

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Серия «Из истории мировой культуры»

В. Н. ЯРХО

У ИСТОКОВ ЕВРОПЕЙСКОЙ КОМЕДИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1979

И 82 Я р х о В. Н. У истоков европейской комедии. — М.: Наука, 1979, 176 с.

Книга посвящена творчеству древнегреческого драматурга Менаандра (342—291 гг. до н.э.). Его комедии пользовались в античности широчайшей популярностью, но впоследствии были забыты и до начала XX в. оставались неизвестными. Только счастливые находки начала нашего столетия, а затем открытия, сделанные совсем недавно, в 50—60-е годы, позволили оценить значение Менаандра для формирования европейской комедии нового времени.

В книге излагается история открытий текстов Менаандра, рассматривается состояние афинского общества и комедии в IV в. до н.э., анализируется творчество древнегреческого драматурга.

46.3.3

Ответственный редактор
доктор филологических наук
М. Л. ГАСПАРОВ

Эта небольшая книжка посвящена творчеству древнегреческого драматурга Менаандра (342—291 гг. до н. э.), чье имя несравненно меньше знакомо широкому читателю, чем, скажем, имена Гомера или Софокла. Между тем было время, и оно длилось много столетий, когда комедии этого замечательного художника пользовались широчайшей славой во всем античном мире. На родине Менаандра, в Афинах, его комедии продолжали ставить десятилетия спустя после его смерти: надписями, которые в древнем мире играли роль архивных документов, засвидетельствованы постановки пьес Менаандра в 250 г., в начале 90-х годов II в. и в 167 г. до н. э. Другая группа документов дает нам возможность сделать вывод, что комедии Менаандра показывали на афинском театре еще во второй половине III в. н. э.: около ста лет назад при раскопках театра в Афинах было найдено 12 свинцовых жетонов, дающих право входа на представление комедии Менаандра «Одержимая». Поскольку подобные «входные билеты» после спектакля обычно собирались и переплавлялись, они могли уцелеть только в результате какой-нибудь случайности. Такой «случайностью» оказалось нападение на Грецию в 267 г. н. э. германского племени герулов. Брошенные впопыхах жетоны смешались с обычным мусором и пролежали в земле 16 веков, для того чтобы засвидетельствовать перед далекими потомками непрерывную сценическую жизнь Менаандра в Афинах на протяжении более чем полутысячи лет.

Впрочем, слава Менаандра очень скоро переступила границы его родины. Еще при жизни он получил предложение от египетского царя Птолемея I переселиться к его двору в Александрию. И хотя приглашение это поэт отклонил, но именно в знаменитой Александрийской библиотеке каких-нибудь 80—100 лет спустя Менаандр был

причислен к классикам, и его творчество изучалось с такой же тщательностью, как и поэмы Гомера, трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида, наследие великих лириков древности: Сапфо, Алкея, Пиндара.

Крупнейшему ученому того времени, одному из родоначальников современной филологии, Аристофану Византийскому (около 257—180 гг. до н. э.), считавшему Менандра вторым поэтом после Гомера, принадлежит крылатая фраза: «О Менандр и жизнь, кто из вас кому подражал?» Вполне вероятно, что из рук Аристофана вышло первое научное собрание всех комедий Менандра, послужившее основой для последующих списков, которых на протяжении примерно семисот лет существовало превеликое множество.

Как видно из античных свидетельств и папирусных публикаций последних 70 лет, были и полные собрания сочинений Менандра, и пересказы всех его пьес с сообщением важнейших данных о них (когда написана, какой по порядку является в творчестве автора); были сборники, включавшие только несколько комедий, и «подарочные» издания с иллюстрациями; дошли до нас куски от экземпляров, предназначенных для декламации в домашнем кругу (избранные сцены из какой-нибудь комедии), и обрывки из школьных упражнений по литературе, и списки книг, подаренных учащимися своей библиотеке, — в них обязательно попадутся названия нескольких пьес Менандра¹.

До поздней античности продолжалось комментирование отдельных комедий Менандра и изучение различных аспектов его творчества. Римский писатель Авл Геллий (вторая половина II в. н. э.) в своем сочинении «Аттические ночи» оставил любопытное сравнение стиля Менандра и римского драматурга Цецилия Стация (около 220—169 гг. до н. э.), переделавшего для римской сцены комедию «Ожерелье». Соотечественник Геллия филолог Элий Донат, составивший в IV в. н. э. комментарий к комедиям римского драматурга Теренция, сопоставлял развитие действия в его пьесах с построением комедий Менандра, чье творчество широко использовал для римской сцены Теренций.

Во времена Римской империи и непосредственно предшествовавшие ей десятилетия одинаково высокую оценку творчеству Менандра давали и исконные римляне (Юлий

Цезарь, знаменитый поэт Овидий, теоретик ораторского искусства Квинтилиан, писатель Апулей), и включенные в орбиту римского влияния греки, охотно использовавшие в своем творчестве мотивы и образы, разработанные Менандром (великий сатирик Лукиан, Алкифрон, Элиан, Филострат). На вилле, принадлежавшей Элиану (первая половина III в. н. э.), еще в XVI в. были найдены постаменты двух герм (парных бюстов) Менандра и Гомера; Элиану же приписывают три эпиграммы (стихотворные надписи), вырезанные на одном из постаментов,— в последней из трех надписей сближение Менандра с Гомером мотивируется уже известным нам мнением Аристофана Византийского. Всезнающий Плутарх (около 46—после 120 гг. н. э.), автор знаменитых «Параллельных жизнеописаний» и бесчисленных трудов по всем отраслям тогдашнего гуманитарного знания, посвятил специальное сочинение сравнению Менандра с «отцом комедии» Аристофаном (446—около 385 гг. до н. э.) и решил этот спор не в пользу Аристофана; в другом месте он патетически восклицал: «Ради кого считает нужным ходить в театр образованный человек, если не ради Менандра?»

И это был не риторический вопрос: раскопки последних десятилетий познакомили нас с интереснейшими образцами позднеантичного изобразительного искусства, которые свидетельствуют о том, что не только в Афинах в это время в театрах играли Менандра.

В начале 1960-х годов экспедиция, работавшая на о-ве Лесбос под руководством греческого археолога С. Харитонидиса, открыла в районе города Митилини (древнегреческая Митилена) дом, состоявший из двух залов (6,5×5,5 м каждый) и примыкавшего к ним с юга портика. Пол везде был выложен мозаикой. В одном зале она изображала Орфея, поющего среди очарованных его искусством зверей, в другом состояла из десяти медальонов, из которых девять были посвящены искусству Менандра. Среди них находился превосходно выполненный портрет самого драматурга (было передано даже его известное по литературным источникам легкое косоглазие), голова музы Таллии, покровительницы комедии, с комической маской в руке и семь сцен из пьес Менандра (0,65×0,65 м), причем мозаикой же были выложены названия пьес, обозначения акта и имена действующих лиц (по три в каждой группе). Пять медальонов, чуть мень-

шего размера (0,52×0,49 м), украшали пол портика. Здесь была изображена маска раба и сцены еще из четырех пьес, тоже с названиями и порядковым номером акта, но без обозначения действующих лиц. Раскопанный дом служил, скорее всего, клубом для местной гильдии актеров — такие объединения были широко распространены по всему Восточному Средиземноморью со времен эллинизма. Прекрасно сохранившаяся митиленская мозаика относится к III в. н. э. и, таким образом, показывает, что в репертуаре актерских трупп того времени Менандр занимал весьма заметное, если не главное, место.

Не меньший интерес представляют фрески II в. н. э., обнаруженные в 1967 г. при раскопках большого дома в Эфесе, одном из крупнейших древнегреческих центров на малоазийском побережье Эгейского моря. Здесь, в частности, давно открыт превосходный театр эллинистической эпохи, несколько перестроенный в римское время. И если стены одного зала в богатом доме были расписаны сценами из двух комедий Менандра, то едва ли придется сомневаться, что они запомнились хозяину дома во время представлений, дававшихся на эфесском театре.

Впрочем, что удивляться популярности Менандра среди жителей древних греческих центров Лесбоса и Эфеса, если цветная мозаика, изображающая сцену из ранее неизвестной комедии нашего поэта «Ахейцы» была в конце 40-х годов раскопана на территории Северной Болгарии, входившей с середины I в. до н. э. в состав римской провинции Мезии. Город Ульпия Эскус, где найдена мозаика (на южном берегу Дуная, при впадении в него р. Эскус, соврем. Искыр), был довольно значительным пунктом в линии укреплений, защищавших Римскую империю с востока, но основную часть его населения — римских легионеров, торговцев и местную знать — все же никак нельзя отнести к высокообразованной элите старинных центров греческой культуры. Если и среди жителей Ульпии нашлись люди, пожелавшие запечатлеть в своем доме понравившуюся им сцену из комедии Менандра в театральном исполнении, значит, творчество этого поэта еще в начале III в. н. э., которым, самое раннее, датируется мозаика, было известно достаточно широкому кругу зрителей².

Много читали Менандра в эллинизированном Египте, откуда происходит подавляющее количество опубликованных папирусов с текстами его комедий: самые ранние да-

тируются последней третью III в. до н. э., самые поздние — рубежом VI и VII вв. н. э. Неудивительно, что и среди представителей ранневизантийской риторики (ораторского искусства) наибольшую осведомленность в Менандре проявляли Хорикий (VI в.) из южносирийской Газы и Феофилакт Симокатта (VII в.) — выходец из Египта. Но они, судя по всему, знали творчество Менандра уже не в полном объеме, а только по отдельным комедиям. Здесь линия обрывается. Византийские ученые более позднего времени, составители всякого рода словарей, знакомы с Менандром из чужих рук — только по сохранившимся в позднеантичных хрестоматиях и компиляциях выпискам.

Правда, имя Менандра продолжает сохранять свою привлекательность еще в течение многих столетий, о чем свидетельствует любопытная библиографическая подделка XVI в. Некий Филипп Зигомала, секретарь библиотеки константинопольских патриархов, составляя каталог библиотечных книг, под номером «два» записывает «комедии Менандра, общим числом двадцать четыре». Как показали ученые нового времени, запись Зигомалы — фальсификация, сделанная с целью придать большую ценность его каталогу. Следует при этом иметь в виду, что, внося в свой список Менандра, Зигомала выражал свое признание, скорее всего, не прославленному драматургу, а автору назидательных сентенций, подходящих для всех времен и народов.

Дело в том, что еще в I в. н. э. возник своеобразный свод под названием «Изречения Менандра», составленный (вероятно, греческими учителями) для нужд школы из однострочных стихотворных цитат, имеющих характер рекомендаций на все случаи жизни (о добродетели, о неблагодарности, о браке, о женщине, об удаче, о скверных людях, о друзьях и т. п.). После наиболее ранних папирусов, относящихся к I в. н. э., различные варианты этих изречений встречаются на папирусах, пергаменных обрывках, вощеных дощечках и остраках (обломках глиняной посуды) вплоть до VI—VII вв. Наставления группируются то по алфавиту, то по тематике, то на каждую букву по одному стиху, то по десятку строчек; есть даже папирус, где стихи подобраны в обратном алфавитном порядке, от омеги до альфы. Попадают списки, в которых греческие цитаты сопровождаются переводом на коптский; известен

арабский перевод IX в. и славянские — XIII—XIV вв., говоря уже об огромном количестве византийских манускриптов XIII—XV вв., сохранивших «Изречения» в различных комбинациях до первого печатного издания, появившегося в 1494 г.

Подлинных менандровских строчек в этом своде из 877 стихов не больше полусотни; остальное взято из Еврипида, комических авторов — современников Менандра и других греческих поэтов; многое присочинено христианами, использовавшими наиздания в стихах для пропаганды своих нравственных принципов³.

Таким образом, Менандр — абстрактный мудрец и моралист, одинаково устраивающий христиан и язычников, православных и мусульман, — пережил крушение античной культуры и в непрерывной традиции дошел до времен Ренессанса. Менандр — блестящий драматург, «звезда комедии», с VIII в. канул в Лету. Возвращаться из забвения он начал только каких-нибудь 100 лет назад.

АРХИВ
ВИЗАНТИЙСКОГО
НОТАРИУСА

12 мая 1825 г. Иоганн Петер Эккерман, секретарь и постоянный собеседник Гете, записал отзыв великого поэта нового времени о его далеком древнегреческом предшественнике — Менаandre: «Наряду с Софоклом я не знаю никого, кто был бы мне так близок. Он в высшей степени чист, благороден, велик и радостен. Очарование его поэзии недостижимо. То, что мы так мало знаем его творения, очень жаль, но и то немногое, что мы имеем, представляет огромную ценность и для одаренных людей очень поучительно»¹.

Это высказывание Гете не было случайным: в 1823 г. в Берлине увидело свет собрание фрагментов из произведений Менаандра и его современника, комического поэта Филемопа, подготовленное молодым немецким филологом Августом Мейнеке. В издании Мейнеке было представлено около пятисот цитат из Менаандра, сохранившихся, главным образом, в двух позднеантичных источниках: в сочинении «Пир мудрецов», составленном на рубеже II и III вв. Афинеем, грамматистом из греческого города Навкратиса в Египте, и в так называемой «Антологии», подобранной в V в. Иоанном из македонского города Стобы (отсюда его более частое имя Стобей) для своего сына. Если Афиней мог еще ознакомиться с оригиналами Менаандра в Александрийской библиотеке, то Стобей уже пользовался, судя по всему, более ранними хрестоматиями и сборниками всякого рода пафидательных монологов из древних авторов.

К 1823 г. и надо, в сущности, отнести начало изучения Менаандра в новое время, поскольку предыдущее издание его фрагментов, выпущенное в 1709 г. в Амстердаме Жапом Ле Клерком, было и менее обширным, и плохим в филологическом отношении. К концу XIX в., в результате дополнительного обследования источников, число цитат

выросло более чем вдвое, но их общий объем не превышал 1750 стихов (не считая отдельных слов, зафиксированных по каким-либо причинам в античных словарях и трактатах по стилистике). Менаандр написал, по сообщениям самих древних, не менее ста комедий, объем каждой из них, как это теперь видно, составлял в среднем около 1000 стихов. Следовательно, к началу XX в. филологи располагали неполными двумя процентами всего, что было создано древним поэтом. Представим себе, что от грибоедовского «Горя от ума» до нас дошло с полсотни стихов, и среди них, наряду с несколькими поговорочными выражениями («Минуй пас пуще всех печалей и барский гнев и барская любовь», «Нельзя ли для прогулок подальше выбрать закоулок?»), еще даже целый монолог Фамусова из второго действия, 34 стиха подряд («Вот то-то, все вы гордецы! — и до конца: Вы, нынешние, пут-ка!»), — много ли бы мы извлекли из них для понимания идеи, сюжета, расстановки действующих лиц в бессмертной комедии? Ясно, что в ней какую-то роль играл московский барин, вероятно, влюбившийся за своей горничной («Минуй нас... барская любовь»). Кому от этого горе? И от чьего ума? Не иначе как старик придумывал какие-нибудь уловки, чтобы скрыть от домашних свое увлечение не по возрасту, но был разоблачен и осмеян («Нельзя ли для прогулок...» — говорил ему строгий резонер). Читатель улыбается, видя, как далеко занесла нас фантазия, но ведь история изучения Менаандра и до сих пор не свободна от подобных фантазий, которые рассыпаются в пух и прах при очередной находке подлинного текста.

Правда, несколько пьес Менаандра послужили основой для произведений древнеримских драматургов Плавта (около 254—184 гг. до н. э.) и Теренция (около 185—159 гг. до н. э.), но, вводя эти имена в изучение творчества Менаандра, мы попадаем в область трудно контролируемых гипотез и бесконечных споров. Во всяком случае, из комедий Плавта можно извлечь не больше, чем основную сюжетную линию его греческого оригинала, да и в ней очевидны всякие отклонения, сокращения или добавления, характер которых выявляется все больше благодаря новым открытиям текстов Менаандра². Мнения исследователей по поводу того, является ли какое-нибудь композиционное «несовершенство» у Плавта результатом его обработки или оно имелось уже в оригинале, часто ведут

в прямо противоположных направлениях, и это не удивительно, поскольку обычно отсутствует главное — объект сравнения. Теренций держался ближе к подлиннику, но и он то объединял в одной комедии два родственных произведения Менандра, то прибавлял к своему прототипу сцену из пьесы другого афинского драматурга — Дифила. Благодаря дошедшему до наших дней латинскому комментарию Доната мы в ряде случаев знаем, чем Теренций усложнил фабулу Менандра, но не знаем, чем он для этого пожертвовал. В других случаях контаминация (соединение однородных мотивов) произведена у Теренция столь искусно, что без помощи Доната мы могли бы приписать ее оригиналу. К счастью, теперь рассказ о Менандре можно вести, опираясь на более надежный источник — тексты комедий самого поэта, ставшие достоянием науки благодаря папирусным находкам нашего столетия.

