления ему этой самостоятельности автор как бы самоустраняется. Он прекращает свое повествование, затем, после речи героя, продолжает рассказ, чтобы опять, когда нужно, прервав себя, снова перейти к «подражанию». В большом повествовании Одиссея, так называемой «Апологии», поэт самоустранился полностью. В четырех песнях, которые этот рассказ занимает (IX, X, XI, XII) и которые вместе с рассказом Одиссея Арете (VII, 241—296) составляют по своему объему почти пятую часть всей поэмы, нет ни одного замечания от лица автора.

Но рассмотрим еще некоторые его речи, предшествующие «Апологии»².

Первая краткая речь к Калипсо (V, 173—179) намекает характеристику хитрой недоверчивости Одиссея, подозревающего, что в решениях нимфы отпустить его домой скрыт какой-то коварный умысел. В ответ на требование героем клятвы об отсутствии такого умысла Калипсо потому и говорит, что он хитер (*alitos* — 182) и

себе на уме. Из другой малой речи (V, 215—224) вырисовывается решимость, стойкость и многотерпеливость героя: он говорит, что отправится на плоту домой, что бы его в пути ни ожидало. Тут вырисовывается и его умный психологический подход, его такт. Не соблазнившись даже обещанным нимфой бессмертием, Одиссей сначала просит ее за отъезд не гневаться, соглашается, что богиня далеко превосходит смертную женщину Пенелопу своим видом, но все же его решение твердо и неизменно.

Однако Одиссей — вовсе не схема твердости. Перед лицом наивысшей смертельной опасности герой колеблется, не знает, что предпринять, приходит в отчаяние. Эти мучительные состояния и аффекты находят выражение в его мысленных монологах.

Первый такой монолог говорит об ужасе, охватившем героя, когда на его плот обрушился шторм, поднятый Посейдоном (V, 299—312). Эта внутренняя речь начинается словами сокрушения («Увы мне!», «Горе мне!») и заканчивается горестным сожалением Лаэртида о том, почему он не погиб под Троей, заслужив своей смертью славу героя.

Заключение ламентации соотносит его с героями «Илиады», для которых доброе посмертное имя выше всего.

Аналогичное сокрушение выражено также и во втором внутреннем монологе после совета, данного Одиссеем Левкотеей (V, 356—364). Отмеченная в первой речи черта недоверия героя к бессмертным и его стойкость здесь проявляются вновь. Вместе с тем проявляется и другое важное качество его характера: практический разум, здравый рассудок, на который герой полагается, которым он руководится в любых обстоятельствах. Морская нимфа ему посоветовала сразу кинуться с плота в море и добираться до края феаков вплавь (343—347), расстелив на своей груди ее нетленное покрывало. На амулет, на сверхъестественное спасение Одиссей, однако, не надеется и поступает так, как ему кажется наиболее разумным:

Дай-ка я так поступлю, — и будет всего это лучше:
Время, пока еще крепко в плоту моем держатся бревна,
Буду на нем оставаться и все выносить терпеливо.
После ж того, как волны свирепые плот мой разрушат,
Вплавь я пушусь: ничего уж тогда не придумаешь лучше!

(V, 360—364)

Отчаянное положение героя, двое суток боровшегося с волнами бушевавшего моря и после этого очутившегося перед грозными кручами скалистого берега, вызывает в его душе третий монолог (V, 408—423), начинающийся тем же бедственным «Увы мне!» (ὦ μοί) и исполненный чувства горького отчаяния. Вместе с тем эта внутренняя речь как бы подтверждает и развивает то качество Одиссея, о котором говорилось выше: благоразумие, трезвое понимание обстановки, даже если она кажется безвыходной.

Последний в той же песне, четвертый монолог (465—473) дальше углубляет и дополняет мимесис этой характерной особенности героя. Выбравшись наконец на берег, он обсуждает с собой, где ему на ночь искать приюта: оставшись близ воды, он пропадет здесь от предутреннего холода, а спрятавшись подальше в роще и уснув там, может стать добычей хищников. Из двух зол он должен выбрать наименьшее. Такое взвешивание при необходимости выбора мы уже отмечали у Одиссея. Его мысль всегда напряжена, когда он стоит перед трудной дилеммой, и монологи героя отображают эти мучительные поиски верного решения.

Проснувшись от вскрика девушек, игравших в мяч, Одиссей рассуждает «со своим духом»: к каким людям он попал? К надменным, диким и несправедливым или же к гостеприимным и благочестивым? (V, 118—126). Как и в других случаях, Одиссей не оставляет положение невыясненным — его принуждает к этому необходимость. Испугавшись голого и грязного человека, который направился к ним, девушки убегают. Остается лишь дочь феакийского басилея, к которой Лаэртид только и может обратиться. Он, однако, колеблется, соображает (μετμέγιχεν — VI, 141), как это сделать: пасть ли к ногам и, обняв колени девушки, просить, чтобы дала ему одежду и указала дорогу в город, или, чтобы не прогневить ее прикосновением, умолять ее о такой помощи на отдалении?

Предусмотрительность — одно из основных качеств Одиссея. Об этом говорит его выбор мольбы на расстоянии. Слово, с которым он обращается, характеризуется поэтом как «приятно-ласкательное» (meilichion) и умно, тонко продуманное (kerdaleon — VI, 148).

В начале своей речи он изумляется ее красоте, которая уподобляет дочь Алкиноя богине. Он говорит

о счастье родителей и братьев такой девушки и особенно о блаженстве того, кто введет ее в свой дом. Эта часть обращения, завершающаяся сравнением Навсикаи с молодой и стройной пальмой у алтаря Аполлона, исполнена искреннего эстетического восхищения. Но она имеет и психологическую задачу — расположить сердце царевны к просителю (VI, 149—168). Расположить ее должны и следующие тут слова о том, что он боится коснуться ее колен, слова, говорящие о скромности просителя.

После этой психологической подготовки расположения и доверия к нему Одиссей говорит о бедствиях, которые он претерпел в море, и о тех горестях, которые ему еще, видимо, предстоят (169—174); это должно тронуть сердце Навсикаи, вызвать к нему чувства сострадания, жалости. Только теперь Лаэртид может изложить свою просьбу, чтобы девушка указала ему путь в город, где он никого не знает, и дала лоскут, чтобы он прикрыл свою наготу (175—179). Выразив свою мольбу, Одиссей заканчивает свою речь таким пожеланием царевне, которое должно вызвать у нее еще большую симпатию к просителю и подвигнуть на оказание ему помощи: пусть боги исполнят ее жажду семейного счастья, лучше, прекрасней которого нет ничего (180—185)³. Доброе пожелание так соответствует тому стремлению девичьего сердца, которое Навсикая стыдливо утаила от родителя и которое Одиссей, так же как и ее отец, угадал, хотя ему о девушке ничего не известно. Вся речь искусно направлена на впечатление, которое она должна произвести и на которое рассчитана вся ее риторика и композиция. Завершающее гномическое наблюдение мы рассмотрим среди других афористических суждений потом. Здесь только отметим, что и оно имеет психологическую функцию. Если проявленная Одиссеем сдержанность и скромность должна создать у Навсикаи представление о его благородстве и воспитанности, то синтезирующая житейская сентенция Лаэртида внушает девушке уважение к уму чужеземца. О впечатлении, созданном таким образом, она говорит Одиссею:

Странник, на мужа худого иль глупого ты не походишь...

И в этой речи нетрудно обнаружить ее психологические структурные части:

а) подход: восхищение видом девушки (VI, 149—169);

б) завоевание расположения и доверия скромностью, воспитанностью (168—169);

в) завоевание сострадания сообщением об испытанных бедствиях (170—174);

г) обращение с просьбой (175—179);

д) пожелание девушке, угадывающее самую ее сокровенную мечту (180—182);

е) гномическое обобщение о счастье (182—185).

Чувство, вызванное у Одиссея Навсикаей, он сам охарактеризовал как благоговение (VI, 150). Отсюда его представление о радости, которую может доставить такое чистое и гармоническое существо, его суждение о семейном счастье, которого сам так давно лишен. Речь нас вводит в атмосферу интимно-эстетических эмоций и душевных идеалов Одиссея-человека.

Потом, восхваляя перед родителями Навсикаи ее разумность, Лаэртид из благодарности к девушке легко, со свойственным ему умением, привирает — в данном, чуть ли не единственном, случае бескорыстно, благородно: когда Алкиной упрекает свою дочь за то, что не пригласила странника сразу же следовать за ней к царскому дому, герой этот упрек отводит, говоря, будто сам отказался идти (VII, 299—307). Понимая его доброе побуждение, Навсикая умалчивает о том, что страннику велела задержаться она, опасаясь людских пересудов (VI, 273—278).

По совету Навсикаи Одиссей, придя в дом ее отца, должен обнять колени ее матери и обратиться к ней с просьбой о помощи. Снискав ее милость, он может надеяться на возвращение в отчизну (VI, 304—315). Поступая согласно этому совету и припав к коленям Ареты, Одиссей, однако, обращается с мольбой не только к ней, но и к Алкиною, и к сидевшим у них старейшинам. Желая всем им счастья и чтобы дети унаследовали их богатства (XVII, 148—152), Лаэртид хочет своими словами вызвать благоволение и сочувствие феаков. Интересно, что первым откликается наиболее почтенный и разумный из старейшин, Ехеней; психологический ход оказался верным (VII, 155 сл.). Узнав далее, что странник претерпел много злоключений и стремится домой, феаки соглашаются, что его должно скорее отправить на родину (VII, 226—227).

Речи Одиссея всегда психологически рассчитаны и целенаправлены.

ОДИССЕЙ В МИФОЛОГИЧЕСКИХ СКАЗАНИЯХ И
ГЕРОИЧЕСКОМ ЭПОСЕ

Образ Одиссея до посвященной герою поэмы имеет свою мифологическую и эпическую историю. Мы проследим лишь несколько ее моментов для того, чтобы уяснить, как более древнее и вовсе архаическое получило у Гомера новое качество.

По матери Одиссей — потомок Гермеса, бога воров, а затем, вполне преемственно, купцов, людей торгового дела. По этой линии он внук сына Гермеса Автолика. Поэт рассказывает родословную героя в известном эпизоде омовения ног нищего странника. Об Автолике мы здесь узнаем:

Дедом его он по матери был. И был он великий
Клятвопреступник и вор. Гермес даровал ему это.

(XIX, 395—396)

Собранные таким даром богатства, чтобы сохранить их, чтобы их не обнаружили и не отняли, Автолик умел делать невидимыми. Фрагмент Гесиода гласит:

Все, что к рукам прибирал, обращал он в незримое вовсе!

Автолик унаследовал эту способность от своего отца, Гермеса, воровавшего таким образом, что оставался при этом незримым (вспомним гимн к Гермесу). Имя «Одиссей» в значении «ненавистный» дал внуку Автолик, так как сам был многим людям ненавистен (XIX, 406—407) за то, что он их обкрадывал и обманывал. По части обмана Одиссей, так сказать, достойный отпрыск Автолика и его отца. Не случайно, может быть, он характеризуется теми же эпитетами, которыми наделили Гермеса сразу же после его рождения — ловкач изворотливый, хитрый: пролаз (см. гимн к Гермесу, стихи 13—14).

По другому мифу, Одиссей не сын Лаэрта, а только назывался таковым. На самом же деле он порожден Сисифом, который, по Гомеру («Илиада», VI, 153), был *kerdistos*, хитрейшим из людей, а по Гесиоду (фрагм. 7), *aíolos*, гибко-изворотливым. Автолик украл у Сисифа быков и силой волшебства сделал их невидимыми. Но тот, вытеснивший на копытах животных монограмму, узнал о краже по этим следам и изобличил Автолика как вора. Чтобы задобрить Сисифа, последний пригла-

сил его к себе в дом, и здесь дочь хозяина, Антиклея, зачала от гостя Одиссея, но была сразу же после этого выдана за Лаërта. Трагикам этот миф известен. У Эсхила (фрагм. 175): «С Антиклеей был близок Сисиф...» У Софокла Филоктет говорит Одиссею: «Ты — сын Сисифа, отнесенный к Лаëрту...» («Филоктет», 417). У Еврипида в «Киклопе» Силен называет Одиссея «отпрыском Сисифа» (стих 104). «Семенем Сисифа» его называет в «Ифигении в Авлиде» (стих 524) Агамемнон. Отпрыском Сисифа называет Одиссея и Овидий («Метаморфозы», XIII, 32—33). Может быть, поэтому автор «Одиссеи» ничего не может рассказать героического о родословной Лаërта, который, по поэме, является отцом Одиссея. Такова генеалогия героя.

Что касается его собственных обманов и хитростей, то мы знаем о них из «Илиады» по тому, как он поместил свой корабль в наименее опасном месте — в середине, в то время как Ахилл и Аякс поставили свои суда на флапгах ахейского лагеря; как нечестно он действует на погребальных играх в единоборстве с Аяксом, и по другим его делам. О них знает и киклический эпос. «Киприи» повествуют: пообещав Атридам, что отправится с ними в поход на Трои, Одиссей пытался уклониться от выполнения данного обещания; притворившись сумасшедшим, он вспахивал поле, засевая его солью. Тогда мудрый Паламед положил на землю, перед бороздившим ее плугом, младенца Телемаха, и Одиссей, чтобы не порезать сына, сразу остановился, тем самым разоблачив свое симулирование умалишенного. Потом он Паламеду за это отомстил, прибегнув к новому, подлому обману. Подкупив его раба, он подбросил в палатку Паламеда золото и подложное письмо от Приама, которые должны были свидетельствовать об изменнических сношениях Паламеда с троянцами. Обвиненный вследствие этого подлога в предательстве, Паламед был побит в стане ахейцев камнями.

Он повинен и в смерти лучшего после Ахилла героя ахейцев — Аякса. В споре за доспехи погибшего Пелида он подкупил пленных троянцев, и те утверждали, что Одиссей свершил в войне под Троей больше, чем Аякс. Когда после этого ахейцы решили спор в пользу Лаëртида, разгневанный и оскорбленный Теламонид покончил самоубийством. По «Одиссее», даже в царстве мертвых тень Аякса все еще пребывает в тяжелой обиде на

коварного хитреца и на его обращение не отвечает (XI, 543—564).

Но коварный хитрец — только одна ипостась Одиссея². Он и умница, человек, умеющий думать, предусматривать и тем самым предотвращать пагубные решения и безрассудные поступки. Тут происхождение от Гермеса оттесняется другим мифологическим мотивом: Лаэртиду всегда сопутствует Афина, которая любит героя, внушает ему мудрые мысли, разумные планы и суждения. Вот почему он в «Илиаде» после Нестора или наряду с ним — лучший советчик ахейцев. Его участие в обсуждении того или иного предпринимаемого военного дела исключительно важно. Когда Диомеду нужно выбрать себе товарища для опасной разведки в троянском лагере, он останавливается на Одиссее, мотивируя свой выбор тем, что Лаэртид и мужествен, и любим Афиной (X, 244 сл. сл.), сообразителен и находчив. Своим вмешательством Одиссей не допускает, чтобы в критическом положении ахейцы послушались безрассудного совета своего военачальника и сдвинули корабли в море. Он предвидит психологическое влияние, которое произведет исполнение этого указания Агамемнона: все войско кинется к кораблям, произойдет повальное бегство. Отвергнув этот пагубный совет, Одиссей тем самым спас ахейян от разгрома (XIV, 83—102).

Обдумывая последствия каждого решения и не допуская опрометчивых шагов, он вместе с тем, когда это требуется, проявляет решительность и быстроту в своих действиях. Когда, не подозревая «испытания», вся масса данайцев с криками радости устремляется к судам, чтобы вернуться к своим семьям, и десятилетняя война с ее страданиями и жертвами должна, таким образом, оказаться зряшной, Лаэртид без промедления бросается навстречу бегущим и самыми энергичными мерами их останавливает. Герой делает это по внушению Афины (II, 182 сл. сл.). Ударом жезла по спине неугомонного говоруна Терсита он пресекает деморализующий призыв последнего к возвращению домой. И впечатление от этой расправы со смутьяном оказывается очень сильным. Одиссей хорошо понимает, какую роль может сыграть демагогическое слово острозыкого витии, и мы уже знаем, что его собственные речи в «Илиаде» строятся с тонким психологическим расчетом и большим риторическим искусством. Образец такой речи мы находим тут

же, в «испытании» ахейского войска. Учитывая тоску ахейцев по дому и семье, он говорит, что ничуть не осуждает их за это. Каждый измучен войной и томлением по жене, и это вполне понятно. Но позорно было бы вернуться без победы. Еще немного выдержки — и их страдания увенчаются успехом, предсказанным Калхасом. Когда для отправления в Трою суда ахейцев собрались в Авлиде, здесь, на глазах у воинства, ужасный змей проглотил воробыху и восемь ее пищавших птенцов. Вещий гадатель истолковал это как знамение Зевса: количество птиц, которых пожрал дракон, символизирует девять лет, которые будет продолжаться война под Илионом. По их истечении, на десятом году осады город будет взят. Неужели же ахейцы не будут биться до уже близкого исполнения этого срока (II, 284—332)?

Речь Одиссея, затронувшего то, что наболело в душе каждого из воинов, нашедшего оправдание их стремлению вернуться к родному очагу и тут же умело привлечшего момент чудесно-символического, чтобы показать недопустимость этого возвращения до того, как будет достигнута цель похода, вызывает восхищение аргивян и приводит к перелому в их настроении и намерениях. Она характеризует Одиссея как оратора, способного найти нужный подход к массе, знающего, чем и как на нее воздействовать.

Еще больше психологического подхода Одиссей проявляет в своем обращении к Ахиллу, которым открываются мольбы к разгневанному герою. Оно характеризует, как и рассмотренная речь к ахейцам и как вышеупомянутая отповедь Агамемнону, его чувство ответственности и тревоги за судьбу общенародного дела, его трезвую оценку обстановки. Вместе с тем оно раскрывает его черты дипломатической хитрости, лживости и двосудия. Как мимесис различных качеств героя в «Илиаде», эта речь представляется нам очень важной.

Она начинается с благодарности за обильную еду и питье, которыми Ахилл угостил друзей так же щедро, как это сделал Агамемнон («Ил.», IX, 225—228). Говорить о том, что они пришли к Пелиду от главного военачальника, уже не надо: это ясно из отзыва о трапезе, которую Атрид для них устроил. Этикетная похвала богатому угощению служит здесь и подступом к теме. Отсюда делается сразу резкий переход к самой теме путем

поворотного замечания, что теперь им совсем не до пиришеств (228).

Следующие три стиха разъясняют это замечание: над ахейцами нависла страшная катастрофа, которая разразится, если Ахилл не придет им на помощь (229—231). Упросить Пелида, чтобы он «облекся в силу», — в этом заключается задача посольства и речи Одиссея. Все дальнейшее является разворачиванием и усилением того, что сказано в этих трех стихах, логично расчленяясь на две части.

В первой из них (стихи 232—256) рисуется плачевное положение ахейского стана, к которому троянцы придвинулись совсем близко и грозят его уничтожить. Особо здесь выделены угрозы Гектора, похваляющегося своей силой и уверенного, что ему удастся сжечь ахейские суда и истребить их защитников (237—246). Для какой цели Одиссею нужно здесь изображение ярости и гордости Приаида, предвкушающего торжество разгрома своих врагов, мы уже знаем. Эта часть заключается выражением сильного страха, как бы угроза Гектора не исполнилась (244—246).

Во второй части (247—299) Одиссей вызывает к Ахиллу, чтобы встал на выручку своих соплеменников. Это — непосредственно мольба, первая из *litai*, в которой призыв к спасению мотивируется не только тяжелой нуждой ахейцев, но и соображениями душевного, вернее, — морального порядка, касающимися самого Пелида.

1. Если его соплеменники погибнут, то он пожалеет, будет скорбеть об этом, но свершенное зло исправить трудно (249—250). Мудрая, опытом проверенная сентенция, гиома должна убедить героя, что ему следует прийти на выручку данайцам сейчас же, покуда беда не свершилась, пока еще можно «злой день отворотить» (250—251).

2. Отправляя своего сына в поход на Трою, Пелей его наставлял, чтобы обуздывал в груди свой гордый дух и избегал злоторной распри. Ахилл эти отцовские напутствия забыл. Он поссорился с Атридом и пребывает в неумном, омрачающем душу гневе (252—260). Пусть же хоть теперь Пелид прекратит свой гнев на Агамемнона, предлагающего за это герою богатейшие дары. Их полный и подробный перечень занимает половину Одиссеевой речи, сорок из восьмидесяти двух стихов (260—300).

Оттеснив обширным списком обещанных благ соображения морального порядка, о которых говорил раньше, Одиссей к ним возвращается в конце речи. Лаэртид чувствует, что Пелида богатствами не прельстить, и потому говорит о высоком душевном удовлетворении, которое герой может обрести, сразив Гектора и покрыв себя высокой славой (стихи 300—306).

Одиссей хитрит, но Ахилл хитрость ненавидит, он правдив и прямодушен. О противоположности характеров Лаэртида и Пелида и о столкновениях между ними мы знаем и из «Одиссеи». На пиру у феаков слепой Демодок исполняет одну из «песен, молва о которых до самых небес достигала».

Пел он о ссоре царя Одиссея с Пелеевым сыном,
Как на пиршестве пышном бессмертных неистово оба
Между собой разругались; владыка ж мужей Агамемнон
Рад был безмерно, что ссора меж лучших возникла ахейцев...

(VIII, 74 сл. сл.)

По «Киприям», ссора разгорелась из-за того, что Пелид отстаивал разрушение Трои героической доблестью, а Одиссей — хитростью.

Ахилл во всем — максималист, воплощение страстной эмоциональности и безрассудной крайности. Он не знает границ ни в любви, ни в ненависти, безмерен в скорби, неумен в гневе и мести, беспощаден к другим и к себе. Одиссей, напротив того, бурным аффектам не подвержен. Он — воплощение разумности, гибкой рассудительности, жизненной опытности. Он трезв, практичен, насквозь и всегда реалистичен.

Различие этих двух характеров особенно хорошо видно из такого места в «Илиаде». Когда, отрекшись от гнева, Пелид хочет ринуться в битву сразу же, не подумав о том, что ему и всему войску следует подкрепиться, Одиссей против этого решительно возражает:

Нет! Прикажи-ка ахейцам вблизи кораблей подкрепиться
Пищей, вином: ведь от них человеку и сила и храбрость.
Кто бы смог из мужей, не поевши, сразаться с врагами
Целый день напролет, пока не закатится солнце?

(XIX, 160—163)

Но Ахилл, охваченный скорбью по убитому Патроклу и жадной мести, этим разумным советом поражен:

В поле, пронзенные медью, лежат еще мужи, которых
Гектор смирил Приамид, как Зевс даровал ему славу, —
Вы же нас оба * зовете обедать! ..

(203—205)

Одиссей хочет убедить неистового Пелида, что он, Лазртид, превосходит его знанием людей, пониманием их реальных возможностей. И он дальше развивает свое реалистическое здравомыслие, свою неотразимую практическую философию:

Должно земле предавать испустившего дух человека,
Твердость в душе сохраняя, поплакавши день над умершим.
Те же, которые живы от гибельных битв остаются,
Помнить должны о питье и еде. . .

(225—231)

Они говорят на разных языках: один — на языке чувств, сердца, другой — на языке житейских истин и рассудка.

Рассуждения Одиссея всегда практичны, всегда строятся на учете конкретной пользы от того или иного принимаемого действия. Абстрактного вопроса и абстрактного ответа для него не существует. Решение он принимает, исходя не из какого-либо «чистого» принципа, а исключительно из соображений, к чему оно приведет.

В гомеровскую эпоху он являет собою в зародыше тип нового, «делового» человека и в связи с этим — образ положительного героя в поэзии торгово-рабовладельческого общества.

Эти качества Одиссея вместе с его плутовским «происхождением» обусловили относительно второстепенное место, которое он занимает в героически-патетической эпосе, в трагической «Илиаде». Они же и сделали его наиболее подходящим лицом для главной роли в пиратско-приключенческой и семейно-имущественной «Одиссее»³.

ГЛАВА V

ЧЕРТЫ НОВОГО ГЕРОЯ

Займствуя некоторые черты характера Одиссея из «Илиады» и эпических сказаний, творец «Одиссеи» их разработал в другом плане, подчинив их своим, совсем

* Одиссей и Агамеион.

новым задачам. В первой гомеровской поэме Лаэртид — участник героической войны, которая должна воздать Трое возмездие за свершенную кривду. Она является предприятием не одних лишь Атридов, а всеахейским священным походом за восстановление поправленной справедливости, делом, следовательно, общенародным. И Одиссей, пусть, по мифу, и нехотя, — один из участников этого общенародного подвига.

В «Одиссее» герой борется лишь за свое личное счастье, за свое собственное, частное преуспеяние.

В «Илиаде» мы чувствуем трагическую напряженность великой схватки племен. В «Одиссее» — лишь переживания одного человека и его семьи. Но дело не только в количестве людей, а главное — в том, что является пафосом их борений и страданий.

Пафос «Одиссеи», можно сказать, прежде всего имущественный, а в связи с этим — также и семейный. Вот почему история Лаэртида и его семьи, поскольку она связывается с возвращением ахейцев после разрушения Трои, сопоставляется здесь не с героическими «страстями» и судьбами Ахилла или Аякса Теламонида, а с долей другого «имущественного» персонажа — Агамемнона.

В сюжетной ткани «Одиссеи» нельзя не обратить внимания на частое упоминание участи этого ахейского военачальника и его семьи. Автор поэмы много раз ссылается на отдельные моменты печальной повести об измене Клитемнестры, об умерщвлении Атрида Эгистом и о мести Ореста за убийство отца.

Первое обращение к истории, разыгравшейся в доме Агамемнона, мы находим сразу же в начале поэмы, непосредственно после ее запева. На собрании олимпийцев Зевс вспоминает об Эгисте, поплатившемся жизнью за то, что не послушался божественного предостережения. Афина соглашается с родителем, что каждый, совершивший нечестивое дело, должен получить за него возмездие, но почему тогда страдает в плену у нимфы Калипсо ничем перед Громовержцем не провинившийся Одиссей? Справедливо ли это? Зевс отвечает, что, ослепив циклопа Полифема, Лаэртид прогневил его отца Посейдона, не дающего поэтому возможности герою вернуться на родину, но что следует подумать, как это возвращение устроить. Тогда Афина предлагает, чтобы на остров Огигию, где томится Одиссей, был послан Гермес, который

должен передать нимфе Зевсово веление освободить героя и отправить его домой, а она сама отправится в Итаку и внушит там Телемаху, чтобы поехал в Пилос и Спарту с целью разведать, где находится и когда вернется отец.

Так завязываются два сюжетных узла поэмы — «Телемахия» и «Возвращение мужа». По аналогии с судьбой Эгиста, соблаздившего жену Агамемнона, здесь предсказана участь женихов, посягающих на жену Лаэртида, а по аналогии с ролью Ореста здесь, соответственно измененным образом, определена задача Телемаха.

В следующем обращении к событиям, разыгравшимся в семье Агамемнона, о необходимости Телемаху поступить так же, как поступил Орест, говорится прямо. Афина побуждает Одиссеева сына:

В сердце своем и в уме хорошенько обдумай, какими
Средствами всех женихов в чертогах твоих изничтожить...
.....

Иль неизвестно тебе, что с божественным было Орестом,
Славу какую он добыл, расправясь с коварным Эгистом?

(I, 294—300)

О сходстве сыновнего долга Телемаха с долгом, выполненным Орестом, говорит и Нестор. Рассказав о гибели Агамемнона от руки Эгиста и о мести Ореста, старик заканчивает наставлением Одиссееву сыну, чтобы действовал по примеру этого мстителя, проявляя отвагу и добывая себе славу (III, 196—200). Но Телемах боится, что не сможет мужеством уподобиться сыну Агамемнона, что не справится с трудной задачей отплаты нечестивцам-женихам (III, 226—228). Он еще недостаточно решителен, не вполне созрел для того, чтобы действовать с нужной смелостью и быстротой. Поэтому пилосский базилей ему советует не допускать медлительности, не задерживаться в своем путешествии, поторопиться с возвращением домой, ибо за время его отсутствия, если оно будет длительным, там может произойти непоправимое. Так во время семилетнего странствования Менелая, собиравшего богатства среди чужих народов, Эгист, убив Агамемнона, властвовал в златообильных Микенах (III, 301—305). Таким образом, из этих и других ссылок нужно извлечь урок не только о том, кому нужно следовать, но и чему подражать не следует, чего допускать нельзя.

В этом плане поучения «от противного» особенно важным является неоднократное противопоставление Одиссея Агамемнону (и Пенелопы — Клитемнестре).

Рассказав о своей трагической доле и о роли, которую в ней сыграла Клитемнестра, тень Агамемнона успокаивает Лаэртида:

Но для тебя, Одиссей, через жену не опасна гибель:
Слишком разумна она и хорошие мысли имеет, —
Старца Икария дочь, благонравная Пенелопея.

(XI, 444—446)

А в конце поэмы, снова в мрачной обители Аида, узнав от тени одного из женихов, убитых Одиссеем, как счастливо закончилось возвращение последнего домой, Агамемнон с завистью и скорбью восклицает:

Как ты блажен, Одиссей многохитрый, рожденный Лаэртом!

(XXIV, 192)

Создавая сюжет о возвращении мужа, автор поэмы явно предостерегает героя от роковых ошибок непредусмотрительного Атрида. Агамемнон не проявил нужной осторожности. Вернувшись в отчую землю, он весь был охвачен чувством радости. Он не предполагал, что за длительное время отсутствия в его доме свила себе гнездо измена, и за свою беспечность и доверчивость заплатил жизнью.

Почтение из этой кровавой истории дается дальше. Рассказав о том, как он стал жертвой коварного убийства, призрак Агамемнона советует Одиссею:

Вот почему на жену полагаться и ты опасайся.
Не раскрывай перед нею всего, что в мыслях имеешь.
Вверх ей одно, про себя сохрани осторожню другое...

Слово другое скажу, и обдумай его хорошенько.
Скрой возвращенье свое и пристань кораблем незаметно
К родине милой твоей. Ибо женщинам верить опасно.

(XI, 441—443 и 454—456)

Одиссей должен действовать предусмотрительно, не поддаваться своим чувствам, обдумывать и рассчитывать каждый свой шаг, не доверяя сразу и самым близким. Этой наукой и руководствуется Лаэртид до и после своего прибытия на родину. Этим определяется многое

в сюжетно-композиционной ткани поэмы, этим обусловлена прежде всего мимесис роли нищего, которую Одиссей должен играть и с которой связаны ход и исход событий по его прибытии в Итаку.

Подобно тому как в доме Агамемнона хозяйничал Эгист, в доме Одиссея пожирают его добро и бесчинствуют женихи. Расправа, подобная той, которую учинили над Атридом, угрожает и Лаэртиду. Только предостережения призрака Агамемнона, а затем Афины предотвращают ее. Узнав от богини о том, что творят женихи, Одиссей заключает:

Вот оно как! Предстояло и мне, значит, дома погибнуть,
Злую такую же участь приняв, как Атрид Агамемнон.
Если б всего наперед, богиня, ты мне не сказала.

(XIII, 383—385)

Избежав такой участи, Одиссей достигнет такой радости, которая Агамемнону не судилась: соединения с семьей, с верной женой и сыном. Атрид и Орест даже лишены были счастья встретиться после многолетней разлуки. Сопоставляя и тут свою судьбу с судьбою Лаэртида, Агамемнон может лишь горестно отметить их полную противоположность:

Счастливы твой сын! Воротившись, отец его дома увидит,
Так же и сам он прижмется к отцу, как обычно бывает.

(XI, 450—451)

Так киклическое сказание¹ о мрачной доле ахейского военачальника служит почвой, от которой отталкивается новеллистически-приключенческое повествование о трудном дававшемся, но все же достигнутом семейном и имущественном благополучии Одиссея².

От начала до конца своих перипетий он их претерпевает из-за обретения старых и накопления новых богатств. Это — эпически идеализированный герой пиратского купечества с его авантюрами на море и на суше. Не зная чужестранца, феакнец Эвриал верно определяет характер его занятий, говоря Лаэртиду:

Больше похож ты на мужа, который моря объезжает
В многовесельном судне во главе мореходцев-торговцев,
Чтобы, продав свой товар и опять корабли нагрузивши,
Больше нажить барыша...

(VIII, 161—164)

А Полифем, в пещере которого очутились Одиссей и его спутники, осведомляется у них:

— Странники, кто вы? Откуда плывете дорогою влажной?
Едете ль вы по делам иль блуждаете в море без цели,
Как поступают обычно разбойники, рыская всюду,
Жизнью играя своею и беды неся чужеземцам?

(IX, 252—255)

Циклоп не ошибается. Сам герой признается, что «много печалей людям доставил» (XXIII, 306—307).

В своих пиратских похождениях Лаэртид варварски жесток и ни перед чем не останавливается. Любящая Одиссея Афина рассказывает, что он ездил в различные места доставать яд, чтобы сделать свои стрелы смертоносными, хотя отравление оружия считалось бесчеловечным еще в глубокой древности. В Эфире ему яду не дали, убоявшись гнева богов (I, 261—264). С каким поистине эпическим спокойствием Одиссей повествует о поголовном истреблении жителей города Исмара, на который он совершил разбойничий налет! Он рассказывает об этом так, словно речь идет о самом обыкновенном деле:

Ветер от стей илионских к Исмару пригнал нас, к киконам.
Город я этот разрушил, самих же их гибели предэл.
В городе много забравши и женщин, и разных сокровищ,
Начали мы их делить, чтоб никто не ушел обделенным...

(IV, 39—42)

Хотя из Трои он вывез огромную добычу (X, 40 сл.), главное в каждом из дальнейших странствий героя, как уже говорилось выше, — умножение богатства то ли путем прямого грабежа, то ли получением выкупа за пощаду, то ли в порядке взимания подарков. Утешая Пенелопу обещанием, что ее муж скоро вернется домой, нищий скиталец (Одиссей) ей объясняет, почему тот так долго задержался в своих странствиях:

...Он был бы давно уже дома.
Много, однако же, выгодней счел Одиссей хитроумный
Раньше побольше объехать земель, собирая богатства.
Он в понимании выгод своих выдавался меж всеми.
В этом бы с ним состязаться не мог ни единый из смертных...

От стремления как можно больше заполучить добра его ничто не в силах удержать. До прихода Полифема в пещеру спутники Одиссея стараются уговорить своего

главаря, чтобы, забрав сыры, угнав козлят и барашков и погрузив все на корабль, поскорее удалиться от дикого острова. Однако их старания остаются тщетными: Лаэртид хочет дожидаться здесь хозяина пещеры в расчете, что получит от него ценные подарки (IX, 224—229). Это ожидание стоит потом жизни четверем спутникам Одиссея.

Герой тоскует по своей отчизне и семье. Нет для него страны прекрасней и милей Итаки (IX, 28), нет ничего слаще родины и сродников (IX, 34). Ни один из гомеровских героев не говорит о своем тяготении домой с такой теплотой. Долгая разлука со всем тем, что дорого сердцу, углубила всем понятные человеческие чувства героя. Одиссей не схема, а живой образ, и мы видим различные качества его личности, о которых речь еще будет дальше. Но все его лучшие чувства оттесняются соображениями выгоды и расчета. Как Лаэртид ни торопится домой, он, когда речь идет о получении дополнительных подарков, готов задержаться и на длительное время (XI, 356—361). Как он старательно прилаживает крышку к сундуку с собранными ценными вещами, как быстро и ловко завязывает его хитрым узлом (VIII, 446—448), чтобы чего не украли в дороге!

Пробудившись от крепкого сна, во время которого феаки, сопровождавшие Лаэртида, достигли Итаки и перенесли его с корабля на берег, Одиссей не узнал своей родной земли. Первое, о чем он, очнувшись, подумал, это — о вывезенных богатствах: в целости ли они? Хотя феаки показали себя гостеприимными и щедрыми, Одиссей в их честности не уверен — таковы уже от глубокой древности купеческие нравы. И он все пересчитывает: тазы, треножники, золотые изделия, дорогие платья (XIII, 215—219).

Убедившись, что все в сохранности, и порадовавшись, что перед ним его отчизна, он опять озабочен своими сокровищами (XIII, 230) и вместе с Афиной прячет их в надежных закоулках пещеры (XIII, 362—371). Теперь, узнав от богини, что творят женихи в его доме, Одиссей направляет свои помыслы к одной цели — расправиться с посягателями на его имущество и на его жену. Он весьма доволен тем, что Пенелопа умеет добиваться от них ценных подарков (XIII, 281—282). Истребив всех женихов и таким образом отстояв свое добро, он на этом не успокаивается: ахейцы ему должны

возместить ущерб, который они нанесли (XXII, 356—358): богатство пострадать не должно ничуть!³

Автор трактата «О возвышенном» охарактеризовал «Одиссею» как «бытовую комедию» (IX, 15). Поэма действительно является комедией не только в средневековом смысле этого термина, обозначающего произведение с печальным началом и счастливым концом, но и по своему этическому содержанию. В самом деле, какова ее этика? Что здесь осуждается и что одобряется? Что считается здесь справедливым и что — морально недопустимым?

Поведение женихов много раз характеризуется как гибрис, произвол, наглость, нарушение «стыда», совести, дике. Пожирание чужих быков, баранов и козлов, как и стремление принудить к браку чужую жену, — это их нечестивость, их безрассудная вина, за которую должны получить суровое возмездие. Попранная справедливость, дике, должна восторжествовать. Такова, видимо, идея поэмы, выраженная в самом ее начале, в речи Зевса:

Странно, как люди охотно во всем обвиняют бессмертных!
Зло происходит от нас, утверждают они, но не сами ль
Гибель, судьбе вопреки, на себя навлекают безумством?

(I, 32—34)

Эту идею осуществляет Одиссей: женихи, поправшие справедливость, гибнут за свою вину от его руки. Рабынь, любившихся с женихами, он тоже карает смертью. Но мы видели, что сам этот «носитель справедливости» безжалостно убивает людей, ничем перед ним не провинившихся, грабит и увозит чужое добро, делит ложе с Киркой и Калипсо и не то что терзаний, а никаких моральных колебаний при всем этом не испытывает. Откуда и каким образом могло возникнуть такое явное противоречие? Можно ответить: объединяя вокруг одного героя разнородный мифологический, сказочный, авантюрно-путешественнический, новеллистический и социально-бытовой фабульный материал, поэт в плане этическом не свел здесь, как говорится, концы с концами. Из цикла сказаний о возвращении ахейских героев из Трои взята история разрушения Одиссеем фракийского города Исмара, повествование об ограблении и истреблении его жителей — киконев. Фракийские племена были союзниками дарданцев, и об убийстве царя фракийцев Реса Диомедом и Лаэртидом повествуется в десятой песне

«Иллады», в так называемой «Долонии», — так что варварское убийство всего населения Исмара как бы является только последующим ответвленным эпизодом войны с Илионом.

Нимфа Калипсо и лесная ведьма, чародейка Кирка, с которыми Одиссей вынужден делить ложе, — персонажи волшебной сказки. Герой в их власти и должен им подчиняться, — что поделаешь?

Циклопа Полифема ограбить можно, так как он свирепый людоед, хотя это выяснится только после: ведь замысел вынести из пещеры и погрузить на корабль сыры, козлят и ягнят возникают еще до появления их хозяина.

Тогда, если принять все это во внимание, Одиссей предстанет морально оправданным от начала до конца. Литературных параллелей к подобным действиям сказочного героя можно найти сколько угодно. Еще легче объяснить отмеченную этическую противоречивость двумя (а то и тремя и больше) авторами компилированной или переработанной поэмы, из которых один — архаический, с моралью варвара или полуварвара, а другой — с более высокими этическими идеалами и суждениями, хотя противоречивой и невыдержанной может быть мораль и одного древнего — и не только древнего — поэта.

Но не будем ли мы на более верном пути, если взглянем на нравственный облик Одиссея с точки зрения мимесиса? Сквозь чудесное фантастическое плетение сюжета мы увидим тогда реальный исторический тип пирата-рабовладельца, жадного, ли перед чем не останавливающегося накопителя. Разбой и грабеж стали обычным явлением в среде торговцев-мореплавателей, и в тех местах поэмы, где повествуется о таких делах Одиссея, никаких моральных рассуждений о них нет. Если где и встречается замечание о пиратах, причиняющих людям горе, то оно этического характера не имеет. Так, Нестор спрашивает у прибывших в Пилос и явившихся к нему Телемаха и Ментора (Афины):

Странники, кто вы? Откуда плывете дорогою влажной?
Едете ль вы по делам иль блуждаете в море без цели,
Как поступают обычно разбойники, рыская всюду,
Жизнью играя своею и беды неся чужеземцам?