Кое-что, впрочем, было открыто еще в прошлом веке. В 1844 г. немецкий филолог и палеограф К. Тишендорф обнаружил в монастыре св. Катерины на Синае два пергаменных листа IV в. н. э., вклеенных в переплет какой-то книги. Переписав те стороны пергамена, которые поддавались обозрению, Тишендорф передал свои записи голландскому филологу Карлу Кобету, издавшему оба текста в 1876 г. Однако Кобет не знал, что через десять лет после Тишендорфа тот же монастырь посетил русский епископ Порфирий (Успенский); ему удалось высвободить пергамен из переплета и привезти в Россию. В 1891 г. содержащиеся на листах с двух сторон тексты опубликовал в Петербурге крупнейший русский филолог В. К. Ернштедт, который не только значительно улучшил чтение, предложенное Кобетом, но и установил принадлежность одного фрагмента к комедии Менандра «Привидение»³. В 1897 г. Женевским палеографом Ж. Николем был приобретен в Египте папирус, содержащий около 90 стихов диалога; в них был опознан отрывок из пьесы менандровской комедии «Земледелец». Однако коренной перелом в изучении Менандра наступил только 10 лет спустя.

В июле 1905 г. Гюстав Лефевр, главный инспектор египетской службы древностей, проживавший в Асьюте, на левом берегу Нила, получил сообщение, что в полусотне километроз южнее, в городке, располагавшемся на месте древнего Афродитополя, сделана новая находка: в кирпичной ограде одного дома обвалился угол, и в глубине

образовавшейся расщелины обнаружено изрядное число папирусных свитков. Когда Лефевр прибыл на место происшествия, многое уже было расхищено, но среди кучи уцелевших коптских и византийских документов попало несколько скверно сохранившихся кусков, в которых Лефевр распознал обрывки греческой комедии. Стало ясно, что вблизи этой огады, под землей, скрываются еще не обнаруженные папирусы. От местного начальства было получено разрешение снести дом, с тем чтобы по окончании раскопок отстроить его заново. К концу года владелец участка как раз собрался восстановить стену, а заодно, пользуясь случаем, отремонтировать дом. Больше ничего Лефевру и его помощникам не требовалось, и на зантриговавшем их участке закипела работа. Уже на глубине одного метра появилась стена дома римской постройки, сохранившаяся в высоту примерно на два метра. Когда дом был раскопан целиком, в нем оказались три небольшие комнаты; в последней из них стоял на полу глиняный кувшин высотой 90 см, доверху набитый папирусными свитками. Вокруг него, на полу, валялось еще несколько свитков и листков, выпавших из кувшина. С самого же верха в кувшине лежали покособившиеся остатки кодекса (книги, составленной из папирусных тетрадей); это был манускрипт с комедиями Менандра. В куче на полу нашлось еще шесть листков того же кодекса и множество мелких обрывков. В самом кувшине набралось около 150 документов — всякого рода деловые бумаги, заветания, контракты, письма. По-видимому, кто-то в доме использовал плоские листы кодекса для того, чтобы прикрыть горлышко кувшина с более ценными для него рукописями⁴.

Когда все материалы были разобраны, выяснилось, что домом владел некий Флавий Диоскор, сын Аполлота, копт по происхождению. Он родился около 520 г., принадлежал к местной знати, т. е. имел титул адвоката и являлся собственником земли, которую сдавал в аренду местным крестьянам. По каким-то спорным имущественным вопросам Диоскор в 551 г. отправился в составе небольшой делегации в Константинополь; в его бумагах сохранился контракт, выправленный для него нотариусом Феодором «в великой священной церкви царского города», т. е. в Агна Софии. Возможно, что делегации удалось попасть на прием к самому императору Юстиниану — незабывае-

мое воспоминание для «вельможи» из заброшенного в египетскую пустыню Афродитополя. Впрочем, вскоре, как видно, счастье изменило Диоскору: он был вынужден оставить родной город и вместе с семьей поселиться в «столице» нома Антиноополе. Имея сравнительно хорошее образование (вероятно, полученное в Александрии, хотя греческая школа была и в Афродитополе), обладая начитанностью в древних поэтах и известными версификаторскими способностями, Диоскор занял здесь место «придворного поэта» у дука (губернатора) нома Фиваиды. На обратной стороне потерявших силу контрактов сохранились черновики его поэм в гексаметрах и ямбах, прославляющих покровителя Диоскора. В одном из таких ямбических посланий встречается строчка из двустишия, которым, как теперь стало ясно, заканчивались иногда комедии Менандра. Это было обращение актеров к зрителям: «Пусть за нами всегда благосклонно следует дева Победа, смехолюбивая дочь славного отца». Поскольку стих из Менандра оказался в собственном сочинении Диоскора, в чьем доме были обнаружены и остатки папирусного кодекса с комедиями великого поэта, то есть основание предполагать, что нотариус нередко держал книгу в руках и основательно ее истребал (но, конечно, не до такой степени, в какой она дошла до нас); потом уже кто-то из потомков Диоскора, потерявших интерес к древнему комедиографу, счел остатки старого кодекса вполне подходящими для того, чтобы сохранить в целости более нужные контракты⁵.

Так или иначе, но в руки к Лефевру попали семнадцать папирусных листков и мелкие обрывки из книги V в., исписанные с обеих сторон текстом Менандра. Всего — в весьма различном состоянии — оказалось более 1300 стихов из пяти комедий. Ни одна из них, естественно, не была представлена целиком. Больше всего дошло от «Третейского суда» — свыше 700 стихов; меньше всего — от «Героя». Крупные обрывки уцелели от «Самиянки» и «Отрезанной косы»; к какой комедии относился еще один фрагмент, содержащий свыше 60 стихов, до сих пор остается не выясненным.

Конечно, почти 15 столетий, отделявших время находки от времени «выхода в свет» этого древнего издания, не прошли для него бесследно: наряду с очень хорошо сохранившимися страницами есть и такие, от которых уцелели

только узенькие полоски, и тогда на одной стороне удастся прочитать по 5—7 букв слева, а на оборотной — по столько же справа; некоторые страницы вообще приходится собирать по кусочкам, да и тех не всегда хватает. Тем не менее значение находки Лефевра трудно переоценить: впервые перед взором исследователей оказались не отдельные строчки, а сотни стихов Менаандра, составлявшие целые сцены и акты. По ним уже можно было судить о построении сюжета, развитии действия, способах обрисовки персонажей. Не удивительно, что над текстами, впервые опубликованными в 1907 г., закипела работа всех видов: текстологическая и литературоведческая, нашедшая горячий отклик в России⁶.

Вокруг находки Лефевра (она получила название Каирского папируса по месту хранения в Каирском музее) стали постепенно группироваться и некоторые ранее обнаруженные тексты (в частности, встал на свое место второй отрывок текста из синайского монастыря, изданный в 1891 г. Ернштедтом: после споров его признали за часть первого акта «Третьейского суда», предшествующую Каирскому папирусу), и другие, позже найденные фрагменты папирусов или пергаменных книг. Так, через год после выхода издания Лефевра в коллекцию Лейпцигского университета поступили два пергаменных листа, содержавшие около 100 стихов из комедии «Отрезанная коса», причем немногим меньше их половины совпали с текстом, уже известным по кодексу из Афродитополя, а свыше полусотни стихов явились совершенно новыми, отчасти заполнившими лакуны между Каирским папирусом и отрывком в пятьдесят стихов из конца комедии, опубликованным еще в 1899 г. во втором томе знаменитого ныне издания папирусов из Оксирина. Не приходится уж говорить о том, как заиграл сам этот оксиринхский отрывок, когда к нему прибавились целые сцены из предыдущих актов! Число примеров такого рода в истории менаандровского текста может быть, конечно, увеличено.

В годы, непосредственно следовавшие за изданием Лефевра, стали появляться все новые публикации папирусных находок из комедий Менаандра. Правда, ни одна из них не давала столь обширного связного текста, каким теперь были представлены три пьесы из Афродитополя, но все же, когда известный немецкий филолог Альфред Кёрте выпустил в 1938 г. третье издание папирусных фраг-

ментов Менандра, в нем уже оказались сцены из 12 комедий и еще несколько довольно интересных отрывков, близко напоминающих по стилю Менандра, но не определяемых более точно.

Начавшаяся год спустя вторая мировая война нарушила научные связи, установившиеся между крупнейшими папирологическими учреждениями и ведущими специалистами в этой области. Когда после ее окончания выявилась потребность в новом издании Менандра, не оставалось ничего другого, как воспроизвести фотомеханическим способом труд Кёрте, снабдив его самыми необходимыми дополнениями из немногочисленных публикаций и специальной литературы послевоенных лет⁷. Между тем, к моменту выхода этого тома в свет, в 1957 г., исследование Менандра находилось на пороге новых открытий.

14 сентября 1957 г. в английской газете «Манчестер Гардиан» появилось сообщение женевского эллиниста Виктора Мартена о том, что он готовит полное издание комедии Менандра «Брюзга»⁸ (текст передан ему для исследования и первой публикации швейцарским коллекционером М. Бодмэром, который приобрел папирус на частном рынке в Александрии). До тех пор от «Брюзги» было известно в общей сложности немногим больше 40 стихов, причем почти половину этого количества составлял взволнованный монолог какого-то молодого человека, обращенный к отцу. Юноша пытался втолковать своему родителю, что денег с собой на тот свет не заберешь и что лучше приобрести верного друга, чем зарывать в землю бесполезные сокровища. Эти слова, сами по себе справедливые, не давали, конечно, никакого ключа к содержанию комедии, о которой больше ничего не было известно. Поэтому можно представить себе нетерпение, с каким ученый мир ожидал обещанной публикации.

Когда книга появилась в продаже, в марте 1959 г., выяснилось, что «Брюзга» занимал одиннадцать исписанных с обеих сторон папирусных листов в середине более обширного кодекса: ему предшествовала еще одна комедия — «Самиянка», а на оборотной стороне последнего листа «Брюзги» начиналась новая комедия — «Щит». Можно было ждать новых сюрпризов, и, хотя подготовка текста двух остальных пьес Менандра, окружавших в кодексе «Брюзгу», растянулась на 10 лет, в 1969 г. они были

изданы, и исследователи смогли составить себе полное представление и о внешнем виде, и о содержании новой рукописи.

Это был кодекс из шестнадцати двойных листов, вложенных друг в друга, как в современной тетради. Временем его составления большинство ученых считает вторую половину III в. н. э., некоторые допускают начало IV в. Видимо, кодексом достаточно часто пользовались, так как на сгибе листы перетерлись и поля крошились; из 16 двойных листов получилось 32 одинарных. Чтобы они не рассыпались и не перемешались, их перенумеровали и прошили нитками в нескольких сантиметрах от «корешка». К моменту приобретения кодекса открывающие его первые четыре листа (с. 1—8) и замыкающие два (с. 55—58) оказались сильно испорченными, последние три (с. 59—64) вовсе потерялись. Это особенно обидно, так как о комедии «Щит» до недавних пор мы знали немногим больше, чем о «Брюзге».

В результате опубликования оставшихся частей папируса Бодмэра вдвое увеличилось число известных ранее стихов из «Самиянки»; для полного текста не хватает теперь примерно полутора сотен стихов из начала пьесы. От «Щита», напротив, дошли без существенных повреждений два первых акта и начало третьего. При этом около 70 стихов из вновь открытого текста совпали с папирусными отрывками, впервые опубликованными в 1913 г. итальянскими учеными Дж. Вителли и М. Норса и названными в свое время «Флорентийской комедией» Менандра: более точная их идентификация была тогда не возможна. Любопытно также, что оторванный когда-то кусок одного папирусного листа из кодекса Бодмэра еще раньше попал никому не ведомыми путями в коллекцию Кельнского университета; прочитанные на нем части стихов были опубликованы Р. Меркельбахом за два года до того, как стал известен остальной текст «Щита»; как ни скудны эти отрывки, они приходятся в пьесе на очень важное место и помогают восстановить ход ее действия.

Между тем тексты Менандра продолжали выявляться и в других собраниях папирусов.

Среди упоминавшихся оксиринхских папирусов были обнаружены большие отрывки из комедии «Ненавистный»; вместе с ранее известными фрагментами они значительно расширили наше представление об этом произведении

-ΙΚΑΣΟΥΘΕΤΗΛ
 ΟΥΚΗΥΝΗΚΕΙ ΤΕΡΥΛΛΑΝ
 ΦΙΚΗΕΥΤΕΤΗΛΑΥ ΛΑΥΤΟΡΩΤΩΝ
 ΛΙΤΟΥΚΑΜΑΚΕ-ΤΑΟ ΗΤΙΛΑΥΤΩΝ
 ΜΟ'ΕΝ ΑΠΤΡΕΠΙΖΟΝΣΥΛΠΟΤΗΝΕΤΩΤ
 ΑΥΤΑΝΑΡΑΓΗΝΤΩΤΟΙΣΧΟΥΕΤΕΛ' ΑΒΕΧΕΕΛΛΗΝΗΡ
 ΟΙΜΟΙΒΟΥΕΠΤΑΡΕΗΝΑΙΤΡΟΣ Τ'ΕΛΑΟΠΤΕ-
 ΕΠΟΥΑΗΠΗΡΗΝΕΣΤΡΩΝΗΝΗ, ΜΗΕΤ'ΕΚΤΡΑΠΕΖΕ
 ΕΠΩΓΕΤΟΤΟΠΟΤΟΕΝΕΛΕΤΡΑΤΗΚ' ΟΥΕΣΤΟΝΟΜΟΝΙΩ...
 ΜΑΤΗΡΩΝΗ ΠΑΡΤΗΧΑΝΑΜΕΛΛΗ, ΤΑΛΑΧΟΕΝΗΡ
 ΑΛΟΣΑΕΚΕΡΗΝΕΥΤΟΝΓΕΡΟΝΤΑΤΟΝΟΝΗΜΗ
 ΕΚΤΗΕΚΟΙΛΟΝΕΣΚΥΤΟΣ ΜΗΓΗΤΕΝΑΜΑΝΥΓΑΦΩΝ
 ΕΑΕΞΙΟΥΝΑΥΤΟΚΥΚΛΩΚΥΤΗΝΕΤΗΝΑΖΗ, ΑΛΟΣ-
 ΗΝΣΩΠΤΕΡΕΣΗΑΛΛΟΝΦΟΡΟΙΚΕΤΑΡΕΛΑΛΟΥΝΕΣΤΥ
 ΚΑΤΙΣΕΡΕΧΕΘΑΡΑΤΩΝΩΝΕΥΗΗΚΟΣΤΡΩΣΤΑΥ
 ΑΝΘΟΚΑΤΕΚΕΤΟΜΕΝΗΧΟΡΕΘΟΝΕΣΕΒΗΜΕ
 ΡΥΘΑΝΑΜΕΛΥΚΥΝΗΕΟΛΟΥΜΕΛΟΥΣΤΡΕΟΡΕΥ
 ΔΑΛΗΚΕΣΤΗΚΑΒΗΠΤΕΝΑΥΤΗΧΕΡΑΚΟΡΕΒΑΙ:
 ΟΥΤΡΑΜΑΤΑΝΕΒΗΝΟΝΤΙΩΝΧΟΡΕΚΣΥΛΕΤΗΕΛΛΕ
 ΤΗΠΕΤΙΒΟΥΤΕΣΘΑΝΟΙ: ΜΑΛΛΟΝΕΝΕΠΕΛΛΕ
 ΔΓΓΟΙΚΕΣΤΗΜΗΤΡΕΣΘΕΩΝΟΥΚΟΝΦΕΡΩΜΕΝΕΣΩ
 ΗΔΕΣΤΗΠΟΝΩΧΟΡΕΥΕΡΕΣΥ: ΦΕΡΕΤΕΚΡΕΣΤΟΝ
 ΙΣΩΣΤΟΜΕΝΕΝΕΣΤΙΓΚΑΚΑ: ΝΟΥΝΕΚΕΚΡΑΤΟΥ
 ΩΚΑΛΗΝΙΚΟΙΠΑΔΟΝΝΕΚΩΝΕΥΤΕ
 ΜΡΕΣΘΕΤΩΝ ΕΣΦΕΡΕΤΕΦΥΛΑΤΕΣΤΗ
 ΣΕΛΥΤΩΝΩΣΕΑΝΕΣΤΥΔΕΚΙΝΟΗΝΑΤ
 ΛΟΧΩΜΕΝΑΥΤΙΣΟΥΣΕΛΕΡΚΥΣΙΣΘΑΤ
 ΧΡΚΟΜΕΘΟΟΤΟΤΗΝΙΚΑΒΟΕΚΕΣΤΩ
 ΕΤΕΦΗΝΟΥΤΙΣΤΗΛΛΑΦΑ: ΤΟΥΤΟΝΙΤΥΒΕ
 ΕΙΣΕΝΕΥΗΚΟΕΝΕΣΚΑΤΗΚΩΝΙΣΕΛΕΝΟΚ
 ΗΛΥΝΤΟΝΕΡΚΟΖΗΕΡΟΝΤΗΦΙΛΟΦΡΟΝΩ
 ΜΕΡΑΚΙΑΤΑΦΕΣΑΝΔΡΕΕΤΗΛΑΟΟΤΗΕΣΤΕ
 ΝΑΕΝΤΕΤΕΡΑΦΙΛΟΓΕΩΣΤΕΤΑΡΘΕΝΟΣ
 ΝΙΚΗΜΕΘΗΜΗΝΕΥΜΕΝΕΣΤΟΝΔΕΙ:
 ΜΕΝΑΝΔΡΟΥ
 ΔΥΣΚΟΛΟΣ

Менандра, хорошо знакомом публике вплоть до последних веков античности.