(III, 71—74)

Как мы видели, теми же словами осведомляется у Одиссея и его спутников, не являются ли они пиратами,

Полифем (IX, 252—255). Лаэртид осведомляется у тещи Агамемнона о причине смерти, постигшей Атрида:

Или на суше тебя враг погубили в то время,
Как ты отрезать старался коровьи стада и овечьи
Или как женщины и город какой захватить домогаясь?

(XI, 401—403)

Вопрос стал, видимо, привычным, просто общим местом⁴.

О циклопе Одиссей говорит, что тот никакого закона не знал, не ведал справедливости (IX, 189), и затем твердит, что его ослепление — возмездие от Зевса и прочих богов за людоедство (IX, 477, 479). Но каннибализм принадлежал уже далекому прошлому и к новой этике «Одиссеи» отношения не имеет.

Моментом морального порядка является рассказ о том, что владыка Эфиры Ил отказался дать Одиссею яд для отравления стрел, так как «убоялся вечно живущих богов» (I, 259—263). Но этот момент, по отношению к Лаэртиду критический, тут же заглушается тем, что яд Одиссей все же получил — у другого лица: у владыки тафосцев Анхиала (264).

Основная мораль поэмы в другом — в осуждении Одиссеем посягательств на *его* добро, на *его* богатство, на *его* жену. То, что дозволено, этично и законно для него, недопустимо, безнравственно и преступно для других, поскольку то, что они творят, грозит *его* дому, *его* имуществу, *его* семье. Дж. Томсон хорошо заметил, что «воссоединение Одиссея с семьей равнозначно получению обратно собственности»⁵. Не характерно ли такое суждение о справедливости для древнего — и не только древнего — купца-пирата? Не верно ли здесь, в гуще фантастики, воспроизведен «положительный» собственнический герой ранней античности? Такова сила художественной мимесис, воссоздающей жизненно-реальный тип эпохи. Поэт дает этот тип таким, каким он был: внутренне цельным, ничуть не задумывавшимся над тем, поступает ли он нравственно или безнравственно, добывая себе богатство и защищая его⁶.

Поэт отобразил в Одиссее качества, характерные для представителя восходящей исторически молодой общественной формации: целеустремленность, предприимчивость, смелость, веру в свои силы. Героя поэмы, стремящегося домой, не остановят никакие злоключения на его

пути. Силой воли и изобретательностью он выйдет из них целым и невредимым и достигнет желанного предела. Все сказочные, мифологические и возможные житейские преграды, которые герой преодолевает, подчинены задаче поэта показать конечное торжество человека, обладающего такими качествами. Чтобы спасти себя и своих спутников, Одиссей способен ринуться с мечом и на богиню (X, 321—322) ⁷. Он избежит гибели, ловко проплыв в клокочущем котле между Сциллой и Харибдой. Даже перед лицом такой страшной опасности его не покидает мужество. Забыв о предостережении Кирки не вступать в борьбу с шестиголовым чудовищем, Лаэртид, облекшись в боевые доспехи и вооружившись двумя копьями, один устремляется на носовую палубу, чтобы сразиться с ним (XII, 226—230). Он не устоит и самой преисподней.

Однако храбрость не лишает его трезвой предусмотрительности. Разграбив Исмар, он советует своим спутникам возможно скорее бежать отсюда, предвидя, что к киконам явится помощь, и тогда его шайке несдобровать (IX, 43—45). Приближаясь к кипящей водоверти Сциллы, он только предупреждает кормчего, куда следует править, но никому ничего не говорит о неотвратимой гибели шести товарищей в пастях этого чудовища. Он знает, как парализующе действует страх:

Весла они бы из рук упустили и, гресть переставши,
Все бы внутри корабля чернобокого спрятались в страхе.

(XII, 224—225)

Предусмотрительность его несколько раз удерживает от опрометчивого решения, которое привело бы к пагубным последствиям. Полифема, который, сожрав двух товарищей Одиссея, растянулся и уснул в пещере, герой хочет поразить мечом насмерть. Охваченный жаждой мести жестокому людоеду, он, однако, вовремя одумался: убив циклопа, задвинувшего выход из пещеры огромной глыбой, он тем самым лишил бы себя и своих друзей возможности уйти отсюда (IX, 299—305). Предусмотрительно один Одиссей не вводит свой корабль в гавань Телепил (X, 91—96). Все суда, остановившиеся в глубине залива, лестригонами разгромлены, все их люди перебиты, и только судно Лаэртида, которое в залив не вошло, уцелело (X, 126—132).

С предосторожностью он посещает каждый раз новую страну: то оглядывает ее сначала с высокой местности, то посылает своих людей, чтобы разведать, каковы нравы ее жителей. Так он поступает в краю лотофагов (IX, 88—91), лестригонов (X, 97—103), Кирки (X, 145 сл.). То, оставив своих спутников у корабля, он сам отправляется на такую разведку (IX, 172 сл.). Это — опыт и осторожность пиратов.

Обозревая неведомую землю, он подходит к ней как «деловой человек». В краю лестригонов, где «заря догоняет другую» (Пушкин), «ибо дороги и ночи и дня там сходятся близко» (X, 86), у него возникает мысль, что человек, не зная сна, получил бы здесь двойную плату: пас бы до одной зарн быков, а затем до другой — овец (X, 84—85).

Оглядывая дикий остров циклопов, он думает: возделывая жирную почву, здесь можно было бы снимать богатые урожаи злаков, здесь хорошо произрастал бы виноград (IX, 130—135). Если бы циклопы знали корабельное дело, то для судов здесь имеется естественная гавань. Одиссей смотрит почти на все с точки зрения утилитарной: какую выгоду можно было бы извлечь тут. В этом колонизаторско-хозяйственном плане Робинзон — его далекий потомок.

Одиссей недоверчив. Поэтому, когда Калипсо соглашается отправить его домой, он требует, чтобы нимфа поклялась в отсутствии у нее каких-либо злых умыслов (V, 173—183). Поэтому он долго испытывает тех людей, на которых намерен положиться. Поэтому он не открывается даже Пенелопе.

Зная роковой опыт беспечности, он иногда проявляет даже излишнюю недоверчивость. У Афины Одиссей просит вторичного подтверждения, что он доставлен феаками действительно на Итаку (XIII, 324—328). Тогда богиня дает своему любимцу такую характеристику:

Дух в груди у тебя, Одиссей, всегда одинаков:
Ты осторожен, умен, не теряешь присутствия духа,
С радостью всякий другой человек, воротившись из долгих
Странствий, домой поспешил бы, чтоб видеть детей и супругу.
Ты же стремишься скорей обо всех расспросить и разведать...

(XIII, 332—335)

Благоразумие и выдержка Одиссея всегда противостоят неразумию его спутников, которые потому и

терпят бедствие и гибнут, что поступают безрассудно (X, 27 и др.).

Умница и терпеливец, он, однако, отнюдь не фольклорный неунывайка, которому все нипочем. Неудачи причиняют ему острые страдания. Когда спутники развязали мех Эола и вырвавшиеся на волю ветры погнали корабль прочь от долгожданных берегов Итаки, Одиссей, проснувшись и увидев, что его друзья натворили, так потрясен, что думает, не следует ли ему лишить себя жизни (X, 49—51).

Узнав о необходимости отправиться в царство Персефоны, он опять «не хочет больше жить на свете и видеть сияние солнца». Как уже говорилось, отчаяние преодолевается здравым рассудком, но обретение душевной стойкости дается ему нелегко. Нередко она достигается борением с самим собой. О такой своей внутренней борьбе герой рассказывает фсакам (X, 50—53).

Взвешивать и выбирать ему приходится чаще всего немедленно — «необходимость (anagkē) заставляет» (X, 270), чтобы он «рассудком и духом колебался» недолго (V, 424, и др.).

Симпатию читателя вызывают неизменная находчивость героя, его все преграды преодолевающая воля, его неисчерпаемая энергия, его всестороннее знание и умение. Он сам возвел себе дом и окружил его оградой. Он мастер на все руки: каменщик, плотник, столяр, кровельщик. А с каким искусством он смастерил супружескую кровать (XXIII, 195—202). Он резчик по дереву и слоновой кости, покрывающий свое изделие золотом и серебром, он шорник, красящий ремень пурпуром. Он опытный мореходец, а если приходится, то и такой же пловец. Строя плот, он сам валит деревья, сам обтесывает их, сверлит и прилаживает бревна, скрепляет их брусьями и клиньями. Сам оснастил его и спустил рычагами в море, он сидит за рулем и правит плотом так же искусно, как делал его. Захлестнутый штормовыми волнами и сброшенный в пучину, он, вынырнув, опять у кормила. Когда плот разбит, он носится по морю верхом на бревне. С гребня волны разглядев сушу, он из последних сил устремляется к ней вплавь, но, приблизившись к берегу, видит неприступные кручи и рифы. Что предпринять? Брошенный мощным прибоем па одну из прибрежных скал, он за нее ухватился и повис над kloкочущим

обрывом. Ловко оторвавшись, он продолжает свое мучительное плавание, пока не прибывает к отлогому месту в устье реки. Выбравшись наконец из воды, он от смертельной усталости падает и лежит без сознания. Но, придя в себя, он опять должен соображать, как быть дальше.

Книга сказочных приключений и реальных борений, «Одиссея» захватывает фантастикой, роскошным вымыслом и вместе с тем поразительной жизненностью, подражанием, мимесис действительности. В отвлечении от пиратской хватки героя, которая изображается как его доброе свойство (чем и обусловлено это отвлечение, ибо нравственные понятия автора и нашего читателя лежат в эпохально отдаленных и несовместимых плоскостях), тоска героя по своей родине и семье, его страдания и мужество, с каким он эти страдания переносит, подкупают своей человеческой истинностью.

По-человечески Одиссей верен друзьям, когда их постигает беда. Вспомним, как, угощаемый Киркой, он не притрагивается к пище, покада волшебница не освободила его спутников. На вопрос нимфы, чем он так тяжело удручен, герой отвечает:

Есть ли, Цирцея, меж честных людей хоть один, кто спокойно
Сесть за еду и питье разрешить себе сможет, покада
Освобожденных друзей не увидит своими глазами?

(X, 383—385)

Он сокрушается, узнав о печальной судьбе Агамемнона (XI, 436—439 и др.), скорбит о ранней смерти Аякса Теламонида (XI, 553—560), плачет о гибели товарищей, деливших с ним злополучные странствия.

По-человечески он печалится о безвременно умершей матери. Вспомним, как он пытается в преисподней обнять ее тень, чтобы вместе насладиться горестным рыданием (XI, 205—212).

За полтысячелетия до персонажа комедии Теренция герой поэмы мог бы сказать о себе, что ему ничто человеческое не чуждо. Ему доставляет тщеславное удовольствие похвальба своим умом. Его «сердце рассмеялось» от собственной тонкой хитрости с именем «Никто», которым он обманул Полифема и лишил людоеда помощи других циклопов (IX, 413—414). Он не может отказать себе в желании похвастать своей силой: ослепив цикло-

па и спасши себя и своих товарищей из пещеры, он кричит, издеваясь над Полифемом:

Что же, циклоп? Не у так уж бессильного мужа, как видно,
В полой пещере своей пожрал ты товарищей милых!

(IX, 475—476)

И опять, не послушавшись товарищей, опасаящихся, что эта издевка лишь разъярит людоеда:

Если, циклоп, из смертных людей кто-нибудь тебя спросит,
Кто так позорно тебя ослепил, то ему ты ответишь:
То Одиссей, городов разрушитель, выколол глаз мне. . .

(IX, 502—505)

Но он горд не только своей силой, а и своим умом, своей изобретательностью. На вопрос Алкиной, кто он, гость отвечает:

Я — Одиссей Лаэртид, измышленьями хитрыми славен
Я между всеми людьми. До небес моя слава доходит. . .

(XI, 19—20)

Умственные достоинства он ценит не только свои, но и чужие.

А какой он рассказчик, как мастерски он строит свои повествования! Феаки его слушают как зачарованные, а их царь готов внимать ему всю ночь до утра (XI, 375—376).

Словно певец настоящий, искусный рассказ свой ведешь ты, —
говорит Алкиной Лаэртиду (XI, 368).

Его слова имеют впечатляющую силу, большую прелесть (*tophē* — XI, 367). Свою «Апологию» Одиссей драматизирует, часто вводя в повествование прямую речь — как собственную, так и других лиц, так что монологи и диалоги составляют значительную часть истории Одиссеевых странствий, являя мимесис характеров, чувств и переживаний.

Сам в своих рассказах замечательный художник, Одиссей хорошо чувствует создания поэзии и искусства, а также красоту человека и природы. Он восхищен роскошной растительностью, окружающей пещеру Калипсо, множеством птиц, которые выют здесь свои гнезда, родниками, изливающими свои светлые воды (V, 63—73). Так же восхищен Одиссей прекрасным садом

Алкиной и источниками, которые здесь струятся (VII, 112—132). Его внимание привлекают живописные заливы. Как мореплаватель, Одиссей на них смотрит прежде всего с точки зрения удобств для захода кораблей, но наслаждается и их видом. Так, он рассказывает о прекрасной гавани у лестригонов (X, 87—90), о заливе Форкида с прелестным гротом (XIII, 96—112).

Оценка тонкой работы серебристого платья, золотого пояса и покрывала Кирки (X, 542—545), о которых Лазертид рассказывает, характеризуют его эстетику предметов одежды и украшений. Восторг перед художественными изделиями такого рода мы уже встретили в описании плаща с застежкой, на которой изображен олень, схваченный собакой (XIX, 226—236). С наибольшей силой он выражен в рассказе Одиссея о златолитном ремне Геракла.

Одиссей понимает толк в пляске и, внимательно наблюдая ритмические движения тапцующих феакийских юношей, оценивает их как взыскательный знаток (VIII, 262—265 и 383—384).

Его глубоко впечатляет и волнует искусство пения. Песнь Демодока о деревянном коне и разрушении Илиона исторгает из глаз героя слезы (VIII, 83—94 и 521—531). Мы уже знаем, что в песне о Троянской войне Одиссей ценит ее верность действительности (VIII, 489—491).

Он наслаждается, слушая песню о том, как искусно Гефест поймал в свои сети Афродиту с ее любовником Аресом (VIII, 367—368). В идеал счастливой жизни и радостного времяпрепровождения Одиссей включает слушание пения аэда (IX, 7—8).

Беспощадно расправляясь в своем доме с теми, кто угождал женихам Пенелопы, Одиссей, однако, сохраняет жизнь певцу Фемию. Все люди, обитающие на земле, обязаны воздавать певцам честь и оказывать им почтение, — говорит герой (VIII, 479—480).

Перед опасностью, которую грозит чарующее пение сирен, уши у его спутников будут залеплены воском, но сам Одиссей должен это пение услышать. Пусть его привяжут веревками к мачте. Хитрая предосторожность и здесь не забыта героем, но пропустить такое эстетическое диво и наслаждение он не может.

Сказочная история с сиренами как бы говорит о неумном интересе Одиссея ко всему неизведанному, неиспытанному, новому. Не этот ли интерес пошел отра-

жение в терцинах Дантова «Ада», где Улисс повествует о себе Вергилию:

Ни нежность к сыну, ни перед отцом
Священный страх, ни долг любви спокойный
Близ Пенелопы с радостным челом

Не возмogli смирить мой голод знойный
Изведать мира дальний кругозор
И все, чем дурны люди и достойны.

Подумайте о том, чьи вы сыны:
Вы созданы не для животной доли,
Но к доблести и к знанию рождены...

(XXVI, 94—120. Перевод М. Лозинского)

Великий предтеча эпохи Возрождения с ее неукротимыми стремлениями к путешественническим открытиям и познанию не случайно выразил эти стремления устами гомеровского героя⁸. Для такого толкования образа Одиссея уже дает известное основание начало греческой поэмы, запев ее. Но это только одно из его осмыслений. В древние поэтические меха последующие века не раз вливали вино новых идей.

ГЛАВА VI

ОБОБЩЕНИЯ И ГНОМЫ В РЕЧАХ ОДИССЕЯ

Из более чем ста двадцати сентенционных суждений и гном, имеющих в поэме, третья часть их приходится на речи Одиссея. Среди них имеются как совсем афористически краткие, — в одну или даже в неполную строку, — так и более развернутые, занимающие два-три стиха; встречаются и несколько изречений, стоящих рядом и составляющих как бы гномическое «гнездо».

По стилю они тоже различны: то они высказываются в форме обобщенного наблюдения, то философского утверждения, то в форме вопроса, сравнения, lamentации и др. Гнома чаще всего не аргументируется, а дается как доказательств не требующая аксиома. Иногда она все же сжато, лаконически обосновывается. Большей частью гнома синтаксически самостоятельна, но бывает и зависима, подчинена.

Некоторые гномы повторяются как изречения народной мудрости, которые имеют силу непререкаемой исти-

ны и которые можно приводить, чтобы подкреплять собственные соображения героя. Так, Лаэртид указывает Телемаху, чтобы вынес из пиршественного зала и спрятал от женихов все боевое оружие. Предвидя, что они, хватившись, начнут расспрашивать, куда оно девалось, Одиссей наставляет сына, чтобы он эту предусмотрительную меру мотивировал мнимым опасением, как бы пирующие во хмелю не затеяли между собою ссору и не устроили резню. Телемах тут должен привести такое изречение: «Тянет к себе человека железо» (XVI, 294).

Гному, которой Ахилл хочет утешить рыдающего Приама, говоря ему, что стенаньями горю не помочь («Ил.», XXIV, 524), Одиссей дважды повторяет в своей «Апологии», слегка ее варьируя. О своих товарищах, которые плакали, когда вспоминали свои злоключения и когда узнали, что им нужно отправиться в царство Аида, Лаэртид замечает, что слезы никакой пользы плачущим не приносят (X, 202 и 586). Хотя сам Одиссей плачет весьма часто и много, эта сентенция является не только общим наблюдением, а, повторяясь, привносит и некоторый оттенок его собственного практицизма: раз слезы бесполезны, то их проливать не следует. Ибо практична вся жизненная философия Лаэртида.

Утилитарно-рационалистическая сущность его этики характеризуется и его гномами. Рассерженный словами Эвриала, Одиссей вызывает на состязание всех феакийских юношей, кроме сына Алкиноя, Лаодаманта, мотивируя это исключение:

Здесь ведь хозяин он мне: кто станет с хозяином биться?

(VIII, 208)

Для большей убедительности это положение еще развивается и обосновывается:

Должен быть дураком, ни на что человеком не годным
Тот, кто в чужой стороне хозяину сделает вызов
На состязанье: себе самому только вред принесет он.

(209—211)

Соображение расчета, которое мы проследили в «Апологии» Одиссея, выражено и здесь, но только не повествовательно, а гномически, как этическое правило, как закон поведения странника-гостя для его же пользы.

Лучше людям хороше дела делать, чем дурные, —

говорит Одиссей Медонту (XXII, 374), которого пощадил за то, что глашатай проявлял много забот о Телемахе, когда последний еще был ребенком. «Лучше» — не в абстрактно-гуманном смысле, а в конкретном значении — «полезнее», «выгоднее», так как тем самым вестник спас себе жизнь.

Одиссей имеет в виду непосредственно утилитарную цель и некоторыми другими гномами. Такую цель имеет его сентенция о молящих защиты, которым и боги оказывают почтение (V, 447—448). Вариант этой сентенции содержится в обращении героя к Полифему: гостям сопутствует Зевс, и их следует уважать (IX, 270—271). Одиссей надеется благочестивым изречением вызвать у Полифема «страх божий» и получить от него подарки. Но эта надежда оказывается лишенной основания.

Гномической ламентацией о ненавистном желудке, напоминающем о себе, как бы сердце ни терзалось от скорби и горя (VII, 216—218), Одиссей хочет вызвать жалость у Алкиноя и других феакийских старейшин. Другие гномообразные «желудочные» изречения Одиссея служат, как мы видели, его роли нищего, его маске жалкого, голодного горемыки (XV, 343—345; XVII, 286—287 и 288—289). Такова функция и его гномоидной характеристики губительного желудка, причиняющего людям множество зол (XVII, 474).

В одной из этих гном говорится о голодном желудке как причине больших общественных бедствий — морского разбоя и войны.

Люди ради него и суда крепкоробые строят,
Беды на море готовя, всегда беспокойном.

(XVII, 287—288)

Страдания от голода часто связаны с мытарствами странника. Одиссей это знает из собственных скитаний, и свой печальный опыт он обобщает гномически:

Нет ничего для людей ужасней скитальческой жизни.
Много тяжелых страданий дает ям проклятый желудок
В дни, когда к нам скитанья, печали и беды приходят.

(XV, 343—345)

Рассматривая гномы, мы должны помнить не только о том, кем они употребляются, но и кому они говорятя и для чего приводятся. Ибо, являясь изречениями как

бы безличными, они ведь получают свою смысловую функцию от личных моментов и мотивов. Одиссей говорит гномически так, как это соответствует его характеру и побуждениям, в зависимости от обстоятельств и лиц, к которым он обращается. Так, о Навсикае, проявившей трогательную заботу о нем, Одиссей говорит Арете, что ее дочь поступила мудро, — не так, как это свойственно молодежи: «ибо всегда молодежь неразумна» (VII, 294). Эти слова представляют гному, выражающую известное общее наблюдение. Но вместе с тем она вполне подходит для Одиссея, поскольку, во-первых, гость — человек уже пожилой, и высказать такое суждение ему позволяет жизненный опыт, и, во-вторых, то, что он говорит, должно быть по сердцу царице. Ей должно особенно польстить, что Навсикая выгодно отличается от других девушек, а именно это подчеркивается сентенцией.

Дальше Одиссей хочет защитить Навсикаю от порицания ее отцом за то, что не пригласила гостя тотчас же последовать за нею в царский дом. Лаэртид говорит, что сам не последовал за девушкой, опасаясь, как бы Алкиной, увидевший чужестранца вместе с дочерью, на него не рассердился. Опасение мотивируется наблюдением черты, свойственной человеческой природе:

В гнев легко на земле впадаем мы, племя людское.

(VII, 307)

Природа Одиссея не совсем такова. Он владеет собой и вспыльчивости быстро не поддается. Но о подверженности ей он говорит в первом лице — из почтительности к гостеприимному басилею, от которого он получит богатые дары. Мы уже знаем, что Одиссей всегда психологически предусмотрителен и осторожен.

Понимая девичью мечту Навсикаи, Одиссей желает ей семейного счастья и гномически обобщает:

Ведь нет ничего ни прекрасней, ни лучше,
Если муж и жена и в любви, и в полнейшем согласии
Дом свой ведут — в утешенье друзьям, а врагам в огорченье.

(VI, 182—185)

Тем, что он желает ей самого лучшего в жизни — об этом гнома и говорит, — Одиссей вызывает у Навсикаи расположение, доброе отношение.

Трезвая реалистичность характеризует самые различные гномические суждения Одиссея: ¹ о том, что всему

свое время (XI, 379), что невозможно старику вступать в состязание с молодыми (XVIII, 52—53), о том, что горевать бесконечно — хуже всего (XIX, 120), о том, что люди несходны (XIV, 228), и др.

Последнее суждение характеризует известную дифференциацию занятий, интересов, влечений и вкусов у людей гомеровского общества. В основу этой гномы Одиссей положил общие наблюдения и свои собственные наклонности.

Традиционно-неличны гномы Одиссея, выражающие веру в богов, которые способны сделать смертного прекрасным или безобразным (XVI, 211—212), для которых невозможного нет (X, 306). Этой вере противоречат некоторые «личные» высказывания героя. Так, в ответ ослепленному Полифему, надеющемуся, что ему мог бы вернуть зрение его отец, Посейдон, Одиссей говорит, что этого никак не может сделать и само божество (IX, 524—525). Это как бы скрытая, потенциальная гнома, которой чревато возникшее расхождение с мифом о всемогуществе олимпийцев.

Есть расхождение — не менее резкое — между жизненной практикой Одиссея, который всего добивается собственной неугомонной предприимчивостью, и религиозно-мифологической гномой «богатство дается богами» (XVIII, 19). Это — изречение для Ира, чтобы унять нищего, рвущегося в драку за «блага», которые ему перепадают на пирах женихов в доме Одиссея. Но ирония Лаэртида до Ира не доходит.

Не соответствует жизненная практика Одиссея и его гномам, что несправедливо поступать нельзя и что человек обязан все ниспосылаемое богами принимать молча (XVIII, 141—142). Этих этических правил он советует придерживаться Амфинону, признаваясь, что сам им не следовал (139—140). Наставительные сентенции здесь обретают привкус горького опыта, в котором целиком повинен сам человек, подверженный злему дерзновению, неспособный заглядывать в будущее и потому являющий собой самое жалкое существо на земле (130 сл. сл.).

Тема губительного безрассудства (атасталия), которой начинается поэма (I, 7), гномически обращена не только вовне, но и «к самому себе».

Выражением сурового жизненного опыта и реалистического его осмысления является также гнома о вынуждающей необходимости (XIX, 73). Ананке здесь — не

религиозно-философское представление, родственное понятию Рок или Мойра, а неумолимое веление сложившихся обстоятельств, властное требование создавшихся условий и положения героя, заставляющих его действовать, сообразуясь с ними.

Одиссей — сын своей эпохи и выразитель того ее идеала счастливой жизни, который сложился в торговых-рабовладельческих и колонизационно-землевладельческих кругах. Это идеал времяпрепровождения в довольстве и наслаждении, без труда и забот, ибо все блага обеспечиваются работой рабов. Вот как Одиссей гномически высказывается о таком счастливом бытии:

В жизни, я думаю, нет свершений приятнее, чем если
Радостью светлой сердца исполнены в целом народе,
Если, рассевшись один близ другого в чертогах прекрасных,
Слушают гости певца, столы же полны перед ними
Хлеба и жирного мяса; и, черпая смесь из кратера,
В кубки ее разливает, гостей обходя, виночерпий.
Это мне из всего представляется самым прекрасным.

(IX, 5—11)

Так говорит Одиссей Алкиною, приступая к рассказу о своих злоключениях. Ничем не омрачаемое, безоблачное процветание базилия Схерии являет контраст скитаниям базилия Итаки. Вот почему оно и служит образцом для Лаэртида. Чудесный дом, сказочно роскошный сад, виноградники и все богатое хозяйство феакийского царя созданы руками невольников. Одних домашних рабынь у него пятьдесят. Но о том, чей труд обеспечивает блаженное существование базилеев, Лаэртид, не размышляет, хотя о своем спасении от участи невольника рассказывает как о большом счастье (XIV, 334—359). Какое изнурительное количество труда рабу положено выполнить в доме самого Одиссея, видно хотя бы из того, что выбившейся из сил невольнице, крутившей мельничный камень, приходится дорабатывать мучительную норму ночью:

Спали другие, окончив работу, а эта, слабее
Всех остальных, лишь сама продолжала все время работать.

(XX, 109—110)

Несколько сентенций посвящено речи. Это гномы о том, что болтать на ветер не годится (XI, 464), что неприятно пересказывать уже рассказанное (XII, 452—

453); что лишнее вино делает чрезмерно болтливыми даже разумных людей (XIV, 464—466). Многоумный вития, увлекающий слушателей, словно певец, Одиссей глубоко почитает выражение мудрой мысли в прекрасной речи, являющейся особым личным даром человека. Об этом говорится в одном из наиболее широких его гномических обобщений (VIII, 167—176).

Гномически здесь высказано наблюдение, что наружность человека не всегда гармонирует с его духовным достоинством, с его нутром.

Выше было замечено, что Одиссей проявляет верность друзьям, не оставляя их в беде и не позволяя себе никаких радостей, покуда не выручит их. Такое поведение герой гномически обобщает как этический закон (X, 383—385).

Другая нравственная гнома Одиссея давно привлекла внимание исследователей поэмы. Это сентенция о том, что

Не подобает к убитым мужам подходить с похвалюю.

(XXII, 412)

После беспощадной расправы он утверждает сдержанность в выражении чувств торжества, как бы противопоставляя героям «Илиады» более гуманную этику по отношению к мертвым. Но для того, чтобы на время скрыть свершенное убийство женихов, чтобы ввести в заблуждение людей, проходящих мимо его дома, Одиссей тут же повелевает Телемаху, Эвмею и Филойтию начать «многорадостную» пляску под музыку: раз веселье при трупах поверженных врагов (они лежат тут же под портиком) нужно для дела, то оно не является глумлением над ними и — этично!

Так гномы Одиссея являются одним из средств его мимесис, одним из способов воспроизведения его духовного облика.

ГЛАВА VII

ЭТОПЕЯ СЕМЕЙНЫХ ПЕРЕЖИВАНИЙ. ТЕЛЕМАХ. ПЕНЕЛОПА

В первой песне «Илиады» на собрании ахейцев Ахилл гневно спорит с Агамемноном. В начале «Одиссеи» перед собранием итакийцев возмущенно выступает Телемах. Но как их речи одна от другой отличны! Гнев Ахилла

вызван не столько лишением его народного дара, сколько ущемлением его героического достоинства. Совсем иную жизненную и этическую основу имеет жалоба, с которой обращается к собранию Телемах. О ней мы узнаем уже из первой его беседы с Афиной, явившейся в дом Одиссея в образе Мента. Сын итакийского басилея объясняет богине, почему у женихов на уме только развлечения: «Немудрено: расточают они здесь чужие богатства» (I, 160). О том же он говорит Афине дальше (250—251). Предупреждая женихов, что обратится к народной сходке, Телемах снова выражает свое негодование тем, что они пожирают чужое добро (I, 372—378). Отвечая Антиною, опасаящемуся, что сын Одиссея может очутиться у власти, Телемах рассуждает:

Царствовать — дело совсем не плохое: скопляются скоро
В доме царевом богатства, и сам он в чести у народа.

(I, 392—393)

На первом месте богатство, затем — почет. У молодого человека уже вполне определился взгляд накопителя материальных ценностей. Это — этика новая, в корне отличная от старой, героической.

В речи Телемаха на агоре она выступает с полной определенностью. Телемах объясняет собравшимся, зачем он их собрал: женихи Пенелопы

Режут без счета быков, и жирных козлов, и баранов,
Вечно пируют и вина искрненные пьют безрасчетно.
Все расхищают они...

(II, 56 сл. сл.)

Даже жизнь родителя не столь важна, сколь важно его богатство!

О недопущении дальнейшего ущерба этому богатству Телемах и просит собрание. До сих пор разорители пользовались его неопытностью. Теперь, повзрослев, он не допустит, чтобы разорение продолжалось, — его надумили добрые советчики Ментор и Афина, то и дело как бы сливающиеся в один образ. Их наставления формируют ум, волю и характер молодого человека — для имущественной борьбы прежде всего. Рассказы Нестора и Менелая о гибели Агамемнона и мести Ореста парадигматичны: пусть Телемах извлечет из них урок для собственных действий. Но у Одиссеева сына нет опасе-

ний, что его мать пойдет по пути Клитемнестры. Его волнует главным образом другое. Менелая он говорит о цели своего приезда:

Прибыл сюда я — не дашь ли каких об отце мне известий?
Дом пожирается мой, и погибло мое достоянье,
Дом мой полон врагов, которые режут без счета
Мелкий скот мой и медленноходных быков криворогих...

(IV, 317 сл. сл.)

Опять: имущество, дом, скот. Некому их защищать, так как об отце ничего не известно, а сам он, Телемах, еще юн и неопытен.

Быстрое обретение им самостоятельности и твердости происходит на наших глазах. Вот он впервые круто разговаривает с женихами, предварительно отправив мать в ее горницу и указав ей, чтобы занималась пряжей, тканьем и не вмешивалась со своими суждениями в вопросы, которые ее не касаются (I, 346—357). Вот он после выступления на агоре распоряжается, чтобы Эвриклея без ведома матери вырядила его в дорогу (II, 349—360 и 372—377). За короткое время он стал до того зрелым человеком, что может преподавать своей родительнице урок властителя.

...Говорить же — не женское дело, а дело
Мужа, всех больше — мое: у себя я один повелитель...

(I, 358—359)

Это — по поводу того, что мать высказала свое суждение о песне Фемиа¹. Потом он эти слова повторит, говоря о лuke Одиссея (XXI, 350—353). От нерешительности, застенчивости и робости, которые Телемах испытывал вначале у Нестора и Менелая, он уже к концу путешествия освободился. Он торопится покинуть Спарту, опасаясь за богатства, которые оставил дома (XV, 87—89), и у Нестора на обратном пути не останавливается (XV, 195—201). Вернувшись в Итаку, он с отцовской предусмотрительностью не направляется прямо домой, а, по внушению Афины, идет в поле к свинопасу (XV, 503—504), затем с такой же практичностью и осторожностью не берет привезенных подарков у Пирея, а временно оставляет их у него (XVII, 78—84), чтобы не достались женихам.

Еще недавно, будучи у Нестора, Телемах не верил, что ему по силам такая месть, какую свершил Орест.

Пилосскому старцу, пожелавшему, чтобы сын Одиссея поступил так же отважно, как сын Агамемнона, Телемах ответил:

Старец, не думаю я, чтобы слово такое свершилось.
Слишком велико, о чем говоришь ты. Берет меня ужас.
Так не случится со мной, пожелай даже этого боги.

(III, 226—228)

А к моменту встречи с отцом он уже вполне достоин своего родителя по твердости духа, по разумности и выдержке. Эти качества проявляются им в подготовке расправы над женихами и в самой расправе. Только вначале, выслушав план отца, он высказывает сомнение в возможности одолеть их (XVI, 243 сл. сл.), но затем с достаточным основанием заверяет отца в своей полной надежности и действует без колебаний (XVI, 309—310).

Хотя имущественная забота является у Телемаха главной, ему не чужды благородные чувства и побуждения. Так, он платит добром Медонту, который о нем когда-то пекся, спасая его и Фемия от гибели (XII, 356 сл. сл.). Он блюдет священную традицию оказания гостеприимства скитальцу: следуя ей, он берет на свой корабль Феоклимена и заботится о его благополучии (XV, 513 сл.; 542—543 и др.). Точно так же он опасается, что не сможет защитить нищего странника (Одиссея) от обид со стороны наглых женихов (XVI, 70—78). У него есть чувство айдос и опасение дурной славы (II, 136 и др.).

Хоть он к матери и проявляет непочтительность, повелительно указывая ей, чем она должна заниматься, его сыновняя любовь и преданность сказываются, например, в том, что он запрещает Эвриклею говорить Пенелопе о предпринятом им путешествии: Телемах беспокоится, как бы от слез не поблекла красота матери (II, 373—376). Но эти естественные благородные чувства отступают на задний план перед имущественными соображениями и интересами юноши. Отказываясь от править Пенелопу к ее родителю, который, как того требуют женихи, выдаст ее за одного из них замуж, Телемах объясняет, почему он не может это сделать:

Придется немало платить мне
Старцу Икарию, если к нему мою мать отошлю я...

(II, 132 сл.)

Он опасается и гнева отца, если тот вернется, и худой славы, и мести эринний, но первый, важнейший мотив — так сказать, платежный: соображение материального ущерба.

Поспешить с отъездом из Спарты домой его тоже побуждают материальные соображения, связанные с возможным уходом Пенелопы, и опасения, которые ему внушает Афина:

...Как бы не стала из дома добро выносить Пенелопа...

(XV, 19—24)

В беседе с нищим (Одиссеем) Пенелопа характеризует сына со стороны этих, имущественных, его интересов (XIX, 159 сл.), однако она не предполагает, чтобы Телемах дошел до таких помыслов относительно своей матери. Но и сама она проявляет немалую озабоченность сохранением своего добра и не раз с горечью говорит о его расхищении женихами (XVII, 531—540; XIX, 130—133; IV, 686—687; XXI, 331—333 и др.). Ссылаясь на старые обычаи сватанья, Пенелопа добивается от женихов ценных подарков (XVIII, 275 слл.), чем Одиссей весьма доволен (XVIII, 281—283). Но содержание ее мыслей и чувств, ее душевных переживаний отнюдь не ограничивается этими материальными интересами. Перед нами не только хранительница семейного достояния богатого дома, а более емкий, более содержательный образ.

Пенелопа исполнена материнской любви. Весть о поездке сына и опасности, которая ему угрожает, ввергает ее в глубокую скорбь (IV, 703 слл.), у нее подкашиваются ноги и отнимается язык. Горячая молитва к Афине о спасении Телемаха успокоения в ее сердце не вносит. Печальные думы не дают ей прикоснуться к пище и питью (IV, 789—790). Ее душевное состояние сказывается и во сне. Мы остро чувствуем, как тяжело одинокой женщине, на которую свалилось новое горе. Как непосредственно, человечески просто она это горе изливает перед призраком сестры Ифтимы! Как поразительно в дремотном видении сказывается тут переживаемое наяву и какая покоряющая мимесис достигается в изображении подсознательного! Мы слышим трепет сердца в особой интонации вопроса, с которым Пенелопа обращается к Ифтиме, и в изложении ее материнской тре-

воги (IV, 809—823). Признание, что о сыне она даже больше печалится, чем о муже, естественно и правдиво, как естественна ярость, с какой она обрушивается на Антиноя, узнав о его новом коварном замысле (XVI, 421—433), как художественно достоверна радость, с которой она встречает, заплакав, вернувшегося Телемаха (XVII, 33 сл.).

В ее изумлении словам Телемаха, указывающего, что ей рассуждать не положено (I, 356 сл. сл.), есть и чувство материнской гордости за разумного сына, который в отсутствие мужа становится самостоятельным и властным хозяином в доме, и чувство огорчения и боли: как вчерашний мальчик повелительно с ней разговаривает!

Умолчав о психологической причине, поэт говорит, что, пораженная словами Телемаха, Пенелопа удалилась в свою горницу и долго плакала об Одиссее (I, 362—363). Это — обращение к старому гомеровскому приему умолчания, но в новом психологическом его применении: от огорчения, причиненного Телемахом матери, у нее острее чувство утраты мужа.

Временами тоска по Одиссею становится такой мучительной, что Пенелопа предпочла бы ей смерть (XVIII, 201 сл.). Мимесис такого состояния дана в молитве к Артемиде, чтобы поразила ее в грудь стрелой и исторгла ее дух из тела (XX, 61 сл.).

Вещь, оставленная невернувшимся дорогим человеком, будит скорбь. Над луком Одиссея, который Пенелопа достает для состязания женихов, она рыдает долго, покуда не «насытится плачем» (XXI, 55—57). Слезами и стенаниями она себе облегчает душу — днем, а ночью, задремав, страдает от обманчивых зловещих сновидений (XX, 83—87).

Выше уже отмечено, что и в подсознательном видении Гомер соблюдает достоверность (питанотес). Одиссей снится Пенелопе таким, каким был, отправляясь в поход под Трою (XX, 89). Это психологически верно: таким он живет в ее памяти.

Сон о гусях, которым свернул шеи орел, — вещий: так Одиссей поубивает женихов (XIX, 536—550). Но поэт не отступает от питанотес, когда говорит, что Пенелопа, как хозяйка, смотрит на гурт своих домашних птиц, «веселясь духом» (537), хотя разорители-женихи ее отнюдь не радуют.

Неспящую Пенелопу ночью мучают думы и сомнения. Как ей быть? Остаться ли с сыном или выйти замуж (разумеется, за самого знатного и богатого из женихов — соображения расчета все же при этом из виду не упускаются). Некоторые исследователи усматривают в этих колебаниях Пенелопы противоречие ее твердой верности мужу. Но подражание действительности предотвратило схематичную однолинейность образа. Колебание Пенелопы достаточно мотивировано внутренними побуждениями и подготовлено внешними обстоятельствами. Два десятилетия одиночества и ожидания ввергли ее в тяжелое душевное состояние. Она словно замкнулась в себе, словно впала в оцепенение. Лживые рассказы чужестранцев об Одиссее ее больше не волнуют, и никаким слухам она больше не верит (XIX, 134—135 и др.). Только изредка она велит явиться Эвмею, чтобы узнать вести (XIV, 372—375). Она так подавлена собственной злой судьбой, что ее не трогают переживания других, даже преданных ей людей — особенно с тех пор, как дом заполонили женихи. Ее не интересует собственная наружность — к чему красота, если все счастье уже в прошлом (XVIII, 251 и XIX, 124 сл.)? Тем более бессмысленно наводить на себя, по совету Эвриномы (XVIII, 172—179), красоту искусственную, когда своя, естественная, уже поблекла, да это и не согласуется с ее скромностью. Но бесконечно горевать невыносимо и невозможно. Пробуждается желание хоть немного преодолеть гнетущую тоску, хоть немного от нее передохнуть. И это желание проявляется в таком эпизоде.