Французские ученые А. Бланшар и А. Батайль продолжили работу, начатую в 1901—1902 гг. их соотечественником П. Жуге: производя раскопки кладбища птолемеевской эпохи в юго-западной части Фаюмского оазиса (нынешний Мединет-Горан), он демонтировал несколько картонажей для мумий, изготовленных с помощью вышедших из употребления папирусных свитков. Расшифровав часть из них, Жуге опубликовал в 1906 г. семь фрагментов комедии, которую он считал менандровской. Большинство исследователей, однако, не разделяло этой точки зрения, и отрывки фигурировали во всех изданиях как части неизвестной комедии неизвестного автора. Бланшар и Батайль, обратившись в начале 1960-х годов к еще не развернутым картонажам, сумели отделить десять новых кусков папируса. Вместе с отрывками, изданными Жуге, все они оказались частью одного и того же свитка, написанного в последней трети III в. до н. э. (всего лишь через какие-нибудь 70 лет после смерти Менандра), причем среди них попала заключительная колонка, где после окончания текста пьесы содержится пометка: «Сикионцы Менандра, всего стихов 1000» (или немногим больше, так как на последние цифры приходится срез папируса)⁹. Так в арсенал исследователей Менандра вошли довольно значительные по объему отрывки (правда, не в одинаковой сохранности) еще одной его комедии.

История с опознанием папирусных фрагментов «Сикионца» может побудить читателя задать не совсем праздный вопрос: каким образом устанавливается принадлежность к комедии Менандра тех или иных папирусных текстов, если в них самих не содержится на этот счет никаких указаний? Не всегда же в руках у палеографа оказывается целый кодекс или начальная (заключительная) колонка с названием комедии. В таких случаях неоценимую помощь оказывают цитаты из Менандра, сохранившиеся у античных авторов, и — не в последнюю очередь — подготовленность и интуиция исследователя. Покажем это сначала на одном вымышленном примере из истории русской литературы.

Представим себе, что трехлетние старания Пушкина получить разрешение на опубликование «Бориса Годунова» не увенчались успехом и отосланная им в ноябре

1826 г. на имя Николая I авторская рукопись трагедии затерялась где-то в недрах III отделения. Правда, с этой рукописи во время пребывания Пушкина в Москве осенью того же года была сделана писарская копия, но для нашего примера надо допустить и ее исчезновение. Словом, предположим, что, кроме нескольких сцен, напечатанных еще при жизни поэта в журналах, текст «Бориса Годунова» бесследно исчез.

Между тем известно, что той же осенью 1826 г. Пушкин несколько раз с большим успехом читал свою трагедию друзьям, — может быть, кто-нибудь из них с первого раза запомнил особенно понравившееся двустишие; другой воспользовался временем, пока рукопись была у писаря, чтобы переписать себе часть монолога. Все это осело в дневниках или письмах и после смерти Пушкина постепенно стало появляться в печати. Допустим, что последним из отрывков, опубликованным лет через пятьдесят после потери рукописи, был такой:

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла.
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла...

Как раз в это самое время какой-нибудь чиновник департамента полиции, не чуждый, впрочем, интереса к изящной словесности, получил поручение просмотреть бумаги III отделения за 20-е годы и уничтожить документы, потерявшие всякое значение. В огромном ворохе старья попались ему на глаза две страницы, порванные вдоль, так что с лицевой стороны уцелели только левые их половины, с оборотной — правые. На какое-нибудь донесение или прошение эти бумаги не походили: каждая строчка начиналась в них с большой буквы, и все они были расположены довольно аккуратным столбиком. Чиновник стал вчитываться, и вот что ему открылось, начиная с левого верхнего края первого листа:

Как набожный п
Иль честию, как
Иль может быть
Как царский сын

Дими

Тень Грозного ме
Димитрием из гр

Вокруг меня парю
И в жертву мне Б
Царевич я. Довол
Пред гордою пол
Прощай навек. И

И так далее, еще около двадцати строк. На обороте выписанным здесь началам стихов соответствовало вот что:

де слов моих
ет — что им за дело?
оров и войны.
жно, и тебя
рь, молчать заставят.

И так далее. Ну, это вовсе непонятно, а вот с лицевой стороны мелькает что-то знакомое. «Тень Грозного ме...», — позвольте, да ведь это четверостишие из пушкинской трагедии о Борисе Годунове, совсем недавно попавшееся на глаза нашему образованному чиновнику в каком-то журнале: «Тень Грозного меня усыновила, Дмитрием из гроба нарекла...» — так оно и есть, пушкинские стихи! Стало быть, эти две страницы, порванные каким-то нерадивым писарем, представляют не больше и не меньше, как сцену из его трагедии. Одну сцену? Или две? Ведь на втором листе слева крупными буквами сверху выведено.

ГРАНИЦА Л

А под ними — помельче:

(1604 года, 16
Князь Курбский и самоз
Полки приближа

Дальше идут левые половинки какого-то монолога. Значит, на глаза нашему чиновнику попался конец одной сцены и начало другой — кстати сказать, опубликованной еще при жизни Пушкина в альманахе «Северные цветы». Знал ли об этом наш любитель изящной словесности, допущенный к архивам III отделения, сказать не беремся, поскольку и он сам, и вся эта история придумана нами только для того, чтобы показать (в очень упрощенной форме) читателю, как современный папиролог, имея дело с обрывками несравненно худшей сохранности и кропотливо подбирая один лоскуток к другому, в конце концов

получает столбик в каких-нибудь десять строк, от которых уцелели одни только серединки. Пользуясь нашим примером из сцены у фонтана, этот столбик можно изобразить в следующем виде:

ный приимыш
ю, как витязь
быть едины
й сын? не
Димитри
ого меня у
из гроба
народы
мне Бо
Довольн

Сколько надо сообразительности и начитанности, чтобы в строках 6—9 опознать промелькнувшее в каком-то журнале четверостишие! Но зато теперь ученый знает, что все, написанное одним и тем же почерком на обрывках, которые удачно примыкают друг к другу, принадлежит к списку текста из одного и того же автора!

Возвращаясь к Менандру, мы можем привести один из недавних примеров счастливой прозорливости. Итальянский ученый Альберто Боргоньо в ноябре 1969 г. сдал в журнал небольшую статью, в которой он доказывал, что стих, приводимый без указания автора в романе греческого писателя Харитона «Повесть о любви Хэрея и Каллирои», является цитатой из пролога комедии Менандра «Ненавистный»¹⁰. Номер журнала не успел выйти в свет, как в другом, специально папирологическом издании, появилась статья французского ученого Буавалья, разыскавшего в фондах французского Археологического института в Каире кусок папируса с этим самым прологом «Ненавистного»; цитата, опознанная Боргоньо, составляет там стих десятый.

Конечно, несмотря на огромный размах, который приобрела в последние десятилетия работа над текстами Менандра, в них остаются еще и лакуны, и неясные места, не говоря уже о том, что около десятка сравнительно крупных папирусных фрагментов нуждаются в надежной идентификации. Тем не менее в результате совместных усилий исследователей из разных стран нам теперь, впервые за пятнадцать столетий, открылся если не весь Ме-

нандр, то, во всяком случае, определенная часть его творчества. Четыре комедии известны почти целиком, еще от четырех-пяти дошли довольно значительные отрывки; не следует забывать и о цитатах, сохраненных позднеантичными источниками: некоторые из них в свете новых открытий приобретают новое значение. Правда, современному читателю может показаться, что все это — капля в море, поскольку Менаандр за свою жизнь написал около ста пьес. Как бы мы судили о творчестве Островского, если бы до нас дошли — да и то с пропусками — четыре его произведения из созданных сорока семи?

Однако исследователи античной литературы не избалованы прижизненными изданиями классиков и сотнями архивных единиц, за которыми скрываются тысячи листов черновиков, гранок с авторской правкой и различных вариантов. «Отец трагедии» Эсхил написал не меньше 80 драм, дошло целиком семь, и какие-нибудь 30 стихов, найденные на папирусе в нашем веке, для филолога-античника — редчайшее счастье. В таком же количестве сохранились трагедии Софокла, а он создал за свою жизнь свыше 120 произведений для афинского театра! Так что исследователю творчества Менаандра не приходится привередничать; его дело — поспевать за новыми находками и публикациями, ибо, пока пишется эта книга, может быть, в каком-нибудь папирусном развале уже роется страстный собиратель древностей и судьба вскоре вознаградит его долголетние усилия несколькими целехонькими страницами из Менаандра? Или в папирусном собрании какого-нибудь университета молодой палеограф взглянет свежим взглядом на давно отброшенный кодекс и под слоем поздних записей обнаружит два-три «изложения» содержания менаандровских пьес, какие составлял «в помощь читателю» грамматик I в. н. э. Селлий Гомер, — нашлись же части его труда 60 лет назад среди папирусов из Оксиринах?

Впрочем, зачем напрасно предаваться мечтам и фантазиям? Того, что стало известно из творчества Менаандра за минувшие три четверти XX в., достаточно, чтобы взглянуть на него как на поэта, рожденного заново. Прежде чем приступить к этой задаче, нам нужно внимательно рассмотреть время, когда он формировался как человек, и условия жанра, в пределах которого он сказал свое слово как поэт.

Творческий путь Менандра охватывает два последних десятилетия IV в. до н. э. и начало III в.* В истории Афин, которых Менандр ни разу не оставлял за всю свою жизнь, это было время, когда в полной мере проявились последствия социально-экономического и идеологического кризиса, охватившего в течение IV в. все стороны жизни афинского полиса (города-государства). Разумеется, здесь нет ни возможности, ни необходимости излагать в подробностях все перипетии политической и культурной жизни Афин в течение целого века. Важно выделить основные тенденции общественного развития и сопутствовавшие им перемены в общественном сознании.

После восстановления в 401 г. демократического строя в разоренных долгой и изнурительной Пелопоннесской войной (431—404 гг.) Афинах внешние формы государственного устройства продолжали оставаться неизменными на протяжении по меньшей мере трех четвертей столетия. Во всяком случае, написанный Аристотелем около 325 г. трактат «Афинская полития» обстоятельнейшим образом воссоздает административную структуру демократического полиса с характерной для него выборностью людей на все должности, от руководящих важнейшими государственными делами архонтов и стратегов до наблюдателей за порядком на городских улицах и площадях, за розничными ценами и за наймом флейтисток или арфисток для увеселения пирующих¹. Как и в V в., верховным органом власти оставалось народное собрание, а исполнительные функции принадлежали Совету пятисот; последний составлялся из равного количества представителей от каждой филы — так назывались десять административных

* В этой и последующих главах почти все упоминаемые события и факты относятся ко времени до нашей эры, и в дальнейшем даты даются без упоминания «до н. э.».

единиц, на которые делилась вся территория Аттики. По филам же избирались жребием почти все остальные должностные лица, а также члены гелиэи — суда присяжных, в заседаниях которого в различном составе могло принимать участие в общей сложности до шести тысяч граждан.

В обязанности самой мелкой административной единицы — дема — входила столь важная процедура, как занесение в списки граждан юношей, достигших 18 лет. При этом члены дема должны были определить, является ли юноша свободным и законнорожденным, т. е. происходит ли от родителей, обладающих гражданскими правами. Эту привилегию «законного происхождения» афинская демократия ценила очень высоко, отказывая в юридической правоспособности лицам, переселившимся в Афины из других государств (метекам), а также происшедшим от побочных связей афинских граждан с рабынями или чужеземками. Рожденный от такого брака юноша подлежал при достижении совершеннолетия продаже в рабство². Напротив, продажа в рабство или принуждение свободнорожденного гражданина к занятиям, не совместимым с его достоинством, считалось уголовным преступлением даже в том случае, если пострадавшими могли оказаться жепщины, в остальном гражданскими правами в Афинах не пользовавшиеся.

Как и в V в., исполнение большинства административных и судебных должностей оплачивалось государством, так что в принципе самый неимущий гражданин мог позволить себе отлучиться на день-другой, а то и на целую неделю из своей ремесленной мастерской или со своего земельного участка, чтобы высказать мнение о виновности какого-нибудь полководца, посла, казначея, заподозренного в недобросовестном ведении финансов или присвоении народных денег. Больше того, с начала IV в. стало оплачиваться из общественных средств даже посещение народного собрания, что — опять же в принципе — должно было обеспечить возможность участия в решении государственных дел самым широким слоям простонародья, живущего поденным заработком.

Однако эта вполне логичная, едва ли не идеальная форма демократического административного устройства уже не имела под собой в IV в. столь же надежного экономического основания.

Пелопоннесскую войну Афины начинали во главе огромного военного союза многих десятков мелких государств, разбросанных по берегам и островам Эгейского моря; взносы от этих «союзников» в афинскую государственную казну составляли в 421 г. 1200 талантов или немногим больше. После окончания войны Морской союз распался и казна была не только абсолютно пуста, но на военные расходы пошла даже часть золота из сокровищ храма Афины. Постоянная нехватка средств для ведения активной внешней политики и неуклонное стремление именно такую политику вести — неизменная черта афинской политической жизни на протяжении всей первой половины IV в. Это противоречие было вызвано тем, что внутри афинской демократии произошло резкое социальное размежевание. Истоки его были заложены в самом существе рабовладельческого строя, но роль мощного катализатора в выявлении общественного конфликта сыграла опять же Пелопоннесская война.

К ее началу экономическую основу афинской демократии составляли мелкие и средние землевладельцы и городские ремесленники, хозяева небольших керамических, оружейных, кожевенных и т. п. мастерских. Каждый из них имел в своем распоряжении небольшое число рабов, занятых производительным трудом или поручениями по дому, — в любом случае вместе с ними работал и сам хозяин, заинтересованный в хорошем уходе за своими виноградниками и оливками, равно как в высоком качестве изделий, выходящих из его мастерской.

Война нанесла непоправимый удар прежде всего по аттическому сельскому хозяйству: многолетние набеги спартанцев привели к такому разорению некогда хорошо ухоженных садов и земельных участков, что многие их владельцы не стали возвращаться на родные пепелища, а, продав землю, осели в городе, пополнив и без того значительную армию люмпен-пролетариев. В этих условиях плата за участие в суде или народном собрании теряла свое значение как средство обеспечить политическую активность граждан и превращалась в регулярные податки, позволявшие обнищавшим землевладельцам кое-как перебиваться вместе с семьей. К числу таких постоянных пособий следует отнести и так называемый феорикон — «зрелищные деньги», которые первоначально выдавались малоимущим афинянам, чтобы предоставить им возмож-

пость посещать театральные представления, являвшиеся частью общегосударственных празднеств. По мере все большего обеднения простого народа выплата феорикона становилась постоянно действующей системой раздачи; афинский демос считал их своей неперменной привилегией и крайне болезненно реагировал на попытки их отменить или хотя бы несколько сократить.

Откуда же было государству брать деньги на эти и на многие другие расходы? Выход подсказывала традиционная практика так называемых литургий — материальных повинностей, возлагаемых на богатых граждан. Среди литургий особенно обременительными были оснащение военного корабля или подготовка хора для участия в театральном представлении, но в V в., в эпоху расцвета Афин, когда существовала, хоть и недолговечная, некая иллюзия классового мира и общественно-политического единства полноправных граждан полиса, литургия считалась почетным долгом состоятельного человека перед родным государством. Литературные источники IV в., напротив, полны бесконечных жалоб со стороны богатых людей на всякого рода поборы, которые декретирует народное собрание³, всегда готовое к тому же обвинить в чем-нибудь первого попавшегося богача, чтобы осудить его на изгнание и даже на смерть с конфискацией имущества или приговорить к огромному штрафу в пользу государственной казны. Система литургий, возникшая как средство укрепления единства полиса, все больше превращалась в тягостное бремя для богатых людей, которые чем дальше, тем больше склонялись к мысли, что даже иноземная диктатура безопаснее собственной демократии.

Если, впрочем, народные массы были безусловно едины в своем стремлении растряссти кошельки у богачей, то среди последних не было столь же полного согласия во мнениях относительно дальнейших путей развития государства.

Рабовладельческую верхушку в Афинах составляли в основном два социальных слоя: богатые землевладельцы и зажиточные торгово-ремесленные круги, тесно связанные с экспортом традиционных афинских товаров (керамики, оливкового масла, ювелирных изделий) и импортом хлеба. Поскольку же своей пшеницы Аттике никогда не хватало и ее основной зерновой базой служило Северное Причерноморье, то главной внешнеполитической целью

этой группы был контроль над проливами, ведущими в Черное море,— Геллеспонтом (Дарданеллами) и Боспором (Босфором). Эти стратегически важные пункты находились в центре афинской политики с незапамятных времен, но в IV в., вследствие разорения аттического сельского хозяйства, владение ими стало первостепенным вопросом — и не только для богатых купцов-импортеров, но и для самых широких кругов демоса, заинтересованного в собственном пропитании. Отсюда — определенная поддержка со стороны народного собрания агрессивных планов торгово-ремесленной верхушки, часто увлекавшей Афины в рискованные военные авантюры, требовавшие в свою очередь новых средств.

Напротив, для крупных землевладельцев «хлебная проблема» — а вместе с ней и обладание проливами — не имела такого серьезного значения. Хотя само понятие «крупное землевладение» носит для Афин весьма относительный характер (в Аттике никогда не было латифундий римского типа, ибо скупленные у разорившихся хозяев участки обычно находились в разных местах и новые владельцы часто предпочитали сдавать их в аренду, нежели обрабатывать самим), все же люди, принадлежавшие к этому кругу, могли не опасаться, что их семья и прислуга умрут с голоду, если какой-нибудь десяток-другой кораблей с хлебом задержится в проливах или их владельцы заплатят повышенную пошлину за проход в Эгейское море. Куда больше беспокоила таких людей перспектива новой войны на территории Аттики, потому что в этом случае непременно пострадали бы их владения.

Как столкновение противоречивых интересов внутри рабовладельческой верхушки, так и известная солидарность людей богатых перед лицом обедневшего демоса, требовавшего все новых раздач и вспомоществований, порождали на редкость острые общественные конфликты, результаты которых сказывались и на внутренней и на внешней политике афинского государства в течение всего IV в.

Ко всему сказанному надо добавить еще одну, совсем немаловажную проблему: возникновение и распространение наемничества. Причины его коренятся все в той же социальной неразберихе, порожденной Пелопоннесской войной.

Основную ударную силу в сухопутных армиях V в. составляли тяжеловооруженные воины — гоплиты, причем каждый гражданин должен был на собственные средства обеспечить себя шлемом и панцирем, щитом и копьем. В Афинах еще со времен Солона кадры гоплитского ополчения поставляло сословие зевгитов, т. е. владельцев земельных участков, располагающих собственной упряжкой (зевгмой) волов для пахоты. У такого хозяина доходы от земли были достаточными, чтобы не только прокормить семью, но и купить себе необходимое для войны вооружение. Разорение некогда самостоятельных, «справных» земледельцев, естественно, отразилось в IV в. и на составе ополчения афинских гоплитов: и без того сильно поредевшее из-за потерь во время войны, оно теперь все больше сокращалось вследствие снижения материального уровня бывших средних землевладельцев. Другим следствием Пелопоннесской войны было нашествие в Афины так называемых клерухов, собственников земельных участков в государствах — бывших членах Морского союза. Согнанные победителями-спартанцами со своих мест, они не могли купить землю в Аттике за отсутствием необходимых средств и не находили другого применения своим силам, кроме наемной военной службы. Здесь в случае удачи можно было вернуться с хорошей добычей и обращенными в рабство пленниками и тогда уже приобрести участок земли, или мастерскую, или вложить средства в какое-нибудь кредитное товарищество — были бы деньги! Конечно, на войне всегда возможен и другой исход, но ведь бессмертны только вечные боги... Так или иначе, но во время Пелопоннесской войны обе стороны пользовались услугами наемников только эпизодически; в начале IV в. Ксенофонт писал о том, что военные кампании, свидетелем и участником которых он был, теперь не всенародные войны, а сражения наемных армий; еще несколько десятилетий спустя великий афинский оратор Демосфен призывал к тому, чтобы хоть одна четверть афинского войска состояла не из наемников, а из собственных граждан⁴.

Порожденные войной социальные конфликты и — не в последнюю очередь — обеднение государства приводили к тому, что вся первая половина IV в. была заполнена в Афинах крутыми поворотами во внешней политике и в судьбах наиболее видных политических деятелей. Нема-

дую роль при этом играло вмешательство персидского царя, ревниво наблюдавшего за тем, чтобы ни одно государство в Греции не возвысилось до положения гегемона, способного противостоять персидской монархии, как это сумели сделать Афины в середине V в.

Так, стоило спартанцам, упоенным своей победой в Пелопоннесской войне, перенести военные действия в Малую Азию, как афинянин Конон, состоявший на службе у персидского царя, создает — на персидские же деньги — хороший флот и наносит спартанцам весьма ощутительный удар в морском сражении при Книде, у о-ва Родоса (394 г.). Недолговечному спартанскому могуществу в Малой Азии и на островах приходит конец, афинский политический деятель Фрасибул вновь привлекает на свою сторону города на фракийском побережье и у проливов — Персия тут же заключает союз со Спартой, пытаясь удержать Афины от слишком энергичной политики у ее собственных границ. Наконец спартанцам удается блокировать афинский флот в гаванях Боспора и Пропонтиды (Мраморное море), и в одной из персидских столиц — Сузах — афиняне вынуждены подписать позорный «царский» или «Анталкидов» мир (387 г.), по которому они отказываются от всяких попыток создания нового морского союза. Этот договор между двумя эллинскими государствами — Афинами и Спартой, заключенный под диктовку персидского царя, сами греки считали наиболее унижительной страницей во всей их многовековой истории.

Через десять лет ситуация повторяется. Накопив силы и пользуясь тем, что Персия увязла в войне с Египтом, афиняне заключают договор с Фивами, освободившимися от власти олигархов, и в 377 г. возрождают Морской союз, к которому в той или иной форме присоединяются многие острова и города как в Эгейском море, так и на западе Греции (Кефалления, Керкира, Эпир). Состав афинского флота достигает сотни триер; с их помощью афиняне дважды наносят поражение морским силам спартанцев (в 376 г. при о-ве Наксосе, в 375 г. — при Ализии, на западе Средней Греции). Вместе с тем усиление их новых союзников — беотийцев — начинает беспокоить Афины, где разгорается ожесточенная борьба по вопросу о том, на кого следует ориентироваться в дальнейшем — на Фивы или на Спарту. Дело кончается новым вмешательством персидского царя, который созывает очередной мирный

конгресс все в тех же Сузах (367 г.) и, чтобы одним ударом ослабить и Афины и Спарту, провозглашает условия мира, выгодные в первую очередь беотийцам. Разочарование и негодование афинян и спартанцев новым мирным договором было столь велико, что глава афинского посольства в Сузах по возвращении домой был обвинен в предательстве национальных интересов, предан суду и казнен, а спартанец Анталкид, подготовивший унижение Афин в договоре 387 г. и возглавлявший спартанскую делегацию и на этот раз, покончил с собой, не дожидаясь возможного приговора своих соотечественников⁵.

С середины IV в. Афинам приходится заботиться не столько о том, чтобы расширить и упрочить свое влияние в Эгейском море, сколько о том, чтобы его сохранить: на политическом горизонте Греции возникает новая опасная фигура — македонский царь Филипп II.

Талантливый полководец и дипломат, умело использующий противоречия между полисами Средней Греции, Филипп постепенно прибрал к рукам важнейшие опорные пункты в Халкидике и поставил афинян перед трудным выбором: либо согласиться с его господством в северо-западной части Эгейского моря, сохранив за собой Геллеспонт, либо ввязаться в очередную войну, на этот раз — с сильной македонской армией. Между тем финансовое положение Афин было основательно подорвано в предыдущих кампаниях, особенно во время так называемой Союзнической войны, когда много денег ушло на содержание армии наемников с целью не допустить отпадения от второго Морского союза крупных островов. Цели своей афиняне не достигли, а деньги истратили. В этих условиях даже наиболее активные противники Македонии, и среди них Демосфен, должны были признать неизбежность примирения с Филиппом. Заключенный в 346 г. Филократов мир предоставил Афинам возможность для некоторой передышки, хотя антимакедонские настроения широкой массы демоса время от времени прорывались наружу. Выход для них нашелся несколько лет спустя, когда Филипп потерпел серьезную неудачу при осаде Перинфа и Византия — важных портов в Пропонтиде и Босноре, а на обратном пути подвергся нападению воинственных фракийских племен.

Возбуждение охватило афинян. Кажется, впервые за весь IV в. было принято решение обратиться на военные

нужды запас «зрелищных денег». Между тем Филипп, оправившись от поражения во Фракии, вторгся в Центральную Грецию, захватил доминирующие позиции в соседних с Беотией областях и, поскольку его мирные предложения были отвергнуты коалицией греческих городов, стал готовиться к решающему сражению. Им оказалась знаменитая битва при Херонее ранней осенью 338 г. Войско союзников было разбито, афиняне потеряли тысячу человек убитыми и две тысячи ранеными, остальные вынуждены были отступить.

Состоявшийся на следующий год Коринфский конгресс показал, в чьих интересах заключается всеобщий мир: во внешнеполитическом плане он закрепил «руководство» (гегемонию) Македонии в объединении греческих полисов, во внутриполитическом — господство крупных собственников в каждом из этих государств, поскольку отныне категорически запрещалось поднимать вопрос об отмене долгов и переделе земли (наиболее популярные лозунги среди городской бедноты), а также освобождать рабов для использования их в политических целях. Впрочем, для самих Афин условия мира оказались довольно мягкими: Филипп вернул без выкупа всех пленных, гарантировал независимость города и его право на ряд островов. От сохранения своих позиций на Халкидике и в Геллеспонте афинянам пришлось отказаться. Поэтому, когда разнеслась весть о смерти Филиппа от руки убийцы, в Афинах снова подняла голову антимакедонская партия и была сделана попытка организовать новую коалицию с участием Фив. Однако сменивший отца на македонском престоле двадцатилетний Александр молниеносно переправил войско в Беотию, взял и разорил до основания Фивы и таким образом дал возможность даже самым горячим головам в Афинах понять бессмысленность сопротивления его планам. Поручив Афины, как и многие другие города Греции, наблюдению македонского наместника Антипатра, старого соратника Филиппа, Александр устремился в глубь Азии, лелея мечту о создании мировой империи. Афинянам не оставалось ничего другого, как только ловить слухи о грандиозных успехах молодого полководца, за несколько лет овладевшего территорией, которая в сотни раз превосходила по размерам любое греческое государство классической поры. Вести о победах Александра подкреплялись колоссальным количеством золота и всякого

рода ценностей, попадавших через руки удачливых наемников и купцов на рынки Греции⁶.

Наконец, летом 323 г. в Грецию пришло известие о скоропостижной смерти Александра, побудившее афинян к очередной попытке восстановить свою независимость. Леосфену, возглавившему войско афинян и их союзников, удалось одержать победу над армией Антипатра в Беотии, оттеснить ее в Фессалию и осадить в крепости Ламии (по названию которой вся эта кампания носит название Ламийской войны). Однако после нескольких месяцев осады и успешных сражений с подходившими на помощь к Антипатру македонскими подкреплениями армия союзников, ослабленная взаимными противоречиями, стала разваливаться. Немалую роль в этом сыграли два поражения афинского флота: одно — у о-ва Аморгоса, другое — у Абидоса, в Геллеспонте. В конце концов македоняне перешли в наступление и в августе 322 г. разбили афинян, оставшихся почти в полном одиночестве, в битве при Кранноне, в Фессалии. На этот раз условия мира вторгались уже во внутренние дела афинян. Демократический строй был заменен цензовой конституцией, предусматривавшей сохранение гражданских прав только за людьми, чье состояние оценивалось не менее чем в 2 тысячи драхм; в результате этого за бортом политической жизни оказалось 12 тысяч граждан из общего числа в 21 тысячу (имеются в виду мужчины старше 18 лет). В одной из афинских гаваней — Мунихии — разместился македонский гарнизон. Практически это означало конец независимости Афин, которые с этого времени становятся только пешкой в крупной игре за власть, происходящей между преемниками Александра Македонского и их сыновьями.

Сначала, в 318 г., бывший полководец Александра Полиперхон восстанавливает в Афинах демократический строй. Год спустя Кассандр, сын Антипатра, снова его свержает, назначая «попечителем государства» оратора и философа Деметрия Фалерского, удержавшегося у власти в течение десяти лет (317—307 гг.).

В демократических кругах Деметрий не пользовался симпатией: в 322 г. он входил в состав посольства, отправленного для переговоров к Антипатру, и в нем видели одного из людей, согласившихся на установление олигархического режима. Поэтому во время антиолигархического восстания в 318 г. Деметрий укрылся в Пирее под защи-

той македонского гарнизона и, как выяснилось, поступил очень предусмотрительно, потому что восстановленный демократический строй приговорил его к смертной казни. Естественно, что античные источники, отражающие мнение афинских демократических слоев, единогласно поносят правление Деметрия и называют его самого тираном.

Иначе расценивают это десятилетие древние историки, выражающие точку зрения более или менее состоятельных слоев. Дело в том, что Деметрий занял в общем довольно умеренную линию в экономических и политических вопросах. Введенный им имущественный ценз в 1000 драхм не являлся чрезмерным: такое состояние еще не давало возможности афинскому гражданину обеспечить себя вооружением гоплита. Стало быть, политическими правами могли пользоваться и люди не слишком высокого достатка. Если при олигархическом перевороте 322 г. из числа полноправных граждан было вычеркнуто $\frac{4}{7}$ всего взрослого мужского населения, то теперь этот процент должен был значительно сократиться. Сохранили свое значение многочисленные государственные должности, существовавшие при демократическом режиме, — с той, однако, разницей, что избрание на них по жребию было заменено голосованием по филам и установлена система ежемесячных и годовых отчетов перед Советом пятисот и судом присяжных, гелиэей. Эта мера, направленная против финансовых злоупотреблений, посила, однако, антидемократический характер, так как плата за участие в судах была отменена и право контроля над деятельностью администрации оказалось в руках у людей зажиточных. В этом же направлении шло и введение Деметрием должностей семи номофилаков, призванных контролировать соблюдение установленных ранее законов.

Стремясь к оздоровлению экономической обстановки, Деметрий учредил новые должности — так называемых гипекономов (буквально: следящих за исполнением законов со стороны женщин). В их обязанности входило пресекать всякого рода излишества в быту богатых семей: был наложен запрет на чрезмерную роскошь в одежде и украшениях женщин, ограничены расходы на погребальные церемонии, установлено даже максимальное количество гостей, приглашаемых для участия в поминках или свадебном пире, — не больше 30 человек. И хотя современ-

ные Деметрию авторы комедий не упускали случая связать по поводу этого нововведения, оно, конечно, вместе с рядом других мер сыграло известную роль в стабилизации хозяйственного положения в Афинах. Достаточно сказать, что ежегодные доходы афинской казны достигли в эти годы почти рекордной цифры — 1200 талантов. Не ввязывался Деметрий и в слишком рискованные военные предприятия, что было опять же больше всего на пользу землевладельцам всех рангов. Неудивительно поэтому, что люди среднего достатка видели в Деметрии своего благодетеля и воздвигли ему в Афинах и в их окрестностях то ли 300, то ли 360 статуй. Но столь же ясно, что внутреннее благополучие Афин было достигнуто ценой несомненной потери ими своей независимости и своего положения среди островных государств Эгейского моря, не говоря уже о значительном сокращении политической активности демоса. К этому следует добавить, что Деметрий, столь требовательный к нравственности других, в своей частной жизни не давал примера, достойного подражания.