Перед женихами Фемий поет о печальном возвращении ахейцев из Трои, и песнь доносится до горницы Пенелопы. Царица спускается в пиршественный зал и велит певцу прервать рапсодию, которая наполняет ей сердце скорбью о невернувшемся муже. Пусть Фемий исполнит другую песню — из тех, что восхваляют подвиги героев или деяния богов (I, 328—344). Телемах, выговаривающий матери за вмешательство в дело мужского общества, не понимает, чем вызвано ее нежелание слушать исполняемую печальную рапсодию. Но как миметически здесь «прорвалось» психологическое состояние женщины, жаждущей несколько отвлечься от своего неизбывного горя!

Хитрость с тканью для савана старику Лаэрту обнаружена, и женихи все более настойчиво требуют ответа.

Тянуть с ними дольше невозможно, а надежды на возвращение Одиссея нет. Разорение дома вызывает негодование Телемаха, и он просит мать, чтобы положила этому конец, выйдя за одного из женихов замуж (XIX, 530—534). И сам Одиссей, отправляясь на войну, советовал так поступить, когда сын повзрослеет (XVIII, 269—270). Отец и братья Пенелопы, со своей стороны, убеждают ее идти за Эвримаха (XV, 16 сл.), превосходящего всех остальных женихов подарками. Как же быть?

Если хозяйка-охранительница богатого рабовладельческого дома — воспроизведение имущественно-бытового типа гомеровского времени, то чувства, переживания и думы страдающей женщины и матери — личный мир, мимесис внутренних состояний и душевных движений.

Что касается разумности и хитрости² жены страстующего героя, то они традиционно-фольклорны и их ходы традиционно-новеллистичны. Но тут сыграло роль и то, что речь идет о жене изобретательного героя. В этом качестве она в некоторой мере достойна своего супруга.

ГЛАВА VIII

НЕВОЛЬНИЧЬИ СУДЬБЫ. ЭВМЕЯ, ЭВРИКЛЕЯ И ДРУГИЕ

Существенно отличаясь от «Илиады» сюжетом и идеями, младшая поэма разнится от старшей и наличием образов людей иного общественного состояния (чем персонажи старшей поэмы). Притом они не упоминаются вскользь, а предстают созданиями художественно полнокровными.

Так многосторонне вырисовываются жизнь, характер и судьба Эвмея. Это типичная доля домашнего раба и вместе с тем — индивидуальное бытие человека, имеющего свой особый облик, свой мир чувств и переживаний, свое отношение к людям, свои горести и мечтания.

Похищение его, малолетнего мальчика, из отчий («царской») семьи финикийцами, которые привезли его в Итаку и здесь продали Лаэрту, — печальное начало этой доли (XV, 398—485). Дальше — никаких особых приключений, а «только» годы неволи от детства до старости.

Попав в дом к доброму человеку, он нужды в еде-питье не испытывал, жил благополучно (XV, 489—491).

А все же никто и ничто отца-матери и родной земли не замеит. Тоска по ним даже на склоне лет не оставляет свинопаса (XIV, 142—143).

В грустной неволе его кое-что и радовало: воспитавшая юного раба хозяйка, Одиссеева мать, его любила, как сына, чуть меньше только своей дочери (XV, 363—365), а когда выдала ее замуж, полюбила его еще больше, подарила хорошую одежду и красивую обувь (XV, 366—371). В лирических воспоминаниях о его госпоже, умершей от печали по невернувшемуся сыну (XI, 197—203; XV, 357—360), слышится не только сердечная признательность за доброту, но и ответная нежная привязанность. Он очень чувствителен к ласковому, человеческому отношению, и его преданность Одиссею вызвана таким отношением к нему Лаэртида.

Одиноким, он вздыхает о маленьком семейном счастье, которое ему не судилось из-за того, что его господин из Троянского похода не вернулся (XIV, 61 сл.). Но в его горевании об Одиссее сожаление о несбывшейся надежде на такое счастье — не главное. Чувство его печали о пропавшем хозяине — глубокое, сердечное, иногда кажется нам чрезмерным или сентиментальным. Полагая, что Лаэртид погиб, пастух изливает свою душу перед завернувшимся к нему скитальцем (неузнанным Одиссеем):

Лишь об одном Одиссее тоскую я здесь непрерывно.
Просто по имени звать, хоть и нет его здесь, не дерзаю:
Слишком меня он любил и сердцем болел непрестанно.
Милым его я всегда называю, хоть он и далеко!

(XIV, 143—147)

О том, что в основе его привязанности лежат не соображения собственного благополучия, а чисто душевные побуждения, говорит и его отношение к старому отцу Одиссея и к сыну Лаэртида. С какой неподдельной радостью Эвмей встречает возвратившегося Телемаха, как он счастлив, что видит его! Мимесис взволнованности здесь выражена различными, выше уже указанными деталями: свинопас вскакивает с места, из рук у него падают сосуды, в которых смешивал воду с вином. Затем — бурное выявление чувства радости в целовании головы, глаз, рук Телемаха. Подробность «обеих» — одной и другой руки — говорит о щедрости и силе этого чувства, вы-

раженного и в слезах счастья, и в речи. Прильнувши к Одиссееву сыну, как к родному,

Всхлипывал он и ему говорил окрыленные речи:

«Сладкий мой свет, Телемах! воротился ты! Я уж не думал

Снова тебя увидеть с тех пор, как ты в Пилос уехал!

Ну же, дитя дорогое, войди к нам сюда, чтобы мог я

Власть на тебя наглядеться! Ну, вот ты и дома! Приехал!

К нам, пастухам, ведь не часто сюда ты в деревню приходишь,

В городе больше живешь. Неужели тебе не противно

Видеть всегда пред собою толпу женихов этих глухих?»

(XVI, 22—29)

Здесь нельзя не обратить внимания, как вызванная приходом Телемаха нечаянная радость непосредственно сказалась в лексической доминанте: «ты пришел!» (23), «войди же!» (25), «приходишь» (27)... Состояние Эвмея выражено и «вкусовыми», и зрительными ощущениями: «сладкий свет» (23), «насладиться духом» (25—26), «увидеть тебя» (24), «глядеть на тебя» (26). Радость этого лицезрения как бы противостоит взиранию на толпу нагих женихов (29).

Радостная взволнованность сказалась в обращениях и восклицаниях, в интонационной возбужденности и ритмической порывистости: спондеические стопы открывают четыре (1, 2, 5, 7) из этих семи стихов и имеются также внутри других стихов (3, 6 и 7). Вся небольшая речь — мимесис непосредственности чувств.

Любя Телемаха и пользуясь доверием хозяев, Эвмей, как раб, знает, однако, что ему нельзя преступить пределы дозволенного, выйти за грань отведенного ему положения он себе не разрешает, опасаясь гнева хозяина. Когда нищий (не открывшийся Одиссей) собирается покинуть хижину Эвмея и идти в город, свинопас, полагая, что скитальца следовало бы оставить сторожем, боится упреков Телемаха, распорядившегося, чтобы тот отправился за подаяннем в дом Пенелопы, где пируют женихи (XVII, 186—189). Ему вообще свойственна не рабская послушность, а природная скромность, и понятно, почему свинопаса возмущает столь же природная наглость козопаса (XVII, 234—246). Последнего Эвмей бранит не только за дерзость и нахальство, но и за пренебрежение своим трудовым долгом и обязанностями. Свинопас осуждает лень и нерадивость, а в труде видит достоинство, добродетель, арете. Возможно, что этими своими качествами Эвмей привлекал симпатию в античности. Евста-

фий в комментариях к «Одиссее» (XV, 376) пишет: «Этот благородный раб вызвал у древних такое уважение, что они предприняли изыскания об его матери».

Эвмей — раб «идеальный», «образцовый»: в то время как другие, более молодые пастухи укладываются на ночной отдых, он, старик, отказывается от сна в своем жилище и в ненастную погоду идет ночевать под своды скалы, чтобы стеречь лежащих там свиней (XIV, 523—533).

Автор поэмы исполнен сердечности и теплоты чувств к этому обездоленному благородному труженику. Может быть, этим объясняется то обстоятельство, что все имеющиеся в «Одиссее» апострофы обращены к Эвмею: XIV, 55, 165, 361, 442, 507; XVI, 60, 464; XVII, 272, 311, 579. Такое отношение слышится нам в каждой повторяющейся формуле: «Так, ему отвечая, Эвмей-свинопас, ты промолвил».

Сквозь идеализацию и идиллизацию просматривается, однако, верная мимесис положения раба и отношения к нему владельца. Когда свинопас, испугавшись окриков женихов, откладывает в сторону лук, который нес для нищего (Одиссея), Телемах грозит старому невольнику, что выгонит его в поле, забросав камнями (XXI, 370—371). Вся многолетняя верная служба, преданность и любовь Эвмея сразу забывается.

Рабынь, не проявивших в отсутствие хозяина достаточной нравственной выдержки, «добрый» господин приказывает за это изрубить мечами (XXII, 440—445), а его сын считает такую смерть чересчур «чистой» и вешает этих беззащитных служанок на одном корабельном канате (XXII, 446—473). Рабовладельческая жестокость отображена здесь в ее «натуральной» бесчеловечности.

Место Эвриклеи среди рабынь является своеобразной параллелью к месту Эвмея среди рабов Одиссеева дома. Подобно тому как он — старший среди свинопасов, так она — старшая среди служанок (XX, 147—157) и ключница запасов дома. Как и Эвмей, Эвриклея для хозяев — надежный и верный человек. Эвмей был куплен Лаэртом ребенком, Эвриклея была приобретена еще девочкой (I, 430—431). Эвмея любила хозяйка, к Эвриклее был равнодушен хозяин: подобно тому как мать Одиссея, Антиклея, не давала волю своим чувствам к юному рабу, так и отец героя, чтобы не гневить свою жену, не стал делить ложе с молодой невольницей (I, 432—433). Как и

Эвмей, Эвриклея своей семьи не имеет. Она вынянчила сына Лаэрта, затем сына Одиссея. Раб и рабыня как бы срослись с хозяйской семьей и собственной жизни не знают. Облик Эвриклеи и раскрывается главным образом со стороны ее служения и преданности своим господам. Он вырисовывается уже с первого знакомства с нею — как заботливо, светя факелами, она сопровождает Телемаха в его спальный покой, как бережно она принимает, складывает и вешает его одежду, как, уходя, тщательно закрывает дверь, чтобы сон господского сына ничто не тревожило (I, 438—442). Скрыв от матери предпринимаемое путешествие в Пилос и Спарту, Телемах доверяет эту тайну и приготовления в дорогу только Эвриклее. Сколько трогательного беспокойства за его благополучие в увещательной речи, с которой старушка к нему обращается:

Как могла у тебя в голове эта мысль появиться,
Милый сынок мой! Ну, как ты — любимый, единственный, — как ты
Пустишься в дальние земли?

(II, 363—370)

Как и для Эвмея, Телемах для Эвриклеи «дорогое дитя». Мимесис ее увещания и содержанием слов, и их интонацией совершенно естественна. Речь начинается с крайнего удивления, выраженного сразу двумя вопросами, не требующими никаких ответов. В этих вопросах ее глубокая потрясенность услышанным так натуральна, как это возможно только в непосредственном разговоре с близким человеком, который неожиданно сообщил о каком-то невероятном своем решении или намерении. Затем следуют доводы против решения Телемаха. Эвриклея старается убедить юношу, что замысел может привести к утрате его жизни и всего состояния семьи. Увещание заканчивается мольбой, чтобы он остался дома и не пускался в чреватые бедами скитания по морю. Успокоенная его ответом и поклявшись, что матери не расскажет, Эвриклея свое обещание держит и сама снаряжает Телемаха в дорогу. Только тогда, когда Пенелопе о поездке сына стало известно, рабыня ей признается, что о принятом путешествии сына знала и готова за то, что утаила его от госпожи, подвергнуться тяжелой, даже смертельной каре (IV, 743 слл.).

Интересно здесь и то, что она просит Пенелопу не говорить о поездке Телемаха Лаэрту, дабы не опечалить

и так скорбящего деда (IV, 754): она предана старику так же, как и его юному потомку.

Но особенно предана Эвриклея Одиссею, что видно, в частности, из эпизода омовения его ног. Весь этот эпизод — замечательный образец поэтической пластики, бытописи и нравописи, этопеи. Классический образ старушки-няни, все помыслы и чувства которой вызваны лишь материнской любовью к воспитаннику и заботой о нем, — прототип многих других старых нянюшек в европейской литературе, хотя у каждого подлинного поэта черты облика «голубки дряхлой» возникают творчески самостоятельно. В «Одиссее» образ Эвриклеи связан с историей «возвращения мужа», и эпизод «омовения» — важный момент развязки этой истории. Распоряжение Пенелопы, чтобы Эвриклея помыла нищему страннику ноги, сопровождаемое гореванием о том, что, может быть, и Одиссей имеет такой жалкий вид, как этот странник, исторгает из глаз старушки слезы, возбуждая в ней горестные воспоминания о питомце и ламентации о его несчастной доле (XIX, 361 сл. сл.). В отличие от других служанок, встретивших нищего грубо, руганью и насмешками, Эвриклея его жалеет, представляя себе, что, возможно, таким же глумлением и оскорблениями рабыни встречают где-то в знатном доме странника-просителя Одиссея (XIX, 370—372). Ее сердце открыто для сострадания к бедствующему человеку, тонким чутьем она чуть-чуть не угадывает, что перед нею ее господин, с которым так поразительно схож этот нищий (378—381). При всей своей преданности и любви к Одиссею Эвмей и даже Пенелопа этого не предполагают. Они лишены того чутья, которое так взволновало старушку.

Интересно, как, сокрушаясь о питомце, которому Зевс не дал вернуться домой, она, в первой части своей речи, прямо обращается к отсутствующему «дорогому дитяти». Апострофическая форма здесь особенно эмоционально углубляет повествование чисто миметическим способом. Мимесис горевания дополняется и внешней деталью: проливая слезы, старушка закрывает руками лицо (361—362) ¹.

Отметим также эпическую бытописную подробность, характеризующую заботливость Эвриклеи: она подливает в холодную воду горячей (387—388). Это еще до того, как она узнала Одиссея. Момент узнавания наступает сразу же при обнаружении старушкой рубца, но его изображение оттягивается рассказом о происхождении

рубца, широким, полным динамизма изображением охоты на кабана, которое занимает свыше семидесяти стихов (XIX, 393—466). Это типично гомеровский прием ретардации — для усиления интереса и эффекта.

До рассказа об охоте мы узнаем, что история с рубцом связана с наречением именем питомца Эвриклеи. И об этом заботилась няня. Положив младенца на колени деду, приехавшему с Парнаса в Аттику, она промолвила.

«Сам ты теперь, Автолик, пайди ему имя, какое
Внуку хотел бы ты дать: ведь его ты вымаливал жарко».

(XIX, 403—404)

Нарекши внука Одиссеем, Автолик пообещал, что когда мальчик подрастет и приедет к нему, то получит ценные подарки. Повзрослевший Одиссей поехал за обещанными дарами во владения деда и там, на Парнасе, принял участие в охоте, на которой вепрь ударил его клыком выше колена, — отсюда и рубец. Эвриклея, так сказать, стояла у колыбели этой истории и хорошо запомнила знак от зажившей раны.

Нельзя не обратить внимания на эпическую обстоятельность узнавания:

Только рукой провела по ноге Одиссея старуха,
Только коснулась рубца — и ногу из рук уронила.
В таз упала нога Одиссея, и медь зазвенела.
Набок таз наклонился, вода полилась на землю.
Сердце ей охватили и радость и скорбь. Оборвался
Голос громкий. Глаза налили мгновенно слезами.
За подбородок его ухватила она и сказала:
«Это же ты, Одиссей, дитя мое! Как же я раньше
Не догадалась и, только ощутивши ногу, узнала!»

(XIX, 467—475)

Последовательность целого ряда движений перемежается и дополняется звуковыми подробностями (звон меди, обрыв голоса) и внешним выявлением сердечных аффектов — слезами. Мимесис словесного выражения этих чувств приобретает особую достоверность и натуральность благодаря имеющимся здесь укорам Эвриклеи самой себе, своей недогадливости. А как экспрессивна здесь речь кинематики: вот, потрясенная, старушка уронила ногу Одиссея, вот, захлестнутая счастьем, она ухватила его за подбородок, а вот, чтобы поделиться этим счастьем, обратила свой взор на Пенелопу. Руки и глаза имеют свой язык, непосредственный и взволнованный.

В конце эпизода с омовением еще раз проявляется вышеотмеченная черта характера Эвриклеи — верность данному слову. Сейчас, обещая Одиссею, что утаит от госпожи возвращение мужа, она сама говорит об этом своим качеством:

Знаешь и сам ты, мой сын, как тверда и упорна я духом.
Выдержу все, что ты мне велишь, как железо или камень.

(XIX, 492—493)

Неизменная преданность хозяину делает ее сообщницей бесчеловечной расправы над женихами, которые также хотели, но не сумели расправиться с Телемахом (IV, 667—672 и XVI, 365—370) и с Одиссеем (II, 246—251). Она запирает служанок, чтобы не помешали этой расправе, делая это по велению Телемаха (XXI, 381—387). Но и сама, без принуждения, готова выдать Одиссею рабынь, которые его бесчестили (XIX, 495—498). Светлый образ доброй нянюшки омрачается служением варварской жестокости хозяина. Таковы «идеальные» невольники в «Одиссее».

Прочие образы «положительных» рабов обрисованы лишь общей чертой — верности хозяину. С этой стороны дублируют Эвмея коровий пастух Филойтий, работающий в хозяйстве Лаэрта старик Долий и его сыновья (XXIV, 386—410), а Эвриклею — ключница Пенелопы наперсница Эвринома (XVII, 495—498) и старуха, которая заботится о Лаэрте (XXIV, 211—212). Получается что-то вроде «геометрической» симметрии: три рабыни и столько же рабов.

Так же «геометрически» триаде «чистых» рабов противостоит один «нечистый» — козопас Мелантий, а триаде «чистых» рабынь — одна «нечистая» Меланто (о Мелантии — XVII, 212—253; XX, 173—182; XXII, 135—146; о Меланто — XVIII, 320 сл. и XIX, 65 сл.).

В противоположность Эвмею, Филойтию и Долию (отцу), Мелантий рад, что Одиссей на чужбине погиб (козопас уверен в этом), и рад был бы, если бы такая же участь постигла Телемаха. Вынужденный отдавать женихам жирных свиней, Эвмей сокрушается об этом ущербе для хозяйства своего господина. Мелантий отдает женихам самых отборных коз охотно и пирует вместе с разорителями Одиссеева дома. Среди них ему наиболее мил один из самых наглых — Эвримах, издевающийся над нищим странником и швыряющий в него скамейку,

Он и сам наглец, грубо ругающий Эвмея и нищего, которого, только что встретив, ни за что ни про что пинает ногой и еще грозит, что расправится с ним кулаками. Когда Одиссей начинает расправу над женихами, Мелантий достает им спрятанное в кладовой оружие, за что подвергается ужаснейшей казни (варварское отсечение ушей и носа, рук и ног, вырывание полового органа — XVII, 475—477).

Мотивы ненависти козопаса к Одиссею, Телемаху и преданному им Эвмею не раскрыты. Поэт вообще не говорит о побуждениях, обусловивших поведение и действия этого раба. Как антипод Эвмея, он нам дан, так сказать, уже готовым, без возможности заглянуть в его становление.

Немногим больше мы знаем о сестре его Меланто, одной из служанок Пенелопы. Ее воспитала жена Одиссея, много о ней заботилась, дарила наряды, но рабыня оказалась неблагодарной. Наружностью привлекательная, она состоит в любовной связи с Эвримахом. Как ее брат, Мелантий, и ее любовник, она гонит и ругает нищего (Одиссея), грозя ему побоями.

Образы остальных «печестивых» рабынь не раскрыты, и по своим нравственным качествам они лишь в общих чертах примыкают к Меланто.

Попутно заметим, что принцип подбора и расположения образов женихов в основном такой же: один-другой из них очерчен более или менее полно и резко, остальные — бегло, лишь как его умножения.

В «Одиссее» наиболее родственные образы часто создаются как вариации одного, основного, то как совсем близкие к нему, то как от него несколько отдаленные, то подобные ему целиком, то частично. Количество таких параллелей то бывает минимальное, составляя «двоицу»: Алкиной — Эол, Калипсо — Кирка, Феоклимен — Галиферс и др., — то составляет «троицу»: Эвмей, Филойтий, Долий; Антиной, Эвримах, Ктесипп; Эвриклея, Эвринома, старуха-сикелка, заботящаяся о Лаэрте, и др.

С другой стороны, как мы видели, некоторые образы созданы в плане контраста характеров, поведения и судеб персонажей. Так противостоят друг другу Клитемнестра и Пенелопа, Агамемнон и Одиссей, Мелантий и Эвмей, Арес и Гефест и др.

В этой симметричности расположения и группировки так или иначе действующих лиц поэмы, как и во всем ее

композиционном триптихе (путешествие и разузнавание Телемаха, приключения Одиссея, возвращение и достижение цели героя) и тройном членении отдельных ее составных частей, в числовой соразмерности параллельных сцен и различных моментов движения сюжета² усматриваются черты геометризма. Однако его роль в гомеровском эпосе еще мало исследована. Скорее всего, количественные соответствия тут обусловлены чутьем художественной пропорциональности и гармоничности, а не математической рассчитанностью. Во всяком случае, сознательное геометрическое конструирование вряд ли здесь имело место.

ГЛАВА IX

СМЕХ, ЮМОР И ИРОНИЯ У ГОМЕРА

В трагической «Илиаде» юмора немного — лишь в той мере, в какой слушателю (читателю) необходима передышка от напряженных драматических событий, о которых поэма повествует. Завязка этих событий — ссора героев (Ахилла и Агамемнона) и, параллельно, ссора богов (Гера и Зевс), — настраивающая на ожидание мрачных ее последствий, заключается маленькой юмористической сценкой, этим тяжелым настроением контрастной. Гефест старается вразумить Геру, чтобы не гневала Громовержца, так как ее супруг могуч и жесток. Для убедительности он рассказывает о том, как, заступившись за свою мать, он пострадал от отца сам. Схватив его за ногу, Зевс швырнул сына с небесного порога так, что он, Гефест, в течение целого дня летел вверх тормашками, покуда, еле живой, не упал на Лемнос. Ковыляя и задыхаясь, он разносит кубки с нектаром богам, и те заливаются смехом.

Веселая сценка происходит среди бессмертных на Олимпе. Воюющим под Троей не до веселья.

Большой юмористический антракт между тяжелыми драматическими актами — сражением перед судами и началом «Патроклии» — поэт создал в XIV рапсодии. И — опять — комичная история разыгрывается среди богов, сначала на Олимпе, затем на Иде. Это история с обольщением и обманом Зевса его супругой. Для того чтобы выручить прижатых к морю ахейцев, Гера задумала возбудить страсть и увлечь в свои объятия Громовержца, помогающего троянцам. Добыв у Афродиты

чародейный любовный пояс и получив согласие Сна на усыпление Кронида, она приводит свой замысел в исполнение. Подготовка ею этого соблазна и вспышка бурного влечения у Зевса к жене изображены остро бурлескно. Сколько комизма только в одном страстном признании верховного олимпийца, не допускающего, чтобы Гера направилась к родителям, к которым она будто бы спешит, и удерживающего ее для неотложного любовного наслаждения (XIV, 313—328)!

Уличенная в коварстве, супруга Кронида клянется, что вовсе не причастна к действиям своего деверя Посейдона. В ответ на эту клятву Зевс улыбнулся (XV, 47). Он доволен, что жена испугалась его гнева и угроз, хотя в честности ее клятвы сомневается.

Крупницы юмора, смеха и иронии рассыпаны и в других рассказах о деяниях олимпийцев в «Илиаде».

Подобно тому как, сразив троянца, ахеец или, повергнув ахейца, троянец доставляет себе удовольствие словесной издевкой над врагом, божество наслаждается иронией над побитым противником. Так, над раненой (Диомедом) Афродитой потешается Афина (V, 421—425). Характерное для иронии притворство здесь язвительно-колко. Гера зло обзывает Киприду собачьей мухой (XXI, 421) и, когда та побита, получает наслаждение от ее плачевного вида, ядовито улыбается. По-иному, «сладко», Кронид смеется над плачущей дочкой Артемидой, которую отлупила Гера (XXI, 508).

На похвалюбу Афины, побившей Ареса и Афродиту, Гера улыбнулась (XXI, 434): ей нравится воинственность Зевсовой дочери, она довольна действиями и тщеславным торжеством победительницы-единомышленницы.

Зевс пригрозил беспощадной карой каждому из олимпийцев, который будет помогать троянцам или ахейцам, и все боги охвачены страхом перед Кронидом, молчат. Только одна Афина осмелилась нарушить это молчание: она говорит, что хочет лишь подать аргивянам совет.

Ей отвечал, улыбнувшись, Зевс, собирающий тучи:
«Тритогея, не бойся, дитя мое милое! Это
Я говорю не всерьез, а к тебе я вполне благосклонен».

(VIII, 38—40)

Крониду нравится неумность и хитрость дочери, и его расположение выразилось в улыбке и ласковых словах.

В противоположность истинной трагедии войны под Илионом, драка богов — только комедийная игра. Ведь, в отличие от людей, они смерти не подвержены, и их сшибка или потасовка для Кронида — это только забава. А когда между олимпийцами вспыхнула великая распря и они яростно ополчились друг на друга, сердце Громовержца от радости засмеялось (XXI, 389—390).

Людам, воюющим под Троей, не до смеха. Из дарданцев хохочет лишь один — виловник войны, но ею не озабоченный Парис. Выслушав гневные упреки Гектора, он спешит на поле битвы, громко смеясь (VI, 514). Избежав гибели в поединке с Менелаем, насладившийся любовью и отсидевшийся дома, он доволен собой, в хорошем расположении духа.

Ахейцы только изредка и невольно реагируют на комическое. Один раз у них вызывают смех поведение и вид побитого Терсита (II, 268—270). Хотя они и опечалены оборотом «испытания», но облик плачущего трусливого говоруна настолько жалок, что на короткое мгновение прерывает их мрачное душевное состояние. Другой раз смех ахейцев вызывается тоже комичным видом и положением, но совсем иного, чисто случайного, внешнего порядка. На состязаниях лучший бегун Аякс Онлеев наступил на влажный помет и поскользнулся. У упавшего ноздри и нос наполнились калом. Отплевываясь, герой жалуется на козни Афины, которая ему устроила эту пакость, помогая его сопернику, Одиссею. «И весело все засмеялись ахейцы» (XXIII, 773—784). Это — маленькая разрядка: ведь соревнование невеселое, оно устроено Ахиллом в честь покойного Патрокла.

Единственный раз на игрищах улыбнулся даже сам Пелид, любясь на своего милого товарища Антилоха, с юным задором заявившего, что ни в коем случае не уступит награды, которую Ахилл хотел отдать Эвмелу (XXIII, 455—456). Но это мимолетный луч света, за которым опять наступает ночь безысходной скорби. По окончании игрищ великий ахейский герой долго и безутешно плачет (XXIV, 3 сл.).

Вспомним также, что один раз, в сцене прощания, глядя на своего сынишку, рассмеялись Гектор и Андромаха (VI, 471) и что, прижимая Астианакса к своей груди, его мать улыбнулась сквозь слезы (VI, 483—484).

Редкие проблески юмора и смеха в «Илиаде» лишь подчеркивают ее глубоко трагическое звучание.

Иного характера смех в «Одиссее». Юмор, насмешка, ирония здесь имеются самых различных видов и оттенков. Большая часть их — содержания характерно-бытописного, другая, меньшая, связана с путешествийно-приключенческой темой.

Как и в «Илиаде», в «Одиссее» имеется один крупный юмористический эпизод из нравов олимпийцев: песнь об Афродите и Аресе, которую исполняет у Алкиноя аэд Демодок (VIII, 266—369). История о том, как хромоногий Гефест сплел незримую сеть, в которую попала его легкомысленная супруга Афродита, отдававшаяся страсти со своим любовником Аресом, — своеобразный шедевр мифологической бурлескной поэзии. Рассказ о «заstukанной» на месте преступления божественной паре, о («гомерическом») хохоте явившихся на это зрелище олимпийцев, об их разговорах блещет адюльтерной пикантностью. Особенно фриволен обмен впечатлениями между двумя из бессмертных:

Зевсов сын, Аполлон-повелитель, Гермесу промолвил:
«Ну-ка, скажи, сын Зевса, Гермес, Благодавец, Вожатый!
Не пожелал ли бы ты, даже крепкой опутанный сетью,
Здесь на постели лежать с золотой Афродитой рядом?»
Аргоубийца-вожатый тотчас Аполлону ответил:
«Если бы это случилось, о царь Аполлон многострельный, —
Пусть бы опутан я был хоть бы вдвое крепчайшею сетью,
Пусть бы хоть все на меня вы глядели, богини и боги, —
Только бы мне тут лежать с золотой Афродитой рядом!»

(VIII, 334—342)

Обратим внимание и на другие реплики смеющихся богов. Они восхищаются изобретательным, хитрым искусством Гефеста, его тонким мастерством, его *technē*. Для поэмы, в центре которой стоит герой хитрый и изобретательный, смекалка и искусное умение выше военной силы и ловкости (329—332).

Пена, требуемая Гефестом от Ареса за связь с женой божественного мастера, поручительство, которое дает за проштрафившегося прелюбодея Посейдон, освобождение провинившихся и все остальное правоописательное обыгрывание эпизода предвосхищает сатиру Лукиана. Платежные требования и их удовлетворение весьма характерны для поэмы, в которой материальные соображения и расчет занимают в сознании героев важнейшее место. Поскольку «Одиссея» — также и поэма о супружеской верности, история с нескромной Афродитой вместе

с тем прямо контрастирует с повестью о характере и моральном облике Пенелопы.

Мы уже сказали, что Гомер знает различные виды юмора и отмечает множество оттенков улыбки: то доброй, то злой, то умильной, то презрительной, то веселой, то печальной, то сладкой, то горькой, то незаметной, про себя («своему духу»), то открытой для других. Только изредка она сопровождается характеризующим ее эпитетом. Большей частью ее импульс, смысл и «регистр» выясняются только из контекста.

Выслушав вымысел не узнавшего ее Одиссея, Афина улыбнулась («Од.», XIII, 287): искусная небылица ее восхитила, и богиня ласково укоряет любезного ее сердцу хитрого выдумщика.

Когда Телемах, вместо предложенных ему в подарок лошадей, попросил у Менелая что-нибудь «лежачее», то есть вещь, Атрид улыбнулся («Од.», IV, 609) и сказал, что готов исполнить его просьбу. Мимическая подробность и следующий за ней жест (ласковое прикосновение рукой) характеризуют добродушие Менелая, не обидевшегося на бесхитростную практичность и непосредственность юноши, и выражают его сердечное расположение к Одиссееву сыну.

В рассказе Одиссея у феаков о пережитых им злоключениях имеются отдельные моменты комизма положений. Они служат занимательности повествования и выявлению остроумной находчивости главного героя. Таков эпизод с превращением части его спутников в свиней (X, 233—243) или эпизод с самозванным именем Никто (IX, 364—367 и 403—412). Веселая выдумка Одиссея оказывается для него и спутников спасительной. Рассказав историю о том, как на крик ослепленного великана явились другие циклопы и, обступив пещеру, стали спрашивать, кто ему чинит зло, как Полифем ответил: «Никто», и как те, успокоенные ответом, ушли, Лаэртид сам воздаст должное своему уму:

Так циклопы ушли. И мое рассмеялось сердце,
Как обманули его мое имя и тонкая хитрость...

(IX, 413—414)

Много юмора и иронии в повествовании о том, что происходит на родине и в доме Одиссея перед его возвращением и после его прибытия на Итаку.

Уверенные в своем успехе, женихи Пенелопы смеются над теми итакийцами, которые настаивают, чтобы они прекратили в доме Пенелопы свои бесчинства. Так, Алиферсу, истолковавшему полет двух орлов, которые появились над собранием итакийцев, как зловещее знамение для женихов, Эвримах, глумясь, советует, чтобы старик лучше воротился домой и погадал ребятам (II, 178 сл.). Мрачное видение Феоклимена вызывает у них веселый хохот (XX, 358): Они «сладко» смеются в ответ на угрозу Телемаха (XXI, 376).

Узнав о поездке Телемаха, женихи иронизируют (II, 323—325). Один из них высказывает мнимое опасение, что сын Одиссея погибнет, так же как отец, и тем самым доставит им много хлопот:

«...Ведь придется

Всем достоянье его тогда разделить между нами», —

говорит он с наигранной тревогой (II, 334—335).

Некоторые высказывают предположения, которые потом оборачиваются для них злой, горькой иронией. Замышляя убийство Телемаха, они издевательски торжествуют:

«Свадьбу нам, верно, готовит желанная многим царица!

Мысли же нет у нее, что готовится смерть ее сыну!»

Так не один говорил — и не знал, что готовится вскоре

Им же самим...

(IV, 770—773)

По сути, начиная с появления Одиссея (в XIV песне) у Эвмея и до расправы с женихами вся история с нищим пришельцем — сложный иронический спектакль, в котором действия и речи его участников обусловлены артистическим камуфляжем главного героя. Воздыхания Эвмея о своем добром хозяине, с которым он долго беседует, по возвращении которого не верит, трогательны, но и комичны, смешны: свинопас не подозревает, что хозяин перед ним.

Похвала, которую вызывает у Эвмея нищий, «предположивший», что они пришли к дому Одиссея, — юмор, проистекающий от того же неведения:

«Правильно ты догадался. Как в этом, умел и во всем ты», —

говорит свинопас Лаэртиду (XVII, 273).

Рассказ странника (Одиссея) о том, что царь феспров Федон показал ему богатства, собранные Одиссеем,

который вскоре вернется домой, не вызывает у Эвмея никакого доверия. Его уже однажды подобным рассказом обманул гость-этолиец, вторично свинопаса провесте не удастся, — так что зря несчастный скиталец старается.

«Ложью мне не мечтай угодить, не морочь головы мне», —

говорит нищему Эвмей (XIV, 387), и это опять трогательно и вместе с тем комично.

Так же, если не более еще, трогательны и вместе с тем смешны горевания Эвриклеи: она горько плачет о своем хозяине, который где-то скитается, терпя оскорбления и унижения. Как и Эвмей, Эвриклея не знает, что Одиссей — перед нею и что ему она должна помыть ноги (XIX, 361 сл. сл.).

Когда же старая няня выражает свое удивление тем, сколь странник похож на ее пропавшего хозяина, то Одиссей ссылается на такие же наблюдения других людей, которые отмечали это поразительное сходство (XIX, 383—385). Ссылка юмористична, но только для Одиссея. Для няни она вполне серьезна, как довод, если не снимающий, то ослабляющий ее удивление.

Глубоко горестны, а заодно комичны жалобы Пенелопы, проливающей перед нищим обильные слезы о погибшем супруге.

Комично возражение Пенелопы Антиною, возмущенному намерением нищего натянуть лук:

«Да неужели ты ждешь, что, раз этот странник натянет
Лук Одиссеев, на руки и силу свою полагаясь, —
Он уведет меня в дом свой, и я ему стану женою?
Сам никаких он на это, конечно, надежд не имеет.
Снова возьмись за чаши и духа не мучьте подобной
Мыслью себе: никогда не бывать неприлично такому!»

(XXI, 314—319)

И Эвримах соглашается с царицей:

«Что он с собою тебя уведет, неприлично и думать...»

(XXI, 322)

Ирония таким образом удваивается.

Мелантий грозит Одиссею, что если он, нищий, появится в доме Пенелопы,

...То полетит через залу, и брошенных много скамеек
Будет попорчено, в череп его ударяясь и ребра.

(XVII, 230—232)

Получается комично: козопасу как будто жалко скамеек, которые пострадают, разбивая голову пришепцу.

В ответ на предложение нищего (Одиссея) поддерживать в жаровне огонь, если придется, даже до зари, рабыни рассмеялись (XVIII, 320): их развеселила комичная уверенность старика в своих возможностях.

Эвримах «объясняет», что свет в пиршественном зале исходит не от факелов, а от голой головы странника (XVIII, 353—355): издевающимся над лысым черепом Одиссея невдомек, что его насмешка касается лишь превращения, произведенного Афиной.

Ктесипп проявляет к нищему щедрость: он говорит, что даст скитальцу от себя еще добавочный гостинчик, — и швыряет в Одиссея коровью ногу. Этот «гостинчик» им предварительно обыгрывается иронически с притворной добротой: получив его, скиталец, — говорит он, — сможет преподнести подарок служанке, которая его мыла, или кому-нибудь другому из рабов Одиссеева дома (XXI, 291—300). Функция издевок над вернувшимся, но еще не открывшимся героем поэтом указана:

...хотела Афина,
Чтобы сильней огорченье прошло в Одиссеево сердце.
(XX, 285—286)

Наклонившись и избежав «гостинца», Одиссей про себя улыбнулся. Улыбка поэтом объяснена: это ответная насмешка над насмешником, замысел и злая ирония которого не достигли цели (XX, 301—302).

Сардонической, оскорбленно-горькой можно охарактеризовать улыбку Одиссея в ответ на слова Пенелопы (XXIII, 111), сомневающейся, действительно ли тот, кто расправился с женихами, — ее муж, и требующей признаков, которые бы это подтвердили. Смысл улыбки выясняется из следующих за нею «окрыленных слов» Одиссея:

Что ж, Телемах, пусть меня твоя мать испытанью подвергнет!
(XXIII, 113)

Не лишен юмора и сын Одиссея. Антиною, который бранит Эвмея за то, что привел нищего в дом, где и так много людей поедают добро его — свинопаса — господина, Телемах замечает:

Право, меня, Антиной, ты как будто отец опекаешь!
(XVII, 397)

Тому же жениху, которому не по душе возможность наследования Одиссеевым сыном царской власти в Итаке, юный герой возражает:

Если бы это мне Зевс даровал, я, конечно, бы принял.
Или, по-твоему, нет ничего уже хуже, чем это?

(I, 390—391)

Возражение получается ироническим: будто Телемаху приходится убеждать доброжелателя в необоснованности его опасений, его беспокойства.

Однако и сам Телемах до момента признания Одиссея попадает в комичное положение: не предполагая, что перед ним родитель, он отказывается принять в своем доме нищего странника.

Комичным, хотя и по-иному, остается его положение и после признания. Телемах расспрашивает Эвриклею, как приняли странника, позаботились ли о том, чтобы он поел и отдыхал. Но, скрывая при этом возвращение родителя, он не знает, что после сцены омовения ей это уже известно. И няня тоже это скрывает — комизм выходит двусторонним, потому что тайна не согласована.

История драки с Иром сплошь юмористична. Юмористично само его прозвище (имя его Арней). Вестница Зевса — Ирида, а поскольку нищий на побегушках у женихов, то его прозвали соответственно измененным именем. После авторской характеристики этого огромного, но силой ничтожного попрошайки его угрозы и вызовы Одиссею с самого начала смешны. Комизм возрастает по мере нарастания страха у Ира и обнаружения его трусости, доходящей до того, что его нужно тащить в им же затеянную драку насильно (XVIII, 75—77).

Наблюдая драку, женихи со смеху помирали (XVIII, 100): дикий восторг устроителей этого зрелища характеризует их моральный облик. Им доставляет огромное удовольствие то, что за «право» собирать крохи нищие калечат друг друга.

В ответе Одиссея женихам, стравливающим его с Иром, мы встречаем — в поэме впервые — тот вид иронии, которая потом, через три столетия, получила название сократовской. Пришелец притворно вызывает к их разумному и справедливому суждению:

Как возможно, друзья, чтоб вступил с молодым в состязанье
Слабый старик, изпуганный пуждой!

(XVIII, 51—52)

Одиссей приbedняется: куда ему, немощному, бороться с таким молодцом! Известно, что путем такого самоуничтожения знаменитый афинский философ будто бы неохотно вступал в спор с тем или иным самоуверенным софистом.

Другую интонацию имеет ирония Одиссея в его обращении к побитому Иру, которого герой приволок к воротам, прислонил к ограде и посадил, вложив ему в руки палку:

«Здесь сиди, свиней и собак отгоняй...»