Поэтому, когда в июне 307 г. в Пирейской гавани появился флот другого Деметрия, по прозвищу Полиоркет, посулившего афинянам возвращение к демократическим порядкам, Деметрий Фалерский считал за благо укрыться в Фивах — ближайшем укрепленном пункте, находившемся под контролем Кассандра, сотни же статуй, воздвигнутых в честь бывшего правителя, были снесены в течение одного дня. Часть из них, по некоторым свидетельствам, была переплавлена в ночные горшки...

Что касается Деметрия Полиоркета, то восстановление афинской демократии было для него не более чем тактическим шагом, дававшим ему возможность пользоваться первоклассной гаванью в Эгейском море и в какой-то степени воздействовать на соотношение сил в Средней Греции. Но и сама «возрожденная» демократия мало чем напоминала свою великую предшественницу середины V в. Достаточно напомнить, что афиняне, в течение двух столетий крайне настороженно относившиеся ко всякой попытке установления единоличной власти и бесконечно далекие в прошлом от обожествления своих правителей, первыми присваивают Деметрию и его отцу Антигону титулы богов-спасителей и царей, называют их именами, две вновь образованные флоты и в дальнейшем достигают

в низкопоклонстве перед Деметрием такой изощренности, которой мог бы позавидовать самый опытный церемониймейстер персидского царя...

Последующие десятилетия проходят в Афинах под знаком всевозрастающей политической нестабильности: в 304 г. две важные крепости на границе Аттики захватывает Кассандр, но афиняне отбиваются от него с помощью этоллийского войска и все того же Деметрия Полиоркета. Когда он в свою очередь в 301 г. терпит поражение при Инсе во Фригии от коалиции диадохов (преемников Александра) и стремится найти убежище в Афинах, где он оставил часть своего флота и деньги, афиняне постановляют отлечьиться от основанного Деметрием союза эллинских городов и заключают мир с Кассандром на условиях признания их независимости, хотя в обмен на это должны уступить политическое руководство представителям «умеренной» партии. Попытка вождей демократов вернуть утраченные позиции приводит, в сущности, к открытой гражданской войне: вытесненные главой «умеренных» Лахаром в Пирей, демократы попадают в положение политической изоляции; впрочем, вскоре в фактической осаде оказываются сам установивший олигархический режим Лахар и вместе с ним Афины: Деметрий вторгается в Аттику, захватывает Элевсин и опустошает страну, а вдобавок блокирует своим флотом афинские гавани; в городе начинается дикая спекуляция съестными припасами и самый настоящий голод. Афиняне мужественно и самоотверженно выдерживают осаду, но, доведенные до порога голодной смерти, капитулируют перед Деметрием, и македонские гарнизоны снова занимают Пирей, Мунихию и Холм муз в самом городе, напротив акрополя (294 г.).

Дальнейшие события хронологически уже выходят за пределы жизни Менаандра. Упомянем только, что в течение последующей четверти столетия, начиная с 287 г. (очередного поражения Деметрия), Афины продолжают переживать период крайней политической неустойчивости, призывая на помощь то одного, то другого эллинистического монарха, то обретая независимость, то теряя ее, пока им не приходится расстаться с ней на добрых три десятилетия в результате крайне неудачной для них Хремонидовой войны (267—262 гг.)¹.

Общественно-экономическая и политическая нестабильность, характерная для Афин на протяжении всего

IV в. (особенно его последней трети) и начала III в., являлась результатом и внутренних, и внешних причин: весь греческий мир пришел в эти десятилетия в движение, в которое оказались втянутыми десятки государств и стран. Бесконечные войны и мирные договоры, которые тут же нарушаются; переход из рук в руки территорий, годных для размещения на них доброго десятка старых греческих полисов; фантастические взлеты военной удачи и не менее впечатляющие поражения, подъемы и падения царей, полководцев, политических лидеров — все это способствовало выработке и у философствующей элиты, и в широких народных массах нового мироощущения, принципиально отличного от мировоззрения, спланивавшего прежде людей в пределах города-государства.

В V в. идеологическую основу каждого полиса составляло убеждение в том, что никакое государство не может благоденствовать без покровительства со стороны богов. Соответственно судьбу единичного гражданина и всего общественного коллектива старались понять в рамках некоего божественного универсума. Победа афинян над персами при Саламине воспринималась не как следствие частных ошибок или промахов персидского царя Ксеркса, а как результат вмешательства богов, блюдущих некие вечные нормы. Эсхил, участник и свидетель этого сражения, видел в поражении Ксеркса неизбежное возмездие, которое постигло нечестивца, дерзнувшего нарушить естественные, самими богами установленные границы между морем и сушей, между владениями персидской монархии и эллинской демократии⁸. Геродот, хотя писал свою «Историю» на несколько десятилетий позже, чем Эсхил «Персов», находил причину неудачи Ксеркса в такой архаической категории, какой является зависть божества, ревниво преследующего смертных за непомерное возвышение⁹. Если самые разумные меры, принятые человеком, вели тем не менее к несчастьям и гибели, то такой результат объясняли несовершенством, неполнотой человеческого знания по сравнению со всеобъемлющим, совершенным мировым разумом; так получали смысл героические страдания без вины виноватого Эдипа у Софокла или обернувшиеся бедой «вопреки ожиданию» планы афинских полководцев у Фукидида. В эпоху Менаандра положение изменилось самым радикальным образом.

В божественный промысел теперь никто всерьез не ве

рил, да и верить в него было трудно. Если одни люди в ходе военных действий врывались в пределы священного округа в Олимпии, превращая храм Зевса в укрепленный бастион, а другие грабили для нужд войны прорицалище Аполлона в Дельфах и боги равнодушно взирали на все это, не пытаясь сразить нечестивцев своими стрелами или испепелить молниями, то кого можно было убедить во всемогуществе богов¹⁰? Если в приступе неумеренной благодарности за свое освобождение афиняне, кроме того, что присвоили Антигону и Деметрию Полиоркету титулы «богов-спасителей», сначала постановили вышивать их изображения на священном пеплосе, подносимом Афине, рядом с ликами олимпийских богов, а потом и вовсе отвели Деметрию для резиденции внутреннюю часть Парфенона, где поведение «освободителя» меньше всего соответствовало строгому нраву богини-девственницы, то о какой вере в Афины-благодетельницу могла идти речь¹¹? Вера в богов покоилась в Древней Греции на одном из двух устоев: либо боялись гнева персонально оскорбленного божества, способного отомстить святотатцу, либо надеялись на божественное возмездие, которое могло обрушиться на виновного в нарушении справедливости или на его потомков. И если старомодно настроенный историк Тимей, старший современник Менаандра, все еще выискивал в событиях, которые он описывал, доказательства действия божественного негодования или кары, то реальная действительность уже давно не давала подтверждения ни тому, ни другому. Недаром еще в конце V в. в трагедии Еврипида появляется новое божество — персонифицированный Случай, Тиха (Τύχη). Только случайно мать, вынужденная в молодости подбросить незаконнорожденного ребенка, не становится убийцей не узнанного ею собственного сына; только случайно и сын, готовый отомстить смертью незнакомой женщине за подстроенное ею покушение, опознает в ней родную мать.

«О ты, Случай, заставляющий тысячи смертных то падать в беду, то снова возвращаться к благополучию, — из-за тебя я был лишь на шаг от того, чтобы убить мать и испытать незаслуженное мною!» — восклицает в трагедии «Ион» (ст. 1512—1515) ее герой.

В IV в. вера во всемогущество случая (удачи) выходит далеко за пределы мироощущения легендарных героев далекого прошлого.

Фиванцы воздвигают храм Удаче (Тихе) в благодарность за военное счастье, сопутствовавшее их вождю Эпаминонду и сделавшее их победителями в битве при Левктрах (371 г.). В этом храме обожествленная Удача была изображена в виде такой же молодой женщины с младенцем Плутосом (Богатством) на руках, как и в статуе персонифицированной Эйрены (Мира), созданной за три года до того Кефисодотом для Афин. В Мегалополе — городе, основанном в 371 г. как центр объединенной Аркадии, — также строят храм Тихи, долженствующий обеспечить процветание новой столицы. Алтарь Удачи сооружается в Трезене; Тиха с рулем в руках изображается на аттической надгробной стеле конца 60-х годов. Наконец, в самих Афинах в середине 30-х годов IV в. уже существует святилище и приносят жертвы «удачному случаю» — этим словосочетанием мы переводим официальную формулу *agathēi tūchēi* («в добрый час»), которой в IV в. часто начинались постановления афинского народного собрания. Предполагалось, что выражение «в добрый час» должно обеспечить благополучное осуществление излагаемого далее решения. Теперь сама формула «персонифицируется» и обожествляется, так что «добрый час» («удачный случай») приобретает очертания антропоморфного бога. Все больше укрепляется убеждение в том, что у каждого города и у каждого человека есть свой, так сказать, «персональный случай», который нельзя позаимствовать у другого.

Первые намеки на этот счет мы встречаем уже у столь реалистически мыслящих людей, как афинские ораторы Эсхин и Демосфен, а вполне развернутое «теоретическое обоснование» подобного убеждения дает комедиограф Филемон (около 361—263 гг.): «Теперь я точно знаю, — говорит какой-то из его персонажей, — что случай — не один для всех и не существует заранее, но, когда мы появляемся на свет, вместе с нами тотчас рождается и случай, сородич нашего тела; и не может один человек получить от другого присущий тому случай»¹².

То, что зрители Филемона могли воспринимать с известной долей юмора, вскоре становится нормой общественной жизни, когда и во многих городах, основанных где-нибудь в Малой Азии, и в старых центрах возникает почитание «Тихи паросцев», или «Тихи о-ва Митилены», или попросту «Тихи (такого-то) государства». Всемогу-

щество Случая в масштабах чуть не всего тогдашнего мира видит в огромных переменах, постигших Европу и Азию, уже знакомый нам Деметрий Фалерский. В своем сочинении «О Случае» Деметрий писал, что нет необходимости искать его проявления в событиях далекого прошлого; достаточно оглянуться на минувшую половину столетия. Если бы кто-нибудь из богов предсказал 50 лет тому назад будущее македонян и персов, то не нашлось бы, наверное, никого, кто бы поверил, что по истечении полувека не останется даже имени персов, владычествующих тогда чуть ли не всем миром, и что власть над ним перейдет к македонянам, имени которых до того вообще не знали. Тем не менее как раз на примере этих двух народов «не приспособившийся к нашей жизни случай, перекраивающий все вопреки нашим расчетам и проявляющий свою силу в неожиданном», показал свою власть над родом человеческим и переменчивость своих замыслов. Поэтому и в других частях этого сочинения Деметрий повторял, что непрочно и слепо не только богатство и благосостояние, но и дарующий их случай¹³.

Следует, однако, признать, что Деметрий был не совсем прав в своих рассуждениях. Потрясшие сознание современников завоевания Александра Македонского были следствием отнюдь не одной лишь игры случая или неожиданного стечения обстоятельств. Их подготовили военные и дипломатические успехи Филиппа, проведенная им в свое время реформа македонской армии; им содействовала внутренняя неустойчивость персидской «лоскутной монархии», державшейся на угнетении разноплеменных народов; наконец, нельзя сбрасывать со счетов и личные качества самого Александра: его настойчивость в достижении поставленной цели, храбрость и выносливость, проведение определенной политической линии в освобожденных от персидского деспотизма странах. Да и Деметрий Фалерский, и его читатели, и зрители, смотревшие комедию Филемона, при всей их вере в значение случая не сидели сложа руки у порога своего дома в ожидании, пока им выпадет удача в делах. Живые люди, они проводили жизнь в той или иной сфере деятельности и прекрасно понимали, что в семье и на базарной площади, в торговом предприятии и в дружеском общении с соседями или сверстниками далеко не последнюю роль играет их собственный нрав и такие душевные качества, от которых и

поныне часто зависит успех наших предприятий: доверчивость или подозрительность, щедрость или скупость, обходительность или наглость. Иными словами, огромная масса афинян, несомненно, осознавала, хотя и не пыталась теоретически систематизировать, то, о чем в своих лекциях для избранного круга учеников неоднократно говорил Аристотель: дело не только и не столько в случае, сколько во внутренних нравственных качествах человека.

В высшей степени показательно, что именно Афины стали в IV в. родиной различных этических систем, сыгравших впоследствии огромную роль не только в античной, но и в новой философии. Все больше теряя значение «первого государства» Эллады, на которое Афины могли претендовать во второй половине V в., они продолжали и в IV в. оставаться ведущим культурным центром древнего мира, каким они стали с середины предыдущего столетия.

В течение почти всей первой половины IV в. в священной роще Академа вел философские занятия Платон. С середины 30-х годов в Ликее обосновывается Аристотель со своей школой, получившей впоследствии название школы перипатетиков*. В деятельности Аристотеля афинский период явился одним из наиболее продуктивных для создания теоретических работ обобщающе-систематизирующего характера. В эти годы были, в частности, написаны такие его сочинения, как «Политика», «Риторика», «Никомахова этика», вводящие нас в круг размышлений великого философа о цели человеческой жизни и способах ее достижения, о сущности и различных формах государства. Не последнее место среди этих размышлений занимает весьма актуальный для IV в. вопрос о соотно-

* Это слово часто производят от греческого глагола *peripatein* (прохаживаться взад и вперед), представляя себе дело таким образом, что Аристотель вел занятия, беседуя на ходу с учениками. Защитники такого толкования, вероятно, ни разу не задумались над тем, сколько же человек могло принимать участие в подобных «прогулках», чтобы иметь возможность физически слышать слова учителя. К тому же дошедшие до нас произведения Аристотеля меньше всего похожи на «беседы», а гораздо больше напоминают конспекты лекций. Поэтому заслуживает предпочтения объяснение тех современных ученых, которые производят слово «перипатетики» от существительного *peripatos* — крытая галерея, где Аристотель читал эти лекции, а слушатели их записывали.

шении собственной деятельности человека, его нравственных качеств с теми неожиданностями на его жизненном пути, которые находятся во власти случая.

Истинной целью человеческого существования — как отдельно взятых индивидуумов, так и их совокупности в рамках государства — Аристотель считает достижение блаженства или высшего блага (*eudaimonía*), которое состоит отнюдь не в удовлетворении чувственных стремлений. Естественные потребности человека (еда, сон, половое общение) не имеют отношения к его нравственности, если он следует им в пределах меры, положенной природой. Нравственность же человека оценивается в зависимости от того, насколько его деятельность «сообразна с добродетелью». На пути к поставленной цели человека подстерегают всякие неожиданности и случайности; одни из них могут содействовать его благополучию, другие — препятствовать, но отсюда не следует, что человека, которому повезло, мы будем считать счастливым, а того, кому не повезло, — несчастливым. Более подходящими здесь были бы понятия «удачливый» и «неудачливый», а истинно «хорошим и благоразумным» надо признать человека, который с достоинством переносит все превратности судьбы (случая, *týchē*) и «всегда при данных обстоятельствах поступает наилучшим образом»¹⁴. Обстоятельства могут меняться, настоящий же человек должен оставаться верным своему нравственному долгу.

На нескольких примерах, приводимых Аристотелем, можно показать, чем отличается случайно доставшееся человеку счастье от подлинного блаженства. Так, все братья в семье безобразны и только один красив; или никто другой не замечал клада, а кто-нибудь один его нашел; или если человек не пришел куда-то, куда он обычно ходил, а другие, никогда ранее в этом месте не бывавшие, пришли туда в первый раз и почему-либо погибли. Ясно, что и красота единственного среди братьев, и богатство нашедшего клад, и спасение уцелевшего от гибели является для каждого из них счастьем, но происхождение этого счастья случайно и не поддается никакому расчету. Именно потому удача перечисленных людей будет вызывать зависть со стороны тех, кто ею обделен (остальных братьев, от природы безобразных, или родственников неожиданно погибших, и т. п.), что зависть сопутствует благам, которые достались человеку без всякого усилия с его сто-

роны, вследствие одной лишь удачи и благоприятного стечения обстоятельств¹⁵. Таким образом, в поисках определения «счастливого» неразумно следовать за поворотами судьбы, ибо без них не обходится человеческая жизнь и не в них состоит благо и зло; источником же истинного блаженства является деятельность, сообразная с добродетелью¹⁶.