(XVIII, 105)

Это насмешка над задиристым бахвалом, теперь совершенно лишенным возможности что-либо делать. Даже легкое поручение, которое, шутя, здесь дается тунейцу, ему не по силам. «Должность», на которую Одиссей его сажает, играет плачевным комизмом положения горе-«работника» и блещет юмором нищего-«работодателя».

Комизм истории с Иром завершается добрыми пожеланиями Одиссею со стороны довольных дракой, весело смеющихся женихов:

Дай тебе Зевс и другие бессмертные боги, о странник,
Все, что мило тебе, чего всего больше ты хочешь...

(XVIII, 112—113)

Что Одиссей больше всего хочет их гибели, они не знают и не подозревают, какая ирония заключается в их пожелании страннику. Но Одиссей знает, чего хочет, «и был пожеланьям услышанным рад он...» (117). Так же иронично и другое пожелание женихов Одиссею, готовящемуся натянуть лук:

«Пусть и всегда чужеземец такое же счастье встречает,
Как этот лук натянуть он сегодня, наверно, сумеет!»

(XXI, 402—403)

Многое из того, что говорит нищий (Одиссей), имеет один смысл для женихов и рабов, другой — для Телсмаха, уже знающего, кто этот странник. Получив от сына хлеб и мясо, Одиссей ему передает пожелание, которое мы уже привели (XVII, 355). Пожелание женихи должны понимать как благодарность за полученное подаяние, между тем имеется в виду их истребление. Двусмысленность получается ироничной.

Некоторые иронические замечания Одиссея являются откликами на соображения, высказанные ранее женихами. Так, открывая состязание с луком Одиссея, Антиной его считает «совсем безопасным», так как вряд ли кто-нибудь справится с оружием Лаэртида (XXI, 90—95). Потом, после всех напрасных усилий женихов, приступая к стрельбе, Одиссей заявляет:

Ну, состязаньям «совсем безопасным» конец!

(XXII, 5)

Это — язвительная реплика на слова Антиноя, издевка над уверенностью наглого посягателя на жену и добро героя.

Одиссею, вертящему и рассматривающему лук, женихи издевательски желают удачи. После, уже собравшись спустить с тетивы первую стрелу, герой, как бы на это их пожелание, отвечает:

Посмотрю-ка,
Даст ли мне славу добыть Аполлон, попаду ль, куда мечу!

(XXII, 6—7)

Подобно Лаэртиду, припоминает одному из женихов его издевательство над Одиссеем Филойтий. Сразив копьем и повергнув на землю Ктесиппа, коровий пастух дает ему пояснение:

Это тебе за гостинец коровьей ногою, который
Ты Одиссею поднес, когда он просил подаянья!

(XXII, 290—291)

Свинопас припоминает Мелантию его усердное услуживание перед женихами и его отношение к добру Одиссея. Связанного и подвешенного козопаса Эвмей будто бы дружески и заботливо укладывает:

Будешь теперь ты усердно всю ночь сторожить здесь, Мелантий,
Лежа на мягкой постели, — такой, как тебе подобает!
Рано рожденной Зари, выходящей из струй Океана,
Ты уж, наверно, теперь не проспишь и поры не упустишь.
Гнать на обед женихам откормленных коз твоих в город!

(XXII, 195—199)

В каждом описании надения сраженного жениха имеются элементы пародии на изображение гибели воинов в «Илиаде». Те — герои, эти — гуляки, жуиры: те па-

дают в поле брани, эти — в пиршественном зале чужого дома. На войнах при падении гремят боевые доспехи, когда же свалился один из женихов, то

...Ногой от себя оттолкнул он
Стол и его опрокинул. Попадали кушанья на пол.
С грязью смешались и хлеб и жаркое...

(XXII, 17 сл.)

Это — о смерти Антиноя. Смерть других мало чем отличается от этой. Падая, Эвримах ударился лицом об пол, обеими ногами он в кресло пятками бил (XXII, 87—88). Пародия подчеркивается и употреблением в описаниях гибели женихов тех же «формул», тех же общих мест, что и в изображениях смерти героев в «Илиаде»: «...и тьма перед глазами его разлилася» (XXII, 98); «С шумом упавши, с размаху лицом он ударился оземь» (94); «Повалились все они разом, кусая зубами бескрайнюю землю» (268—269). Последняя формула особенно пародийна: пол обеденной комнаты никак не безграничен и не беспределен, и традиционный эпитет земли звучит здесь иронически.

Как мы видим, в «Одиссее» имеется ирония самого различного характера. Здесь только нет такой, какую мы проследили в «Илиаде» — иронии трагической. Ибо, как уже сказано выше, имущественно-семейная и приключенческая поэма в известном смысле — комедия. Можно предположить, что у псевдо-Лонгина «Одиссея» ассоциируется с комедией бытовой¹ прежде всего потому, что волнения героев этой комедии (таких, скажем, как Памфила и Харисий в «Третьем суде» Менандра) часто оказываются в конечном счете лишены основания и благополучно заканчиваются соединением разлученной четы.

ГЛАВА X

ВНЕШНЯЯ ДЕТАЛЬ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ МОМЕНТ

Различие между младшей и старшей поэмой в содержании и направлении обусловило и некоторое их различие в стиле. И то и другое расхождение еще заметили древние гомеристы — хоризонты, полагавшие, что «Одиссея» не принадлежит тому же поэту, который создал «Илиаду».

Можно также полагать, что в младшей поэме имеются заимствования из старшей эпоса и подражания ей.

Однако нельзя не видеть, что обе поэмы относятся к одной народно-эпической традиции и что их авторы владеют общими художественными приемами и изобразительными средствами.

Такие общие художественные присмы, а также возможные заимствования изобразительных средств или их повторения можно усмотреть как в некоторых внешних подробностях, так и внутренних, психологических моментах повествования.

Вот одна из внешних подробностей. В «Илиаде» (X, 457) мы читаем об убийстве пойманного Одиссеем и Диомедом троянского лазутчика Долопа. Он умолял о пощаде, но Тидид панес ему мечом удар по шее, и у разведчика

В пыль голова покатилась, еще бормотать продолжая.

Буквально то же говорится в «Одиссее» об убийстве Лаэртидом жертвогадателя Леода, просившего о сохранении ему жизни (XXII, 329). И тут и там жизнь убиваемого пресекается в тот момент, когда он вызывает к милосердию. Вряд ли следует этот стих считать формулой, так как он имеется в «Илиаде» только один раз и повторен только один раз в «Одиссее».

Когда Менелай вздыхает о невернувшемся из Троянского похода Одиссее, слушающие его повествование Елена и Телемах плачут горькими слезами. Слезы текут и из глаз Несторида Писистрата: ему вспомнился погибший под Илоном брат Антилох (IV, 186—188). Так плачут и в «Илиаде» о чужом горе, которое будит в сердце свое, собственное, обновляя и обостряя скорбь об утрате близкого, дорогого человека. Так, вслед за Брисейдой, причитающей над трупом Патрокла, плачут и другие женщины — каждая над своим несчастьем («Ил.», XIX, 301—302).

И тут и там — наблюдение одного и того же душевного состояния, его одинаковой внутренней причины и его одинакового внешнего выражения.

При взволнованности, вызванной чем-нибудь неожиданным, при большой поспешности, при внезапно нависшей опасности у героя в «Илиаде» падает из рук предмет, который он держит. Так, например, ужаснувшись при приближении врага, возница роняет вожжи («Ил.»,

XVI, 403—404). Когда молния Зевса ударила перед колесницей Диомеды, которой правил пилосский басилей,

Воп из Нестора рук убежали блестящие вожжи.

(«Ил.», VIII, 137)

У спутников Одиссея, увидевших меж Сциллою и Харибдой страшное клокотание и кипение волн, из рук попадали весла («Од.», XII, 203).

Вернувшийся из путешествия Телемах направился сразу не домой, а в поле, к жилищу свинопаса Эвмея. Неожиданное появление Одиссеева сына повергло пастуха в смятение:

... Он вскочил в изумлении с места,
Выпали из рук сосуды, в которых мешал он
Воду с искристым вином...

(«Од.», XVI, 12—15)

На Одиссея, предусмотрительно завернувшего сначала в усадьбу свинопаса, набросились собаки. Лаэртид

Благоразумно присел, но из рук его выпала палка.

(XIV, 31)

Деталь не мотивирована, но понятна сама собой: Одиссей оторопел от неожиданного нападения собачьей своры.

В это время Эвмей вырезывал из бычьей шкуры пошвы. Услыхав лай, он кинулся на помощь пришельцу.

Кинулся он из сеней. Из рук его выпала кожа.

(XIV, 34)

Эвриклея, приступив к омовению ног нищего, по рубцу узнала, что этот нищий — Одиссей, и «ногу из рук уронила» (XIX, 468) — от изумления и волнения, от большой и нечаянной радости.

Испытание войска Агамемноном приводит к тому, что оно, поверив военачальнику, кинулось к кораблям, дабы, стащив их в море, отплыть домой. Афина побудила Одиссея остановить ахейцев, и герой «бросился быстро бежать, откинувши плащ» («Ил.», II, 183), — чтобы не мешал ему. В «Одиссее» Лаэртид рассказывает, как, находясь под Троей в ночной засаде, он предложил, чтобы кто-нибудь отправился к Агамемнону и попросил необходимую подмогу. Тогда один из находившихся тут, Фоант, «поспешно пурпурный плащ с себя скинул и побежал» («Од.», XIV, 500—501).

Опасаясь мести Ахилла за убийство Патрокла, троянцы собрались, чтобы обсудить свои дальнейшие действия. Гомер здесь отмечает такую подробность:

Стоя держали троянцы совет: из них ни единый
Сесть не посмел. Ужасались они. . .

(«Ил.», XVIII, 246—247)

В «Одиссее» старик Египтий предлагает собранию итакийцев выслушать того, кто это собрание созвал. Ему неизвестно, что глашатаи это сделали по велению Телемаха, о котором далее читаем:

. С радостью речь его выслушал сын Одиссеев.
Заговорить он рвался, на месте ему не сиделось.

(II, 35—36)

Деталь по сути родственна той, которую мы привели из «Илиады», и вместе с тем противоположна ей, характеризую взволнованность совсем иного рода: там троянцы не могут усидеть на месте *от страха*, психологически держащего их в напряженном положении готовности к бегству и потому поднявшего их на ноги; здесь же, в «Одиссее», нашла внешнее выражение сильная возбужденность молодого героя, которому Афина посоветовала выступить впервые перед народом и рассказать о кривде, чинимой женихами. Он хочет сразу же, немедленно, изложить свою жалобу, и его нетерпеливость сказывается в том, что он «долго не усидел».

А вот совсем другое «неусидение». Антиной хочет доставить себе и всем женихам веселую забаву и предлагает им стравить двух нищих — своего, постоянного, Ира, и пришлого, Одиссея.

Так он сказал. Со своих они мест повскакали со смехом
И обступили густою толпою оборванных нищих.

(«Од.», XVIII, 40—41)

Это — от предвкушения потехи и для немедленного осуществления затей.

В «Илиаде» Гекуба для умиловления Афины выбирает ей в дар самый прекрасный, с узорным шитьем пеплос. Царица достает платье из сундука, где оно лежало на дне, под другими, в самом низу («Ил.», VI, 294—295). Точно так же в подарок Телемаху Елена достает пеплос, который лежит под другими на дне сундука («Од.», XV, 107—108). Тут и там совершенно одинаково

говорится об одной и той же детали: самая дорогая вещь спрятана лучше, надежнее, чем все прочие.

Излив свою тяжкую обиду на пожирателей его добра и высказав свое возмущение тем, что их дела не вызывают осуждения у народа и остаются безнаказанными, Телемах бросает свой скипетр на землю («Од.», II, 80). Жест говорит о крайней степени негодования. Так же, поспорив на собрании с Агамемноном, выражает свой гнев и Ахилл («Ил.», I, 245).

Попытаемся некоторые детали сгруппировать и проследим, как ими характеризуются те или иные душевные состояния. Эти детали могут быть зримыми или незримыми, а ощущаемыми, слышимыми или безмолвными, мгновенными или продолжительными. Они выражаются жестами, движениями или положениями головы, бровей, ресниц, губ, рук, ног, всего тела, улыбкой, смехом, слезами, стеснением, нередко целым мимическим и кинематическим комплексом. С другой стороны, одной и той же деталью могут быть выражены самые различные душевные состояния.

Молчание, пресечение голоса, возгласы

Молчание как выражение различных душевных состояний в «Илиаде» встречается часто. И хотя о нем говорится теми же словами или целой постоянной формулой, его психологический подтекст каждый раз иной. Рассмотрим несколько таких мест «молчания» в поэме.

«Ил.», I, 569: Заметив кивок Зевса, пообещавшего Фетиде, ниспослав победу троянцам, тем самым почтить ее сына, Гера начинает доминировать своего супруга расспросами и укорами. Раздраженный Кронид грозит «наложить на нее необорные руки». Волоокая богиня, которой овладел страх, сидит молча. Дальше это молчание объяснено самим поэтом: Гера присмирела.

IV, 22: «Слушала молча Афина, ни слова она не сказала». После поединка Париса с Менелаем Зевс, поскольку победил последний, предлагает на совете олимпийцев, чтобы война закончилась соглашением между обеими сторонами: Менелай должен получить похищенную жену, а Илион остаться целым, неразрушенным. Ненавидящая Трою Афина возмущена предложением отца, но она владеет собой, сдерживает свой клокочущий гнев и потому — молчит.

VI, 403: «Он улыбнулся безмолвно, взглянув на сынишку-младенца». Это — из встречи Гектора с Андромахой. Молчание здесь — выражение сдержанной, грустной радости молодого отца-героя, которому нельзя сейчас проявлять своих чувств, нельзя уступать им: ввиду опасности, нависшей над Троей, чувства патриотического долга и айдос выше и важнее всех прочих.

На щите Ахилла, изготовленном Гефестом, среди других картин имеется изображение страды на поле башня: жнецы работают серпами, вязальщики — свяслами; мальчики подносят последним охапки колосьев. Все делается умело, и все спорится у них, у этих господских людей, рабов или батраков.

На полосе между ними, держа в руке свой посох,
Царь *молчаливо* стоял с великою радостью в сердце.

(XVIII, 556—557)

Молчание здесь характеризует состояние удовлетворенности трудом поденщиков или невольников, собираемым урожаем, своим «царским» хозяйственным преуспеванием и положением.

IX, 190: Патрокл слушает молча игру на форминге, которой Ахилл аккомпанирует своей песне о деяниях героев. В этом молчании — и интерес, который Патрокл проявляет к песне, и сила впечатления, и понимание тяжелого душевного состояния Пелида, и почтительное отношение к исполнителю, которого Патрокл, заметивший явившееся посольство, не смеет прервать.

XII, 92: «Так он промолвил, и все сохраняли молчанье, внимая». Это — о Гекторе и ахейцах, вызванных им на единоборство. Молчание здесь — выражение двух чувств, о которых Гомер говорит в следующем стихе:

Ибо стыдились отвергнуть, принять же боялися вызов.

I, 511—512: Фетида явилась к Зевсу с просьбой, чтобы почтил ее оскорбленного сына, даровав троянцам победу над ахейцами. Кронион ей долго ничего не говорит, сидит безмолвно. Молчание здесь вызвано внутренней борьбой в душе Громовержца. С Фетидой его связывают давние добрые чувства, он многим обязан морской богине, и отказать ей в просьбе никак нельзя. Но помогать троянцам — это значит ссориться с Герой, которая и так допинает своего супруга язвительными речами. Вот почему Зевс должен хорошо подумать, прежде чем кивнуть Фетиде.

де головой в знак обещания. Антропоморфное божество стоит перед трудной внутренней задачей, перед которой нередко стоит и человек в «Илиаде».

В отличие от троянцев, движущихся в сражение с криком, ахейцы идут в бой молча (III, 8). Это — выражение их силы, твердости, внутренней собранности. В другом месте их молчание еще более подчеркнуто и объяснено иначе:

Молча шагали, вождей опасаясь своих...

(IV, 430)

Троянцы собирают трупы и предают их огню молча (VII, 427—428). Громко оплакивать убитых им запретил Приам, — чтобы не радовать врагов.

Елена следует домой за Афродитой молча (III, 420). Здесь и покорность богине, и стыд перед людьми — ведь она идет к Парису, сбежавшему из поединка с Менелаем и теперь ожидающему ее на любовном ложе.

Когда Нестор спрашивает, не откажется ли кто-либо из ахейских героев на ночную разведку во вражеский лагерь, чтобы добыть «языка», все сохраняют глубокое молчание (X, 218). То же происходит у троянцев, когда Гектор предлагает большую награду тому, кто доставит сведения о намерениях данайцев (X, 313): прежде чем решиться на такой риск, нужно хорошо подумать — отсюда и безмолвие.

На собрании олимпийцев Зевс их предупреждает, что жестоко покарает того, кто будет помогать троянцам или ахейцам. Выслушав грозную речь Кронида, все боги хранят глубокое молчание (VIII, 28) — поражены и подавлены ею.

Выслушав Агамемнона, согласившегося отправить посольство к Ахиллу, Нестор предлагает помолиться Зевсу «в благоговейном молчании» (*euphēmēsaī* — IX, 171). Этим характеризуется исключительная важность того, о чем будут просить Кронида: чтобы посольство к Пелиду увенчалось успехом, ибо только тогда будет отвержен полный разгром ахейцев.

Но Ахилл непримирим, от гнева не отказывается. Его ответ потряс послов. «Молчанье глубокое все сохраняли» (IX, 430—431) — в этом сказалась их потрясенность. Так же реагируют потом на этот ответ Пелида старейшины в ставке Агамемнона (IX, 693—694).

Гневная речь Телемаха на сходе итакийцев произво-

дит на собравшихся глубокое впечатление, вызывает у них сочувствие, но вместе с тем и смущение и затруднение с ответом. Это душевное состояние итакийцев характеризуется тем, что они сидят безмолвно («Од.», II, 82—83).

Придя в дом феакийского басилея, Одиссей падает к коленям его жены и обращается ко всем собравшимся старейшинам племени с мольбой, чтобы помогли ему вернуться домой. Затем он идет к очагу и, как положено просителю, садится на пепел около огня, ожидая ответа. Но на его мольбу никто не откликается — все феаки хранят глубокое молчание (VII, 154). Это признак нерешительности: они не смеют высказать свое суждение до того, как выразит свое отношение к просителю Алкиной. Смысл молчания старейшин раскрывает один из них, наиболее почтенный годами и умудренный жизненным опытом, Эхеней. Считая, что мольбу странника нужно уважить, он говорит о них феакийскому царю:

Эти же медлят вокруг, приказаний твоих ожидая...

(VII, 161)

Когда на вызов Алкиноева сына Лаодаманта измученный штормом Одиссей вынужден вступить у феаков в состязание и говорит им об этом, те хранят глубокое молчание (VIII, 234): им не по себе за этот нетактичный вызов и за оскорбительное слово Эвриала о несчастном скитальце.

После рассказа Лаэртида о своем пребывании в царстве мертвых феаки сидят в глубоком молчании (XI, 333): они обворожены повествованием героя. Таким же восхищением объяснено и молчание, которое царит у феаков, когда Одиссей закончил историю своих злоключений.

В ответ на рассказ Лаэртида о том, как его спутники развязали мех с ветрами и как вследствие этого на море поднялся ураган, который занес их корабли обратно к острову Эола, семья властителя этого острова молчит (X, 71) — от изумления.

Узнав от Эвриклеи о возвращении Одиссея, умертвившего всех женихов, Пенелопа спускается из своей горницы в зал, где сидит ее муж. Он ожидал, что жена кинется к нему с выражением радости, но

Долго в молчанье сидела она: в ее сердце вошло удивленье.

(XXIII, 93)

Вся сцена, предшествующая моменту узнавания, — замечательный образец психологического мимизма, по мы вернемся к ней в другом месте.

Потеряв много своих спутников у лестригонов, Одиссей с остальными товарищами потом причалили к острову Кирки в молчании (X, 140). У этой нимфы-волшебницы, превратившей его спутников в свиней, Одиссей, приглашенный к столу, к еде не притрагивается и не произносит ни слова. Удивленная Кирка замечает, что он сидит как немой (X, 378). Почему Лаэртиду не до еды и не до разговора, понятно.

Антиной предлагает женихам устроить на Телемаха засаду и убить его:

Встанемте в полном молчанье, отправимся в путь и исполним
Дело, которое по сердцу всем вам сегодня пришлось. . .

(IV, 776—777)

Смысл молчания — остерегаясь огласки, соблюдать тайну.

В ответ на новое предложение Антиной убить Телемаха женихи сохраняют глубокое молчание (XVI, 393): им трудно решиться на такое злодеяние.

После того как один из женихов, Ктесипп, швырнул в Одиссея коровью ногу, Телемах взволнованно говорит, что он им больше бесчинствовать не позволит, и все сохраняют глубокое молчание (XX, 320): твердое слово молодого героя произвело сильное впечатление. До этого решительного слова реакция женихов на гневные речи Телемаха выражалась другой формулой: они дивились смелым словам, *закусив губы* (I, 381—382; XVIII, 410—411; XX, 268—269). Скрытая досада женихов, вынужденных выслушать резкое, но справедливое обличение, характеризуется мимической деталью. Перифрастически она означает то же, что молчание.

Угощаемый Эвмеем, Одиссей жадно ест и пьет молча (XIV, 109—110): он думает о возмездии женихам и потому ничего не говорит, не отвечает свинопасу. Молчание здесь — выражение сосредоточенности, поглощенности думой.

Указывая Одиссею путь в город к дому Алкиноя, Навсикая советует Лаэртиду: «Ты в молчанье иди. . .» (VII, 30). Дочь босиея опасается, что речью он выдаст себя как чужестранец и тем самым вызовет к себе неприязнь феаков. Молчание — для предосторожности.

Когда Одиссей взял в руки свой лук, чтобы принять участие в «испытании» женихов и расправиться с ними, Телемах распорядился, чтобы Эвриклея заперла двери от комнат служанок, дабы ни одна из рабынь, услышав стоны, не смогла выбежать и поднять шум. Старушка пошла выполнять веление молодого хозяина, а вслед за ней, сообразив, зачем это нужно,

Молча прыскачил вон из дома коровник Филоитий
И на дворе, обнесённом оградой, запер ворота.

(XXI, 388—389)

Верный раб делает это молча, чтобы не раскрыть замысла Одиссея.

В царстве мертвых, куда Одиссей спустился, тень его матери сидит перед ним молча, не в силах завести разговор (XI, 142—143).

Амфинома Одиссей обучает душевной стойкости и скромности, гномически обобщая:

Всякий дар от богов принимать он обязан в молчанье.

(XVIII, 142)

Афина наставляет прибывшего в Итаку Одиссея: «Все страдания молча неси...» (XIII, 309—310). Молчание здесь — синоним выдержки и терпения.

Наряду с молчанием, являющимся выражением тех душевных состояний, о которых говорилось выше, в «Одиссее» имеются и иные бессловесные реакции.

В отличие от других призраков преисподней, старающихся что-либо узнать у Лаэртида, тень Аякса Теламонида у Одиссея ничего не спрашивает. Когда же посетитель Аида обращается к этой одинокой тени, призывая ее приблизиться, та удаляется в Эреб, ничего не ответив (XI, 563—564). Аякс и мертвый не простил Одиссея, получившего доспехи убитого Ахилла. Молчание Аякса и является выражением не забытой обиды могучего героя.

От сильного потрясения, от изумления, от полной неожиданности, от свалившейся беды герой теряет дар речи. Спасшийся от козней Кирки, Эврилох прибежал к Одиссею и его спутникам, чтобы рассказать о том, как волшебница превратила посланных к ней людей в свиней, но он долго не может вымолвить ни слова, «раненный в сердце печалью великой» (X, 246—247).

Вестник Мсдонт рассказал Пенелопе, что ее сын уехал в Пилос и Лакедемон и что, узнав об этом путешествии, женихи задумали при возвращении Телемаха до- мой его убить. Жена Одиссея

Долго ни слова сказать не могла, оборвался цветущий
Голос ее, и мгновенно глаза налились слезами.

(IV, 704—705)

Неожиданная весть и ужас, охвативший царицу, как бы вызвали у нее онемение. Тем же словами повествуется об Эвриклее, узнавшей Одиссея по рубцу на но- ге (XIX, 471—472).

В «Илиаде» то же говорится об Антилохе, когда он узнал о гибели Патрокла (XVII, 695—696). Формуле пресе- чения голоса здесь предшествует слово, объясняющее это временное онемение: Антилох был потрясен, ужас- нулся (694).

У Эвмела, получившего при падении с колесницы сильный удар, «голос цветущий пресекася» («Ил.», XXIII, 397): причина явления здесь чисто физическая.

Таким образом, молчание молчанию рознь. Перед нами целая гамма безмолвий, каждое из которых вызы- вает у нас представление об обусловившем его по- ложении или внутреннем состоянии. Что касается фор- мул, употребляемых поэтом для выражения насту- пившего молчания, то давно уж установлено, что он пользуется ими так же свободно, так же вольно, как отдельными словами. И, подобно отдельному слову, од- на и та же формула характеризует, в зависимости от контекста, самые различные душевные мотивы мол- чания.

Еще более богато выражены душевные аффекты и движения в различного рода криках и возгласах. При- ведем из них лишь некоторые образцы. Раненный Диоме- дом, Арес застонал, зарычал (εβραχε — «Ил.», V, 859 и 863), так что ужас охватил всех ахейцев и троянцев.

Когда великану выжигали глаз, Полифем страшно за- выл, заревел («Од.», IX, 395 — περ' ὀμῶχεν). Дальше (IX, 506), узнав, что его ослепил не какой-нибудь гигант, а обыкновенный человек, Одиссей, циклоп заревел (οἰπῶχας) — от злости и обиды.

Очнувшись в Итаке, но не узнав свою отчизну и предположив, что феаки его завезли куда-то к чужим

людям, Одиссей завопил, запричитал (ὀϊτῶχευ — «Од.», XIII, 198) — от отчаяния.

Узнав от вестника, что Телемах тайно уехал из дому, Пенелопа после того, как ее голос пресекся, вновь обрела его и завопила (ἀδινον γοοῖσα — «Од.», IV, 721) от ужаса, что ее сын может погибнуть.

Закончив моление к Афине, Пенелопа издала клик (имеется в виду, может быть, ритуальный).

Во время расправы Одиссея над женщинами в пиршественном зале раздаются стоны, последние, предсмертные возгласы убиваемых (XXII, 308; XXIII, 40—41).

Есть в «Одиссее» клики, выражающие не страдания, а другие чувства или другие психологические моменты. Увидев трупы женихов, Эвриклея хотела закричать от радости (XXII, 408), но Одиссей помешал ей (XXII, 411—412). Нечестивцы получили должное возмездие от судьбы — и хватит: громко ликовать над погибшими от Мойры не следует.

Когда закалывают телку, жена, дочери и невестки Нестора выпускают громкий крик (III, 450) — от жалости к жертве, от женской чувствительности и склонности остро реагировать на жестокость, которая у мужчин такой реакции обычно не вызывает. Орел схватил на дворе и унес в когтях белого гуся. Мужчины и женщины следом с криком бежали, — чтобы напугать и заставить хищника бросить добычу (XV, 162—163).

Навсикая, играя со своими прислужницами на берегу реки, неловко одной из них бросила мяч, и он попал в водоворот. Девушки громко вскрикнули — от досады, что игра расстроилась.

В «Илиаде» много различных возгласов, сопровождающих собрания воюющих с одной и другой стороны, поединки и битвы, победы и поражения, наступления и отступления. Звон и грохот оружия, призывы к натиску или спасению, крики при преследовании врагов и торжестве над ними, предсмертные стоны и клики ликования — таков аккомпанемент кровавой сечи. Вот почему крик (αὐτῆ) часто стоит рядом с сечей или вместо нее, как ее синоним и метафора битвы.

Я не буду здесь подробно останавливаться на криках целого войска — их много и самых различных: одобрения (I, 376; II, 394; VIII, 542; IX, 50; XVIII, 310); восхищения (II, 333—335; VII, 403—404); волнения (II, 209—210); боевого духа (IV, 433—436; XV, 50; XIII, 40—

41, 169, 332, 833—837; XIV, 393, 400—401; XV, 312—313, 353); ярости сражающихся, страданий погибающих (XI, 500; XIII, 540; XIV, 60 и др.). Коснусь лишь возгласов отдельных лиц. Могучий боевой клич издает, воодушевляя ахейцев, Посейдон (XIV, 147—152). Когда Гектор наклонился к Астианаксу, чтобы обнять сынишку, ребенок вскрикнул — от страха: его испуг вызван блеском медного доспеха и конской гривой на гребне шлема (VI, 467—468).

Ахилл злорадствует, что с его уходом с поля битвы ахейцы терпят поражения, прижаты к морю, и что

Уж не несутся средь боя призывные крики Атрида
Из головы ненавистной. Лишь Гектора-людоубийцы
Голос гремит средь троянцев. . .

(XVI, 76—78)

Боевые возгласы Агамемнона звучат для Пелида по-особому и характеризуются тем чувством, которое Ахилл питает к своему обидчику, метонимически — к его голове; вот почему они как будто из нее и исходят. Потом он за свое злорадство расплачивается гибелью Патрокла. Узнав о его смерти, завопили рабыни Пелида (XVIII, 35—39). Распростершись над трупом друга, Ахилл громко и горько плачет. В морской глубине запричитала его мать (XVIII, 37—51). Увидев мертвого Патрокла, заголосила Брисеида (XIX, 284).

В «Илиаде» стенаний, воплей, причитаний много. Заметив Ахилла, мчащегося к воротам Трои, у которых снаружи стоит Гектор, Приам зарыдал (XXII, 34—35). Увидев труп сына, над которым надругался Ахилл, Гекуба громко завопила (XXII, 430).

И по городу всюду
Вой разливался людей, и повсюду звучали рыдания.

(XXII, 407—409)

Поэма завершается френосами Андромахи, Гекубы и Елены, вызывающими стенания и вопли всех троянцев и троянок, всего народа Илиона. Таков исход, последний аккорд трагической эпопеи с ее многообразной мимесис скорби.

В «Одиссее» френосов нет. Она заканчивается благополучием героев.

До сих пор речь шла о выражении чувств и состояний молчанием или голосом, то есть таких проявлениях переживаний, которые воспринимаются слухом.

Сейчас обратимся к деталям, воспринимаемым зрением, прежде всего к положениям и движениям головы, лица, бровей, глаз, ресниц, губ, то есть к мимике в общепринятом значении этого слова. Нередко такая зримая деталь отмечается наряду с другой подробностью — речи, голоса или молчания; одна дополняет другую, расширяя и углубляя выражение того или иного душевного состояния.

Так, Одиссей переносит от женихов оскорбления и издевательство молча. Когда Антиной швырнул в него скамейкой, Одиссей

Молча только повел головой, замышляя худое.

(XVII, 465)

Точно так же он не отвечает на брань козопаса Мелантия: Гомер здесь повторяет ту же кинетическую деталь («молча повел головой» — XX, 184).

В этих подробностях выражена не только выдержка «многотерпеливого» Лаэртида, не только его стойкость и умение владеть собою, но и твердая решимость и уверенность, что расплата неминуема и недалека.

Школу терпения и выдержки проходит вместе с Лаэртидом и Телемах. Когда Антиной нанес его отцу удар, Телемах сумел сдержать в себе гнев и боль, и автор поэмы отмечает душевное состояние Одиссеева сына той же «беззвучной» и той же кинетической деталью (XVII, 491). Но движение головой может означать и другое.

Когда ослепленный Полифем в ярости бросил перед кораблем Одиссея огромный камень, Лаэртид, ободряя товарищей,

Им головою кивнул, на весла налечь призывая.

(IX, 488—490)

Это — знак к напряжению сил, чтобы спастись от беды. Наставляя сына, как вести себя с женихами и как

подготовиться к расправе, спрятав от них оружие, Одиссей ему говорит:

Только что в мысль мне Афина, советница мудрая, вложит,
Тотчас тебе я кивну головой. . .

(XVI, 282—283)

Это — знак к действию, к которому Телемах должен будет приступить. Телемах таким же движением, без слов, зовет Эвмея, указывая, чтобы свинопас сел к столу (XVII, 329—330).

Когда потом Телемах пытается натянуть тетиву лука, которым Одиссей должен истребить женихов, Лаэртид его от последних усилий удерживает, кивнув головой (XXI, 129). Это знак другого значения: не делать, не продолжать того, что делает. Если побуждение к чему-либо выражается движением головы вниз, то знак к удержанию от чего-либо дается здесь другим ее движением — снизу вверх или в сторону. Так, в «Илиаде» кивает головой Ахилл ахейцам (XXII, 205), запрещая метать в Гектора стрелы, дабы кто-либо другой не добыл славы, а он, Пелид, не явился бы вторым (206—207).

Кивок головы Зевса означает твердое обещание. Фетида, умоляя Кронида, чтобы почтил ее сына, временно даровав троянцам победу, добивается, чтобы он кивнул головой (сверху вниз — «Ил.», I, 514). И Зевс подтверждает, что такое движение головой означает нерушимость данного слова, непреложное исполнение обещанного (I, 524, 527 и др.).

Агамемнону Зевс кивнул головой в знак обещания, что ахейцы не погибнут («Ил.», VIII, 246). В «Одиссее» Посейдон говорит, что таким движением Зевс заверил Одиссея в благополучном возвращении домой (XIII, 133). А сам Посейдон, заметив в море возвращающегося Одиссея, покачал головой (V, 285) и воздвигнул штормовые волны. Движение головы здесь означает угрозу бога, гневающегося на Одиссея за ослепление Полифема и преследующего героя своей местью в море. Там же говорится, что Посейдон повел головой, когда разбил и раскидал плот Одиссея (V, 376). Здесь это уже выражение злорадства, удовлетворенности причиненными герою страданиями.

Наблюдая, как Гектор облачается в снятые с Патрокла доспехи Ахилла, Зевс качает головой («Ил.», XVII, 200). Это — выражение жалости и скорбной иронии бога.

Приамид не знает, что смерть его недалеко («Ил.», XVII, 201—208), что красоваться в нетленных доспехах он будет недолго. То же выражает качание Зевса головой, когда он видит, как плачут божественные кони Ахилла («Ил.», XVII, 442).

И без движения, одним своим видом и положением голова у Гомера характеризует душевное состояние. У Лаэрта, старость которого омрачена смертью жены и судьбою без вести пропавшего сына, общий плачевный облик дополняется жалким видом склоненной головы в худой козьей шапке («Од.», XXIV, 231).

Седую голову несчастного Приама пожалеет даже беспощадный Ахилл («Ил.», XXIV, 516). Вид головы персонажа вызывает то или иное отношение. В маске нищего голова Одиссея имеет жалкий вид. Лишенная волос, она вызывает издевку Эвримаха (XVIII, 354—355). Кверху заостренная и усеянная редким пухом, голова Терсита отталкивает своим безобразием, карикатурно подчеркивающим общее уродство демагога. У сироты голова опущена («Ил.», XXII, 491).

И у животных: после гибели Патрокла Ахилловы кони стоят, низко понутив головы, их пышные гривы ниспадают на землю («Ил.», XVII, 437—440). Откормленный конь мчится, высоко подняв голову, грива у него развевается («Ил.», VI, 509—510 и XV, 266—267).

Голова и волосы как бы участвуют в отдельных моментах сюжетного движения. Разгневанного Ахилла, увлекавшего свой меч против Агамемнона, Афина удержала, взяв его за русые кудри («Ил.», I, 197); по кудрям и виду головы, подобным голове и кудрям Одиссея, Елена признает в Телемахе его сына («Од.», IV, 150); прекрасную голову Гектора Ахилл волочит и грязнит в пыли («Ил.», XXII, 401—403); придавая прелесть наружности Одиссея и омолаживая ее, Афина спустила с головы героя «кудри густые, цветам гиацинта подобные видом» («Од.», VI, 230—231 и XXIII, 157—158); чтобы обольстить Зевса, Гера расчесала себе волосы и заплела их в блестящие косы («Ил.», XIV, 175, 176).

Наряду с киванием и покачиванием головы Гомер отмечает также и другие мимические подробности: движение бровей, мгновенное смыкание век, мигание. Как и движение головы, они выполняют различные смысловые функции, являясь своеобразным кинематическим языком.

Покачив головой и «поговорив со своим духом» о Гек-

торе, который, не предчувствуя своей близкой смерти, облачается в доспехи Ахилла, Зевс «двинул иссиня-черными бровями» (XVII, 209). Это должно означать: «Что ж, суждено, так и быть...»

Купец-финионец мигнул своей соплеменнице, рабыне, няне Эвмея (XV, 463—464): это знак, чтоб собралась и пришла на корабль для бегства на родину. Мимическая деталь здесь сопровождается другой подробностью — «молча».

Явившись в дверях Эвмеевой хижины, Афина «бровями мигнула» Одиссею (XVI, 164). Таким образом богиня его вызывает незаметно для Телемаха, чтобы подать герою совет.

Угрожая Одиссею, Ир ему говорит: «Смотри-ка, ведь все мне мигают» (XVIII, 11). Это — о женихах, подстрекающих нищего, чтобы выбросил старца-пришельца.

Вернувшихся из пещеры циклопа товарищи встретили радостно и тут же горько заплакали о погибших, о тех, которых Полифем съел. Но Одиссей им мигнул бровями (IX, 468), побуждая этим знаком поскорее отплыть — теперь, значит, не время предаваться скорби, нужно спастись. Многоиспытанный в бедах, он всегда способен преодолеть аффект, парализующий или замедляющий нужное действие.

Когда Одиссей, привязанный к мачте, захотел послушать пение сирен, он мигнул товарищам, чтобы те выпустили веревки (XII, 193—194). Это — требование или просьба, которую они, согласно уговору, не должны были выполнить и не выполнили.

Когда время расправы с женихами наступило, Одиссей аллегорически сказал Телемаху, что пора приготовить им ужин с музыкой, и «бровями повел». Это — знак к действию. Хотя лук уже в его руках, Лаэртид все еще осторожен и открыто не говорит, что нужно приступить к убийству посягателей на его жену и добро.

Перед тем как посольство к Пелиду отправляется к нему, Нестор каждому из посланцев мигал («Ил.», IX, 180), и усерднее всех — Одиссею. Это — наставление, чтобы постарались уговорить разгневанного Ахилла. Когда в палатке героя посольство посидело и угостилось, Аякс мигнул Фениксу: это — знак, чтобы старый воспитатель Пелида приступил к изложению дела, с которым явились. Потом, отвергнув их мольбы, Ахилл «безмолвно Патроклу бровями мигнул — Фениксу мягкое ложе

постлатъ» (IX, 620—621). Мимический знак относится не только к товарищу, но и к гостям, чтобы покинули ставку героя (621—622). Пелид непреклонен.

Движением головы, бровей, век выражается многое, хотя часто для этих движений употребляются одни и те же формулы или их вариации.

За редкими исключениями (маска нищего-Одиссея, маска урода-Терсита) внешние черты героев у Гомера подробно не изображаются. Иногда выражение, вид лица, однако, «играет» по-особому. О том, как облик Пелида бывает страшным, мы можем судить по отзыву о нем Гектора. Умиравшему троянскому герою Ахилл отказывает в последней мольбе — вернуть его труп родителям.

Дух испуская, ответил ему шлемовеющий Гектор:

«Видя в лицо, хорошо я тебя познаю и напрасно

Думал тебя убедить, ибо дух в твоём сердце железный».

(XXII, 355—357)

Лицо Пелида здесь не изображено, и все же мы видим беспощадную жестокость, неумолимость его выражения. Прием тот же, который уже отмечен выше: так представление о красоте Елены создается из отзыва троянских старцев.

Иногда все же даются некоторые выразительные подробности. Вспомним тут мимику львицы, когда охотники угрожают жизни ее детенышей: она «хмурит всю кожу на лбу, ее на глаза надвигая» («Ил.», XVII, 185). У свирепствующего Гектора глаза ярко сверкают под грозными бровями (XV, 608). У испуганного Приама волосы встали дыбом.

Явившись после бурной семейной сцены в сонм олимпийцев, Гера «улыбалась губами, но не светился веселием лоб над ее темными бровями» («Ил.», XV, 101—103). Выражение губ и вид лба словно между собою не согласованы. Ибо улыбка богини не естественная, не «от души», а искусственная. Во внешних деталях здесь отразилась противоречивость внутреннего состояния Геры.

Иногда мимическая деталь улыбки характеризует не только то или иное душевное движение, вызванное чувство и отношение, по сущностную черту персонажа (как человека, так и божества). Улыбка характерна для богини сладострастного очарования, любовных радостей, искушений и наслаждений, Афродиты. Ее постоянный

эпитет — «улыбколюбивая» («Ил.», XIV, 211; «Од.», VIII, 362).

Выходя на поединок с Гектором, Аякс Теламонид «грозым лицом усмехался» («Ил.», VII, 212). Мимический оксюморон грозной улыбки говорит о бесстрашии, отваге и внутренней уверенности, присущих мощному герою.

Глаза и взоры

Глаза у героев Гомера отражают самые различные душевные переживания и состояния. Они являются наиболее характерной особенностью внешнего облика. Ахейцы имеют наряду с постоянным эпитетом «пышно-кудрые» и другой частый эпитет — «быстроглазые», отмечающий особенности взора, или (по другому его толкованию) «извивные», отмечающий красоту формы («Ил.», III, 234 и др.). Этим же эпитетом наделена Хрисеида («Ил.», I, 98). У Геры другой вид и другая форма глаз — ее эпитет «волоокая» («Ил.», I, 551 и затем много раз). Жалостные дочери Зевса Просьбы имеют глаза, «робко глядящие вбок» («Ил.», IX, 503).

У Одиссея глаза прекрасные («Од.», XIII, 401, 433). Обратив героя в нищего, Афина делает их тусклыми, мутными, так чтобы их вид характеризовал старого горемыку. Характерная особенность выражается и во взоре: Менелай говорит, что Телемах похож на отца руками, ногами, головой и «броском» глаз (bolai), взглядом (IV, 150).

Цвет глаз Гомером у героев не указывается, а отмечен только у некоторых богов: у богини Амфитриты они цвета морской воды — темно-синие («Од.», XII, 60), у Афины — лазоревые или светло-серые («Ил.», I, 206; «Од.», I, 44 и др.). По-отечески ласкательно Зевс называет Афину «голубоглазой». В последнем случае миметируется не только внешняя примета, но и внутренний момент — отношение того, кто так называет Афину.

С внутренней же стороны презрительно характеризуются глаза как «собачьи». В сердцах такими называет Ахилл глаза Агамемнона («Ил.», I, 225); в свою очередь, так говорит Агамемнон о глазах Клитемнестры («Од.», XI, 424); оскорбленный изменой жены, Гефест характеризует Афродиту как имеющую собачьи глаза («Од.»,

VIII, 319); таким же эпитетом он «честит» свою мать Геру («Ил.», XVIII, 396); Елена сама себя клеймит «собачьеглазой» («Ил.», III, 180, и «Од.», IV, 145). Купорис — это моральная оценка или выразительная мимесис глаз бесстыдных, наглых.

Гомер миметирует взгляд по направлению и движению глаз:

Прямо. Ахилл говорит, что Агамемнон вряд ли посмеет (прямо, открыто) посмотреть ему в глаза («Ил.», IX, 372—373); Гектор не осмелился выждать Аякса, (прямо) в глаза ему глядя в грозной битве (XVII, 166—167). Никто из мирмидонцев не посмел прямо взглянуть на доспехи Ахилла, все трепетали (XIX, 14—15); Пенелопа так ошеломлена возвращением Одиссея, что не может прямо заглянуть в его лицо («Од.», XXIII, 107); в Аиде мать Одиссея не смеет смотреть на него прямо (XI, 142—143). Когда, слушая рассказ неузнанного мужа, Пенелопа рыдает, у Одиссея, «как рога или железо, глаза в веках стояли неподвижно, обманом он слезы скрывал» (XIX, 211—212). Неподвижность прямого взгляда здесь говорит не о спокойствии героя, а о его волевом усилии и умении не выдать свою глубокую душевную взволнованность.

Назад, отворачив глаза. Гектор потряс жребий, глядя назад («Ил.», III, 324—325) — для честности; возмущенная тем, что Парис покинул бой и явился к ней, Елена бранит его, отворачив глаза назад (III, 427) — от возмущения и стыда. Побив Ареса и поиздевавшись над поверженным богом, Афина отвернула глаза назад («Ил.», XXI, 415) — ей противно, да и незачем смотреть на него.

Вверх, кверху. Давая клятву, Агамемнон поднимает глаза к небу («Ил.», XIX, 257); перед отъездом к Ахиллу Приам молится и совершает возлияние, глядя на небо (XXIV, 306—307); с палубы корабля Одиссей, ожидая Сциллу, смотрит вверх на скалу, откуда она должна появиться.

Вниз, книзу. Перед тем как произнести речь, Одиссей глядел вниз, вперив глаза в землю — деталь характеризует непроницаемость его вида («Ил.», III, 217); пред Пенелопой он сидел, книзу глаза опустив («Од.», XXIII, 91), — он верен своей выдержке, ждет.

Зевс с Олимпа взирает на корабли ахейцев и на город троянцев («Ил.», XI, 82). Гера с высоты Олимпа наблю-

дает, как Посейдон помогает в поле битвы ахейцам, затем видит восседающего на самой крайней вершине Иды Зевса («Ил.», XIV, 154—158). Она смотрит сначала вниз, затем — вверх.

В стороны, вокруг, вкось. Увидев преобразенного нищего (Одиссея), Телемах, изумленный, отвел в сторону свои глаза (XVI, 179); Гарпалион отступает в толпу соратников, озираясь кругом, чтобы кто его не поразил медью («Ил.», XIII, 649); так же троянцы («Ил.», XIV, 507; XVI, 283 и др.); Менелай зорко оглядывает кругом ряды ахейн, ища глазами Антилоха, чтобы отправить его к Ахиллу с вестью о гибели Патрокла («Ил.», XVII, 674—680).

Пощаженные Одиссеем глашатай Медонт и певец Фемий «озирались вокруг» — они все еще ждали убийства («Од.», XXII, 380). Агамемнон то, оглядываясь на илионскую равнину, поражается несчетным огням, то, взглянув на корабли и войско ахейцев, вырывает из головы клоки волос («Ил.», X, 11—15). Женихи кругом оглядывают стены — ищут глазами оружие, которое раньше было здесь развешано («Од.», XXII, 24). Головы Сциллы шарят, осматривают все кругом («Од.», XII, 95). У пораженного Аполлоном Патрокла «закружились очи» (XVI, 792). Одиссей, вкось (назад) поглядевши на Аргуса, утер слезы и легко их скрыл от Эвмея («Од.», XVII, 304).

Исподлобья. Очень часто употребляется мимическая ремарка «исподлобья» (*hypodra*), обозначающая не только направление взгляда, но и его характер, выраженное им отношение. В зависимости от контекста, «исподлобья» выражает то гнев, то презрение, то злобу, то возмущение, то ненависть, то беспощадность. Как правило, взгляд исподлобья вызывается речью противника или чьим-либо неугодным предложением. За ремаркой следует ответ, резко отвергающий эту речь или предложение. В «Илиаде» исподлобья смотрят: Ахилл на Агамемнона — I, 148; Одиссей на Терсита — II, 245; Одиссей на Агамемнона — IV, 349; Диомед на Сфенела — IV, 411; V, 251; Зевс на Ареса — V, 888; Диомед на Долона — X, 446; Гектор на Пулидаманта — XII, 230; Одиссей на Агамемнона — XIV, 82; Зевс на Геру (с усилением: «страшно взглянул исподлобья...») — XV, 13; Ахилл на умоляющего Гектора — XX, 428; XXII, 260 и 344; Ахилл на Приама — XXIV, 559.

В «Одиссее»: Одиссей на Эврыале — VIII, 165; Одиссей на Ира — XVIII, 14; Одиссей на Меланто — XVIII, 337; Одиссей на женихов — XXII, 34; Одиссей на Эвримаха — XXII, 60; Одиссей на Леода — XXII, 320; Эвримах на нищего (Одиссея) — XVIII, 388.

У Гомера отмечаются взгляды различной *продолжительности*.

Ремаркой «исподлобья» отмечается часто мгновенная реакция, выраженная вспышкой глаз, быстрым изменением взгляда.

Взор, искоса и назад брошенный Одиссеем на Аргуса (XVII, 304), недолгий. Взгляд, брошенный Телемахом, незаметно для Эвмея, на родителя, — тоже быстрый и короткий (XVI, 476—477). Таким же иногда представляется взгляд, которым обмениваются два лица или несколько человек: служанки Пенелопы рассмеялись, друг на друга взглянули (XVIII, 320): мимическим путем они сказали о комичности предложения нищего старика. Для такого или подобного взгляда имеются и формулы: «так не один говорил (кто-то, *tis*), поглядев на сидящего рядом». Имеются и варианты этой формулы. Спутники Одиссея полагают, что в Эоловом меху он везет много золота и серебра: «так не один говорил, поглядев на сидевшего рядом» (X, 37). Взором здесь установлено общее предположение, согласовано намерение и побуждение к совместному действию. Таким же мимическим путем женихи устанавливают общее желание поиздеваться над гостями Телемаха — нищим скитальцем (Одиссеем) и Феоклимом (XX, 373—374).

Вынужденный вступить в драку с Иром, Одиссей снимает свое рубище, и тут обнаруживается его атлетическое телосложение. Поглядев один на другого, женихи таким образом выражают свое удивление (XVIII, 71—74). Когда нищий (Одиссей) рассматривает лук, вертит его во все стороны, проверяя, не попорчен ли червями, женихи, поглядев один на другого, выражают взорами возникшее у них подозрение, что скиталец — опасный знаток этого оружия (XXI, 396 сл.). Вслед за обменом взорами подозрение и высказывается.

Когда Одиссей заставил замолчать Терсита, побив его скипетром, ахейцы, поглядев друг на друга, одобряют его действия, восхищаются ими («Ил.», II, 271 сл.). Появление Приама в ставке Ахилла поразило находившихся здесь товарищей Пелида, и они друг на друга поглядели

(XXIV, 484). Этот мимический момент изумления раскрыт в речи ахейского героя к царю Трои:

Как одинокий решил к кораблям ты отправиться вражьи
И на глаза показаться боищу, кто зарезал столь многих
Славных твоих сыновей? У тебя, знать, железное сердце. . .

(XXIV, 512—521)

Иногда желательная встреча взглядов не получается. Узнав Одиссея по рубцу на ноге, Эвриклея «поглядела глазами» на Пенелопу (XIX, 476). Она хочет сказать своей госпоже, что вернулся ее муж. Но та в ответ не взглянула. Все эти взгляды нами мыслятся короткими или, во всяком случае, не долгими. Но есть и длительные. Так смотрят друг на друга просветленные Приам и Ахилл. Троянский царь удивляется Пелиду, похожему видом на бога, а Пелид — благородной осанке старика. Изумление одного относится к внешней, изумление другого — к внутренней, духовной красоте. Глазам гомеровских героев доступно и такое удивление:

Оба они наслаждались, один на другого взирая.

(XXIV, 629—633)

В «Одиссее» долго смотрят на азда: взоры, на него устремленные, выражают восхищение его поэтическим и музыкальным даром, его искусством. Эвмей рассказывает Пенелопе об Одиссее:

Так же, как люди глядят на певца, который, богами
Песням обученный, песни прелестные им распевает, —
Слушать готовы они без устали, сколько б ни пел он, —
Так чаровал меня странник, в жилище моем пребывая.

(XVII, 518—521)

Музыка и поэтическое слово воспринимаются не только слухом, но и взором. Известно, как смотрят на скрипача или пианиста-виртуоза, на истинного вдохновенного поэта. О впечатлении, производимом их искусством, можно судить по глазам слушающих. Это уже заметил и мимически отобразил Гомер.

Видя прекрасное, герои Гомера стоят пораженные и не наглядятся¹. Так стоит и «изумляется духом» Одиссей, глядя на дворец и на сад Алкиноя («Од.», VII, 133—134); так стоит и изумляется перед пещерой Калипсо и бог, Гермес (V, 75—76); глядя на мелькавшие ноги искусных феакийских плясунов, Одиссей «изумлялся духом» (VIII, 265); Телемах и Писистрат наслаждаются, «взирая гла-

зами» на дом Менелая (IV, 47); товарищи Одиссея «наслаждаются, взирая глазами» на убитого им огромного оленя (X, 181); женщины изумлялись, глядя на художественный хитон Одиссея (XIX, 235); столпившись, мужчины и женщины так же смотрят на искусного паездника («Ил.», XV, 682); с изумлением весь народ смотрит на явившегося Телемаха («Од.», II, 13); Одиссей с благоговением смотрит на Навсикаю (VI, 161); Навсикая с восхищением в глазах смотрит на Одиссея (VIII, 459).

Гомеровские герои, увидев прекрасное, рассматривают его, не могут оторвать глаза и тогда, когда, казалось бы, обстановка, время и душевное состояние никак для этого не подходят. Ахейцы с изумлением смотрят на прекрасный рост и облик убитого Гектора («Ил.», XXII, 370—371); получив от Гефеста щит, Ахилл, хоть и находится в состоянии глубочайшей скорби о погибшем друге Патрокле, разглядывает дивную работу божественного мастера, наслаждаясь ею («Ил.», XIX, 18—19).

Гомеровские герои подолгу глядят на дорогого человека: во взоре отражается мера любви. Взор, обращенный Гектором на сына-младенца в сцене прощания, исполнен невысказанной отцовской нежности («Ил.», VI, 404). Обрадованный возвращением Телемаха, Эвмей ему говорит:

Ну же, дитя дорогое, войди к нам сюда, чтоб мог я
Всласть на тебя наглядеться!

(«Од.», XVI, 25—26)

Агамемнон, сразу по возвращении из Трои убитый Клитемнестрой и Эгистом, жалуется (в Аиде) Одиссею, что жена ему даже не позволила «досыта наглядеться глазами» на сына («Од.», XI, 452—453).

Имеются в поэмах Гомера долгие взгляды, вызванные не наслаждением, не радостью и любовью, а прямо противоположными чувствами — ненавистью, ужасом, ожиданием беды. Так, у Одиссея глаза утомились, пристально глядя на утес Сциллы (XII, 232—233).

Говоря о продолжительности взоров, мы отмечаем душевные состояния и чувства, в них отраженные. Рассмотрим мимесис еще некоторых чувств в глазах гомеровских героев.

Женихи советуют Телемаху отправить нищего (Одиссея) и Феоклимена к сикелам, от которых можно будет, продав им этих двух в рабство, получить хорошую плату.

Тот слушает и молча глядит на отца (XX, 385). Молчаливое взирание Телемаха раскрыто в следующем стихе: молодой герой дожидается, когда же отец наложит на нагелов свои руки (386). Глазами выражены с этим ожиданием связанные вопрос, нетерпение, желание.

Итакийцы поражены появлением и поведением на их собрании двух орлов:

Все в изумленье пришли, увидевши птиц над собою.

(«Од.», II, 155)

Полет орлов, воспринимаемый как знамение, предвещающее плохие события, озадачил наблюдавших его.

Коону, видевшему гибель брата, «сильная скорбь покрыла глаза» («Ил.», XI, 249—250). Одиссей в даль беспокойного моря глядел, проливая слезы, — от тоски по родине («Од.», V, 84, 151—153, 158).

У Гектора, когда он прорвался в ворота ахейской стены, от азарта и ликующей отваги глаза горели огнем («Ил.», XII, 466). В битве перед судами у Гектора глаза сверкали — от свирепости (XV, 607—608).

У Ахилла от гнева «заревом вспыхнули страшно глаза из-под век» («Ил.», XIX, 16—17); у Антиноя от ярости пламенем ярким глаза засверкали («Од.», IV, 661—662). Разъяренный лев бросается на людей, сверкая глазами («Ил.», XX, 172); то же о вепре («Ил.», XIII, 474; «Од.», XIX, 446). У явившейся Ахиллу Афины глаза блестели страшно («Ил.», I, 200); Менелай и Парис выходят на поединок, «глядя страшно» («Ил.», III, 342). Так же Аякс и Диомед («Ил.», XXIII, 815).

Агамемнон порицает Одиссея и Менесфея за то, что они стоят и праздно, «мило смотрят» на разгорающийся бой («Ил.», IV, 347). А Диомеда он порицает за то, что Тидид испуганно глазееет на поле битвы (на «мост сражения») (IV, 371). Диомед презрительно характеризует Париса («Ил.», XI, 385) как «дев соглядатая» (Гнедич), как «привыкшего на девок пялить глаза» (Вересаев).

Меланто бранит нищего (Одиссея), который «слоняется по дому, тараща глаза на женщин» («Од.», XIX, 67).

Пастух, когда с моря надвигается черная грозовая туча, смотрит на нее с ужасом («Ил.», IV, 279).

Побитый Одиссеем, Терсит утирает слезы, «смотря растерянно» («Ил.», II, 269). Аякс вздрогнул, взглянувши, как зверь, на толпу («Ил.», XI, 546). Взгляд объяснен

поэтом мифологически: Зевс ниспослал на героя испуг (XI, 544).

У Афродиты, явившейся к Елене в образе старой пряхи, чтобы возбудить в ней страсть к Парису, глаза «блистающие» («Ил.», III, 397) — зовущие к любовному наслаждению.

В гомеровской мимесис блеска, движения и выражения глаз воспроизводятся, таким образом, самые различные проявления аффектов, реакций, состояний, характера, жизненной сущности, а также и признаки самой жизни того или иного лица. Вот почему синонимом ее утраты является покрывающая глаза тьма, ночь, заливающий их мрак, то есть лишение возможности смотреть, видеть, говорить ими («Ил.», XI, 356 и др.; «Од.», XXII, 88 и др.).

Поэтому, может быть, открытые, но неподвижные и больше не видящие глаза покойника как бы являются глумлением над ним и мучением для близких, и ритуальный долг последних — их закрывать. Похваляясь над сраженным троянцем Соком, Одиссей ему говорит еще и о посмертной горестной доле:

О злополучный! Тебе ни отец, ни почтенная мать
Мертвому глаз не закроют. . .

(«Ил.», XI, 452—453)

А в царстве мертвых Агамемнон жалуется Одиссею на убийцу-жену:

Та же, бесстыжая, прочь отошла, не осмелилась даже
Глаз и рта мне закрыть, уходившему в царство Аида. . .

(«Од.», XI, 425—426)

Глаза, как известно, не только по-разному смотрят и выглядят, они еще заливаются слезами, и тоже по-разному и от разных причин.

Нередко в гомеровском эпосе слезами выражаются чувства радости, восторга, счастья. Об Агамемноне рассказывается, что, вернувшись с Троянской войны на родину,

Жаркие слезы,

С радостью землю увидев, из глаз проливал он обильно.

(«Од.», IV, 521—523)

Открывшись своему сыну, Одиссей стал его целовать, роняя со щек слезы на землю (XVI, 190—191). Со своей стороны, обнимая отца, заливается слезами и Телемах. Оба плачут громко и долго (XVI, 213—220). Узнав Одис-

сея по рубцу на ноге, Эвриклея лишилась речи, и ее глаза мгновенно наполнились слезами (XIX, 471—472). Увидев возвратившегося Телемаха, проливают обильные слезы Эвмей (XVI, 14—16), Эвриклея (XVII, 33) и, разумеется, Пенелопа (XVII, 38). Удостоверившись, что перед нею Одиссей, Пенелопа зарыдала (XXIII, 207). После объяснения с нею Одиссей тоже залился слезами:

Плакал он, что жена его так хороша и разумна...

(XXIII, 232)

Одиссей плачет и от восхищения песней, когда Демодок поет о подвиге Лаэртида при взятии Трои:

Непрерывные слезы

Из-под брони Одиссея лицо у него увлажняли.

(VIII, 521—522)

Впрочем, к восхищению поэтическим произведением аэда здесь примешивается и горечь пережитых страданий. А о том, что горевания гомеровских героев часто выражаются плачем, распространяться не приходится. Некоторые из них плачем «упиваются» или «насыщаются». Проливают слезы Агамемнон, Патрокл, Диомед, Ахилл, Приам, Одиссей и его спутники, Эвмей, Гекуба, Андромаха, Пенелопа, Брисеида, Эвриклея и другие. Плачут даже кони Ахилла.

В сцене омовения ног Одиссея старая няня, проливая горячие слезы, закрывает руками лицо, и эта характерная подробность говорит о плачущих глазах Эвриклеи, может быть, больше, чем сказало бы их изображение.

О взоре пораженного скорбью говорится нередко и без упоминания проливаемых слез: «черная ночь покрыла ее (Андромахи) глаза» («Ил.», XXII, 466). Она лишается чувств, падает. О рыдании сообщается дальше (476).

Иногда в сообщении о скорби дается лишь общая характеристика омраченного вида, без участия слез: «Черная туча печали покрыла его» (Лаэрта — «Од.», XXIV, 315).

Иногда, в зависимости от причины и обстоятельств аффекта, говорится не о страдании, а лишь о слезах: у Эвмела от удара о землю «глаза наполнились слезами...» («Ил.», XXIII, 396—397). Когда Одиссей рассказывал Пенелопе,

Слушала та, и лились ее слезы, и таяла кожа.

(«Од.», XIX, 204)

Иногда отмечается лишь утирание слез — ясно, что они перед тем проливались («Од.», XVII, 304 и др.).

Слезы как бы составляют особую «статью» гомеровской мимесис.

ГЛАВА XII

ИЗ ОБЛАСТИ ГОМЕРОВСКОЙ ПЛАСТИКИ И ЖИВОПИСИ

Остановимся на аффектах страдания, которые выражаются не только слезами, но и соответствующей пластикой.

Узнав от Протея об убийстве Агамемнона, Менелай, у которого от этой вести «милое сердце разбилось», рыдал, сидя в песках («Од.», IV, 538—539).

Узнав на ложе с Киркой о путешествии, которое ему нужно совершить в царство Аида и Персефоны, Одиссей рыдает, то сидя, то катаясь в постели. У него, как и у Менелая, разбилось сердце, и он, как и Менелай, не желал больше жить на земле и видеть сияние солнца (X, 496—499). Спутники Одиссея, услышав об этом путешествии, сели на землю и рыдали и волосы рвали (567). Узнав, что Телемах тайно уехал, Пенелопа горько плачет, сев на пороге своей спальни (IV, 716—720).

Узнав о гибели Патрокла, Ахилл лег на землю, в ее серую пыль («Ил.», XVIII, 26—27); Приам катается по грязи (XXII, 414); валяется во дворе в пыли и навозе (XXIV, 164—165, 639—640).

Скорбящий посыпает себе голову пылью и пеплом. Так делают Пелид (XVIII, 23—25), Приам (XXIV, 165 сл.), Лаэрт («Од.», XXIV, 316—318).

В горе и отчаянии вырывают клоки волос из головы Ахилл («Ил.», XVIII, 23—27), Приам (XXII, 77—78), Гекуба и Андромаха (XXIV, 712).

Бьют или ударяют себя: в голову — Приам («Ил.», XXII, 33—34); по бедрам — Одиссей («Од.», XIII, 198—199), Арес («Ил.», XV, 113—114), Патрокл (XV, 397), Ахилл (XVI, 125) и др.; в грудь — nereиды («Ил.», XVIII, 50—51), рабыни Пелида (XVIII, 30—31).

Рыдая, царапает себе грудь, шею, щеки и припадает к трупу Патрокла Брисеида («Ил.», XIX, 284—286); громко плачет, простершись над трупом погибшего на войне мужа, его жена («Од.», VIII, 523—527); убиваясь, срывает с себя головные украшения Андромаха.

При погребальном френосе и других плачах слезы, причитания и вопли неотделимы от кинетических и пластических проявлений страданий и скорби: они являются моментами ритуала и нашли у Гомера свое отражение.

Выразительной кинематикой и пластикой характеризуются у Гомера самые различные действия, состояния и положения. Одним общим названием действия оно ограничивается редко, чаще всего оно показывается в его динамической особенности, отмечается, как оно делается. Кравчий подает к столу разные мясные блюда, высоко их подняв («Од.», I, 141 и др.) При заклании жертвы ахейские вожди «ячменные подняли зерна» («Ил.», II, 410); приступая к поединку, поднимают руки, кулаки, копыя («Ил.», V, 568—569; XXIII, 686; «Од.», XVIII, 89 и др.). Женихи, помирая со смеху, подняли руки («Од.», XVIII, 100).

Нередко название действия или явления заменяется его зримым пластическим выражением. Вместо «придет» или «вернется» — согнет колени; вместо «умолять» — обнимать колени; «молиться» — воздевать руки; «взывать» о помощи — протягивать руки; «приветствовать» — показывать рукой, кубком; «защищать» — держать руку, простереть руки над кем-либо или чем-либо; вместо «плыть» — рассекать руками воду; вместо «грести» — ударять море лопатками весел; вместо «приступили к еде» — «руки немедленно к пище готовой они протянули»; вместо «ткать» (и наряду с ним) — обходить станок («Ил.», I, 31; «Од.», V, 62); вместо «быть отцом» — садить детей к себе на колени («Ил.», IX, 455).

Следуя и здесь старшей поэме, «Одиссея», однако, ей далеко уступает. В «Илиаде» повествования о батальных сечах, поединках, нападениях, преследованиях, ударе мечом, натягивании лука и спуске стрелы, метании пика, взмахе и поражении копьем, извлечении его, став пятою на труп, из тела сраженного воина, обнажении от доспехов и т. п. — сплошная кинематика; изображение, как воюющие нагибаются, уклоняются в сторону или приседают, чтобы избежать брошенного камня или копья; как, в зависимости от места, куда нанесен смертельный удар, судорожно хватаясь за это место, вытягиваются, корчатся, сгибаются, падают навзничь, ничком, вниз головой, на колени, на бок, простирая к товарищам руки, и через миг замирают; как состязаются на гонках, в кулачном бою, борьбе, метании диска, в скорости ног, в меткости выстре-

ла — одна напряженная пластика. Обо всем этом уже говорилось.

Мы уже также заметили, что в «Илиаде» кинематически и пластически изображаются не только люди, но и животные, звери, птицы, небесные тела. Вспомним, как раненый лев готовится к новому прыжку, подхлестывая себя хвостом; или как, оцетинив спину, кидается вепрь; или как дрожат и друг к другу жмутся перед страшным хищником овцы; или как падает в глубину океана пламенный солнца, влача за собой на землю черную ночь.

Имея свои высокие достоинства в искусстве повествования, в живописании быта и природы, «Одиссея» лишь в наиболее динамичных изображениях (Одиссей, борющийся с валами и вскакивающий на бревно, как на верхового коня; прыгнувший из моря вверх, обхвативший ствол смоковницы и прильнувший к ней, как летучая мышь; прыгнувший из волн и повисший на скалах; момент узнавания в «омовении»; встреча героя с отцом; ослепление Полифема; мучительные усилия Сисифа и Тантала в Аиде и некоторые другие) достигает той степени пластицизма, которая характеризует старшую гомеровскую героическую эпопею.

Что касается живописания * природы и быта, то в этом искусстве младшая поэма старшей не уступает, а местом, занимаемым этими изображениями, превосходит ее.

Выше мы коснулись психологически рассчитанного рассказа об одной хитрости, которую проявил Одиссей, чтобы в холодную ночь под Троей добыть себе плащ. Попутно рассказчиком кратко описывается местность и скупо говорится о том, какая это была ночь:

Ночь плохая пришла. Морозистый северный ветер
Дул на землю. Из туч посыпался клочьями шерсти
Снег, и щиты хрустали от мороза подернулись тонким.

(XIV, 473—477)

Как это для гомеровской поэтики привычно, здесь дается зримая деталь: ледок на щитах, пушистый снежок. Этого достаточно, чтобы передать ощущение холода, испытываемого воинами, в сырой низине продрогшими от

* Отделять здесь живопись от пластики можно лишь условно: речь идет о преобладании в поэтическом изображении моментов того или другого искусства.

производящего Борея. Его злое дуновение воспроизводится и в сравнении (V, 328—330), где в мимесис действия Борея включено изображение колючек, которые клубками перекатываются ветром. От внимания поэта не ускользают какие-нибудь скрученные жесткие былинки, как бы имеющие свой особый нрав, свой характер. Гонимые ветром стебельки травинки, как сказано в греческом тексте, «плотно держатся вместе».

А вот, налетев на кучу мякины, вихрь разносит в разные стороны сухие соломинки, вместе лежащие, но одна с другой не связанные.

В искусстве «подражания» для поэта нет ничего незначительного: все воспроизводится с одинаковой внимательностью и наблюдательностью. Большое не заслоняет малого, многочисленное — единичного.

Вот рощица на пригорке недалеко от речки. Это — общий фон для одной, здесь выделенной, оливы: два ее куста — один дикий, другой благородный — росли из одного ствола таким образом, что

Не продувала их сила бушующих ветров,
Не пробивало лучами палящими яркое солнце,
Не проникал даже дождем дождь, до того они густо
Между собою ветвями сплелись...

(«Од.», V, 478—481)

Олива, под которой голый исстрадавшийся Одиссей, нагребши кучу опавших листьев, устроил себе ночлег, как бы обретает особый облик и характер — она как бы создана для того, чтобы дать приют тому, кто в нем нуждается. Густо сросшиеся кусты спасают странника от палящего зноя, от холодного ветра и дождя. Как и в «Иллиаде», природа осмысливается в ее отношении к человеку.

О наступлении вечера поэт говорит одним повторяющимся стихом:

Солнце меж тем опустилось, и тенью покрылись дороги...

(II, 388; III, 487; XV, 471 и др.)

Темнота застала путника в дороге, ему нужно где-то остановиться на ночлег, ночью идти трудно, может, и опасно. Бывает и наоборот: лишь под прикрытием мрака можно отправиться в путь. Так после заката солнца опускается на «влажную дорогу» корабль Телемаха, и в этом случае тоже употребляется вышеприведенная формула наступ-

пившего вечера: черта сумеречного пейзажа обрела здесь свое назначение.

Постоянной формулой изображается и рассвет:

Ранорожденная вышла из тьмы розоперстая Эос.

(II, 1; III, 401; IX, 170 и др.)

Явление утренней зари в ее мифологической антропоморфности, с временной, вернее, «возрастной» приметой богини и образно-цветовой зримостью веером расходящихся лучистых пальцев ее рук вмещено в один гексаметр.

Один раз в поэме — тоже кратко — живописуется и момент, предшествующий рассвету:

Вышла на небо звезда светозарная, людям
Близость пришествия ранней Зари предвещая.

(XIII, 93—94)

Один раз образно представлен момент, за Зарей следующий, — восход Солнца: Эос запрягает быстроногих долодых коней, несущих людям свет, — Лампа и Фазтона (XXIII, 245—246). Читатель может дополнить образ Эос ее прекрасной косой (X, 144 и др.), ее шафрановым пеплосом, ее золотым тронem (X, 541; XXIII, 244 и др.), но первая, самая краткая, формула ее явления — самая впечатляющая.

В «Одиссее» имеются и более обстоятельные описания природы. Таково изображение прелестного уголка Огнии, где находится грот Калипсо. Очарование пейзажа здесь выражено через впечатление, которое он произвел даже на божество: прибывший сюда Гермес, охваченный осторгом, стоит и глядит с изумлением (V, 75—76).

Еще подробнее изображение сада Алкиноя (VII, 112—13), но оно более хозяйственное, чем эстетическое: точно указан размер участка (четыре гия), перечислены фруктовые деревья, указан порядок поспевания плодов и ягод, отмечены огородные грядки. Поэзия здесь едва не уступает место деловой стихотворной прозе. С точки зрения хозяйственной описывается и ландшафт Итаки:

Сильно скалиста она, в повозке на ней не проедешь.
Но не совсем уж бедна, хоть простраивом не очень обширна...
... Пастбищ много для коз и коров. И леса есть
Всякого рода и много на ней водопадов богатых.

(XIII, 242—247)

Итака — «издали заметная», хорошо видная (II, 167; IX, 21): на ней выдается гора — Нерит, «колеблющий листья» (IX, 22), и, как остров, она возвышается над морем. Отсюда герой поэмы отплыл на войну под Трою и через двадцать лет сюда возвращается. Повествуя о его путешествиях и приключениях, связанных с «влажной дорогой», автор «Одиссеи» рисует картины «несказанной воды». В поэзии Европы он, можно сказать, первый маринист.

В «Илиаде» море изображается главным образом в сравнениях. Там мощь морской стихии привлекается для характеристики яростной сечи, бурного движения и натиска войск, бранных кликов, шума народного собрания. Мы видим и ощущаем эту мощь как бы только в отдалении. В «Одиссее» грозные валы вздымаются, бушуют и подступают к нам, можно сказать, непосредственно. Герой поэмы то и дело испытывает на себе их ярость, в нечеловеческом напряжении борется с ними.

Море предстает здесь в различных его состояниях, видах, формах, шумах и красках. Мы видим его колыхание и бушевание, слышим его рокот. Оно изображается то живописно, то пластически, то фонически. Так, уже первое его описание в рассказе Нестора о возвращении из Трои («Од.», III, 286 слл.) включает в себе звуковые, рельефные и цветовые моменты: дыхание свистящих ветров, огромные, как горы, волны, в мглистом морском просторе гладкий отвесный утес, небольшая скала, поддерживающая напор громадных валов, которые разбивают корабли.

Следующее за ним описание шторма, обрушившегося на плот Одиссея, сгущает картину вздыбленного моря мрачными мазками: нависают черные тучи, надвигается, словно с наступлением ночи, темнота, сшибаются по названиям перечисленные ветры, Посейдон хватает в свои руки трезубец, мощь волны нарастает. Если вначале она только большая (V, 296), то затем она огромная, катится сверху со страшной стремительностью (313—314) и дальше обрушивается, ужасная и тяжелая, с нависшим верхом (367). Поэт здесь не упускает из виду и пластику вала.

Последний рассказ Одиссея о кораблекрушении, которое он претерпел, дополнен звуками грома и блесками молний, а также запахами:

Черную тучу внезапно Кронид распростер молневержей
Над кораблем нашим полым. И море под ней потемнело...
Бешено Зевс загремел и молнию бросил в корабль наш.
Молнией Зевса сраженный, в волнах наш корабль закрутился.
В воздухе серой запахло...

(XII, 405—417)

Эти слуховые, зрительные и обонятельные моменты создают мощную мимесис шторма и бедствия. В изображении Сциллы и Харибды к натуральному «подражанию» бушующей стихии добавляется сказочность, поразительной силы фантастика.

Реже, чем бурную динамику моря, поэт изображает его спокойное состояние, его безветренную гладь (V, 391—392; XII, 168—169).

В поэме живописуются морские берега, мысы, бухты, острова, обозреваемые героем то вблизи, то на отдалении, с корабля или с высокой скалы. Так Одиссей оглядывал неведомый край:

Я на скалистый утес сейчас поднимался и видел
Остров, безбрежную влагой морской, как венком, окруженный,
Плоско средь моря лежащий. И видел я — дым поднимался
Густо вдали из широко растущего темного леса.

(X, 194—197)

Сверху открывшаяся панорама острова только этим поднимающимся дымом говорит о жилище, которое обнаружится лишь тогда, когда спутники героя опустятся в долину. Оно окажется домом чародейки Кирки.

С особенным интересом поэт задерживается на изображении заливов. Герой-мореплаватель о них повествует с точки зрения их удобства для захода и стоянки судов (X, 87 и др.). Так он рассказывает о гавани лестригонов, о заливе Форкина в Итаке (XIII, 96—122). Воспроизведение реальных природных условий хорошей бухты здесь сочетается с мифологической картиной жизни наяда. С реальным переплетается сказочно-фантастическое и в рассказе о «занятии» морских нимф: в прелестном гроте они на длинных каменных станках ткут пурпурные одежды (XIII, 107—108).

Изображения быта и труда в поэме имеются самого различного содержания, характера и колорита: стирка белья, игра в мяч и хоровод девушек (Навсикая и ее подруги); состязание и пляска феакийских юношей; жертвоприношение, трапеза, гостеприимство и весь жизненный уклад в доме Нестора, Менелая, Одиссея; сказочная

обстановка царского чертога Алкиноя; похищение Эвмея из отчей семьи и служба раба-свинопаса; изнурительный труд невольниц-мукомолок; работа землепашца, охотника, кораблестроителя, мореплавателя, медника, ткачих и др.; пиры и развлечения женихов Пенелопы; дни и ночи, хитрости, горести и сны жены Одиссея; пиратство и торговля; женщины, разглядывающие, щупающие и торгующие у финикийца ожерелье; купанье, омовение, умащивание, одевание; обеденный зал, накрывание и обслуживание стола; спальня покой и приготовление постели; кладовая и хранимые запасы; заботы ключницы и няни Эвриклеи; снаряжение в путь Телемаха; встреча вернувшегося Одиссея сына Эвмеем, Эвриклеей, матерью; убийство хозяина дома за пиршественным столом (Агамемнон); умирающий Аргус, почуявший близость хозяина; телята, прыгающие навстречу вернувшимся с пастбища коровам и бегающие вокруг матерей с непрерывным мычанием, и многое, многое другое.

Весь этот жизненный мир «Одиссеи» изображен кистью искусного художника-жанриста, картины которого, как и живописания природы, органически вплетаются в сюжетное полотно поэмы, а местами составляют основной материал ее новеллистической ткани¹.

ГЛАВА XIII

ТРОПЫ «ОДИССЕИ» И ТРАДИЦИОННАЯ ПОЭТИКА ЭПОСА

Метафоры

Как и в «Илиаде», в метафорах «Одиссеи» действия, явления, положения, состояния и предметы, о которых повествуется в поэме, соотносятся:

1. с функциями, движениями, положениями человеческого организма, с местом и назначением тех или иных его частей: вершины гор — их головы (I, 102; VI, 123); основание горы — ее подошва. Корабли мчались — неслись стремглав, устремившись вперед головой (IX, 70). Принести мольбу умершим — их головам (синекдоха) — X, 521. Мука — мозг человека (самое главное, существеннейшее) — II, 290; XX, 108. У входа в гавань — у ее рта (X, 90). До истока реки — до ее рта (V, 441). По простору моря — по его спине, по его широкому хребту (III, 142; IV, 313, 560; V, 142 и др.). Посмеяться вслед — сзади (VI,

273). Вышуклость котла — его брюхо (VIII, 437). Середина, центр моря — его пуп (I, 50);

2. с предметами и явлениями из области дома, двора, быта, хозяйства, труда (земледелия, охоты, ремесел и др.); порог старости — XV, 246, 348; ворота сновидений — IV, 809; выход за двери моря — V, 410; бремя земли — XX, 379; готовить убийство — аллегорически «ужин» — XX, 392; выпрядать несчастье — XX, 196; ткать хитрости — IX, 422; ткать замыслы — IV, 678; IX, 422; пряжи судьбы — VII, 197; пастырь народов — XVII, 109; IV, 528, 532 и др.; (принять) дар сна (уснуть) — XVI, 481; попутный ветер — добрый товарищ — XII, 149; семя огня (искра) — V, 490; развязать повязку Трои (разрушить окружающую ее крепость, кремль, твердыню) — XIII, 388; ограда зубов — III, 230; V, 22 и др.; растить убийство и смерть — II, 165; XVII, 82; сети (бечевки) гибели — XXII, 33, 41; петля беды, несчастья — V, 289; Большая Медведица подстерегает Ориона — V, 274; земля кормит — XI, 365; одеть в силу — III, 205; одетый в силу — IX, 214, 514; цветущее (пышное) пиршество — VIII, 76; цветущая спутница пира (форминга) — IX, 99; разостлать море (разгладить, расстелить, разровнять) — III, 158; завязать пути ветров — X, 20; пол дымился кровью — XXIV, 185, и др.;

3. с передвижением по морю, суше, воздуху: накатывает (как волна) беда — II, 163; вынырнуть из бедствий — XX, 53; вынырнуть (выбраться) из кустов — VI, 127; погрузиться (пробраться) в кусты — V, 476, 481—482; солнце погрузилось (закатилось) — X, 185; свет солнца погрузился — XXI, 226; плавать в слезах — XIX, 122; плавать в богатстве — XV, 426; суда — морские кони — IV, 708—709; весла — крылья судов — XI, 125; XXIII, 272, и др.

В гомеровских метафорах физические явления одушевляются, а душевные представляются физически. В том и другом случае образ глубже впечатляет.

Привожу сперва образцы переноса на душевное или мысленное явление ощутимых, зримых, слышимых и иных физических действий, свойств, способностей, возможностей и качеств: усталость и печаль поедали нам сердце — IX, 75; мудрость вошла в сердце — XX, 228; сердце лаяло — XX, 13, 16; бранить свое сердце (словно оно способно слышать) — XX, 17, 22; сердце разломилось — IX, 56, 256; X, 496, 566; XII, 277; сердце рассмеялось — IX,

413; расширить дух — XVIII, 160; согревается дух — VI, 156; XV, 379; пало в сердце (вспомнилось) — XII, 266; тесня (мысленно торопя) закат — XIII, 30; высокомерно несет свое хвастовство — XVII, 245; лить на голову позор — XXII, 463; Зевс бросил спутникам злое бегство — XVII, 438; месяцы сгибли, месяц за месяцем сгиб — X, 470; XIX, 153, 307; увидеть день возвращения — V, 220; погиб день возвращения — I, 168; Эпикаста повесилась, взятая горем, — XI, 279; ткать хитрости, выпрядать несчастье (см. выше); смотреть вперед и назад (продумывать, разумно соображать) — XXIV, 452; исцелить гнев — III, 145; вынуть страх из членов — VI, 140; сон покинул (Пенелопу) — XVIII, 200.