Отсюда становится ясным пристальное внимание, которое Аристотель уделяет различным свойствам человеческого характера: если достижение высшей жизненной цели зависит от врожденного стремления к ней, то необходимо выявить, какие качества реально существующих людей ближе всего соответствуют нравственному идеалу. Вместе с тем Аристотель прекрасно понимает, что достижение этого несколько отвлеченного идеала отнюдь не легкая задача и что в жизни законодателю и философу, полководцу и оратору приходится иметь дело с десятками и сотнями людей, занятых своей повседневной практической деятельностью и вовсе не помышляющих о достижении некоего созерцательного блаженства. Этих людей нельзя отлучить от непосредственного участия в жизни государства, от общения с себе подобными, но можно определить — в меру возможностей каждого из них — тот желательный уровень проявления их нравственных свойств, который ближе всего соответствует идеальным требованиям государственного коллектива. Так разворачивается целая галерея различных человеческих типов, причем дается определение не только вполне однозначным качествам, положительным и отрицательным (например, щедрость, великодушие; хвастовство, раздражительность), но и выявляются противоположные им или отклоняющиеся в чем-либо от некоей нормы.

Например, «великолепие», проявляющееся в денежных делах, следует считать добродетелью, если оно соответствует величине имущества. Великолепный всегда щедр, но щедрый не всегда великолепен: если он чванится своими расходами или тратит ради малых целей большие деньги, то в его поведении великолепие уступает напыщенности и дурному вкусу. Чванливым является также человек, который без достаточных оснований считает себя достойным великих дел, — этим он отличается от «великодушного», который тоже считает себя достойным великого, но действительно имея для этого все данные¹⁷. Справедливый

гнев — добродетель; однако избыток гнева — вспыльчивость ли, не соизмеряющая повод для гнева с его проявлениями, или желчность, ищущая всюду причину для гнева, — такой избыток, искажающий самую сущность нравственного качества, не может встретить ни одобрения философа, ни симпатии со стороны окружающих¹⁸.

Если избыток какого-либо свойства разрушает его истинную природу, то точно так же его недостаток не дает человеку развиваться в той мере, какая необходима для полного проявления той или иной добродетели. Поэтому истинную добродетель Аристотель характеризует как середину между крайностями. Так, мужество определяется как «середина между страхом и дерзновением», благоразумие (*sōphrosýnē*) — «середина по отношению к наслаждениям». Превышение меры мужества ведет к дерзости, и такой «дерзостный» представляется уже хвастуном и напускающим на себя отвагу, ему не присущую; выход за естественные пределы, благоразумно положенные для наслаждения, ведет к невоздержанности. Хвастун приписывает себе дела, им не совершенные; противоположное качество («ирония») состоит в отклонении от себя славных дел или в умалении их значения; посередине снова оказывается «каждый, кто остается самим собой, правдив в жизни и в словах, признает за собой то, что у него есть, — не больше и не меньше». Впрочем, Аристотель вынужден заметить, что подобная добродетель даже не имеет еще названия — может быть, потому, что в таком откristаллизовавшемся состоянии она встречается слишком редко¹⁹.

Принципы описания индивидуальной этики Аристотель переносит и на исследование более сложного комплекса, каким является государство. И здесь он проводит различие между внешними обстоятельствами, которые складываются случайно и не зависят от воли людей (размер территории того или иного государства, близость к морю или удаленность от него, характер почвы и т. п.), и целенаправленной волей законодателя, стремящегося обеспечить высшее благо для своего народа. Аристотель среди множества форм государственного устройства, разделяемых на «правильные» и «отклоняющиеся», наиболее желательной считает так называемую «политию», соединяющую в себе демократический принцип участия народа в управлении государством с аристократическим принципом замещения государственных должностей людьми

состоятельными²⁰. Из трех классов, составляющих основную массу населения в каждом государстве, Аристотель отдает предпочтение среднему классу, т. е. гражданам, способным на собственные средства приобрести вооружение гоплита. Если же в государстве перевес приобретают богачи или беднота, нарушается равновесие, необходимое для его благополучия²¹. Следовательно, в области общественного устройства, как и в сфере индивидуальной нравственности, «совершенство уничтожается избытком и недостатком и сохраняется серединой»²².

Из сказанного ясно, что Аристотель, выдвигая в качестве нормы середину, был достаточно далек от постулатов «золотой посредственности», сформулированных три столетия спустя Горацием. У Аристотеля речь идет об идеале, который может быть логически выведен из анализа конкретных проявлений человеческих нравов, конкретных форм общественного строя и потому должен теоретически существовать, но крайне труднодостижим практически. В частности, сам Аристотель признавал, что столь любезный его сердцу «средний строй» либо совсем не встречается в исследованных им государствах, либо встречается крайне редко²³, — а ведь философ в порядке подготовки своей «Политики» описал общественное устройство более чем полутора сотен современных ему полисов. Да и реальная афинская действительность примерно четверть века спустя после завершения Аристотелем «Политики» показала окончательную неосуществимость установления «среднего строя» — мы имеем в виду уже упоминавшееся десятилетнее правление прошедшего школу перипатетиков Деметрия Фалерского. Если последний и сумел значительно поправить экономическое положение Афин, то попытка смягчить социальные контрасты (вспомним меры против излишней роскоши богачей) Деметрию решительно не удалась, и свержение в один день установленных в его честь трех сотен статуй подвело последнюю черту под экспериментом правителя-философа.

Очень краткий обзор духовного развития в Афинах на протяжении IV в., и особенно последних его десятилетий, позволяет сделать вывод о выдвигании в общественной мысли этого времени четырех тенденций, существенно отличающих ее от идеологии афинской демократии периода расцвета (середина V в.).

Это, во-первых, потеря веры в благодетельное вмеша-

тельство в ход событий со стороны богов, которые заботились бы о процветании государства на началах справедливости.

Во-вторых, все более укрепляющееся убеждение в зависимости человеческих успехов и неудач от капризов Случая, не разбирающегося, в какой мере человек заслуживает награды или наказания.

В-третьих, — именно потому, что Случай слеп, — возрастающий интерес к собственному нраву отдельно взятого человека, которому обладание добродетелью позволяет стойко сносить превратности судьбы.

Наконец, в-четвертых, это поиски некоего индивидуального и общественного идеала, покоящегося посредине между крайностями человеческой природы и эгоистическими устремлениями враждебных друг другу социальных слоев. В этой последней сфере особенно отчетливо выявляется расхождение между теорией и практикой, идеалом и действительностью.

Ораторы, принадлежащие к антимакедонской партии, пытаются внушить согражданам необходимость возвращения к славной поре всенародного единства, якобы достигнутого накануне сражений при Марафоне и Саламине, и не устают ставить в пример своим современникам самопожертвование легендарных афинских царей, героизм борцов, защищавших Трою, па худой конец — патриотизм предков в эпоху греко-персидских войн²⁴ — в действительности афинский демос с легким сердцем вручает свое будущее в руки наемников и озабочен только сохранением раздач, ради которых готов обожествлять новых царей и потворствовать любым их прихотям.

Философы мечтают об установлении «среднего строя», гармонично объединяющего лучшие качества демократии и аристократии и столь же благоразумно избегающего крайностей обеих форм государственного устройства, — Деметрий Фалерский, пытающийся осуществить этот идеал²⁵, вынужден спасаться бегством от гнева неблагоприятных соотечественников, которые считают его тираном.

Те же философы проповедуют умеренность в страстях, требуют от человека умения подчинять жизненные обстоятельства нормам добродетели, учат предпочитать внутренние блага внешним, — в действительности идет непрестанная борьба между бедными и богатыми за материальные блага, а политические страсти накалены до такой степени,

что казнь над престарелым полководцем Фоклионом совершается в день, когда афиняне торжественно справляют праздник в честь Зевса Олимпийского. Что касается страстей индивидуальных, то у Плутарха сохранился рассказ о том, как во время осады Афин Деметрием Полиоркетом в 294 г. голодные отец и сын подрались за упавшую с потолка дохлую мышь...²⁶

Таким образом, общественная мысль этого времени отличается несомненными чертами социальной утопии, даже если в ее построении принимает участие такой энциклопедически образованный и рационалистически мыслящий человек, каким был Аристотель. Из реальных трудностей выход не могут указать ни патриотически настроенные ораторы и политики, каким был, например, Демосфен, ни создающие модели индивидуальной и коллективной нравственности философы, как Аристотель или его преемник по руководству перипатетической школой Феофраст. Была только одна область духовной жизни афинян, в которой иллюзорное, утопическое решение жизненных конфликтов издавна совмещалось с пристальным интересом к реальному содержанию этих конфликтов, к быту и нравам индивидуального человека, и такое совмещение разнородных принципов по отношению к действительности вело к созданию совершенно уникального художественного организма. Этой формой общественного сознания в Афинах V—IV вв. была так называемая аттическая комедия, которая к концу IV в. прошла более чем полуторавсковой путь развития. В эпоху Менаандра в этом жанре нашли живое отражение и современные ей представления о богах, случае, собственном праве людей, и надежда на возможность устранения противоречий жизни посредством всеобщего примирения и согласия.

СУДЬБЫ АФИНСКОЙ КОМЕДИИ

В истории древнегреческой комедии уже античные филологи выделили три этапа, которые они обозначили как время существования «древней», «средней» и «новой» аттической комедии. Современная наука, приняв эту периодизацию и дополнив ее хронологическими показателями, конечно, отдает себе отчет в условности границ и тем более дат, разделяющих различные периоды в развитии одного и того же жанра. Особенно это касается очень неустойчивого разделения средней и новой комедии. Тем не менее, для удобства рассмотрения материала обозначим здесь конец древней аттической комедии 404 г.¹, а конец средней — 322 г. Первая дата совпадает с концом Пелопоннесской войны, вторая — с поражением афинской армии при Кранноне. Как мы знаем, обе эти даты определяют весьма значительные рубежи в истории афинского государства: в результате Пелопоннесской войны афинская демократия во многом теряет свои внешнеполитические позиции, хотя и продолжает определять напряженный ритм внутренней жизни в Афинах; после битвы при Кранноне от афинской демократии остается, в сущности, одно название. Значительные перемены в общественной структуре древних Афин предопределяют ту эволюцию всего жанра комедии, которую нам необходимо проследить здесь в самых общих чертах, прежде чем мы перейдем к творчеству Менандра.

Главное затруднение, возникающее при этом, — недостаточность материала. Формально к периоду средней комедии относятся два последних произведения Аристофана — «Женщины в народном собрании» (392 г.) и «Богатство» (388 г.). Нам придется не раз упоминать их в дальнейшем в связи с определенными тенденциями, получившими развитие в IV в., однако по основному сюжетному замыслу обе пьесы все еще тяготеют к традициям древней

комедии. Что касается остальных авторов, писавших в IV в., то известно около 50 имен драматургов, работавших в жанре средней комедии, и немногим меньше — для периода новой комедии. (По античным источникам, количество и тех и других было еще больше.) Творческая продуктивность многих из этих комедиографов была совершенно потрясающей: если даже число произведений, приписываемых византийским словарем «Суда» поэтам средней комедии Антифану (365 пьес) и Алексиду (245 комедий), сильно преувеличено (до нас сохранилось от каждого из них около 130 названий), то 100 комедий для драматургов IV — начала III в. является довольно обычной нормой: так, чуть больше, чуть меньше написали, согласно античным сведениям, три наиболее знаменитых представителя новой комедии: Филемон, Менандр и Дифил. (Такое количество созданных ими произведений объясняется, помимо творческой активности самих поэтов, потребностями театральной практики: новые комедии ставились каждый раз не только на посвященных богу Дионису праздниках в самих Афинах, но и в многочисленных местных театрах, разбросанных по всей Аттике.) От этой необъятной массы пьес мы располагаем теперь — благодаря папирусным находкам — только несколькими более или менее полными произведениями Менандра. Все остальное исчезло, за исключением цитат различной величины, сохраненных во всякого рода позднеантичных антологиях и компиляциях. При этом выбор отрывков определялся обычно отнюдь не желанием донести до потомства содержание той или иной комедии или характеристику действующих лиц, а совершенно определенными целями составителя. Так, уже известный нам Иоанн Стобей собирает вместе высказывания поэтов прошлого о неустойчивости человеческого счастья и о необходимости сохранять самообладание перед лицом неожиданных бедствий. Афиней выписывает из комедий монологи, принадлежавшие волшебникам кулинарного искусства. Для того чтобы хоть с некоторой долей надежности установить развитие действия в утерянной пьесе, ни те, ни другие цитаты, конечно, ничего не дают.

С конца минувшего века к античным цитатам стали присоединяться папирусные тексты, по содержанию и по языку с уверенностью относимые к новой комедии. К настоящему времени набралось около полусотни таких отрывков, представляющих, однако, другую трудность: их да-

деко не всегда можно надежно идентифицировать, т. е. определить комедию или хотя бы автора, которому принадлежит тот или иной кусок². В этих условиях папирусные фрагменты помогают уточнить не столько характеристику отдельных представителей новой аттической комедии, сколько жанра в целом, что тоже немаловажно.

Итак, учитывая состояние наших источников, попытаемся обрисовать основные направления развития аттической комедии в IV в.³, взяв в качестве отправного пункта идейные и художественные особенности этого жанра в последние десятилетия V в.

Древняя аттическая комедия, представленная для нас творчеством Аристофана и фрагментами из пьес его современников, была — и по своему происхождению, и по своему социальному назначению — жанром публицистическим, ставившим перед зрителями кардинальные общественные проблемы: вести войну или заключить мир? Как устранить «несовершенства» афинского государственного строя? Какой системе воспитания отдать предпочтение — традиционной, патриархальной или современной, философской? Нет нужды отмечать, что и постановка этих вопросов, и их разрешение происходили в форме, далекой от бытовой повседневности, — драматургу ничего не стоило перенести действие своей комедии в заоблачные выси или в потусторонний мир — главным для него и для его зрителей было вторжение в самую гущу злободневных общественно-политических конфликтов.

В аттической комедии IV в. эта традиция в значительной степени утрачивается. Правда, в «Богатстве» Аристофана и у его преемников попадаются кое-какие намеки на современную обстановку; во фрагментах встречаются нападки то на известных политиков и полководцев, то на философов. В комедии Антифана «Самфос» древняя поэтесса загадывала кому-то загадку; по ходу разгадки выяснялось, что афинское государство кормит, как мать младенца, ораторов, которые забивают ему же голову великодержавными проектами, а сами тем временем без стеснения запускают лапы в казну (фр. 195, II, 262)⁴. Это напоминает обвинения, выдвигавшиеся по адресу Клеона в аристофановских «Всадниках», но там обличение корыстных демагогов было главной целью поэта, здесь — не более чем «общее место».

С появлением на исторической арене Филиппа Македонского в афинской комедии раздаются высказывания и

за и против него. Когда между Филиппом и афиныянами разгорелся спор о праве на небольшой остров Галоннес (к югу от Лемноса) и Филипп соглашался «подарить» афиныянам их прежнее владение, а Демосфен настаивал, чтобы остров был им «возвращен», в нескольких комедиях по самому пустячному поводу стали обыгрывать различие между словами «дать» и «отдать»³.

Незадолго до смерти Александра Македонского его казначей Гарпал, захватив кругленькую сумму и снарядив вдобавок флот, бежал из Вавилона и предложил свои услуги афиныянам. Помощь Гарпала была, однако, отвергнута, привезенные им деньги спрятаны на акрополе, и сам он взят под стражу. Когда же ему удалось бежать, оказалось, что из оставленных им средств уцелела только половина. Поползли слухи о подкупе со стороны Гарпала и взятках, полученных от него весьма влиятельными лицами. Отклик на эти события мы находим в одной комедии Тимокла, где беседовали между собой два афинынина. Один называл имена людей, подозреваемых во взяточничестве, другой комментировал его сообщение — однако в тонах, очень далеких от патетического негодования («неразумен, кто дал, счастлив, кто взял»; «бедным, если взяли, простительно» и т. п.; фр. 4, II, 604). Очередное разоблачение мздоимцев (истинных или мнимых) расценивается как нечто совершенно обычное и повседневное — не они первые, не они последние. В комедии Аристофана обвинение в лихоимстве служило средством с плакатной броскостью разоблачить весь вред, наносимый народу его лицемерными слугами; у Тимокла расхищение денег, оставленных Гарпалом, — не более чем эпизод в картине афинских нравов.