И метафорические эпитеты — такие, как неугасимая слава — VII, 333; неугасимый смех — VIII, 326; нависающая гибель — V, 305; XIX, 303; нависающая (крутая) смерть — IV, 843; окрыленные слова — XV, 208, 259 и др.; слово бескрылое — XVII, 57; плотные речи — III, 23, и т. п.

Образцы метафорического одушевления, переноса на предмет неодушевленный действий, состояние, способностей и качеств существ (одушевленных): корабль радостно побежал — X, 131; корабль проплывает, радуясь ветру — V, 176; утес взбегают — V, 412; X, 4; волны сильно кричали — II, 165, 428; топор или секира, закаляясь, сильно кричат — IX, 392; лечил (чинил) корабли — XIV, 383; постель Одиссея лежит в тоске по хозяину — XVI, 35; ноги несли Телемаха — XV, 555; скала (пещера) закричала — IX, 395; двор и дом скроют — VI, 303; волна их обступила, сгорбившись, скрыла бога и смертную женщину — XI, 243—244; земля кормит — XI, 365.

И такого характера метафорические эпитеты: злая паутина — XVI, 35; многостонная стрела; бесстыдная дорога — XXII, 424; бесстыдный камень — XI, 598; безжалостная медь — IV, 743 и др.; жизнедарная земля — XI, 301; XII, 386; XIII, 354 и др.; Нерит (гора), одетый лесом, — XIII, 351.

Перенос человеческого чувства на животное: рыбы на песке (на берегу) тоскуют по соленой волне — XXII, 387.

Замена человеческого природным: потомок — отпрыск, ветвь; дорогой человек — свет; легкомысленное — ветреное.

Перенос на людей явления, относящегося к (сыпкому или жидкому) веществу, металлу, растению: смешались

с лотофагами (пришли к ним) — IX, 91; ты весь из железа — XII, 280; густосеянные смертные — XI, 365; растить убийство и смерть — II, 165; XVII, 82.

Таким образом, в «Одиссее», как в «Илиаде», для переноса наиболее обычное, хорошо знакомое в человеческом существе и из близкого окружения, привлекается самыми различными ассоциативными путями. Некоторые метафоры «Одиссеи» сходны, а многие совпадают с метафорами старшей поэмы. Они почерпнуты из одной народной эйдологии, из одного фольклорного источника. Но в какой мере среди них имеются и собственно авторские, сказать трудно. Нужны еще разыскания.

С р а в н е н и я

Общим количеством сравнений и при учете разницы в объеме обеих поэм «Одиссея» далеко уступает «Илиаде». Кратких сравнений здесь почти в два раза, а широких, специфически «гомеровских», — здесь чуть ли не в четыре раза менее, чем в старшей поэме.

Объясняется ли это тем, что «Одиссея» создана на занимательной фабуле и не нуждается в оживлении повествования этим тропом, как того требуют, на взгляд некоторых гомеристов, рассказы о многочисленных схватках и убийствах воюющих под Троей? Или тем, что в младшей поэме нет нужды, как в «Илиаде», сравнениями переключать внимание слушателя из мучительной обстановки действия в круг явлений природы и домашнего быта, поскольку здесь, в «Одиссее», этот круг сам дан как непосредственная обстановка переживаний и деятельности героев? Или тем, что «Одиссея» не так напряженно патетична, чтобы необходимо было широкими сравнениями создавать для слушателя то усиления, то некоторые пункты разрядки, некоторые оазисы отдохновения от этой эмоциональной напряженности? Или еще какими-нибудь, более вескими, причинами образного мышления, а также и поэтическими возможностями создателя «Одиссеи»? Состязаться с творцом «Илиады», в частности сравнениями, ему было крайне трудно не только в отношении их количества. Часть из них нужно признать не всегда удачным подражанием военно-героическим тропам, имеющимся в старшем эпосе. Таковы, например, сравнения со львом. В «Одиссее» их шесть (в «Илиаде» — тридцать): два кратких и четыре развернутых. Из

них одно относится к Пенелопе, одно — к Полифему, четыре — к Одиссею.

О Пенелопе, взволнованной вестью о том, что женихи замышляют Телемаху гибель, мы читаем:

Так же, как лев уstraшенный волпуется, видя, что быстро
Толпы охотников круг перед ним замыкают коварный,
Так и она волновалась. . .

(IV, 791—794)

Образ жены Одиссея у нас никак не ассоциируется с мощным хищником, и сравнение кажется искусственным.

Мало подходящим нам кажется и сравнение со львом голого Одиссея, направившегося к Навсикае с ее девушками, чтобы узнать, в какую страну и к каким людям он попал (VI, 130—136). Умоляющий о защите на льва не похож, и мотивировка решимости героя вынужденностью для такого сравнения здесь недостаточна.

Художественно оправдано сравнение Одиссея со львом после расправы героя с женихами. По зову Лаэртида в зал, где эта расправа была учинена, явилась Эвриклея.

В зале она Одиссея нашла среди лежащих там трупов.
Был он кровью и грязью запачкан, как лев, лугового
Только что съевший быка: идет он, запачкана кровью
Вся его мощная грудь, и кровью запачкана морда
С той и другой стороны. И страшно с ним встретиться взглядом.
Были запачканы так Одиссеевы руки и ноги. . .

(XXII, 401—406)

Точно так же оправдано сравнение со львом Полифема, зверски убившего и сожравшего двоих спутников Одиссея (IX, 292).

Эстетическое наслаждение доставляет львиное сравнение, высказанное как будто не автором, как все предыдущие, а Менелаем (IV, 333—340) и затем пересказанное Телемахом (XVII, 126—131). Узнав о бесчинствах женихов, посягающих на супругу Одиссея, Атрид выражает свое крайнее удивление и возмущение:

Как, это брачное ложе могучего, храброго мужа
Вдруг пожелали занять трусливые эти людишки?
Это как если бы лань для детенышей новорожденных
Выбрала логово мощного льва, их бы там уложила

И по долинам пошла бы пастись, поросшим травой,
Лев же могучий меж тем, к своему воротившись ложу,
И оленятам и ей бы позорную смерть приготовил, —
Так же и им Одиссей позорную смерть приготовит. . .

Наряду с уподоблением Одиссея льву в поэме имеются и сравнения его с пернатыми хищниками — орлом, коршуном, соколом, частично в символических снах и знамениях. Так, орел, схвативший во дворе большого белого гуся, истолковывается Еленой как знамение неизбежной мести Лаэртида женихам (XV, 174—178). Параболически так же толкует Феоклимен появление над кораблем Телемаха сокола, рвущего когтями горного голубя (XV, 525—534). Преследующие и убивающие женихов Одиссей и Телемах уподобляются кривокогтым соколам, налетевшим с высоты на птичью стаю (XXII, 301—309); орлу уподобляется Одиссей, ринувшийся вслед итакийцам (XXIV, 538). Среди этих сравнений имеется домашне-семейный образ, на сей раз из жизни пернатых. После того, как Одиссей открылся своему сыну,

Плакали громко они, еще непрерывней, чем птица,
Коршун или кривокогтый орел, из гнезда у которых
Взяли крестьяне птенцов, не успевших еще опериться.
Так же жалостно слезы струились из глаз у обоих. . .

(XVI, 216—219)

Tertium comparationis здесь только длительность и непрерывность горевания. Ни у Одиссея, ни у Телемаха детей не отнимали, но поэтом владеют видения семейно-бытовых драматических ситуаций. В последнем сравнении есть что-то от человеческого анимализма автора «Илиады».

«Птичьи» сравнения отнюдь не ограничиваются этими пернатыми. Спутники Одиссея посятятся вокруг корабля в бушующем море, как стая воронов (XII, 418—419; XIV, 308—309); финикийка, похитившая мальчика Эвмея из его отчего дома, нырнула в трюмную воду, как морская чайка (XI, 479); Гермес, отправившийся по велению Зевса к Калипсо, полетел над морем чайкой,

Жадно хватающей рыб в провалах ревущего моря,
Смело во плаге соленой мочащей крепкие крылья. . .

(V, 51—53)

Пенелопа колеблется в своих мыслях, как меняет свой голос соловей (XIX, 518 сл.). Натянутая струной тетива Одиссеева лука зазвучала, как ласточка (XXI,

411); Афина, вспорхнув, уподобилась видом ласточке (XXII, 240); повешенные рабыни уподобляются понавшим в сети голубям или дроздам (XXII, 468—472); Ино схожа летом с пырком (V, 337 и 353); в Аиде тени мечутся вокруг Геракла, как птицы — без названия вида (XI, 605—606).

Кроме названных зверей и птиц, в сравнениях фигурирует и другая разнообразная фауна, прежде всего — домашняя, затем и морская. Эгист зарезал Агамемнона, как режут быка возле яслей (IV, 535 и XI, 411): двери, распахиваясь, ревели, как бык на лугу; женихов Одиссей и Телемах преследовали, как коров оводы (XXII, 299—301); спутники Одиссея кинулись ему навстречу, как бросаются телята к вернувшимся с пастбища коровам (X, 410—415); Ир грозит, что у Одиссея зубы полетят на землю, как у свиньи, застигнутой на потраве в поле среди хлебов (XVIII, 28—29); Одиссей уселся верхом на бревно (от разбитого плота), как всадник на скакового коня (V, 370—371); корабль быстро поплыл с поднятым носом, как мчится вперед четверка жеребцов, высоко поднимаясь над землей (XIII, 81—84); волки и львы перед спутниками Одиссея приветно виляли хвостами, как машут хвостами перед хозяином собаки, ожидая от него лакомые куски (X, 215—219); сердце у Одиссея лаяло, как лает на чужого человека, стоя над щенятами, собака (XX, 13—16); Полифем схватил двоих спутников Одиссея и ударил их о землю, как щенков (IX, 289); голос у Спиллы, как у молодого щенка (XII, 86), она хватает спутников Одиссея, как ловят на удочку рыбу (XII, 251—255); убив спутников Одиссея, лестригоны нанизали их трупы, как рыб, и понесли на съедение (X, 124); убитые женихи лежат кучей, как пойманные рыбы на прибрежном песке (XXII, 383—387); кожа с рук отброшенного волной Одиссея пристала к утесу, за который он было ухватился, как прилипают мельчайшие крупички к щупальцам полипа, оторванного от его домика (V, 432—435).

Значительная группа (22) сравнений в «Одиссее» взята из области явлений природы. Оригинальных среди них мало. Прекрасное традиционно кратко сравнивается с луной, солнцем (IV, 45; XVIII, 296; XIX, 234), звездой (XV, 108), нерушимость, недвижность — со скалой (XVII, 465), с железом (XIX, 211), надежность — с железом, камнем (XIX, 494), выдержка, твердость — тоже с железом (XII, 280). Если в «Илиаде» бурное движение,

волнение и шум войска широко и картинно сравнивается с бушующей морской стихией, то в «Одиссее» огромные морские валы пластично, но кратко сравниваются с горами (III, 290); нависшей горе уподобляется и волна реки (Енипея), скрывшая под своим сводом любовное сближение Посейдона и Тиро (XI, 243—244). С лесистой вершиной высоких гор сравнивается огромный Полифем (IX, 191—192).

Впечатляют некоторые растительные образы сравнений. Плот, который бурные валы гонят по морю, сравнивается с клубком колючих стебельков, который ветер гонит на равнине (V, 328—330).

Следующее за тем образное сравнение того же плота, который страшная волна раскидала, существенно варьировано:

Так же, как вихрь, налетевший на кучу сухую соломы,
В разные стороны мигом разносит по воздуху стебли,
Так весь плот раскидала волна. . .

(V, 368—370)

В первом сравнении — образ целого, единого, крепко связанного и держащегося вместе, во втором — развеянного, разнесенного, раскиданного могучей силой; и то и другое сравнение по-гомеровски зримо.

Сравнение стройной девушки (Навискаи) с молодо поднимающейся пальмой (VI, 163), хотя и является общим местом восточной поэзии, обрело в «Одиссее» повизну и свежесть зримым образом ее роста (восхождения, подъема, как здесь сказано) и локализацией: прекрасное дерево высится близ алтаря на Делосе, изумляя глаза.

Из растительного круга следует также отметить сравнение невольниц, прядущих ткань, сидя одна близ другой, как высокого тополя листья (VII, 106). Как и в предыдущем сравнении, здесь образ дерева конкретизирован: там возрастом и местом, здесь — видом. Листья — не всякого дерева, а определенного — тополя, и притом — вытянувшегося ввысь (пирамидального), на котором они густые, как будто сплошные.

Другая значительная группа сравнений взята из области труда и связанного с ним быта — пастушеского, охотничьего, земледельческого, мореплавательского, рыболовного, кораблестроительного, плотницкого, кузнечного, домашнего, художественного и др. Среди них наиболее развернуты следующие.

Пастух, прячущий в черную золу головню, спасая семя огня в далеком поле, где нет людей по соседству. Хотя пункт сравнения Одиссея, зарывающегося в кучу листьев, с пастухом, прячущим огонь, заключается лишь в одном моменте сохранения (огня и существования), нам даны здесь жизненные детали, раскрывающие быт одинокого пастуха.

Одиссей стремится домой, как пахарь мечтает об ужине. «Пунктом сравнения» здесь является желание того и другого, чтобы скорее наступил вечер. Одиссей его с нетерпением ждет, чтобы с закатом солнца отплыть из земли феаков в свою родную Итаку. Ничего больше, кроме этого ожидания героя и оратая, не сопоставляется. Но образ пахаря разработан при этом сопоставлении по-гомеровски:

Так же, как жадно мечтает об ужине пахарь, который
Плугом весь день целину поднимал на волах виноплетных,
С радостным сердцем он видит, что солнце спустилось на землю,
Что уже время на ужин брести ему шагом усталым,
Так, наконец, Одиссею на радость спустилось солнце. . .

(XIII, 31—35)

Даже в переводе, в котором опущены эпитет плуга «прочносколоченный» и свет (заходящего солнца), а дрожащие колени заменены усталым шагом, остались живые детали, этот образ «реализующие»: то, что плуг тащат волы виноплетные, к мотивировке желания оратая, конечно, отношения не имеет, но этот постоянный эпитет, исполняя орнаментальную функцию, подчеркивает характерность всей трудовой картинки.

Зримо разработано и сравнение Одиссея, вертящего в глазу Полифема горящий кол, с плотником, вращающим в корабельном бревне сверло (IX, 384—386). Участие в этой работе его помощников,двигающих сверло ремнем снизу, служит уподоблением участию товарищей Одиссея в ослеплении циклопа. Это — сравнение с более или менее полными соответствиями и образными параллелями.

Спутники Одиссея, которых со скалы Сцилла хватает и тут же сразу пожирает, сравниваются с мелкой рыбой, которую с уступа над морем длинной удочкой рыбак ловит и, поймав, бросает ее, трепещущую, на берег (XII, 251—256).

Лаэртид, который в ночь перед расправой с женщинами из-за волнующих его раздумий не может уснуть и все

ворочается на своей постели, уподобляется человеку, который на пылающем огне поворачивает то на один, то на другой бок наполненный жиром и кровью желудок, чтобы лучше и быстрее прожарить его.

При единственном пункте сравнения — многократном ворочании — «кулинарное» сравнение «разделано» натуралистически в неизменном вкусе автора к бытовым аксессуарам.

Одиссей, легко натягивающий тетиву лука, уподобляется рапсоду, натягивающему на форминге струну — крепко свитую овечью кишку (XXI, 406—409). Моментом сравнения здесь является искусное умение опытного мастера-музыканта, которое хорошо знакомо слушателям как тоже относящееся к бытовому кругу, хотя оно и другого порядка.

С домашне-бытовыми предметами соотнесены море, некоторые моменты и явления мореплавания: волны между Сциллой и Харибдой бурно кипят, как клокочет в котле вода на огне (XII, 237—238).

С другой стороны, некоторые домашне-бытовые предметы соотнесены с мореплавательскими: дубина Полифема подобна корабельной мачте (IX, 321—322). С положением мореплавателей, потерпевших кораблекрушение, но добравшихся до желанного берега, соотнесено душевное состояние Пенелопы после признания ею в лице нищего странника вернувшегося мужа (XXIII, 233—239).

Если здесь состояние женщины сравнивается с состоянием мужчин, то взволнованность Одиссея сопоставляется с подобными аффектами женщины.

Демодок исполняет песню о взятии и разрушении Трои, и Лаэртид, слушая ее, проливает слезы.

Так же, как женщина плачет, упавши на тело супруга,
Павшего в первых рядах за край свой родной и за граждан,
Чтоб отвратить от детей и от города злую погибель:
Видя, что муж дорогой ее в судорогах бьется предсмертных,
С воплем к нему припадает она, а враги, беспощадно
Древками копий ее по спине и плечам избивая,
В рабство уводят с собой на труды и великие беды.
Блекнут щеки ее в возбуждающей жалость печали, —
Так же жалостно слезы струились из глаз Одиссея.

(VIII, 523—531)

Растроганность песней аэда и горевание женщины, утратившей мужа-воина, над трупом которого она уби-

вается, сопоставимы слабо. Военно-героическое, трагическое и патетическое и здесь, в сравнениях, у поэта «Одиссеи» выпадает из круга его чувств и из стиля его поэмы.

Насколько ему близко прежде всего домашнее и семейное, видно хотя бы из того, что сравнение чувств и доброты героя к итакийцам с отношением отца к детям повторяется и варьируется несколько раз.

На собрании итакийцев Телемах, выступая с жалобой на женихов, разоряющих дом его родителя, взывает к советам собравшихся:

Погиб у меня мой отец благородный,
Бывший над вами царем и всегда, как отец, вас любивший.

(II, 46—47)

Апалогичное сравнение имеется в речи Ментора на том же собрании (II, 234). Буквально оно повторено в речи Афины на совещании богов (V, 12).

Нестор принимает Телемаха словно сына, который вернулся домой после длительного путешествия в дальний край (XVII, 110—112); Эвмей целует Телемаха, словно старый отец ласкает единственного поздно рожденного сына, вернувшегося после десятилетнего пребывания в далекой стране (XVI, 17—21).

К тому же кругу чувств относится и душевное состояние Одиссея, носившегося по бурному морю на бревне от разбитого плота и вдруг вблизи увидевшего землю феаков. Оно сравнивается с радостью детей по случаю выздоровления долго хворавшего отца (V, 394—398).

На сравнениях человеческих персонажей поэмы по силе и виду с божествами (Аресом, Артемидой, Афродитой и др.), а также на сравнениях быстроты с орлом, соколом или другой птицей, с крылом или мыслью (VII, 36), сверкания — с огнем (XIX, 39), твердости — с камнем или железом (XIX, 494) и тому подобных общих местах древнегреческого эпоса мы здесь не останавливаемся. Они относятся не только к «Одиссее» и «Илиаде», но и к поэтике и типологии мирового фольклора.

Перифразы

Мы коснемся лишь таких перифразов, которых в старшей поэме нет, или таких, которые в ней встречаются редко.

Как мы видели, в «Илиаде» значительная часть перифрастических выражений относится к области войны. Не

имея других героических эпопей гомеровской эпохи, мы предполагаем, что традиционные военные тропы, в том числе перифразы, получили в «Илиаде» новое, трагическое звучание.

Естественно, что в авантюрно-путешественнической и семейно-имущественной «Одиссее» эту военно-героическую перифрастику можно было использовать лишь в очень ограниченной мере.

Художественно органичными и действенными являются в «Одиссее» перифразы не военные, а, главным образом, путешественнические и, так сказать, домашние, бытовые. К последним относятся и перифразы смерти. Естественный конец жизни перифрастически противопоставляется гибели на поле брани или в волнах бушующего моря. Формула такого перифраза естественной смерти — «упокоиться на руках у друзей» (I, 238; XIV, 368 и др.) или обрядовое закрывание глаз и рта покойнику его женой (XI, 426; XXIV, 295 и др.).

Неестественная смерть вне дома, после войны мыслится в «Одиссее» чаще всего как гибель в морских странствиях. Перифразы такой гибели: «упиться соленой водой» (IV, 511); «стать добычей гарпий» (XIV, 371); «захлебнуться волной» (XII, 350); «белые кости дождь мочит на берегу или волны в море качают» (I, 161—162). Часто до того или иного перифраза говорится о гибели и неописательно.

Если погибнуть на суше и не быть похороненным — это перифрастически стать добычей собак и хищных птиц, то утонуть в море — стать добычей рыб. Эвмей отвечает нищему, спрашивающему о судьбе Одиссея:

Нет, наверно, давно уж собаки и быстрые птицы
Кожу содрали с костей у него, и душа отлетела,
Либо он рыбами съеден морскими, а кости на взморье
В месте безвестном лежат, и песком занесло их глубоким.

(XIV, 133—137)

Если частый перифраз стремления и возвращения на родину — это увидеть близких, очутиться на отчей земле, в своем доме (VI, 314—315; VII, 76—77 и др.), то для Одиссея характерен другой перифраз этого стремления:

Много терпел я, но пусть и погибну я, лишь бы увидеть
Мне достоянье мое, и рабов, и дом мой высокий.

(VII, 224—225)

Не о жене и не о сыне говорит здесь герой поэмы, а о своих владениях.

Дом с его двором, бытом, нравами, работами, отдыхом и т. д. составляет содержание также многих других перифразов. Присниться — «покоиться в воротах сновидений» (в «сонных воротах» — IV, 318). Струсив, бежать бы — «широкая дверь показалась бы узкой» (XVIII, 385—386). Побираться — тереться о многие косяки плечами (XVII, 221). Убить — обрызгать кровью жилище (пещеру Полифема) — IX, 458—459; запятнать кровью и мозгом землю, пол (XIII, 394—396). Совокупиться — взойти на ложе (X, 347) или смешаться на ложе (I, 433), свершить любовное дело (XI, 246). Совокупиться с девушкой — развязать ей пояс (XI, 245). Скуп — не даст и (щепотки) соли (XVII, 455). Пусть (пирующие) погибнут — пусть будет их пир последним (XX, 116—119). Смерть — ужасный покой (XXII, 470). Все были перебиты — весь пол кровью дымился (XIV, 39). Умереть — (мифологически) спуститься в дом Анда (X, 175).

Для путешественника, особенно древнего, очень важно время суток. Упомянутая формула рассвета («Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос») — мифологический перифраз, повторяемый в «Одиссее» часто. Столь же часто повторяется формула наступления вечера: «Солнце между тем опустилось (погрузилось), и тенью покрылись дороги» (II, 388; III, 487; XI, 12 и др.). Замететь — тень, мрак *на дорогах*, с которыми путешественник связан. Сумерки короткие — «дороги ночи и дня там сходятся близко».

Кони мчались — «сотрясали ярмо» (III, 486; XV, 184 и др.). Следствие и признак быстрого движения заменяют или дополняют название и характеристику самого движения. Перифраз делает его этой частной деталью более зримым.

Плывать на корабле в море — это прорезывать в нем влажную дорогу, пробежать рыбный путь (II, 434; III, 177 и др.).

Труд преодоления этого пути тоже выражается перифрастически. Работа гребцов при этом изображается пластически — двигателью: грести — «ударить море (соль) веслами» (IV, 580; IX, 104; XII, 180), или «подбросить море лопатками (весел)» (VII, 328; XII, 78), или «взбивать веслами белую воду» (пену) — XII, 172.

Нередко отношение, пожелание, суждение образно связывается с другой стихией — воздухом, ветром: пусть слово забудется — пусть ветер его унесет и развеет (VIII, 409).

Говорить попусту, без основания — бросать слова на ветер, болтать «ветренное».

В перифразах прямые и общие названия явлений, состояний, перемен и т. п. обычно заменяются конкретно зримыми или ощутимыми движениями, приметами, положениями головы, лица, глаз, туловища, конечностей. Боялся — тряслись колени (XVI, 175). Струсив, бежать — иметь попроворнее ноги (III, 163—164). Боялся — мясо дрожало вокруг членов (XVIII, 77). Боялись — стирали слезы и тряслись колени (XI, 526—527). Ужаснулся — ослабели сердце и члены. Ободрить — выпнуть трепет из членов (VI, 140). Убить — развязать колени (XXIV, 381). Еще неизвестно — лежит в коленях богов (I, 267, 400; XVI, 129, 145). Бесстрашно — не стирал со щек слезы и не бледнела кожа (XI, 529—530). Долго плакала — таяли щеки (XIX, 208). Рисковать жизнью — класть перед собою голову (II, 237), душу (III, 74). Худеет, сохнет — кожа сходит с костей (XVI, 175). Покарать, умертвить — наложить руки (XX, 29, 39). Ничего не добыв — с пустыми руками (X, 42). Богаче — с более полными руками (XI, 359). Бодрствовал — сон не падал на веки (V, 271); сон на веки не пролился (XIX, 590). Усыпить — пролить на ресницы сон (XX, 54). Разумен — смотрит вперед и назад (XXIV, 452). Стар — старость владеет руками и ногами (XI, 491). Юн — не зацвел под висками пушок, а подбородок не покрылся волосом (XI, 319—320). Хлебнул — питье прошло за ограду зубов. Что ты сказал — что за слова у тебя за ограду зубов излетели!

В перифразы, как в последнем примере, нередко включаются метафоры, но некоторые из них, как и перифраз в целом, уже встречались в старшей поэме.

Эпитеты

(Яркое) солнце, покинув *прекрасный* залив, поднялось
На *многомедное* небо, чтоб свет свой на *тучную* землю
Лить для *бессмертных* богов и людей, *порожденных для смерти*.
Путинки в Пилос, *прекрасно построенный* город Нелея,
Прибыли. Резали *черных* быков там у моря пилосцы
Черноволосому богу, *земли колебателью*, в жертву...

Приведенное здесь начало третьей песни поэмы может служить образцом обилия эпитетов в стиле «Одиссеи» (в оригинале нет только первого из них). Такое их богатство прослеживается на всем протяжении поэмы. И не только богатство, но и исключительное разнообразие при многочисленных повторениях и вариациях.

Рассмотреть всю огромную массу эпитетов — а их свыше пяти тысяч, — здесь невозможно. Остановимся лишь на некоторых их группах.

1. Эпитеты, характеризующие понимание мира, жизни, человека, отношение к людям (к мифологическим персонажам), к их действиям, поступкам, поведению, к их качествам, способностям, душевным состояниям, переживаниям, судьбам. Условно назовем эти эпитеты духовными или внутренними. Значительную часть этой группы составляют эпитеты этические и умственные. Иногда они контрастируют с относящимися к характеризуемым лицам эпитетами внешними. Отвечая на насмешку Эвриалу, Одиссей отмечает такую противоположность между наружностью и духовными качествами этого молодого человека:

Вид у тебя преотличный. Удачнее вряд ли создал бы
Даже и бог. Но по разуму ты, очевидно, никчем.

(VIII, 176—177)

Подобное несоответствие между внешним и внутренним обликом Лаэртид указывает и в своей отповеди сходящему видом с царем (XVII, 416), но грубому ругателю Антиною:

Жаль, что твой дух оказался совсем не таким, как наружность!

(XVII, 454)

По «духу» Антиной — безумный (XVI, 421), наглый и коварный (XVI, 418).

А нутро издевающегося над нищим скитальцем «боговидного» Эвримаха Одиссей определяет такими отрицательными свойствами:

... Но человек ты надменный, и дух у тебя неприветный,
Ты потому лишь себя считаешь великим и сильным,
Что меж ничтожных и малых людей свое время проводишь.

(XVIII, 382—383)

Мнимый нищий скиталец вскрывает подоснову высокомерия и ложного самомнения.

Женихи Пенелопы по положению знатные, благородные, богатые, блестящие (XXI, 232; XXII, 171 и др.) и потому самоуверенные, как brave молодцы, но они наглые, дерзкие, нахальные, высокомерные (II, 310; III, 315; IV, 790; XIII, 373; XIV, 72; XV, 315; XVI, 29, 275; XVIII, 167; XIX, 62; XX, 12, 291; XXI 289; II, 266, 324, 331; IV, 769; VI, 5; XVII, 581; XX, 375; XXI, 361, 401; XXIII, 31). Они также характеризуются как бесстыдные, трусливые, как негодяи, творящие произвол, насилие, беззаконие, как злонамеренно и преступно бесчинствующие (I, 254; XIII, 376; XX, 29, 39, 171, 386; IV, 333; XVII, 125; XX, 121; I, 227; XVII, 588; XX, 170; XXIV, 282; XVI, 86; XXIV, 125; XX, 121; I, 227; XVII, 588, 170; XXIV, 282; XVI, 86; XXIV, 352, 458; XVII, 588 и другие); дела, которые они творят, — недостойные, позорные (IV, 694; XVI, 107; XX, 170, 317 и др.), их речи заносчивые, дерзкие (IV, 774 и др.), их издевательства — огорчающие сердце, душу (XVIII, 347 и др.). Этими эпитетами выражена одна из главных идей поэмы — осуждение посягательства на владение и достояние, на собственность и жену героя. Если в «Илиаде» гибрис осуждается как тенденция к нарушению и разрушению родовой чести и героической этики, тенденция, которая проявилась в произволе и высокомерии Агамемнона и в гордости обособившегося Ахилла и которая привела к столь трагическим последствиям, то здесь, в «Одиссее», она вполне определилась как дерзкое и настойчивое семейно-имущественное посягательство. Этическая характеристика женихов потому и дана тут всевозможными гибрис-эпитетами и их синонимическими разновидностями.

Пожиратели Одиссеева добра не только люди нечестивые, бесстыдные и наглые, но и неразумные, безрассудные, глупые (II, 282; XXII, 32, 370). С отрицательно-нравственными эпитетами здесь стоят рядом отрицательно-умственные. Одни качества обуславливаются другими, они взаимосвязаны. Неразумие женихов, непонимание того, к чему их приведет гибрис, является причиной их бесчинств. С другой стороны, высокомерие, наглость и дерзость лишают их трезвой рассудительности. Поэтому они обречены на страшную участь (XXIV, 169), расплатятся «многогорько и ужасно» (XVI, 255), будут «кратковечными и горькобрачными» (XVII, 137).

Вообще, изучая «Одиссею», нельзя не обратить внимания на многочисленные эпитеты как восхваляющие,

так и осуждающие те или иные умственные и моральные качества. Менелай — очень рассудительный (III, 328), наиболее рассудительный (IV, 190); очень рассудительный Нестор; Патрокл — богу равный советник (III, 110); Писистрат — разумный, справедливый (III, 52); такими же эпитетами наделен и Медон (IV, 696, 711; XXII, 361; XXIV, 442); разумным кажется Одиссею Амфином, он благомыслящий и имеет хорошее сердце (XVI, 398—399; XVIII, 125, 128); как благомыслящие характеризуются Ментор (II, 228 и др.), Алиферс (II, 160; XVI, 399; XXIV, 453), Эхеней (VII, 158).

Разумными являются «безупречный» царь феаков Алкиной (VI, 256; VIII, 8, 13, 56), Полиб (VIII, 373; XXII, 243), Анхиал (вымышленный отец вымышленного Мента-Афины) — I, 180, 418, Ортилох (XXI, 15). Благоразумна (I, 438) и мудра (XX, 133; XXI, 381; XIX, 491) многоопытная и многосведущая Эвриклея (II, 346; XXIII, 82).

Неразумны, безрассудны спутники Одиссея (I, 7), они — большие безумцы. Полифем — сердцем, духом безжалостный (IX, 272, 368, 387), дикий, не знающий справедливости (IX, 215), жестокий (IX, 351, 478), надменный (X, 200). Все циклопы такие же (IX, 106). Эгист — коварномыслящий (I, 300; III, 198, 250; IV, 525). Коварномыслящей является Клитемнестра (XI, 422). Козопас Мслантий — наглец (XXII, 165), он ведет себя нахально (XVII, 233), безрассудно оскорбляет и пинает Одиссея (XVII, 244, 245). Его сестра Меланто, набросившаяся на Одиссея с бранью (XVIII, 326 сл.), — дерзкая, собака бесстыжая (XIX, 91), сука (XVIII, 338). В отличие от преданной и заботливой Эвриклеи (I, 428 и др.) и других усердных служанок (I, 335) некоторые рабыни пошли *бесстыдной* дорогой (XXII, 424), и Пенелопа их характеризует таким же эпитетом — наглые собаки (XIX, 154).

Линия противопоставления эпитетами проведена резко. Все те персонажи, которые чинят Одиссею зло, препятствуя ему благополучно вернуться домой, или действуют не в пользу обретения им своего достоинства, характеризуются эпитетами как морально порочные и умственно негодные, как душевно низкие. Все те, которые помогают ему и его семье, аттестуются эпитетами как нравственно безупречные, как умственно и душевно возвышенные.

В наибольшей мере духовными эпитетами наделены, конечно, сам Одиссей, его жена и его сын.

Внешне прекрасный (I, 301), богоподобный (III, 416), боговидный (III, 343), любимый родителями (V, 18), Телемах неизменно (45 раз!) характеризуется как рассудительный (I, 213, 230, 306, 345 и др.). Он — разумный (IV, 687), здравомыслящий (IV, 158), нравственно благородный и благословенный (II, 33), духом высокий (III, 364, 423 и др.), сердцем отважный (III, 432) и мужественный (I, 302). Но у Антиноя он получает совсем другие эпитеты: высоко и дерзко разглагольствующий хвастун (I, 385; II, 86, 303; XVII, 406), болтун сверхмногословный (II, 200), необузданный (II, 85 и 303; XVII, 406). Они никак не соответствуют качествам скромного и сдержанного юноши и только дополнительно, путем мимесис речи, подчеркивают наглость вожака женихов.

Вообще нужно иметь в виду, кем и в связи с чем употребляется тот или иной эпитет: в зависимости от этого он может приобрести различный оттенок в своем значении, иногда и различное значение. Затем от разных лиц один и тот же персонаж или его действие получает совершенно противоположные эпитеты, выявляя отношение к нему со стороны этих лиц. Так, например, Антиной и Эвримах один раз называются «рассудительными» (XVIII, 65), но только в речи Телемаха, иронически надеющегося на поддержку этих наиболее знатных и «разумных» женихов. Иронически Телемах говорит сам о себе, что Зевс его сделал неразумным (XXI, 102), что он, безумный духом (XXI, 105), радуется предстоящим состязаниям женихов и готовности матери выйти замуж за победителя. Но до них ирония не должна дойти и не доходит. Не натянув тетиву лука, Телемах то ли искренно, то ли притворно сокрушается, считая себя худым и негодным (XXI, 131). Но мудрый Нестор, еще не зная, что перед ним сын Одиссея, определяет явившегося к нему молодого человека как «не худого» и не «бессильного», не трусливого (III, 375).

По Мелантию, добрый, «божественный» пастух Эвмей — зловредный (XVII, 219; XXI, 362) и коварный (XVII, 248); женихи обзывают умудренного жизненным опытом свинопаса «бестолковым» (XXI, 362); Одиссей жалуется, что страдает из-за своего проклятого, ненавистного желудка (VI, 216), а Эвримах, издеваясь над нищим скитальцем, говорит, что этот тунеядец предпочи-

тает кормить свое *ненасытное* чрево не трудом, а подачками (XVIII, 364); мудрого, благомыслящего (II, 228) Ментора один из женихов (Леокрит) называет сумасбродом (II, 243), неисправимым упрямым.

Для Полифема умнейший Одиссей — глупец (IX, 273); этот герой в глазах циклопа — человечишко никудышный, ничтожный, хилый (IX, 460, 515); для женихов Лаэртид — нахальный, тертый бродяга (XX, 379); нищий Ир, Антиной и другие женихи наделяют его такими эпитетами: грязный обжора (XVII, 219; XVIII, 26), бродяга (XVII, 377), блюдолиз (XVII, 220; XVIII, 28), доука, бедствие (XVII, 446), попрошайка, дерзкий, бесстыдный (XVII, 449), жадина ненасытный (XX, 378), одно только бремя земли (XX, 379). Вернувшегося (после истории с ветрами) Одиссея Эол выгоняет, назвав мерзейшим, бесчестнейшим среди живущих на свете (X, 72) и ненавистным богам (X, 75).

Ужасным, дерзким его называют спутники, Ахилл, Кирка, Афина (IX, 494; XI, 474; XII, 116; XX, 45). Спутники попрекают его: чудной! (странный, безумный) — X, 472; XIV, 443. С тем же укорительным эпитетом к нему обращается Пенелопа (XXIII, 174). Со своей стороны, и Одиссей в сердцах так обращается к Пенелопе (XXIII, 156, 264), говоря, что у нее сердце несмягчимое, жесткое (XXIII, 167) и душа железная (XXIII, 172). Подобными же эпитетами характеризует ее сердце и душу Телемах:

Мать моя, горе ты мать! До чего ты бесчувствениа духом!

(XXIII, 97)

Сердце жестче всегда в груди твоей было, чем камень!

(XXIII, 103)

Дух ее всегда недоверчив (XXIII, 72). Но это — эпитеты, даваемые в состоянии аффекта. Сущность Одиссеевой жены выражается другими эпитетами, не «минутными», а устойчивыми и прежде всего авторскими.

Пенелопа несколько раз характеризуется как рассудительная, разумная, благоразумная и много раз (46) как чрезвычайно умная. У нее хорошие мысли (XI, 445), хорошее сердце (XXIV, 193); она чудесная (XXII, 223; XXIII, 182), высоко добродетельная (XXIV, 193), безупречная (XIII, 42; XV, 15; XXIV, 194), сильная духом (XVI, 332). Благородное сердце (II, 117) вместе с хит-

рым умом (II, 118), данное ей Афиной, и прочная душевная выдержка составляют тот умственно-моральный облик Пенелопы, который вырисовывается в поэме в целом и в частности из приведенных эпитетов.

Эпитеты Одиссея в одной, умственной своей части синонимичны эпитетам Пенелопы, но даны в более сильной и высокой степени оцениваемого качества, более многочисленны и разнообразны. Другая их часть характеризует особые свойства и черты, испытания и долю этого главного персонажа приключенческого эпоса.

Здесь два десятка эпитетов, основанных на «фрон» (мысль — разум): эпифрон, эхефрон, даифрон, полюфрон, кратерофрон — умный, разумный, мыслящий, многомыслящий, крепкомыслящий...

Но чаще всего (свыше 60 раз) сопровождает героя эпитет «многоумный». Он выражает основное интеллектуальное качество Одиссея. К нему примыкают, варьируя это качество, приведенные выше и следующие: рассудительный (XIII, 332; XVIII, 128); многоопытный (I, 1); всех превосходящий советами и словами (XIII, 297—298); мыслями богам подобный (XIII, 89); находчивый, сообразительный (XIII, 432); особенно и весьма часто — изобретательный, многохитрый выдумщик (I, 205; V, 203; X, 401 и др.).

Последним эпитетом отмечаются и черты другой ипостаси Одиссея — не столько умницы, сколько хитреца. Эти качества отмечаются и особыми эпитетами: лукавец (XIII, 291), обладающий многохитростным умом (XIII, 255), на всякие обманы и коварства искусный дока (XIII, 293), который всегда себе на уме (V, 182), но о котором никак не скажешь, что он проходимец (XI, 364). Характеризуя героя, некоторые из этих эпитетов употребляет Афина (XIII, 291—293).

Эпитеты, относящиеся к уму Одиссея, перемежаются с относящимися к его «духу», способному переносить всякие злоключения, мужественно выдерживать несчастья, неудачи, бедствия.

Симпатии поэта к страдающему герою и стремление вызвать к нему сочувствие слушателей поэмы обусловили наличие в ней эпитетов «жалостных»: Одиссей — несчастнейший (I, 219); горемычный (III, 95; IV, 325, 832); горемычнейший из всех (V, 105), обездоленный и злополучный (V, 160; VII, 270 и др.); жалкий, бедняга (V, 299; XIV, 243 и др.), без вести пропавший, не вернув-

шийся (IV, 182); многострадальный (XIV, 386); многостонный (XIX, 118).