Едва ли более серьезный характер носил выпад против введения Деметрием Фалерским коллегии гинекономов, о чем речь шла в комедии того же Тимокла «Любитель судействовать». Здесь какой-то гость, приглашенный на пир, произносил следующую речь: «Пора открыть двери, чтобы мы были у всех на виду, если в соответствии с новым законом захочет надзирающий за порядком гинеконом сосчитать количество приглашенных к столу. Впрочем, лучше бы он составил список домов, где не пируют» (фр. 32, II, 622—624)⁴. Смысл последних слов не вполне понятен: то ли поэт хочет сказать, что слишком много бедных афиныян осталось за бортом государственной жизни и им теперь не до пиров; то ли он иронизирует над новым зако-

ном, который может ограничить размах расходов на пиршества, но не может заставить афинян отказаться от привычного времяпрепровождения, и потому легче сосчитать дома, где не пируют, чем число гостей в каждом доме. В любом случае ясно, что высказывание Тимокла направлено не против политической сущности правления Деметрия Фалерского, а против мероприятия, имеющего частное значение.

Разумеется, мы найдем в новой аттической комедии еще десяток-другой беглых намеков на современных ей государственных деятелей и полководцев — преемников Александра Македонского; найдем и прямую лесть по адресу то Деметрия Полиоркета, то египетского царя Птолемея Филадельфа и его супруги; найдем также слова, свидетельствующие о стремлении к миру и покою, столь естественном в это смутное время. «О Зевс владыка, хоть бы уж когда-нибудь наступил мир и прекратились страдания и бедствия!» — восклицает участник одного диалога из новой комедии, сохраненного на папирусе начала III в. ⁷, но и этот, несомненно искренний, возглас раздается в обычной для поздней комедии сюжетной ситуации, когда молодой человек обращается за помощью (вероятно, в любовных делах) к какому-то старпку и его рабу. Политический «лозунг» только вкрапляется в бытовую зарисовку, отнюдь не превращаясь в идейную доминанту, как это было в «Ахарнях» или «Мире» у Аристофана.

Для «деполитизации» афинской комедии IV в. характерна эволюция такой разновидности жанра, как мифологическая комедия. Ее сущность составляло пародирование мифа, низведение его персонажей до уровня повседневности; из столкновения «героических» задач, стоявших в мифе перед каким-нибудь Ахиллом или Одиссеем, с бытовой обстановкой, знакомой каждому афинянину, возникал такой же комический эффект, как, скажем, в наше время в вахтанговской постановке «Принцессы Турандот». В комедиях Аристофана хороший образец такого «приземленного» переосмысления мифа дает сцена с участием Посейдона, Геракла и варварского бога Трибалла в «Птицах». Были, однако, в древней аттической комедии и примеры прямого политического использования мифологического травести. К их числу надо отнести известную по античному пересказу пьесу Кратина «Дионисалександр» (429 г.), в которой под богом Дионисом, бравшим на себя задачу рас-

судить трех богинь в их споре из-за знаменитого «яблока раздора». подразумевался не болес, не менее как сам Перикл, вождь афинской демократии, обвиненный на этот раз в развязывании Пелопоннесской войны.

В первой половине IV в. мифологическая пародия составляет значительную долю продукции комических поэтов, причем наряду с самим мифом перелицовке на потешный лад подвергаются и хорошо известные трагедии, содержание которых составлял, как правило, тоже миф.

Среди поэтов, относимых по традиции еще к древней комедии, можно назвать нескольких драматургов, в чьем творчестве мифологическое травести являлось уже едва ли не преобладающим жанром: по шесть пьес у Филиллия и Никохара, пять — у Алкея.

В средней комедии большими любителями этого жанра были поэты Алтифан, Анаксандрид, Филиск; у последнего мы находим целую серию названий пьес, посвященных рождению какого-нибудь бога: «Рождение Зевса», «Рождение Гермеса и Афродиты», «Рождение Артемиды и Аполлона» и даже «Рождение Пана». При изображении этих событий могли сдвигаться все хронологические расчеты олимпийской генеалогии. Так, в папирусном отрывке, обычно относимом исследователями к первой из названных комедий Филиска, богиня Рея, супруга Крона и будущая мать Зевса, объясняет, почему ее муж истребляет собственных детей: он как-то взял взаймы у Аполлона (по традиционной генеалогии Аполлон — сын Зевса, еще не родившегося!) драхму и не отдал, и за это разгневанный бог-прорицатель изрек оракул, по которому Крон будет свергнут с престола своим сыном. «Испугавшись этого предсказания, как заяц собаки», Крон продает своих детей в рабство в Мегаре, а полученные деньги проглатывает, даже не думая делиться с Реей выручкой. При этом показательно, что объяснению своих переживаний Рея предпосылает слова Эдипа из трагедии Софокла «Эдип в Колоне» («Ужасное я пережил»), сама указывая, какого автора она цитирует⁸. Это ведет нас к многочисленным пародиям на сюжеты, уже обработанные трагиками. Среди комедий IV в. встречаются названия «перелицованных» трагедий Эсхила, Софокла и больше всего — Еврипида, ставшего с начала этого столетия самым популярным из трех великих трагиков.

Комический эффект в произведениях такого рода дос-

тигался тем, что герой трагедии и мифа оказывался в ситуации «наизнанку». Одна из пяти комедий, посвященных подвигам Одиссея, называлась «Одиссей-ткач» — стало быть, в ней не Пенелопа ткала и распускала погребальный саван для своего свекра Лаэрта, как это известно из «Одиссеи», а сам герой был приставлен к такому чисто женскому занятию; может быть, он предавался ему, чтобы скоротать время, находясь семь лет в плену у нимфы Калипсо. Сохранилось сообщение о комедии Анаксила «Гипант-сводник»: прекрасный юноша, любимец Аполлона, промышлял здесь, как видно, отнюдь не божественным ремеслом. В комедии Евбула «Эдип» главный герой был, очевидно, изображен параситом — нахлебником при богатом молодом человеке. С фигурой парасита нам еще придется встретиться; сохранившиеся же пять стихов из комедийного «Эдипа» показывают, каким способом использовался здесь для возбуждения смеха трагический контекст.

В «Царе Эдипе» Софокла есть знаменитый монолог, в котором фиванский царь призывает своих подданных оказать ему помощь в розыске убийцы Лаия. «Кто бы ни был этот человек,— продолжает Эдип,— я приказываю, чтобы никто не принимал его под свой кров, не говорил с ним, не допускал ни к молитвам, ни к жертвоприношениям, ни к возлияниям, но всякий гнал от своего дома». А вот как выглядит отрывок из монолога парасита Эдипа в комедии Евбула:

Кто первым изобрел кормить приятелей,
Был демократом истинным, мне кажется.
А кто, позвав на пир своих, приезжих ли,
Берет с них взнос за долю в угощении *,
Пусть будет изгнан от порога вашего (фр. 72, II, 114).

К середине IV в. интерес к мифологической комедии угасает. Подсчитано, что из всех датированных комедий первой половины этого столетия от одной трети до половины названий предполагает комедию с мифологической пародией; между 350 и 320 гг. это число сокращается до одной десятой⁹, а в «новой» комедии представлено от силы двумя-тремя пьесами у нескольких драматургов: у Филемона были «Мирмидоняне» (соплеменники Ахилла, состав-

* Речь идет о распространенных в древних Афинах пирушках в складчину.

лявшие его рать под Троей) и «Паламед», у Диффила — «Данаиды» и «Пелиады». Еще несколько названий допускают мифологическую комедию, но могут указывать и на какое-нибудь божественное или полубожественное существо, выступающее с речью в прологе (такие примеры попадутся нам у Менандра). Причина упадка мифологической комедии — в деградации мифологического мышления в целом. Потеря веры в героизм легендарных предков и в справедливость вечных богов лишает смысла пародирование этих высоких идеалов. Что касается трагедии, то новая комедия не отказывается совсем от ее цитирования для создания смешного контраста между высоким стилем и будничным содержанием. Так, в комедии Филемона «Воин» один монолог начинался словами кормилицы из еврипидовской «Меден»:

Желание возникло рассказать земле
И небу...

Дальше у Еврипида шло: «...о страданиях госпожи моей», а у Филемона: «...как обед я приготовил им» (фр. 79, III, 38), и весь монолог принадлежал повару, столь соблазнительно излагавшему технологию кулинарного мастерства, что у зрителей, наверное, слюнки текли.

Место политической сатиры и мифологической пародии все больше занимает в IV в. бытовая комедия, использующая более или менее постоянный набор сюжетных схем и сценических масок. В содержании главенствующую роль получает любовная интрига, связанная обычно с опознанием либо девушки — жертвы насилия, либо когда-то подброшенных и выросших в чужих людях детей. Соответственно ко второй половине IV в. афинскую сцену все решительнее заполняют персонажи, перечисленные почти полтысячелетия спустя римским писателем Апулеем: «Тут и сводник лживый, и любовник пылкий, и раб хитрый, и подруга расточительная, и супруга властная, и мать снисходительная, и дядюшка сварливый, и друг заботливый, и солдат драчливый, да к тому же и паразиты прожорливые, и родители прижимистые и гетеры назойливые»¹⁰. Если нам в дальнейшем придется несколько уточнить характеристику, содержащуюся у Апулея, то в целом едва ли есть основание сомневаться, что персонажи, извлеченные им в данном случае из комедий Филемона, были достаточно типичны для всей новой комедии.

Типизация эта подкреплялась и чисто внешними средствами. В древнегреческих театрах, расположенных под открытым небом и вмещавших часто по нескольку десятков тысяч зрителей (афинский театр Диониса, перестроенный во второй половине IV в. и рассчитанный на 17 тысяч человек, был не самым большим в Греции), актеры издавна играли в масках, которые укрупняли черты каждого действующего лица и сразу же давали зрителю возможность понять, кто перед ним находится. В словаре греческого ученого Полидевка (чаще известного под римским именем Поллукса, вторая половина II в. н. э.) сохранился восходящий к александрийским филологам список масок, употребительных в комедии. Всего их насчитывается сорок четыре, и среди них девять масок для ролей стариков, одиннадцать — для молодых людей, семь — для рабов, четырнадцать — для женщин. Такой набор масок позволял выделить внутри каждого типа несколько разновидностей: сурового отца и снисходительного, деревенского юношу и городского и т. п. Смуглый цвет лица у молодого человека указывал на его приверженность к физическим упражнениям или на занятия сельским трудом на свежем воздухе — и то и другое не оставляло ему времени для любовных проделок. Напротив, избалованного сынка богатых горожан, утомленного амурами похождениями, легко было опознать по белому цвету лица. Длинные темные кудри — признак воина, рыжие волосы выдавали человека раздражительного. Сходство в причёске могло обозначать и принадлежность, положим, отца, сына и раба к одному и тому же дому.

Как видим, в пределах одного ампула маски могли варьироваться, но в целом внешний облик персонажа уже предопределял его внутренние свойства.

Что касается сюжетов, получивших разработку в это время, то они имеют свою предысторию еще в афинской театральной практике последних десятилетий IV в., а затем — в средней аттической комедии.

Как заметил перипатетик Сатир (II в.), автор самого раннего из дошедших до нас «Жизнеописаний» Еврипида, уже в трагедиях этого драматурга появляются такие мотивы, как насилие, совершенное над девушкой, подкидывание детей, опознание по перстням и ожерельям, и все это стало затем достоянием новой комедии. И в самом деле, в уже упоминавшемся еврипидовском «Ионе» мы

встретим афинскую царицу Креусу, ставшую некогда жертвой насилия со стороны Аполлона и подбросившую рожденного ею мальчика; встретим юного храмового прислужника в дельфийском храме, не знающего своих родителей и стремящегося их разыскать. Отношения между двумя главными персонажами складываются таким образом, что каждому из них поочередно угрожает смерть от руки другого, и только вынесенные на сцену старой дельфийской жрицей вещи, найденные когда-то при подкидыше, позволяют Креусе опознать в своем недавнем враге родного сына. Аналогичным образом в трагедии «Ифигения в Тавриде» сестра, заброшенная в далекий край, чуть не становится невольной убийцей не узнавшего ею собственного брата, и лишь несколько мгновений отделяют взаимное узнавание от занесенного над несчастным юношей жертвенного ножа... И, хотя в обеих пьесах дело кончается благополучно, людям, вовлеченным в неисповедимую игру Случая, приходится пережить немало опасных минут в преддверии смерти.

Разумеется, комедия не могла ставить своих героев в такие опасные положения, но она с большой охотой заимствовала у трагедии перечисленные выше ситуации, перенося их либо в мир мифологической пародии, либо во вполне реальную, современную бытовую обстановку. Первый шаг в этом направлении античная традиция связывает еще с именем Аристофана: в сюжете его недошедшей комедии «Кокал» уже присутствовало якобы совращение девушки, узнавание и все остальное, что впоследствии активно использовал в своем творчестве Менандр. Аналогичное свидетельство содержится в словаре «Суда» применительно к поэту средней комедии Анаксандриду: о нем говорится, что он первым ввел в комедию любовные истории и совращение девиц. Как бы мы ни пытались примирить между собой эти два сообщения, бесспорными остаются хронологические рамки интересующего нас нововведения: «Кокал» был поставлен в 387 г., творческая деятельность Анаксандрида началась на рубеже 80-х и 70-х годов того же столетия. Стало быть, примерно в это время аттическая комедия обратилась к любовной тематике, которую она не оставляла затем вплоть до последних поддающихся установлению лет своего существования. Об этом говорят, в частности, многократно используемые комическими авторами на протяжении IV в. названия их пьес: «Сирота-наследница» (за

нее должен идти спор между богатым, но старым родственником и влюбленным в нее молодым человеком), «Ночное празднество», или просто «Празднество» (на нем, как правило, девушка становится жертвой насилия), «Подкидыш» (результат предшествующего события), «Перстень» (средство опознания насильника), «Близнецы» (брат и сестра, разлученные силой обстоятельств в детстве), «Неведение» (делающее брата соперником молодого человека, влюбленного в его неопознанную сестру) и, наконец, «Свадьба» (завершающая все перипетии благополучным исходом).

Ко всему сказанному надо сделать только одно дополнение: любовная или, точнее, эротическая тематика и связанные с ней персонажи были представлены уже в древней аттической комедии по той простой причине, что этот жанр вел свое происхождение от празднеств, посвященных плодородию, и их естественным финалом являлась пирушка, допускавшая весьма значительную свободу нравов. Поэтому непременным элементом аристофановской комедии являются более или менее откровенно изображаемые чувственные утехы: обеспечивший себе сепаратный мир Дикееполь празднует его наступление в компании двух веселых девиц («Ахарняне»), и воскресший для новой жизни Демос с восторгом встречает выпущенных из заточения нимф мира, проявляя по отношению к ним недвусмысленные намерения («Всадники»). Аналогичные сценки с участием девушки-флейтистки, уведенной с пира, или танцовщицы, подосланной усыпить бдительность часового, встречаются в комедиях «Осы» и «Женщины на празднике Фесмофорий».

Исполнителями подобных ролей были, конечно, не профессиональные актеры, а так называемые гетеры, зарабатывавшие себе на жизнь совершенно определенным ремеслом, которое, кстати сказать, для женщин неафинского происхождения считалось не более зазорным, чем всякое другое. Может быть, среди гетер даже чаще встречались женщины с более широким взглядом на жизнь, чем среди полноправных матерей семейства, отгороженных от внешнего мира глухими стенами гинекея (женской половины дома). Достаточно сослаться на пример знаменитой Аспасии, ставшей спутницей жизни Перикла. И если далеко не все афинские гетеры могли сравниться умом и обаянием с Аспасией, то они, во

всяком случае, занимали заметное место в афинском быту, что и нашло отражение в аттической комедии последней трети V в. Три комедии, названные по имени главного действующего лица — гетеры, были у поэта Ферекрата. В одной из них («Кориннио») изображалось, в частности, пиршество с участием молодой женщины и старухи — может быть, сводни или наставницы в ремесле, любительницы крепких напитков: здесь же, судя по кратким фрагментам, разыгрывался спор между отцом и сыном за ласки соблазнительницы. Комедии, названные именем гетеры, встречались и у других авторов древней и средней комедии. Иногда это могло быть имя собственное («Немея», «Памфила», «Антия», «Неэра» и даже «Антилаида» — по имени известнейшей гетеры конца V — начала IV в. Лаиды), иногда — прозвище («Птенчик», «Змейка», «Клепсидра»: прозванная этим именем прелестница, по сообщениям древних, с помощью водяных часов — клепсидры — устанавливала продолжительность сеансов для своих поклонников); сюда же следует отнести бесчисленные наименования комедий по месту происхождения девушки: «Девушка с Лемноса», «Девушка из Беотии», из Олиппа, из Эфеса, из Мессении и т. д. Сами за себя говорят такие названия, как «Наложница» или «Сестры-развратницы».