Часто сострадательный эпитет сочетается с эпитетом величальным — «дивный», «божественный» — и тем самым эмоционально возвышается. Варианты последнего, божественного: богоравный (VI, 331), богорожденный (II, 336; V, 203 и др.). Из других эпитетов, относящихся также к уму и духу Одиссея, заметим здесь: мужественный, великосердый, отважный (IV, 143; V, 81, 233, 298 и др.), смелый, дерзновенный (X, 406; IX, 213), непрсклонный, неодолимый, бесстрашный, безупречный, безукорный, благородный, доблестный, светлый, блистательный, многославный, разрушитель городов, выдающийся доблестями. Наконец, эпитет величайших героев — львинодушный, которым в «Илиаде» наделен Ахилл (V, 639) и в «Одиссее» Геракл (XI, 267), «присвоен» здесь и ему — правда, только Пенелопой (IV, 724, 814).

Заметим также эпитеты, которыми характеризует своего хозяина Эвмей: добрый, хороший (XIV, 170) и сердечный (XIV, 63), милый, любезный, ласковый. Как «ласкового» его характеризуют также Ментор и Афина (V, 12).

Так из эпитетов вырисовывается по-разному, в разных ситуациях и разными лицами характеризуемый многосторонний и цельный облик героя, вычерчиваются образы его жены и его сына, а также получают нравственные оценки их друзья и враги.

Наряду с эпитетами, относящимися к определенным эпизодическим лицам, такими, как нечестивый (VIII, 166), пустой, никчемный (VIII, 87) — к феакийцу Эвриалу, как хвастун, самохвал (XVIII, 79) — к Иру, и подобными другими, имеются и эпитеты без определенно-личного адресата. Так, морские грабители — вообще люди враждебные, недобрые (XIV, 85); тот, кто в чужой стране будет состязаться с хозяином, — дурак, человек глупый, никудышный (VIII, 209). Так, герой, не зная, в какой стране он очутился, четыре раза обращается к себе с одним и тем же вопросом, содержащим эпитеты, к определенному лицу не относящиеся.

Горе! В какую страну и к каким это людям попал я?

К диким ли, духом надменным и зная не желающим правды
Или же к гостеприимным и с богобоязненным сердцем?

О таких возможных встречах, употребляя те же эпитеты, расспрашивает Алкиной Одиссея (VIII, 575—576).

Несколькими общими эпитетами характеризуются финикийцы-работорговцы: опытный, «тертый» (XV, 459), мастер обмана (XIV, 288), плутоватый (XIV, 289; XV, 416), хитрые, изворотливые (XV, 419).

Жен, женщин сопровождает эпитет «стыдливые».

Нравственными эпитетами наделяются и лица, привлекаемые поэтом лишь для парадигмы — и положительной и отрицательной. Я имею в виду Агамемнона, Ореста, Клитемнестру и Эгиста, действия и судьба которых должны быть для Одиссея, Телемаха и Пенелопы поучительными, одни — служить примерами, другие — предостережениями.

В отличие от Пенелопы, жена Агамемнона злокозненная (XI, 422), проклятая, окаянная (IV, 92; XI, 410) и как мать — ужасная (III, 310); Агамемнон, проявивший доверчивость к Клитемнестре и беспечно вернувшийся с Троянского похода прямо в свой дом, — безумец (III, 146). Любовник Клитемнестры, Эгист, убивший Агамемнона, — хитрый, коварный (I, 300; III, 198, 250, 308), трусливый (III, 310); удивительным образом он, возможно, по недосмотру поэта, и безукорный (I, 29). Отомстивший за убийство отца Орест — далеко прославленный (I, 30), дивный, божественный (III, 306).

Наконец, умственно-нравственными эпитетами наделяются в поэме и божества, а также другие мифологические персонажи. Глава олимпийцев Зевс, допустив, чтобы Одиссей так страдал, характеризуется преданным Лаэртиду Филойтием как наиболее жестокий и губительный (XX, 201). С другой стороны, Кронид — мудрый, промыслитель (III, 133; XVI, 298), покровитель умоляющих (IX, 273). Кронос — хитрый, кривоумный (XXI, 415); Гермес — благодаеть (VIII, 335); благомыслящий (I, 43); Гефест — многоумный (VIII, 297, 327); прославившийся своим изобретательным умом, своим искусством (VIII, 286), знаменитый мастер (VIII, 357); Афина — высокая духом (VIII, 520), многомудрая, находчивая (XVI, 282); Арес — наглый, дерзкий (VIII, 309); Персефона — чистая, беспорочная (XI, 386); такая же Артемида (XVIII, 202); «улыбколюбивая» (VIII, 362) Афродита — бесстыдная, с собачьими глазами (VIII, 319), неверная, несдержанная, нескромная; Кирка — коварномыслящая (X, 339), хитрая (IX, 32); Атлант — кознодей (I, 52); такой же Минос (XI, 322); Эол — отважный, великосердый (X, 36); Протей — правдивый морской старец (IV, 384, 401).

542; XVII, 140); гиганты — дикие, свирепые (VII, 208); Сцилла — неодолимое бедствие (XII, 223); Харибда — губительная (XII, 113); тяжкое, страшное зло (XII, 119); губительной является и Мойра (XXIV, 135); Эриннии — ужасные (XX, 78).

«Ужасное», «ненавистное» — эпитет и неназванного божества, причинившего тяжелую болезнь отцу семейства (V, 396). Возмущенная тем, что ее разлучают с Одиссеем, Калипсо говорит, что боги — жестокие, завистливейшие из всех на свете (V, 118). Но, с другой стороны, боги — «податели блага» (VIII, 325). Осчастливленный тем, что вернулся сын и что внук, отстаивая дело семьи, проявляет доблесть и отвагу, Лаэрт называет богов любезными, милыми (XXIV, 514). Как и люди, они получают эпитеты в зависимости от того, кто и в каком состоянии о них говорит или к ним обращается.

2. Эпитеты вещественные, относящиеся к материалу предметов, орудиям труда, оружию, доспехам, зданиям и т. д., а также метафорически характеризующие свойства и качества людей и мифологических персонажей.

Эпитет ткацкого станка, амфоры, кратера, порога — «каменный». Порог имеет и «деревянный» эпитет — с указанием породы дерева: у Одиссеевой кладовой он дубовый (XXI, 43). Войдя в свой дом, нищий (Одиссей) так устраивается:

На ясеневый порог внутри у дверей он уселся,
О кипарисный косяк опершись спинною...

(XVII, 339—340)

Общий эпитет «деревянный», художественно менее достоверный, в поэме почти не встречается: балки, столбы, мачты — еловые; шест, топориче — оливковые; копьа — ясеневые; колья забора — дубовые. Только Троянский конь деревянный, без указания породы его материала.

Эпитетом сопровождается и само дерево: он характеризует здесь хозяйственные, растительные и другие особенности: кедр — легкоколкий, ветлы — теряющие семя, тополь — вскормленный водой, сухостои — легкие для плаванья и др.

Развитие цивилизации, производство многообразных изделий, в том числе художественных, обусловило интерес к их материалу, в особенности к металлу. В гомеровских эпитетах к металлу часто переплетаются производ-

ственная и эстетическая оценки. Притом здесь нетрудно выявить следы разных металлических эпох. Медь имеет своим эпитетом «твердая» («нестираемая» — XIII, 368), а железо еще «для выделки трудное» (XIV, 324; XXI, 10 и др.). Эпитет сердца «железное» (непреклонное, неподатливое) относится к послебронзовому периоду. Точно так же, не говоря уже о железных предметах, к этому периоду должна относиться характеристика Одиссея (его спутниками), что он «весь железный» (XII, 280), и должен относиться эпитет неба — железное.

Что в младшей, «мирной» поэме оружие занимает значительно меньшее место, чем в «Илиаде», разумеется само собой. Отсюда в «Одиссее» и меньшее количество «медных» эпитетов, но относятся они к тем же предметам вооружения и утвари. Отметим здесь также и фантастическое: меднопорогий дворец Гефеста (VIII, 321), меднозданный чертог Алкиноя (XIII, 4) с его медными стенами (VII, 86), медную стену Эолова острова (X, 4). Из последних эпитетов ясно, что медным характеризуется не только прочность предметов, но подчеркивается и богатство их владельца (еще до XIX века наличие в доме большого количества медной утвари было признаком зажиточности), и их красота.

Особенно отмечается эстетическая сторона предмета и красота мифологических персонажей «золотыми» и «серебряными» эпитетами. Вместе с тем они характеризуют материальную ценность вещей, богатство и роскошь. Как в одной, так и в другой поэме золото и серебро имеют своим эпитетом «ценное», дорогое («Ил.», XVIII, 475; «Од.», VIII, 313 и др.). Ценность подчеркивается и эпитетом, в одних случаях характеризующим только украшенность металлом (среброгвоздный меч, среброгвоздное кресло, ларчик, окаймленный золотом), в других случаях указывающим, что металлическим является весь предмет (сребролитный кратер, златолитный ремень, цельномедный шлем).

Наряду с «реальными» серебряными и золотыми вещами отметим и тут мифологическое и сказочное: среброногая Фетида, сребролукий Аполлон, золотая Афродита, златострельная Артемида, златотронная Эос, златобутая Гера, златожезлый Гермес, златовожжий Арес, златокрылая Ирида, золотое веретено Елены; золотые юноши в чертоге Алкиноя, золотые и серебряные собаки (там же) относятся к области искусства.

Здесь «золотое» и «серебряное» — синонимы прекрасного, идеального совершенства и являются эпитетами эстетическими. Нередко один и тот же эпитет может быть отнесен к двум, а то и трем группам.

3. Эпитеты, характеризующие страну, край, город, рельеф, природные богатства и различные другие особенности местности.

Выпишем некоторые образцы: Лакедемон ущелистый; Итака низменная, издали заметная, морем обьятая; Элида просторная; Иолк широкораскинувшийся, многоовекий; Пилос песчанистый, мать овец, лесом заросшая высокая гора Парнаса, мысы круто нависающие, выбегающие (выступающие); Хиос утесистый; Зам каменистый; Закинф лесистый; Нерит, колеблющий листья; колеблющий листья Пелион; Троя широкоуличная; Илион добронный; Аргос конепитательный; Микены златообильные; Фивы семивратные, с широкими хоровыми площадками; Схерия плодородная; остров Сирия тучный, неперенаселенный, богатый баранами, вином, пшеницей; долины травянистые, злачные; Дулихий многопшеничный, злачный; Мимант, открытый ветрам, и др.

Эти эпитеты дают представление о форме местности — так, как она открывается глазам на расстоянии и как бы с птичьего полета; о качествах ее земли и чем она изобилует; о ее положении относительно моря, солнца, воздуха; о примечательности того или иного города, его расположении, условиях для жизни, военных или художественных устройствах и пр.

Хозяйственный взгляд и здесь перемежается или сочетается с эстетическим: и тот и другой бывают выражены одним эпитетом. Так, трудно сказать, означает ли «лесистый» только изобилие нужного леса, или также привлекательный вид местности, красоту ее, созданную лесами. Вероятно, здесь имеется в виду и то и другое. В эпитете «колеблющий листья» (Нерит, Пелион) художественное восприятие, несомненно, налицо. Лес дан здесь зримо и динамично, через посредство детали — движение листьев.

Или «Итака, морем обьятая». Может быть, эпитет здесь только географический и имеющий лишь практическую ориентирную функцию. Однако из другого, более описательного изображения острова мы убеждаемся, что это не так. Из рассказа Одиссея видно, что герой поэмы наделен не только наблюдательностью мореплавателя,

но и художественным зрением эстета, и это его зрение сказывается также в эпитетах. Владение Кирки Лаэртид увидел с вершины скалы, и ее остров, окруженный морем, выглядел как увитый венком (X, 195). Здесь география эстетическая, землеописание соприкасается с красотой.

Каждый, в том числе и «традиционный», эпитет включает в себе определенное ограничение характеристики предмета одним качеством, какой-либо одной чертой или одним признаком. К примеру, край, город, долина или гора могут быть описаны эпитетами с самых различных сторон, но постоянный эпитет выделяет лишь одну примету: Хиос — утесистый, Аргос — конепитательный, Пилос — песчанистый и т. п.

Ограничение одной чертой относится не только к географическим эпитетам, но и к эпитетам животных, зверей, птиц, людей, деревьев, вещей и т. д. Из множества примет выделяется одна: например, жены, «подпоясанные низко» («глубокоподпоясанные» — III, 154). Из различных внешних особенностей женщины взят только наряд, а из него — только пояс, вернее, только его место. Таким же образом берется одна характерная природная примета: лев бородатый, бородатый козел, львы, сверкающие глазами, крепкокопытные мулы, волки и львы крепкокоготые, голубка робкая, орел высокопарящий, свиньи, валяющиеся в грязи, и т. п. Мы увидим эту черту и в эпитетах следующей группы.

4. Эпитеты, характеризующие форму, вид, качество, строение, выделку, особенность.

Эпитеты этой группы охватывают как изделия человека (одежда, доспехи, орудия труда, снасти, предметы домашнего обихода, здания, корабли, повозки, колесницы), так и создания природы.

Приведем и здесь отдельные образцы: суда многовеслые, хорошо настланные, черноносые, пурпурнощекие, полые, равнобокие, обоюдокруглые, длинновеслые; полая форминга; дом высококровельный; высококровельная кладовая; пещера кососводчатая; невод густопетлистый; ткань плотно сработанная; покрывала тонкие; чаша двуручная; меч тонколезвенный, длинноострый; лук выгнутый, щит выпуклый; стадо тонконогое; волы, волочащие ноги; овцы,двигающиеся скученно; козы, пасущиеся вразброд; коровы пряморогие, криворогие, широколобые; олень высокорогий; орел кривокоготый; сокол криво-

когтый с изогнутым клювом; тонкоязыкие морские вороны; дрозды тонкокрылые; олива длиннолистая; дуб высококудрявый, тополь стройный; ячмень ширококолосистый; мрамор остробокий; губка ноздреватая и др.

Очень часто строение, форма, выделка, отделка характеризуются эпитетами со стороны их качества, добротности: дом благоданный, корабль хорошо мощный, колесница прочно сколоченная, коса хорошо выгнутая, хорошо выгнутый ключ, хорошо загнутые крючки, хорошо вытканые пеплосы, хорошо скобленные весла, дверные половинки, топорщища, сундуки, полированные столы, кресла и т. п. Эти эпитеты как старшей, так и младшей поэмы отражают подъем и пафос раннего античного производства и культуры эпохи. Вместе с тем в «Одиссее», как и в «Илиаде», «хорошо» (*eu*) часто означает и «красиво». Эстетическое совпадает с добротным, умело и прочно сделанным или сотворенным.

Имеется эпитет с *eu*, характеризующий происхождение, — «от хорошего отца» (в одном слове «хорошоотцовная») — Елена, Тиро.

Иногда эпитет с *eu* обозначает «удобный» или «пригодный»: дом — для жилья, край — для населения, заселения, остров для скотоводства и т. п.

Иногда обладатели хорошо сделанных предметов тоже характеризуются эпитетами с *eu*, указывающими на снабженность этими вещами, доспехами, принадлежностями, украшениями и т. п. Ахейцы традиционно, как в «Илиаде», прекраснopoжные; такие же спутники у Телемаха; Афродита — прекрасновечная; тот же эпитет у Микены; повозка прекраснoколесная; Навсикая — прекраснoодежная. Между последним эпитетом с «хорошо» и эпитетом с «красиво» (или его разновидностью), как, например, жены красивoповязанные (носящие красивые повязки, покрывала), разница почти неуловима; и тот и другой эстетические. Однако эпитетов с «красиво» такое огромное количество, что их вместе с другими, характеризующими что-либо прекрасное, следует выделить в отдельную группу.

5. Эпитеты эстетические.

К ним относятся, кроме «прекрасный», такие эпитеты, как узорный, блестящий, серебристый, золотистый, блистательный, яркий, божественный, священный, эпитеты световые и цветовые. В гомеровском эпосе заключается

огромное богатство красок. Среди последних светлые и темные имеют множество тонов, нюансов и оттенков¹.

Среди красок имеются составные, смешанные, некоторые как бы возникли из сравнения: винноцветная, цвета морского пурпура (эпитет однословный).

Нередко цветовой эпитет относится не к целому предмету, а к какой-либо его части: белозубые свиньи, темноносые, пурпурнощекие, краснощекие корабли, белолокотная Арета, синеволоосый Посейдон, синеглазая Амфитрита. Последние эпитеты относятся к мифологическим воплощениям моря, цветопись которого многокрасочна: оно — то седое, то фиалковое, то винноцветное, то мгlistо-туманное, то пурпурное, то черное, то светлое. В живописи моря имеется, кроме цветовых эпитетов, около двадцати других, характеризующих его различные виды и состояния: оно — то плещущее, то волнистое, то порывистое, то неодолимо бурное, страшное и (для пловцов) мучительное, то спокойное, то безветренно-гладкое и тихое².

За редкими исключениями, можно эпитеты 2, 3 и 4 групп по восприятию характеризуемых особенностей, качеств или примет назвать зрительными. По другим восприятиям можно, не дробя, выделить еще одну, общую группу.

6. Эпитеты слуховые, вкусовые, осязательные.

Слуховые: собрание многоголосое; громкоголосый аэд; Менелай могучеголосый; синтии дикоголосые, глашатаи звонкоголосые, портик гулкозвучающий; гулкие покои; форминга звучная; песнь (сирен) звонкая; многозвучный голос; ветры, завывающие, свистящие; многошумное море; море многоорокочущее; море оглашающееся, гулкое; Сцилла, страшно рычащая; Зевс, гремящий в вышине; широкогремящий Зевс; бой стонущий; стонущие стрелы; беды стонные; Кирка голосистая; голосистая Калипсо; грубый голос (Полифема); громколающие собаки; блеющие козы; сладкозвучная песнь.

Вкусовые: сладкие слова; медосладкий плод; услаждающее сердце вино; сладкий плач; сладкие песни; сладкий смех; сладкая жизнь; сладкий сон; сладкий свет; сладкий конец возвращения; сладкое молоко; сладкопахнущая амброзия; горькая стрела; горькая слеза; горький смрад; женихи (метафорически) горькобрачные; несказанная соленая вода (море).

Осязательные: влажная дорога; влажная вода (тавтологически); острые заботы; острая скорбь; нежная ткань; нежная шея; нежная смерть; горячие слезы; нежная слеза; нежные руки; отвердевшая грудь; мягкие слова; ласковые стрелы; мягкий хитон; мягкий ковер; мягкие шкуры; мягкие лужайки; мягкий базилей; базилей жесткий; плотное бедро; плотная рука; плотные слова; гибкие члены.

7. Эпитеты, характеризующие скорость, продолжительность, дальность, давность, численность, протяженность, весомость, силу или слабость; обилие, богатство, скудость и другие свойства.

Быстрый корабль, корабль быстроскользкий, быстрые кони, быстрый (в беге) Антилох; быстрый вестник, быстрая стрела, быстрее из богов (Арес); быстроногий Ахилл; скоронастигнутые судьбой; быстро умерщвляющие стрелы; быстрые собаки; проворные, расторопные слуги; медлительный (неповоротливый, Гефест.

Широкое море, широкий хребет моря, широкое лоно моря; широковоротное жилище Аида; широкий Крит; широкое небо; широкая равнина; широкодорожная земля; широкая слава; широкогремющий Зевс; широкодержавный Агамемнон; широкоуличный город и др.

Великая слава; великое дело; великое море; великая бездна; великий город Приама; великий Зевс; великосердый Одиссей; убитый Ахилл лежал в пыли, «огромный на огромном пространстве»; огромный камень; громадная мачта; гигантские волны; гигантский человек (Полифем); длинное копье; длиннотенное копье; длинноодежная Ктимена; длинная ночь; беспредельная ночь; беспредельная земля; бескрайняя вода; безбрежное море; безмерная слава; безмерный труд; вечносущие боги; кратковечные женихи; обильная роса; обильное мясо; долгая болезнь; бесконечный сон; несказанный эфир; несказанная кровь; неугасимый смех; неугасимая слава; новоплавающий корабль; древнерожденная Эвриклея; древний старец.

Многочудный сад; сад многоплодный; многоцветущий кустарник; многопшеничный остров; многопосеянные люди; многосватанная царица; многожеланный час брака; многослезное рыдание; многоскитающиеся люди; многонастрадавшие старцы; многомедное небо и др.

Высокие колошны; высокий город; высококровельный дом; высокий Олимп; высокоподнятые ветви смоковницы; до неба высокие сосны (греч. эпитет — однословный); глубокопучинное море; глубокотекущий Океан (река).

Тяжелая печаль; тяжелая доля; тяжелое слово; тяжелая молва; тяжелое скитание.

Необоримая сила; сила необузданная; невыносимое страдание; бессильные головы (умерших); мощный лев; могучий Аргоубийца; могучеотцовная Афина и др.

Многонадельные (многоимущие) люди — XIV, 211; безнадельный человек, человек безодежный (оборванец) — XI, 490. Нищие люди (XIX, 74); презрительно о нищем: блюдолиз, замарашка (XVII, 219, 220).

Обширнейший круг эпитетов «Одиссеи» отнюдь не охватывается сгруппированными и перечисленными нами. Здесь приведены лишь образцы. Может быть, они дадут хоть некоторое представление о том, какое множество свойств, качеств, черт и особенностей нашли в них свою мимесис. Заимствованные из фольклорной поэтики, они принадлежат к той же эпической традиции, к которой относятся эпитеты «Илиады». Большей частью, следовательно, они являются пеличными и как бы не имеют автора. Но на некоторых лежит печать индивидуального творчества. И проявляется оно в новой «прилагаемости» эпитета и в новом его метафорическом смысле. Так, эпитетом *kakos* (злой, худой, плохой, дурной, низкий и др.) характеризуются не только люди, не только, как в «Илиаде», судьба, болезнь, день гибели, «конец смерти», но и такие разные вещи, как желудок (подлый, негодный — XVIII, 54), Илион *kakoilios*, погибельная Троя (XIX, 260), буря (X, 54), одежда нищего (XIV, 506) и паутина (XVI, 35). Последняя, заткавшая ложе Одиссея и Пенелопы, здесь стала как бы символом разрушенного супружеского счастья. Благодаря эпитету маленькая бытовая деталь получила грустное осмысление.

В зависимости от отнесенности к тому или иному объекту троп оказывается весьма многозначным. С другой стороны, для характеристики одного объекта Гомер нередко привлекает несколько, а то и множество разных эпитетов. Так, Одиссей имеет их двадцать три, люди — четырнадцать, корабли — двенадцать. Таким же количеством эпитетов характеризуется слово. Кроме трех уже упомянутых выше (крылатое, плотное, тяжелое), оно имеет следующее: легкое, твердое, ужасное, страшное,

гневное, нежное, мягкое, вкрадчивое, печальное душу (огорчительное), хитрое, бескрылое. Одно качество часто варьируется несколькими нюансами.

Иногда у Гомера эпитет встречается один-единственный раз и нигде у него больше не повторяется. Возможно, что он не фольклорный, а авторский. Так, в «Илиаде» один раз (XXIV, 54) земля — немая (речь идет о мертвом, о бесчувственном прахе Гектора). В «Одиссее» один раз эпитетом духа (*thymos*) является *neopentēs* (XI, 39), недавно опечаленный, впервые огорченный. В подземном царстве среди слетевшихся к Одиссею теней были «нежные девушки, горе познавшие только впервые» (Вересаев). Одним словом этот эпитет перевести невозможно. Лишь приблизительно переводимы также относящиеся к духу и также только один раз встречающиеся *thymēgēs* (приятный, милый), *glykythymos* (сладкосердый), *thymodakēs* (язвительный, колкий).

Пути образования и употребления в гомеровском эпосе двукорневых эпитетов исключительно многообразны. Если в области сравнений «Одиссея» уступает «Илиаде», то богатством эпитетов она старшую поэму превосходит.

ГЛАВА XIV

ЗАИМСТВОВАНИЯ И ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ

Сюжетно и композиционно «Одиссея» существенно отличается от «Илиады». Если старшая поэма в основном построена на мифах и сказаниях о Троянском походе, на героических «славах мужей» и погребальных плачах, то младшая поэма впитала в себя самый разнообразный повествовательный материал: здесь и путешественническая новеллистика, и приключенческая фантастика, и восточного (шумеро-вавилонского) происхождения загробные видения, и из фольклорных источников почерпнутые сказки о возвращении мужа перед свадьбой жены, и отклики исторической борьбы родовой знати с олигархическими басилеями, и патриархальные идиллии, и многое другое.

Рассматривая «Одиссею», мы должны иметь в виду и то исключительно важное обстоятельство, что ее создатель, несомненно, хорошо знал «Илиаду», что он от старшей поэмы и творчески отталкивался, и творчески зависел.

Займствованне из «Илиады» отдельных мотивов, моментов, суждений, гном, образных оборотов, формул, сравнений, метафор и других больших или меньших кусков поэтической ткани, пересаженных оттуда без изменений или слегка варьированных, в «Одиссее» несомненно. Вместе с тем также несомненно, что авторы обеих поэм черпали многое из общеэпической фольклорной поэтики. Тут и одинаковые или близкие формулы заклания жертвенного животного, приготовления пищи и участия в трапезе:

Руки немедленно к пище готовой они протянули...

Все пировали, и не было в равном пиру обделенных...

После того, как желание питья и еды утолили...

Тут и, как в «Илиаде», «распустить блестящую повязку Трои», и «на пороге старости», и «смотрел вперед и назад», и «что за слова у тебя из огады зубов излетели!», и «это, однако, лежит в коленях богов», и «видеть сияние солнца», и многие другие традиционные метафоры, эпитеты, сравнения, перифразы.

В «Одиссее» имеются отдельные мотивы, прямо или косвенно, сходно или измененно повторяющие «Илиаду» и различные текстуальные параллели к старшей поэме.

В одной и другой поэме острый конфликт разгорается на собрании ахейн: в «Илиаде» он вспыхивает (между Ахиллом и Агамемноном) в первой песне, в «Одиссее» (между Телемахом и женихами) — во второй, но побуждение Одиссеева сына к созыву итакийцев — тоже в начале поэмы (I, 271 слл.). Конфликты, однако, как уже говорилось, глубоко различные: в одном случае конфликт возникает из-за оскорбленной героической чести, в другом — из-за траты хозяйского добра.

В начале «Илиады» решение и обещание Зевса почитать Ахилла, причинив страдания ахейцам, связаны с возвращением Громовержца из земли эфиопов (I, 423—427 и 493—495); в начале «Одиссеи» судьба героя поэмы находится в зависимости от возвращения Посейдона, тоже находящегося в стране эфиопов (I, 11; V, 282 слл.). Роли богов, однако, прямо противоположны: один должен помогать, другой — вредить главному герою.

В «Илиаде» является на выручку к Приаму Гермес в виде юного царевича с первым пушком на губе (XXIV, 347—348); в таком же облике приходит вестник Зевса на

помощь к Одиссею перед домом чародейки Кирки (X, 277—278). Но в старшей поэме Гермес юный, так как представляется Приаму как сверстник и товарищ Ахилла, а в младшей поэме возраст и вид божественного посланца ничем не мотивирован, как бы механически повторен. В «Илиаде» вестник Зевса — участник трагического спектакля, предотвращающий гибель несчастного отца Гектора, а в «Одиссее» «златожезленный» Аргоубийца — участник веселого фарса с возвращением людского облика спутникам героя, ранее превращенным в свиней.

Вообще в младшей поэме нередко наблюдается снижение героического и драматического до комедийно-бытового, а то и до прямо бурлескного, гротескного, пародийного.

Кое-где пример тому — сам герой поэмы. Так, людоеду Полифему Одиссей говорит о славе разрушителей Трои и, ссылаясь на обычаи гостеприимства, просит у него достойных подарков, ибо покровителем молящих является сам Зевс (IX, 259—271). Умнейший из ахейцев наивно полагает, что их религиозные верования и этические установления являются обязательными и для диких циклопов.

Глуп же ты, странник, иль очень пришел к нам сюда издалека, — отвечает ему на это обращение Полифем (273). Так подонкихотски Одиссей облачается в доспехи и, взяв два копья, устремляется на носовую палубу корабля, чтобы сразиться с чудовищем Сциллой, когда будет мимо нее проплывать (XII, 226—230). Отвага гомеровского путешественника здесь бессмысленна. Но эти редкие случаи безрассудства Лаэртида не могут поколебать характеристику героя как «реалиста», и пародирование здесь вряд ли входило в сознательное намерение поэта. Оно, может быть, получилось помимо его воли, поскольку доблесть как основное качество и идеал героев «Илиады» уже принадлежала к представлениям устаревшим, и у Одиссея, как носителя иных общественных свойств и стремлений, эти героические понятия — лишь несколько комичный анахронизм. «Ножницы» здесь создаются тем обстоятельством, что приключенческий персонаж является новой ипостасью персонажа старшей, героической поэмы.

В «Одиссее» имеется пародирование сознательное, авторски преднамеренное. Сопоставим хотя бы с поединка-

ми в «Илиаде» единоборства Одиссея с Иром. Или вспомним, как сравнительно с богатырями, гибнущими в битвах под Троей, падают от стрел Одиссея или от копья Телемаха женихи Пенелопы (XXII, 83—88 и др.). Несколько бурлескным нам кажется и «сражение» родичей убитых женихов с Лаэртом, его сыном, внуком и рабами. Стоило старику только раз метнуть копье, а Одиссею ринуться на врагов, как все наступавшие итакийцы пустились наутек. В сравнении с трагически просветленным и психологически обоснованным примирением Ахилла с Приамом (в исходе «Илиады») заключение клятвенного договора о мире в финале «Одиссеи» снижено, упрощено и мотивировано лишь вмешательством Афины. (Сомнения в органичной принадлежности этого финала автору поэмы высказывались в античности не зря.)

В «Илиаде» Ахилл гневно отвергает богатые дары Агамемнона, предложившего их, чтобы задобрить оскорбленного героя. Ущемленную честь Пелид ни на какие богатства не променяет (IX, 378 слл.).

В «Одиссее» Лаэртид, приступив к кровавой расправе над женихами (Антиноя он уже сразил), не принимает предложения и обещания Эвримаха, что они возместят причиненный материальный ущерб, если вернувшийся итакийский басилей их пощадит. Одиссей уверен, что ни один из них гибели не избегнет, а возмещение он все равно полностью получит. Отказ Лаэртида своим выражением частично напоминает суровый ответ Пелида, но внутренние мотивы одного и другого общего между собою имеют мало, ибо и герои, и их конфликты совершенно разные.

В некоторых случаях тот или иной сюжетный момент переносится из старшей поэмы в младшую совсем измененным и переосмысленным. Приам представляет себе, что будет с ним при взятии и разгроме ахейцами Трои:

Псы и меня самого перед дверью моей напоследок.
Альные, будут терзать, когда кто-нибудь, поразивши
Острою медью меня, из членов дух мой исторгнет.
Сторожевые собаки, — их выкормил сам у столов я, —
Крови напившись моей, одурелые, лягут у двери...

(XXII, 66—70)

Трагический мотив в «Одиссее» потерял свое скорбное содержание и превратился в жестокую угрозу бес-

чинствующих женихов невольнику Эвмею, которому Телемах повелел отдать лук Одиссею. Женихи грозят:

Эй, куда это лук ты несешь, свинопас-неудачник?
Вот бестолковый! Вдали от людей, среди свиней, тебя скоро
Псы твои же сожрут, которых ты выкормил. . .

(XXI, 362—365)

Или вот другая, подобная реминисценция мотива из «Илиады». Чтобы повлиять на Ахилла, уже отвергшего обращение к нему говорившего от лица посольства Одиссея, воспитатель Пелида Феникс трогательно говорит о преданности и неустанной заботливости, которые проявлял к своему питомцу, когда тот еще был маленьким и беспомощным:

Нежно тебя я любил; и с другим никогда не хотел бы
Ни на пирушку пойти, ни откусить чего-нибудь дома
Прежде, чем я, на колени к себе посадив, не нарежу
Мяса тебе на кусочки и кубка к губам не приставлю.
Часто случалось и так, что хитро на груди ты мне пачкал,
С губ своих проливая вино по целовкости детской. . .

(IX, 485 слл.)

Взволновав Ахилла своей речью, Феникс частично и смягчил его гнев и неуступчивость.

В «Одиссее» коварный Эвримах, готовя убийство Телемаха, старается успокоить взволнованную Пенелопу, заверяя ее, что на ее сына никто руки поднять не посмеет, тем более такой помысел не возникнет у него, у самого Эвримаха, очень обязанного Лаэртиду:

. . . Мне Одиссей, городов разрушитель, нередко,
Взяв на колени к себе, заботливо вкладывал в руки
Вкусный жаркого кусок и вино к губам подносил мне.
Вот почему Телемах мне дороже, чем кто бы то ни был. . .

(XVI, 442—445)

В устах неблагодарного молодчика реминисценция из «Илиады» звучит цинично и кощунственно. Это глумление над тем чувством и сознанием человеческого долга, которые для Пелида и Феникса являются священными.

Интересно, что Эвримах еще и живо клянется сурово покарать того, кто вздумал бы посягнуть на жизнь Одиссея сына, и при этом пользуется словами угрозы Ахилла Агамемнону:

Черная кровь его вмиг по копьё моему заструится!

(«Ил.», I, 303; «Од.», XVI, 441)

На собрании итакийцев Эвримах иронически отвергает предупреждение птицегадателя Алиферса, что Одиссей скоро вернется домой и что следовало бы поскорее женихов обуздать («Од.», II, 163 слл.) Его возражение старому вещуну явно варьирует ответ Гектора Пулидамасу, ссылавшемуся на знамение с орлом («Ил.», XII, 216 слл.). Но в «Илиаде» защитник Трои, исполненный доблести и патриотизма, утверждает, что

«Доброе знамение есть лишь одно — за отчизну сражаться».

А бесчинствующий посягатель на достояние Одиссея грубо грозит предсказателю суровым взысканием и утверждает, что разорение дома будет продолжаться. Там, в старшей поэме, критика суеверия связана с высоким героическим сознанием долга перед родиной, здесь — с личной заинтересованностью.

Некоторые из повторений и реминисценций художественно оправданы и воспринимаются как органичные. Так, в «Илиаде» Ахилл, узнав о гибели друга, Патрокла, лег, убиваясь, на землю, «огромный на пространстве огромном». В «Одиссее» дословно то же говорится не о живом, а о мертвом, сраженном Пелиде, о его трупе (XXI, 40). В «Илиаде» растроганному мольбой Приама Ахиллу «плакать тогда об отце захотелось». В «Одиссее» то же говорится о Телемахе (IV, 113). Невозможность обнять явившийся призрак убитого друга вызывает у Ахилла скорбную ламентацию и рассуждение об отсутствии у сошедшей в Аид душе жизненной силы; такую ламентацию произносит и Одиссей, когда не может обнять тень своей матери в Аиде. Печальное рассуждение Пелида вызывает у окружающих его ахейцев слезы:

Так он сказал, и у всех появилось желание плакать.

(XXIII, 108)

В младшей поэме печальные слова Менелая о невернувшемся друге (Одиссее), с которым он бы часто встречался и, любя, наслаждался, вызывает такой же печальный отклик — плач. В «Илиаде» этот плач имеет как бы общефилософскую основу — печальное сознание безвозвратности пресеченной человеческой жизни, а в «Одиссее» — более личную почву, хотя о том и другом желании говорится в тех же словах.

О том, что это реминисценция мотива из «Илиады», говорит и реплика Писистрата:

Никакой мне
Радости нет горевать после ужина. Будет еще ведь
Ранорожденная Эос...

В «Илиаде» вслед за вышеприведенным стихом читаем:

В горестином плаче застала их всех розоперстая Эос...

Реплика Несторида как бы на этот стих намекает и ссылается, осуждая такую длительность горевания.

В «Илиаде» о сраженном Кебрионе, вокруг тела которого шла долгая и упорная сеча, мы читаем: «...А он, широко распростершись, в пыльном лежал урагане, забыв об искусстве возницы» (XVI, 775—776). То же, только не в третьем, а во втором лице, говорит в Аиде Одиссей тени Ахилла, вспоминая, как бились за его, Пелида, труп (XXIV, 39—40).

В «Илиаде» в соответствии с трагическим звучанием героической эпопеи медь — «безжалостная», жестокая. В «Одиссее» это содержание эпитета местами как бы забыто, и медь оказывается «безжалостной» не при убийстве человека, а при рубке дерева, при колке дров (XIV, 418).

Но, как уже замечено, нередко бывает, что заимствованные выражения являются в той или иной мере пародийными. Так, в «Илиаде» вожди ахейцев и троянцев величаются эпитетами «владыка народов» (племен, воинств). В «Одиссее», пародийно, Ир — «владыка нищих» (XVIII, 106). Родительница этого «владыки», подобно Гере, Фетиде, Гекубе, Пенелопе — тоже «владычица-мать» («Од.», XVIII, 5).

Эвримах стонал «благородным» сердцем (XXI, 247). Это — сравнительно с таким же эпитетом духа того или иного героя «Илиады» — иронически и пародийно. То же можно сказать о «нежной» шее сраженного Антиноя, об эпитете «безумцы» («Од.», XXII, 32—33). В «Илиаде» эти эпитеты углубляют трагизм изображаемой гибели, в «Одиссее» — пародируют.

Здесь такая же разница, как между рассказом и суждением гуманного автора «Илиады» о жестокости Ахилла, зарезавшего двенадцать молодых пленных троянцев (для тризны Патроклу — XXIII, 176), и натуралистиче-

ски-холодным повествованием о бесчеловечном повешении двенадцати рабынь Одиссея (XXII, 457—474).

Неуместен или ироничен эпитет Эвмея и Филойтия «над мужами начальник» (XV, 351; XX, 185). Этот эпитет относится в «Илиаде» к какому-нибудь видному басылю, к Атриду, имеющему в своем подчинении большое войско, или, по крайней мере, к Асию, во главе троянского отряда штурмовавшему ахейскую стену («Ил.», XII, 110 и др.). Свинопас Эвмей — раб, старший над четырьмя другими рабами-пастухами (XIV, 436), и вот он, подобно такому военачальнику, тоже титулуется как «повелитель мужей». Так же величается и коровий пастух Филойтий.

Некоторые эпитеты и характеризующие выражения переосмысляются и снижаются пародийно тем, что переводятся из плана героического в план, так сказать, потребительский, или тем, что прилагаются даже не к человеку, а к животному.

В «Илиаде», утратив Патрокла и осознав свою тяжкую вину, Ахилл осуждает себя как «бремя земли» (XX, 379): из-за своего гнева, не ратоборствуя и не выручая страдающее ахейское войско, он для рода-племени бесполезен, его сила и отвага не нужны, и сама его жизнь потеряла поэтому свой смысл, стала для него тягостной. «Бремя земли» здесь суровый приговор самому себе.

В «Одиссее», глумясь над нищим скитальцем, женихи говорят, что он, лишенный охоты и способности к работе, «бремя земли» совсем в другом смысле: бездельник и тунеядец. В устах Пелида содержание эпитета — глубоко трагическое, а в сказанном женихами — ругательное, издевательское. Те же слова переведены с высокого патетического стиля в стиль низко-поносительный.

В «Илиаде» Аякс Теламонид уверенно идет на единоборство с Гектором, «величаво ступая» (VII, 213). В «Одиссее», узнав от Лаэртида о доблести сына, Неоптолема, величаво, гордо ступает в Аиде тень Ахилла (XI, 538—540). Так, исполненные отваги и достоинства, шагают могучие герои. Поэтика младшей поэмы здесь согласована с поэтикой старшей. Потому и мертвый Пелид здесь все еще «наилучший среди ахейцев», «быстроногий», призрак «широкодержавного» (III, 248) Агамемнона — все еще «владыка мужей» (XI, 397), а живущий в мирной домашней обстановке Менелай — все еще, как в поле брани — «зычноголосый» (III, 311).

Но вот в рассказе о Полифеме ослепленный циклоп,

ощупав своего лучшего барана, покидающего пещеру последним, говорит, что обычно этот вожак стада выходил первым, «величаво ступая...» (IX, 450). То же выражение явно обыграно юмористически.

Постоянный эпитет к словам «окрыленные» часто указывает на важность сообщения, совета, замечания или возражения, а также большей частью на доброжелательность отношения говорящего к тому, к кому его речь обращена. Примеров из одной и другой поэмы можно привести много.

Совсем выпадает из этого значения эпитет «крылатые» к словам, выражающим злобу. Его несогласованность с такими словами производит комичное впечатление, он звучит пародийно. Так звучит этот эпитет к словам Антиноя, швыряющего скамейку в пищего (XVII, 459 сл.), или к словам Ира, накинувшегося на пришельца-соперника (Одиссея):

С бранною речью напал на него и слова окрыленные молвил:
«Вон из прихожей, старик! Или за ногу вытащи будешь!»

(XVIII, 9—10)

Но иногда реминисценция касается не того или иного формульного выражения, а важного мировоззренческого высказывания, которое переосмыслиется вовсе не пародийно, а с большой серьезностью. Так, в «Илиаде» оскорбленный и гневный Ахилл мотивирует свой отказ выручить ахейцев не только несправедливостью их вождя Агамемнона, но и более общим философским рассуждением: жизнь дается человеку только раз, на войне он может ее потерять, другой обрести нельзя, так стоит ли его жертвовать? Нет, не стоит, решает он.

Потом, после убийства Патрокла, Пелид свое решение изменил — над суждением обособившейся личности взял верх героическое сознание.

В «Одиссее» Лаэртид говорит Ахиллу, властвующему над усопшими, что он самый счастливый среди них, ибо и в Аиде так же славен и так же начальствует над мертвыми, как раньше, будучи живым, над живыми. Ахилл отвечает:

Не утешай меня в том, что я мертв, Одиссей благородный!
Я б на земле предпочел батраком за ничтожную плату
У бедняка, мужика безнадельного, вечно работать,
Нежели быть здесь царем мертвецов, простившихся с жизнью.

(XI, 488—491)

Устами Пелида автор младшей поэмы утверждает ценность не идеального достоинства и почета, а реально-го земного существования. Гомеровский героический взгляд подвергается пересмотру: выше и важнее всего — не жизнь в сознании и памяти народа, а свое, собственное, личное бытие.

Как бы ревнуя к творцу «Илиады», создатель «Одиссеи» находит для его мыслей иное понимание и для его речений другое толкование или новую интерпретацию¹. Новое в содержании, направлении, образах героев, композиции и всем поэтическом искусстве и завоевало младшей поэме то место, которое она заняла вслед за недостижимой старшей поэмой. Разные и одна другую дополняющие, они вместе явились тем классическим эпосом, который составил эпоху в мировой поэзии и всей культуре человечества.

ПРЕДИСЛОВИЕ

¹ Геродот. История, кн. II, 53.

² Джамбатиста Вико. Основания новой науки об общей природе наций. Л., 1940, с. 364, 365.

³ Jakob Grimm. Kleine Schriften, Bd. I. Berlin, S. 155.

⁴ И.-П. Эккерман. Разговоры с Гете. М.—Л., 1934, с. 355; Ф.-А. Вольф (1759—1824) — немецкий филолог-классик, который вслед за Ф. д'Обиньяком (ум. в 1676 г.) отвергал Гомера как единого автора «Илиады». «У Вико имеется в зародыше Вольф», — писал К. Маркс (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 30, с. 512).

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 107.

⁶ M. Raggy. L'épithète traditionnelle dans Homère. Paris, 1928; Les formules et la métrique d'Homère. Paris, 1928.

⁷ С. Шестаков. Повторения у Гомера. Казань, 1903, с. 50 сл.

⁸ «Philologica. Памяти академика В. М. Жирмунского», Л., 1973, с. 53 сл.

⁹ A. Lesky. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Homerischen Epos. — «Festschrift für Dietrich Kralik». Wien, 1954, S. 1—9; A. Dihle. Homer-Probleme. Opladen, 1970, S. 57ff; H. Eisenberger. Studien zur Odyssee. Wiesbaden, 1973, S. 327.

¹⁰ K. Rothe. Die Ilias als Dichtung. Paderborn, 1910; W. Schade-waldt. Iliasstudien. Leipzig, 1938.

¹¹ F. Dirlmeier. Das serbokroatische Heldenlied und Homer. Heidelberg, 1971, S. 18ff.

¹² М. Е. Салтыков-Щедрин едко высмеял достаточность бездумного повторения аэдом усвоенных им постоянных выражений, «представляя себе этого доброго Гомера, болтающего без умолку полчаса и этой механической деятельности языка обязанного своею славой...». См.: «Н. Щедрин (М. Е. Салтыков) о литературе». М., 1952, с. 24.

- ¹³ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XI. М., 1956, с. 579.
- ¹⁴ См. там же, т. VII, с. 404.
- ¹⁵ В. Жирмунский. Народный героический эпос. М.—Л., 1962, с. 255.
- ¹⁶ «Эпос о Гильгамеше». М.—Л., 1961, с. 130.
- ¹⁷ См.: Martin P. Nilsson. Der Homerische Dichter in der Homerischen Welt. — «Die Antike», 1938, Bd. 14, S. 31—34.
- ¹⁸ См.: «Одиссея», II, 42—46.
- ¹⁹ См.: W. B. Stanford. Studies in the Characterisation of Ulysses. — «Hermathena», Dublin — London, 1949—1950, № 73, 74, 75; Paula Philipson. Die vorhomerische und homerische Gestalt des Odysseus. — «Museum Helveticum». Basel, 1947, vol. 4, fasc. 1, S. 8—23.
- ²⁰ «Одиссея», I, 32—34.
- ²¹ См., напр.: W. Jaeger. Paideia. Bd. I. Berlin und Leipzig, 1934, S. 86ff; W. Nestle. Odyssee-Interpretationen. — «Hermes», Berlin, 1942, Bd. 77, H. 2. S. 130ff.
- ²² Аристотель. Поэтика. М., 1957, 1453а.
- ²³ «...В героическую эпоху мы застаем женщину уже приниженной господством мужчины и конкуренцией рабынь. Достаточно прочесть в «Одиссее», как Телемах обрывает свою мать и заставляет ее замолчать» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 65).
- ²⁴ Из огромной литературы вопроса назовем лишь несколько работ: С. Шестаков. О происхождении «Одиссеи». Казань, 1892; И. И. Толстой. Возвращение мужа в «Одиссее» и в русской сказке. — «С. Ф. Ольденбургу. К 50-летию научно-общественной деятельности. 1882—1932». Л., 1934; U. v. Wilamowitz-Möllendorf. Die Heimkehr des Odysseus. Berlin, 1927; L. Radermacher. Die Erzählungen der Odyssee. Wien, 1915; V. Bernard. Introduction à l'Odyssee. 3 vv. Paris, 1924—1925; G. Germain. Genèse de l'Odyssee. Paris, 1954.
- ²⁵ См. сб. «Типология и взаимосвязи литератур древнего мира». М., 1971 (см. библиографию к статьям Е. Мелетинского и П. Гринцера).
- ²⁶ И. И. Толстой, статья, указ. в прим. 24 (перепечатана в кн.: И. И. Толстой. Статьи о фольклоре. М.—Л., 1966, с. 59—73).
- ²⁷ В. М. Жирмунский. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава I

¹ «Их mimesis соответствует нашему термину «воспроизведение». И если позднее понимали это слово как «подражание» (Nachahmung), то перевод не был удачен, стесняя круг понятия и пробуж-

дая мысль о подделке под внешнюю форму, а не о передаче внутреннего содержания» (II. Чернышевский. Поли. собр. соч., т. II, с. 80).

² Еще у Ксенофонта и Платона наряду с мимесис употребляются «эпикасия», «апэйкасия», родственные обозначениям подобия, сходства. См.: G. Finsler. Platon und die Aristotelische Poetik. Leipzig, 1900, S. 12ff.

³ H. Diels. Fragmente der Vorsokratiker (далее — FVS). 5. Auflage. Berlin, 1934, Bd. I, S. 12. Фрагм. В 10 Гераклита. По перекл. Л. Маковельского.

⁴ FVS, фрагм. Ксенофана II, 15, 16. Цит. по кн.: С. И. Радциг. История древнегреческой литературы. М., 1959, с. 180. Переводчик не указан.

⁵ FVS, фрагм. Эмпедокла 23. Перевод Г. И. Якубаниса.

⁶ С. Я. Лурье. Демокрит. Тексты, переводы, исследования. Л., 1970, с. 352, фрагм. 559.

⁷ Ксенофонт Афинский. Сократические сочинения. Пер. С. И. Соболевского. М.—Л., 1935. См. здесь «Воспоминания о Сократе», III, гл. X, 8.

⁸ Ксенофонт Афинский. Воспоминания о Сократе, гл. X, 3—4. Об эстетических взглядах Ксенофонта см.: А. А. Тахо-Годи. Классическое и эллинистическое представление о красоте. — «Эстетика и искусство». М., 1966, с. 15—37.

⁹ Там же: «Так как нельзя встретить человека, у которого одного все было бы безупречно, то, рисуя красивые человеческие образы, вы берете у разных людей и соединяете вместе какие есть у кого наиболее красивые черты и таким способом достигаете того, что все тело кажется красивым», гл. X, 2.

¹⁰ Там же, гл. X, 6—7.

¹¹ См.: А. Ф. Лосев. Античная музыкальная эстетика. М., 1960, с. 17 и сл.; H. Kolleg. Die Mimesis in der Antike. Bern, 1954, S. 22ff.

¹² Плутарх. Перикл, IV.

¹³ Платон. Соч., т. 3, ч. 2. М., 1972, с. 120.

¹⁴ Там же, т. 2, 1970, с. 397.

¹⁵ См.: Платон. Соч., т. 1 («Ион»), 537—541, и т. 3, часть I, «Государство», кн. X, 597—602. Прямо противоположный взгляд высказывается у Ксенофонта («Пир», гл. IV, 6).

¹⁶ «Законы», 719 e d.

¹⁷ «Государство», кн. X, 607a.

¹⁸ Там же, кн. X, 602 b d. В том же изд. Платона, т. 2, см. его диалог «Софист», 234 b c.

¹⁹ О платоновской критике Гомера и ее резонансе в античности см.: St. Weinstock. Die Platonische Homerkritik und ihre Nachwirkung. — «Philologus», 1926, Bd. 82, H. 2. См. также: Y. F. Kind-

strand. Homer in der Zweiten Sophistik. Uppsala, 1973. Еще спустя полтысячелетия мы находим отзвук и продолжение этой полемики у Плутарха. «... Подражание, достигает ли оно сходства с плохим или хорошим, является предметом похвалы... Надо самым тщательным образом приучить юношу в этих произведениях к наставлению, что мы восхваляем не действие, относительно которого произошло подражание, но искусство, если объект (произведение искусства) оказывается достойным результатом этого подражания. Поэтому если поэтическое искусство часто и повествует, путем подражания, о дурных делах и постыдных страстях и пороках, то необходимо, чтобы юноша не принимал за истину то, что в этом оказывается удивительным и успешно исполненным, и одобрял как прекрасное, но чтобы он одобрял это только как согласованное с надлежащим внешним видом (того, чему подражает искусство) и для него специфическое... «Что-нибудь прекрасное» и «чему-нибудь прекрасно подражать» — не одно и то же». См.: Плутарх. Каким образом юноши должны слушать поэтов, 3. Перевод А. Лосева. — «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. I. М., 1962, с. 207—208. См. здесь также «Застольные беседы Плутарха», с. 204—205.

Как полемика против платоновских взглядов на Гомера интересны и рассуждения Страбона. В первой книге его «Географии» читаем: «... Кто же подумает, что поэт, который мог вывести других людей в роли ораторов или полководцев и в других ролях способными к риторическому искусству, сам является одним из болтунов и шарлатанов, который способен только морочить фокусами слушателей, а не помогать им! И мы не можем сказать, что какое-нибудь другое высокое достоинство поэта (каково бы оно ни было) превосходит то, которое позволяет ему подражать жизни словесными средствами. Как же человек, не имея жизненного опыта, будучи глупцом, может подражать жизни?» (гл. II, 5). Страбон. География. М., 1964 (перевод Г. А. Стратановского).

См. в кн. «Древнегреческая литературная критика» (М., 1975) ст. И. В. Шталь «Гомеровский эпос в литературной критике Страбона» (с. 361—382) и ст. Т. В. Поповой «Гомер в оценке неоплатоников» (с. 435—449).

²⁰ См.: А. Макавельский. Софисты. Выпуск первый. Баку, 1940, с. 46, фрагм. Горгия 23.

²¹ С. В. Толстая-Меликова. Учение о подражании в греческой теории искусства до Аристотеля. — «Известия АН СССР», VI серия, т. XX, 1926, с. 1151—1159.

²² Там же.

²³ «Государство», кн. III, 393 b c d.

²⁴ В «Илиаде» прямая речь занимает из 15696 стихов поэмы 7018; в «Одиссее» из 12103 ее стихов — 8225.

²⁵ Аристотель. Поэтика. Перевод В. Г. Ансельмуса. М., 1957, гл. 24, 1460 а.

²⁶ Там же, гл. 4, 1448 в.

²⁷ В. Асмус. В сб. «Из истории эстетической мысли древности и средневековья». М., 1961, с. 115, 136 и др.; М. Овсянников, в «Истории эстетики», т. I. М., 1962, с. 25; В. П. Шестаков. Там же, с. 64; А. Лосев. Античная музыкальная эстетика, с. 47; А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. История эстетических категорий. М., 1965, с. 208 сл.

²⁸ Аристотель. Поэтика, гл. 4, 1448 в.

²⁹ Там же, гл. 23, 1459 в.

³⁰ См.: Б. В. Варнеке. Плиний об искусстве. Одесса, 1918, с. 26.

³¹ Там же, с. 48.

³² Там же.

³³ См.: «Греческая эпиграмма». М., 1960, с. 127, 153, 290. Пер. под ред. Ф. Петровского.

³⁴ Каллистрат. Описание статуй. — «Памятники поздней античной поэзии и прозы». М., 1964, с. 250: «Скопасом была создана вакханка из паросского мрамора. Она могла показаться живою».

К проблеме мимесис в античности см.: А. Лосев. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963; Он же. История античной эстетики (софисты, Сократ, Платон). М., 1969; E. Steingmüller. Mimesis im philosophischen und rhetorischen Sinne. — «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum», 1913, Bd. XXXI—XXXII, H. I.

Глава II

¹ См.: А. Ф. Лосев. Олимпийская мифология в ее социально-историческом развитии. — «Ученые записки Моск. гос. пед. института им. В. И. Ленина», 1953, LXXII, с. 48—51.

² «... Если к смыслу извлечений из реально данного добавить — домыслить, по логике гипотезы, — желаемое, возможное и этим еще дополнить образ, — получим тот романтизм, который лежит в основе мифа» (А. М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27, с. 312).

³ Жизненная иллюзия у Гомера прослежена в книге: S. E. Vassett. The Poetry of Homer. California, 1938.

⁴ Перевоплощения богов у Гомера рассматривались как явления «подражания» еще в античности. На ее исходе, в вековой полемике о допустимости или недопустимости мимических зрелищ, яркими противниками коих были христианские моралисты, по-своему продолжавшие платоновское опасение драматических произведений и представлений, искусство актерского подражания отставали ссылкой на

то, что в ролях мимов выступают в «Илиаде» и «Одиссее» сами олимпийцы.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 12, с. 736.

Глава III

¹ *Homeri opera recognovit...* Thomas W. Allen. Tomus V. Oxford, 1912, p. 118.

Сведения об отрывках из Троянского цикла и переводы см.: П. А. Шуйский. О поэмах Троянского цикла. — «Ученые записки Уральского гос. университета», вып. 6, филологический. Свердловск, 1949.

² М. Грабарь-Пассек полагает, что «чисто романтический мотив похищения Елены не удовлетворил творца «Киприй». См.: М. Грабарь-Пассек. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М., 1966, с. 12.

³ См. прим. 1.

⁴ Критику этого утверждения см.: J. Kakridis. Homer ein Philhellene? — «Wiener Studien», 1956, Bd. 69, S. 25—26.

⁵ Понимание Эсхилом разрушения Трон как справедливого возмездия см.: «Агамемнон», 805—814.

⁶ Диоген Лаэртский, II, 11.

⁷ Цит. по: Платон. Сочинения. Часть II. Пер. Карпова. СПб., 1863, с. 403.

⁸ В. Нестле необоснованно считает древнее суждение справедливым. См.: Wilhelm Nestle. Der Friedengedanke in der antiken Welt. — «Philologus», Suppl. XXXI, H. I, S. 6.

⁹ См.: Павсаний. Описание Эллады, VII, 2, 5.

¹⁰ См.: Гесиод. Труды и дни, стихи 654—657.

¹¹ Свод древних источников о Лелантской войне имеется в статье М. М. Мандела, сб. «Charistēria», 1896, с. 233—248.

¹² См.: Павсаний, VII, 5.

¹³ Там же, VII, 4.

¹⁴ Ценный материал об исторических истоках человечности Гомера см.: Gisela Micknat. Studien zur Kriegsgefangenschaft und zur Sklaverei in der griechischen Geschichte. I Teil, Homer. Mainz, 1954.

Глава IV

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 168.

² См.: «Облака» Аристофана, ст. 992 сл.

³ «Ritterliches Ehrgefühl» у гомеровских героев усматривает

О. Дитрих, см.: Ottmar Dittrich. Geschichte der Ethik, Bd. I, 1926, S. 21.

⁴ Схолпя «Т» к IX, 637: «...Будто он опечален не произволом Агамемнона, а лишением почетного дара...»

⁵ Гераклит говорит: «Лучшие люди одно предпочитают всему: вечную славу — преходящим вещам». См.: «Материалисты древней Греции». М., 1955, фрагм. 29 в перев. М. А. Дынника.

⁶ Аристотель. Никомахова этика, кн. III, § II. Пер. Э. Радлова. СПб., 1884.

⁷ Герцен заметил: «Богатырь» — не рыцарь, как и Ахилл (А. И. Герцеи. Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, с. 185).

⁸ О иародности Ахилла говорит Белинский: «... Герой преимущественно должен выражать своею личностью всю полноту сил народа, всю поэзию его субстанционального духа. Таков Ахилл Гомера... Он присутствует в поэме не от себя, а от лица иарода, как его представитель...» (В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, с. 38—39).

Глава V

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 18, с. 531.

² Гегель. Соч., т. XIII. М., 1939, с. 122.

³ Аристотель. Риторика, кн. II. гл. II. Пер. Н. Платоновой. СПб., 1894.

⁴ «Ему нужна справедливость; его сердце страдает не от бессилия, а от несправедливости; ему нужна не победа, а справедливость со стороны обидчика» (В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, с. 325).

⁵ Платон. Апология Сократа, 28 с d. О том же решении Ахилла говорит Аристотель в «Риторике», кн. I, гл. III: «Для него подобная смерть представляется чем-то более прекрасным».

⁶ На этический смысл «Илиады» указывали античные моралисты и схоласти. В средние века его отмечает Евстафий, в эпоху Возрождения — Эразм Роттердамский, в новое время — Гердер, Фр. Шлегель, Гегель, Нитч, в нашем столетии — Дреруп и др. Некоторые гомеристы (Финслер, Виламовиц) этот смысл отрицают.

⁷ Дж. Томсон. Исследования по истории древнегреческого общества. М., 1958, с. 583: «... Приам посещает человека, убившего его сына, и выпрашивает у него тело сына. Оба врага очищают свои сердца, проливая потоки слез, один о своем сыне, другой — об отце...»

⁸ О предварениях в «Илиаде» см.: W. Schadeewaldt. Iliasstudien. Leipzig, 1938.

⁹ И. И. Вникельман. Избранные произведения и письма. М.—Л., 1935, с. 141.

¹⁰ G. Bernhardt. De alliterationis apud Homerum usu. 1906.

¹¹ Перевод М. Е. Грабарь-Пассек. Цит. по сб. «Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства». М., 1964, с. 28.

Глава VI

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, с. 30.

² В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, с. 53.

³ Аристотель. Поэтика, 1454b.

⁴ Dissertation sur Homère, considéré comme poète tragique, par M. De Shabanon. Paris, MDCCCLXIV, p. 547. См. также статью «Об Омире как о трагике» («Труды Волы. об-ва люб. рос. слов.», 1822, XX).

⁵ C. Schmidt. Homerische Studien, III, Die Ilias und die Kunst des Dramas, 1908.

⁶ A. Patzig. Die Achilleustragödie der Ilias. — «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum», 1923, H. II, S. 48—66. H. III, S. 115—155; A. Szabo. Achilleus, der tragische Held der Ilias. — «Acta antiqua». Budapest, 1956, S. 55—108.

⁷ Erich Bethe. Homer, I, 1914, S. 337ff; W. Schade-waldt. Von Homers Welt und Werk, 1951; S. E. Bassett. The Poetry of Homer. 1938, p. 202.

⁸ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI, с. 17.

⁹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, с. 282—283.

¹⁰ См. его «Поэтику», гл. 23, 1459b.

¹¹ См.: Hans Dachs. Die lysis ek toy prosōpoy. Diss. Erlangen, 1913.

Глава VII

¹ Не всегда трагический оборот той или иной надежды и опрокинутой уверенности вызывает сострадание автора. Как увидим дальше, в этом эпизоде только клятва Гектора вызывает горькую иронию автора, у которого Долон вызывает лишь насмешку без какого бы то ни было сочувствия и жалости.

² Гомер пользуется различными видами иронии (частично прослеженными в работе Иозефа Пеховского «De ironia Iliadis». М., 1856). Но для понимания смысла и стиля поэмы весьма важно выявить в ней иронию трагическую, почему мы на ней и остановились.

Глава VIII

¹ Аристотель. Никомахова этика, VI, § 7.

² См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 33.

³ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, с. 78.

⁴ См. особенно XXIV, 265—280 — запряжку мулов в повозку Приама.

⁵ См.: Негман Josef K. Die akustische Phänomene in der Ilias. München, 1964.

⁶ Схолия к «Ил.», 217 замечает: «как ваятель». См.: С. Шестаков. Гомер в схолиях. — «Филологическое обозрение», т. XX за 1901 г. и т. XXI за 1902 г.

Глава IX

¹ Это — так назыв. аиакефалеосис, сжатые изложения эпических сказаний, по которым можно судить о характере песенного материала, унаследованного и использованного Гомером. В этих сказаниях почти отсутствуют эпизоды, жизненные подробности, углубленное изображение. По ним можно судить, что нужно было Гомеру внести в этот песенный материал, чтобы сделать его «Илиадой».

² Эней взял метательный камень,

Крупный булыжник; его не снесли бы и двое из смертных,
Ныне живущих. Легко сын Анхиза один его поднял.

(XX, 285—287)

³ В. Г. Беллинский. Полн. собр. соч., т. VII, с. 145, 151 — 153.

⁴ В труде А. Ф. Лосева «Гомер» (М., 1960) после тезиса об «антипсихологизме» эпоса (с. 145) говорится, что «тем не менее психология у Гомера уже начинается и дает немалые результаты» (с. 149), а затем у него отмечаются даже черты «весьма капризной психологии» (с. 174). А. А. Тахо-Годи говорит о Гомере, что его в совершенно одинаковой степени интересует и внутренний и внешний мир человека. См. ее работу «Структура поэтических тропов в «Илиаде» Гомера» («Вопросы античной литературы и классической филологии». М., «Наука», 1966, с. 56).

⁵ Платон. Государство, 391 с.

⁶ Платон. Соч., т. IX. Пб., «Academia», 1924, с. 63.

⁷ См.: Y. F. Kindstrand. Homer in der Zweiten Sophistik. Uppsala, 1973, S. 113—142; St. Weinstock. Die Platonische Homerkritik und ihre Nachwirkung. — «Philologus», B. 82. H. 2, 1926.

⁸ Аристотель. Поэтика, XV, 1454 а.

⁹ Там же, XXV, 1461 а.

¹⁰ Плутарх. Каким образом юноши должны слушать поэтов, 7, 8.

¹¹ Относительно изображения Гомером душевных движений и внутренних борений см.: Karl Lanig. Der handelnde Mensch in der Ilias, 1954. См. также: Wolfgang Kullmann. Die Quellen der Ilias. — «Hermes», Einzelschrift, H. 14. Wiesbaden, 1960, S. 384ff.

Глава X

¹ См. его «Beiträge zur Theorie und Technik des Romans» (Leipzig, 1883, S. 143—144).

² «История греческой литературы», т. I. М., 1946, с. 95.

³ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XI, с. 474.

Глава XI

¹ М. Е. Грабарь-Пассек придерживается другого взгляда: «Малое сравнение есть не зародыш, а упадок, не зерно, а ссохшийся плод. Малое сравнение в «Илиаде» есть нисходящая линия образного мышления...» («Эпитеты и сравнения в «Илиаде» Гомера». — «Іноземна філологія», вып. 36. Львів, 1974, с. 27).

² «Слово «пластическое» по отношению к сравнению, — говорит М. Е. Грабарь-Пассек, — является не только переносным, и «Илиада» в столь же полной мере отражает силу двигательного воображения греков, как эгинские мраморы» (там же, с. 23).

³ Hegmann F r ä n k e l. Die Homerischen Gleichnisse. Göttingen, 1921.

⁴ D. M ü l d e r. Die Ilias und ihre Quellen. Berlin, 1910. S. 349.

⁵ Гегель. Соч., т. XII. М., 1938, с. 424.

⁶ Образцы его в поэме: XIII, 470, 292 и др. Уподобление здесь привычно краткое, без какой бы то ни было детализации.

Глава XII

¹ См.: Аристотель. Риторика, кн. III, гл. VI.

² Karl Goepel. Vom Homerischer Kunst. Hamburg, 1914. S. 5—6.

Глава XIII

- ¹ Аристотель. Риторика, кн. III, гл. IV.
- ² Там же, гл. X.
- ³ Там же, гл. XI.
- ⁴ Аристотель. Поэтика, гл. XXII, 1459 а.
- ⁵ Аристотель. Риторика, кн. III, гл. II.
- ⁶ W. B. Stanford. Greek Metaphor. Oxford, 1936, p. 119.
- ⁷ См.: Milman Parry. The traditional Metaphor in Homer. — «Classical Philology», 1933, January, p. 42.
- ⁸ См.: там же, с. 40.
- ⁹ См.: там же.
- ¹⁰ Там же, с. 37.
- ¹¹ См.: Hans Trümper. Kriegerische Fachausdrücke im griechischen Epos. Basel. 1950, S. 148ff., 160ff.
- ¹² «Риторика», кн. III, гл. XI.

Глава XIV

- ¹ M. Parry. L'épithète traditionnelle dans Homère. Paris, 1928.
- ² Heinrich Düntzer. Homerische Abhandlungen. Leipzig, 1872, S. 548 ff.
- ³ См. прим. 12 к предисловию.
- ⁴ S. E. Bassett. The Poetry of Homer. California, 1938, p. 15—18.
- ⁵ См.: Paul Caueг. Grundfragen der Homerkritik. Leipzig, 1895, S. 269ff.
- ⁶ М. Е. Грабарь-Пассек. Эпитеты и сравнения в «Илиаде» Гомера. — «Іноземна філологія», вып. 36. Львів, 1974, с. 17—27.
- ⁷ Количество разных терминов и эпитетов для выражения страдания, горя, скорби поразительно, говорит М. Реймшнейдер. Но ее вывод, что «гомеровский человек — мрачнейший пессимист», никак не убедителен. См.: Margarete Reimschneider. Homer. Entwicklung und Stil. Leipzig, 1952, S. 163ff.
- ⁸ См.: Hubert Schrade. Götter und Menschen Homers. Stuttgart, 1952, S. 261ff.

Глава XV

- ¹ См.: Аристотель. Риторика, кн. II, гл. XXI.
- ² См.: Ernst Ahrens. Gnomēn in griechischer Dichtung. Würzburg, 1937.

Глава XVI

¹ Поношение входит в порицание как его составной элемент, а также обычно сопровождается уничижением противника. См.: IV, 339; V, 787, 889; VIII, 163—164, 228; XI, 362, 385; XIII, 769, 824; XXI, 394—395, 474, 481 и др. Иногда поношение входит и в самоукорение (VI, 344 и др.).

² О сарказмах у Гомера см.: Joseph Meppard. Die rethorische Figur des Sarkasmus und ihre Verwendung bei Homer. — «Jahrbücher für classische Philologie», 1892.

Глава XVII .

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 12, с. 737.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава I

¹ Откуда Телемаху известно, что в образе Мента приходила и наставляла его Афина, в поэме не сказано. Это один из тех редких случаев, когда герой эпоса знает то, что известно только автору произведения.

² Здесь, XIII, 221 сл., когда она является Одиссеей в образе юного пастушка и когда герой ей рассказывает о себе очередную небылицу, Афина стыдит его за это, затем открывается Лазертиду. Одиссей оправдывается:

Трудно, богиня, тебя узнать человеку при встрече,
Как бы он опытен ни был: со всяким сходна ты бываешь...

(XIII, 312—313)

³ Лукиан («О пляске», 19) видит в Протее сказочное отображение миметического искусства танца.

⁴ См.: «Эллинские поэты». Пер. В. В. Вересаева. М., 1963, с. 82, стихи 133—136.

⁵ Там же, с. 94, стихи 197—201.

Глава II

¹ О реминисценциях в «Одиссее» из «Илиады» см.: Karl Reinhardt. Die Ilias und ihr Dichter. Göttingen, 1961, S. 469ff, 506; Alfred Heubeck. Der Odyssee-Dichter und die Ilias. Erlangen, 1954, S. 11.

² См. в вышецитированных «Эллинских поэтах» фрагмент 54 из лирики Архилоха (с. 217).

³ Собака, говорит Аристотель, была уж очень стара и, естественно, умерла от радости, что увидела хозяина, так как чересчур сильная радость приводит и крепкий организм к смерти. См.: Hubert Hinfeland. Untersuchungen zu den Homerischen Aporien des Aristoteles. Diss., Heidelberg, 1961, S. 59—60.

А может быть, причиной смерти Аргуса в тот момент, когда Одиссей переступил порог дома, является также и боль, причиненная собаке тем, что хозяин, которому она так обрадовалась, не поласкал ее и ушел.

⁴ Об амфиболлиях в «Одиссее» см.: Adolf Roemer. Homerische Studien. — Abhandlungen der philosophisch-philologischen Klasse der königlichen Bayerischen Academie, Bd. XXII, 2. Abteilung. München, 1905, S. 400ff.

⁵ См.: Georg Eckel Duckworth. Foreshadowing and Suspense in the Epic of Homer. Princeton, 1933.

Глава III

¹ Аристотель. Поэтика, 1460a.

² См.: Marcel Delannois. Le plan rhétorique dans l'éloquence grecque d'Homère à Démosthène. Bruxelles, 1959.

³ Другие благопожелания Одиссея тоже относятся к счастью семьи и народа, к благополучию и процветанию дома. Таковы его благословения перед отъездом Алкиною и Ареге (XIII, 43—46 и 59—62), его слова благодарности, обращенные к Эвмею (XIV, 53—54), его пожелания Телемаху (XVII, 354—355) и Амфиному (XVIII, 146—147). Не героические подвиги, а материальные удачи составляют его высшее жизненное стремление также и здесь.

Глава IV

¹ В «Илиаде» (X, 260 сл.) Мерион дает Одиссею некогда украденный им у Автолика шлем, должно быть, делающий того, кто покрыл им свою голову, невидимым. Это — тоже отголосок происхождения героя от Автолика — Гермеса.

² Это качество Одиссея вызвало многочисленные отклики в древней греческой и римской литературе: у Пиндара (Немейские оды VII и VIII), в трагедиях Эсхила («Паламед», «Спор за оружие», «Филоклет»), у Софокла («Аякс», «Филоклет»), Еврипида («Троянки», «Андромаха», «Ифигения в Авлиде», «Киклоп»), у Горгия («Защита Па-

ламеда»), Платона («Государство»), Ксенофонта («Защита Сократа» и «Воспоминания» о нем), у Вергилия («Энеида», II), Сенеки («Троянки») и др. См.: W. B. Stanford. *Studies in the Characterization of Ulysses*. — «Hermathena», Dublin—London, 1949—1950, № 73, 74, 75. Здесь же и библиография произведений, посвященных Одиссею.

³ См.: Paula Philipson. Die vorhomerische und die homerische Gestalt des Odysseus. — «Museum Helveticum», Basel, 1947, vol. 4, fasc. 1. SS. 8—23.

Глава V

¹ Киклическая поэма о возвращении ахейских героев после разгрома Трои («Возвращения») повествовала о странствованиях Менелая, Калхаса и его друзей, о приезде Агамемнона на родину, о переживаниях на пути в отчужденную землю Неоптолема, о мести Ореста Эгисту, о прибытии Менелая в Аргос. Так излагается ее содержание у Прокла. Если, как полагает Эрих Бете («Homer», Bd. II, Leipzig, 1922, S. 278), «Возвращения» были созданы до «Одиссеи», то автору последней представилась широкая возможность разработать рассказ о приключениях Лаэртида, в киклическую поэму не включенных. И он этот рассказ разработал в самостоятельный приключенческий эпос, противопоставив успешное завершение странствий своего предусмотрительного героя плачевной участи неосторожного Атрида. На другой точке зрения стоит Уво Хельшер, полагая, что «Одиссея» создана до «Возвращений» (*Untersuchungen zur Form der Odyssee*. — «Hermes», Einzelschrift, 1939, H. 6, S. 76).

² О. М. Фрейденберг, рассматривая «Орестею» в «Одиссее», верно замечала, что «компоненты обоих мифов одинаковы: муж, претендент в мужья, сын, жена... Миф, как видно, строится на прямой и обратной симметрии. Одиссей имеет Телемаха, но и Антиноя, как Агамемнон — Ореста и Эгиста» («Научный бюллетень Ленинградского гос. университета», 1946, № 6, с. 18—21).

³ Будет ли возмещаться Одиссею ущерб всей италийской общиной или родителям убитых женихов — неясно.

⁴ С тем же вопросом обращается к критским мореплавателям и бог в «Гимне к Аполлону Пифийскому», стихи 274—277.

⁵ Дж. Томсон. Исследования по истории древнегреческого общества. М., 1958, с. 585.

⁶ Об отражении пиратства в поэме см.: Felix Jacoby. Die geistige Physiognomie der Odyssee. — «Die Antike», 1933, Bd. IX, H. 3, S. 164ff.

¹ Проявление здесь героизма характеризуется К. Рейгардтом как ирония или даже самоирония (Selbstironie). См.: Karl Reinhardt. Tradition und Geist. Göttingen, 1960, S. 60.

² См.: Б. Г. Рейзов. Эпизод Улисса в «Божественной комедии» Данте. — Сб. «Philologica». Л., 1973, с. 268—276.

Глава VI

¹ См.: Ксенофонт. Меморабилни, кн. IV, гл. VI, 16: «Гомер... наделил Одиссея качеством убедительного оратора, в том смысле, что он способен был вести речь, опираясь на положения, принимаемые людьми за истину».

Глава VII

¹ Воспроизведя подчиненное положение женщины, поэт нигде не говорит о ее возмущении: в раннем рабовладельческом обществе такое положение было в порядке вещей. До жалобы на женскую долю, которую мы слышим, например, в «Медее», еще далеко.

² В истории с саваном некоторые исследователи видят не столько хитрость Пенелопы, сколько поразительную глупость женихов, которых можно было три года такой выдумкой дурачить. Но в сказке ничему удивляться не следует.

Глава VIII

¹ Весь эпизод с мытьем ног и момент узнавания подробно и интересно рассмотрен в книге: Erich Auerbach. Mimesis, Bern, 1946, SS. 1—30.

² Некоторые исследователи структуры «Одиссеи» находят, что первые пять песен поэмы состоят из двух триптихов:

1. Совет богов и их намерение вернуть героя на родину (I, 1—100);

2. Телемах и женихи на Итаке (I, 100—II);

3. Телемах гостит у Нестора в Пилосе (III).

1. Телемах в гостях у Менелая (IV, 1—624);

2. Женихи на Итаке (IV, 625—847);

3. Совет богов и начало пути Одиссея на родину (V песнь).

Отмечают также, что три раза Одиссей предостерегает своих спутников, чтоб не трогали стад Гелиоса (XII, 271 сл., 297 сл. и 320 сл.); три раза он клянется, что Лаэртид скоро вернется домой

(XIV, 158 сл.; XIX, 303 сл. и XX, 299); три раза говорится о хитрости Пенелопы с саваном (II, 93 сл.; XIX, 138 сл. и XXIV, 128 сл.); три сновиденья Пенелопы (IV, 795 сл.; XIX, 535 сл. и XX, 87) и др. Следует также отметить числовой параллелизм в метании и попадании копий как со стороны женихов, так и со стороны Одиссея, его сына и верных рабов (XII, 255 слл. и 265 слл., затем 272 слл. и 282 сл.). Небезынтересно, что «Гомера бич» Зоил некоторые количественные соответствия едко высмеивал, например рассказ о том, что чудовище о шести головах Сцилла хватает и пожирает из судна Лаэртида ровно такое же число спутников героя.

Глава IX

¹ См. трактат «О возвышенном», глава девятая, 15 (М.—Л., «Наука», 1966, с. 23).

Глава XI

¹ См.: Hans Joachim Mette. «Schauen» und «Staunen». — «Glotta», Göttingen, 1960, Bd. XXXIX, S. 50ff.

Глава XII

¹ См.: M. J. Finley. The World of Odysseus. London, 1956.

Глава XIII

¹ См.: А. Ф. Лосев. Эстетическая терминология ранней греческой литературы. — «Ученые записки Моск. гос. пед. института им. В. И. Ленина», 1954, т. XXXIII, с. 38—206.

² О море и гомеровских поэмах см. в «International Homeric Symposium», Athens, 1970, p. 69—85.

Глава XIV

¹ См.: Alfred Heubeck. Der Odyssee-Dichter und die Ilias, 1954, S. 27ff.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

3

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

«И Л И А Д А»

Глава I.	Искусство «подражания»	17
Глава II.	Мимесис мифологическая	33
Глава III.	Понимание и переживание Троянской войны	41
Глава IV.	Герои айдос, чести и славы. Диомед. Аякс	50
Глава V.	Ахилл. Речь героя	64
Глава VI.	Эпическая трагедия. Гектор	79
Глава VII.	Ирония	86
Глава VIII.	Труд, умение. Динамизм и пластицизм. Роль детали	94
Глава IX.	Изображение душевных состояний	109
Глава X.	Зантересованность Гомера. Реплики. Апо- строфы. Лиризм.	130
Глава XI.	Гомеровские сравнения	139
Глава XII.	Перифразы и их функции	158
Глава XIII.	Метафоры	174
Глава XIV.	Эпитеты войны, битвы, оружия, гибели, скорби	185
Глава XV.	Гномы	196
Глава XVI.	Порицания, побуждения, похвалы, издев- ки, благословения, проклятия, плачи	202
Глава XVII.	Сплав народной и индивидуальной поэтики	212

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
«О Д И С С Е Я»

Глава I. Божественное перевоплощение и подражание	219
Глава II. Перевоплощение и подражание человеческое. Рассказы Одиссея и его речи	227
Глава III. Еще о речах Одиссея	245
Глава IV. Одиссей в мифологических сказаниях и героическом эпосе	251
Глава V. Черты нового героя	257
Глава VI. Обобщения и гномы в речах Одиссея	273
Глава VII. Этопея семейных переживаний. Телсмах. Пенелопа	279
Глава VIII. Невольничьи судьбы. Эвмей, Эвриклея и другие	286
Глава IX. Смех, юмор и ирония у Гомера	295
Глава X. Внешняя деталь и психологический момент	306
Глава XI. Мимика	319
Глава XII. Из области гомеровской пластики и живописи	333
Глава XIII. Тропы «Одиссеи» и традиционная поэтика эпоса	340
Глава XIV. Заимствования и переосмысления	370
Примечания	380

Сахарный Н. Л.
С 22 Гомеровский эпос. М., «Худож. лит.», 1976.

397 с.

В книге Н. Сахарного дан обстоятельный анализ «Илиады» и «Одиссеи» — их исторического и художественного содержания. Автор подробно останавливается на тех художественных средствах, с помощью которых в поэмах раскрывается внутренний мир человека и рисуется мир, его окружающий.

С $\frac{70202-337}{028(01)-76}$ БЗ-13-29-76

8 А



**Наум Львович
Сахарный**

**ГОМЕРОВСКИЙ
ЭПОС**

Редактор С. Гиждесу. Художественный редактор Г. Масля-
пенко. Технический редактор Е. Полопская. Корректоры
А. Мощницкая и Н. Усольцева. Сдано в набор 14/IV 1976 г.
Подписано к печати А 14375 от 11/X 1976 г. Бумага типогр. № 1.
Формат 84X108¹/₃₂. Печ. л. 12,5. Усл. печ. л. 21,0. Уч.-изд. л. 21,178.
Заказ 562. Тираж 10 000 экз. Цена 1 р. 08 к. Издательство «Худо-
жественная литература». Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19.
Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типогра-
фия № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете
Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и
книжной торговли. 190000, Ленинград, Центр. Красная ул., 1/3.