О том, в каких красках изображались на афинской сцене эти профессиональные жрицы любви, можно отчасти судить по одному эпизоду из комедии Аристофана «Женщины в народном собрании», где старая расфранченная гетера и ее молодая соперница соревнуются в исполнении любовных арий, посредством которых они рассчитывают заманить к себе молодого человека. И, хотя симпатии юноши, естественно, принадлежат молодой, под чужей дверью он исполняет серенаду, ему не удастся отбиться от появляющихся подряд трех старух, одна другой страшнее, которые в конце концов увлакивают его в свой притон.

Агрессивность и алчность гетер становятся постоянной темой средней комедии. Так, в пьесе Апаксила «Птенчик» молодой человек давал им следующую характеристику: «Какая чудовищная змея, или дышащая огнем Химера, или Харибда, или трехголовая морская псида Скилла, или Сфинкс, Гидра, львица, Ехинна, крылатый род Гарпий может превзойти это племя? Нет такого существа, зато они

превосходят всех пороками». Далее следовал перечень имен знаменитых гетер, для каждой из которых пострадавший находил соответствующую параллель среди хищных чудовищ, и вывод: «Нет существа губительнее» (фр. 22, II, 340—342).

Впрочем, появляются и другие тона. Слишком много было в это время семей, согнанных с насиженных мест, родных, разлученных военными авантюрами, чтобы в каждой гетере видеть распутницу по призванию. Так, от одной комедии Алексиса сохранился горестный рассказ женщины, спасшейся вместе с семьей из Олифа, взятого и разоренного (в 348 г.) Филиппом. Муж у нее бедняк, есть дочь, мальчик, рабыня — всего пятеро, а обедают ежедневно только трое; двое других перебиваются чем попало (фр. 162, II, 450). Если здесь девушка находится хотя бы в семье, то в другом случае некий молодой человек, влюбившийся в соседку-гетеру, повествует о том, как бедная девушка, будучи по происхождению полноправной гражданкой, осталась вовсе без родных, которые могли бы ее защитить. Между тем ее золотой нрав делает девушку достойной лучшей доли, и молодой человек нашел в ней истинную подругу (Антифан, фр. 212, II, 274) — таково первоначальное значение слова «гетера».

Трогательный монолог гетеры, жалующейся на свою судьбу, сохранился от какой-то комедии малоизвестного драматурга начала III в. Феникида. Сначала женщина жила с воином, который все рассказывал про сражения и показывал раны, в дом же ничего не приносил. Говорил, что получил от царя какой-то подарок, только об этом все время и твердил, а пока что целый год даром пользовался услугами своей дамы. Потом она перешла к врачу, тот водил в дом больных, прижигал, резал, сам жил, как последний нищий. Один кормил ее военными историями, другой «фабриковал» покойников. Наконец судьба свела ее с бородатым философом, и снова женщина попала в беду: если просила денег, слышала в ответ рассуждение, что в деньгах — все зло. «Коли в них зло, так брось их, дай мне», — говорила она своему сожителю, но убедить его не могла. Чем так мыкаться, лучше вовсе бросить свое ремесло (фр. 4, III, 248).

Если гетеры, бывшие свободными, могли еще как-то сами устранивать свою жизнь, то куда хуже было положение молоденьких девушек, попавших почему-либо в руки

сводника. Представитель этой малопочтенной профессии появляется впервые на афинской сцене около середины IV в. в комедии Евбула, которая так и называлась «Сводник» («Содержатель притона»). В другой комедии некий молодой человек, по-видимому, похищенный вместе с сестрой работником, рассказывал, как они были куплены сводником, которого «никому не превзойти в подлости» (Антифан, фр. 168, II, 244). В папирусном фрагменте, относимом тоже к периоду средней комедии, очень живо изображено, как кто-то, нагнав на след сводника, похитившего девушку, не останавливается перед применением к нему физической силы, несмотря на то, что сводник ищет убежища в храме Деметры¹¹. Наконец, сохранилось гневное четверостишие из комедии Филемона, обращенное, скорее всего, тоже к своднику: «Какая тебе нужна свобода слова? Какое ты имеешь право говорить с другими людьми, как человек? Ты, такой негодяй, смеешь ступать по земле и дышать тем же воздухом, каким дышат остальные?» (фр. 119, III, 68).

Если и сохранившиеся незначительные фрагменты греческой комедии, и целиком дошедшие произведения римских авторов рисуют сводника одинаково отрицательно, то с фигурой воина дело обстоит несколько сложнее. Мы привыкли судить о ней по известной комедии Плавта «Хвастливый воин», где этот персонаж изображается в самых язвительных тонах. Однако такая трактовка объясняется тем, что для римских зрителей рубежа III и II вв. наемный воин представлялся фигурой однозначно отрицательной; к тому же в его образе у Плавта отчетливо различаются черты фольклорного «хвастуна», который обязательно высмеивается и жестоко посрамляется.

Наконец, кроме упоминаемого самим Плавтом названия «Хвастун», не сохранилось никаких сведений о греческом оригинале плавтовской комедии, и только на основании некоторых деталей, уцелевших в латинском тексте, различные исследователи датируют этого «Хвастуна» по-разному: одни считают временем его появления первые годы III в., другие — конец 80-х¹². В первом случае в образе Пиргополиника соблазнительно видеть прозрачный намек на широкоизвестные любовные похождения Деметрия Полиоркета в Афинах после их «освобождения», во втором — подобный отклик надо считать чрезмерно запоздалым. Ясно, однако, что при любой датиров-

ке оригинал «Хвастливого воина» принадлежал к началу III в. Для предшествующего столетия наши сведения значительно более скудны¹³.

Так, пьесы под названием «Воин» были у целого ряда поэтов средней и новой комедии; наиболее ранней из них, очевидно, следует считать «Воина» Антифана (ее датируют от конца 360-х до 349 г.). Здесь воин-наемник, проведший очередную кампанию на Кипре при дворе местного царя в Пафосе, рассказывает, как этот изнеженный властелин придумал приспособить для ухода за собой во время пиршеств... голубей: он умащал волосы сирийскими благовониями, пахнущими плодом инжира, так что птицы, привлеченные ароматом, норовили усесться ему на голову; однако, поскольку их все время отгоняли рабы, голуби вились над царской головой, заменяя взмахами крыльев охлаждающее дуновение ветерка (фр. 202, II, 266). Этот рассказ является, несомненно, примером довольно забавного хвастовства, но поскольку автором такого роскошного изобретения является не сам говорящий, то трудно сказать, в какой мере оно могло служить для характеристики воина-бахвала. Орывки, дошедшие от комедий под названием «Воин» других авторов, тоже не дают ответа на этот вопрос.

Более яркое описание мы встречаем в комедии Мнесимаха «Филипп» (около 345 г.). Здесь посол то ли от македонцев, то ли от афинян пытается запугать возможных противников, говоря: «Да знаешь ли ты, с какими людьми тебе предстоит сражение? Ведь мы обедаем паточенными мечами, а в качестве вина пьем масло из горящих светильен; на сладкое после обеда раб приносит нам критские дротики, вместо семечек — перемолотые обломки от копий; под голову мы кладем щиты и панцири, в ноги — пращи и стрелы, а на пиру увенчиваемся ремнями от катапульт» (фр. 7, II, 366). От образа такого античного «Робина-Боббина» уже недалеко до шавтовских вояк, которые, если верить их воспоминаниям, ударом меча перерубают слона, а в одной битве захватывают по семь тысяч пленных.

Целью подобного хвастовства чаще всего являлось, по видимому, достижение успеха у женщин. Так, в одном отрывке из Филемона воин-бахвал пытается заманить к себе дорогостоящую гетеру обещанием, что она сравняется в богатстве если не с вавилонской царицей, то по крайней

мере с известной содержанкой Гарнала Пифионикой (фр. 16, III, 12), на которую царский казначей не жалел чужих денег.

Наряду с этим у того же Филемона встречается сравнение воина-наемника с жертвенным животным: обоих кормят только для того, чтобы в назначенное время отправить на убой (фр. 155, III, 80). Выживший наемник старается, конечно, хорошо заработать на удачной кампании и схватить все, что попадется под руку. Такую фигуру рисует в одном фрагменте Дифил: возвращающийся домой воин навьючил на себя столько поклажи, что его можно принять за торговые ряды, оставившие свое место на рыночной площади и пустившиеся в пеший поход (фр. 55, III, 124). Скорее сочувствие, чем насмешка, слышится в отрывке диалога из несохранившейся комедии афинского драматурга Гиппарха: «Что тебе надо от этого воина? Откуда у него деньги? Ничего нет; я уверен, разве только любимый пестрый коврик... да проклятые персидские грифоны... Да еще персидская чаша, бокал да психтер (сосуд для охлаждения вина)» (фр. 1, II, 584). Речь явно идет о вернувшемся из Малой Азии наемнике, который рассчитывал добыть горы золота, а привез несколько предметов из хозяйственной утвари.

В той комедии Антифана, где воин впервые появился как представитель современного быта, пару ему составлял персонаж, известный в истории античной комедии под именем парасит. Этимологически слово «парасит» не содержит в себе ничего одиозного: происходя от приставки *para-* («около», «при») и существительного *sítos* («хлеб»), оно обозначало первоначально человека, пользующегося правом обедать за общественный счет в пританес (здание городского совета). Таким правом пользовалась, например, в Афинах определенная группа жрецов, находившихся при выполнении своих обязанностей и называвшихся соответственно «параситами». Вероятно, поэтому в древней аттической комедии всякие прилипалы, норовящие прокормиться за чужой счет, характеризуются не как параситы, а как «льстецы» (так была названа, в частности, комедия Евполида, где целая свита льстецов, окружающих афинского богача Каллия, составляла хор), хотя еще сицилийский драматург Эпихарм (первая половина V в.) употребил слово «парасит», изображая бедняка-нахлебника, который ради сытного обеда потешает общество, а затем бредет

одни по темпому городу в свою нищенскую каморку, где ему приходится спать на голых досках.

В Афинах IV в. такое развлечение гостей шутками и остротами стало своего рода профессией, так что комические поэты называют поименно целый ряд лиц, известных в качестве паразитов (Корид, Гриллий, Филократ, Хэрефонт, Мосхион). Комедии под названием «Паразит» были у Алексиды, Антифана, Дифила (первая из них относится к концу 60 — началу 50-х годов), но и в других комедиях паразиту или человеку, пользующемуся его услугами, часто принадлежали обширные монологи, в которых излагалась целая «система взглядов», оправдывавших существование этой разновидности людей.

Во-первых, сами они считают себя порождением своего беспокойного века, вынуждающего людей больше всего ценить сиюминутные удовольствия. «Человек, который рассчитывает в течение всей жизни надежно владеть своим имуществом, в высшей степени заблуждается, — рассуждает паразит в комедии Антифана «Войн». — Одного совершенно разорил чрезвычайный палог, другого погубило неведение откуда свалившееся судебное преследование, или он наделал долгов, будучи стратегом, или, выбранный в хореги, пошел для хора золотые плащи, а сам носит лохмотья, или, снаряжая триеру, удавился, или на море попал в плен к пиратам, или — днем ли, ночью ли — был убит беглыми рабами. Нет у нас ничего надежного, кроме того, что сегодня успел употребить в свое удовольствие. Да и то не всегда — того гляди, кто-нибудь явится и уберет с накрытого стола. Нет, только когда кусок у тебя во рту и ты его проглотил, это ты можешь надежно считать своим» (фр. 204, II, 268).

Во-вторых, хоть паразиты и не прочь полакомиться за чужой счет, они в высшей степени полезны для окружающих. «Неужели я позволю кому-нибудь плохо отзываться о моем паразите? — говорит какой-то персонаж в комедии Тимокла «Змейка». — Ни в коем случае. Среди людей, рассыпанных по лону земли, нет более полезной породы. Если любовь к друзьям одно из благ, то паразит обладает им в высшей степени. Ты любишь — он без всякой просьбы становится твоим союзником в любви. Ты затеваешь что-нибудь — он тут как тут и будет делать все, что нужно, так как считает справедливым то же самое, что считает таким тот, кто его кормит. Из всех друзей он заслуживает

величайшей похвалы. Ты скажешь, он рад, что может пользоваться наслаждениями пиршества, не сделав взноса? А кто этому не рад? Какой бог или герой откажется от такого времяпрепровождения? А чтобы не занимать своей речью целый день, приведу тебе самое веское доказательство того, как высоко почитается образ жизни паразитов: ведь им, как и победителям на Олимпийских играх, ради их полезности, оказывается одинаковый почет — бесплатное угощение. Даже если они и не сделали взноса, каждый дом для них — приганаей» (фр. 8, II, 606).

Хотя эта похвала образу жизни паразитов имсет явно прописческую концовку, на их помощь действительно достаточно часто приходится опираться в комедии молодым влюбленным, и сами паразиты всегда изъявляют полную готовность сделать все возможное и невозможное для хозяина, который их содержит. «Ты ведь знаешь мой нрав, — говорит паразит еще в одной комедии Антифана. — Надменности во мне нет, а по отношению к друзьям я вот каков: хотят меня бить, я — как кусок железа, надо бить других — я подобен грому; надо ослеплять — становлюсь молнией, хватать кого-нибудь — вихрем, удушить — веревкой, взломать двери — землетрясением, ворваться в дом — саранчой, обедать незванным — мухой, чтобы хозяину не выходить из-за стола — колодцем. Душить, убивать, свидетельствовать, кто бы что ни сказал, — все готов я делать без всяких размышлений. За это и считают меня молодые люди смешным, но их насмешки несколько меня не беспокоят: от природы я полезен друзьям не на словах, а на деле» (фр. 195, II, 262).

Именно эта циничная готовность паразита оказать содействие влюбленному делала его обычно участником интриги, завершавшейся соединением молодых.

К таким персонажам, как гетера, сводник, воин, паразит, почти обязательным в той или иной комбинации, вероятно, для каждой комедии IV в., надо еще прибавить фигуру повара.

Подобно эротическим мотивам, тема приготовления еды и фантастического насыщения принадлежит к древнейшему фольклорному арсеналу греческой комедии: без ожидаемого сытного угощения или подготовки к жертвоприношению с разделкой туши заколотого животного не обходилась почти ни одна пьеса Аристофана. Сохранились эти элементы и в двух его последних комедиях; в частно-

сти, в финале «Женщин в народном собрании» мы слышим приглашение к пиру, где гостей ждет экстраординарное блюдо, составленное чуть ли не из двух десятков компонентов: здесь и соленая рыба, и жареные дрозды, голуби, зайцы, и все это под восхитительными приправами и соусами, смешанными из вина, сыра, меда, сильфия и таких диковинных растений, для которых не сразу подберешь названия в русском ботаническом словаре.

Послеаристофановская комедия, насколько можно судить по фрагментам, отличается от своей предшественницы тем, что мотив приготовления еды не играет в ней сюжетной роли, хотя перечисление единым духом нескольких десятков блюд, всяких видов снеди и приправ составляет подчас единственное содержание огромных монологов. В этой связи и появление болтливового повара, сравнивающего свое ремесло не более и не менее, как с искусством полководца, едва ли имело иную цель, чем позабавить публику смешным эпизодом, в течение которого основные герои могли бы отправиться куда-нибудь в город или в гавань и вернуться оттуда с важными новостями. При всем том надо признать, что образ повара создавался авторами средней и новой комедии с большой изобретательностью и несомненным чувством юмора.

К сожалению, только скудные отрывки дошли до нас от комедий «Повар» Никострата, «Повара» Анаксила и двух пьес (одна — Анаксандрида, другая — того же Анаксила), названных «Нерей», т. е. именем известного около середины IV в. афинского «шеф-повара». Поскольку мифологический Нерей был морским божеством, а в меню афинян значительное место занимали рыбные блюда, не исключается, что в упомянутых комедиях бытовая детализация как-то совмещалась с мифологической пародией. Во всяком случае, несколько стихов, сохранившихся от «Нерея» Анаксандрида, своим стилем очень напоминают пролог к какой-нибудь трагедии Еврипида.

Кто первым изобрел, как приготовить
Тунца к обеду царственное тело,
Иль карпа драгоценного филе,
Иль прочих рыб, что влагою морскою
Питаются,— Нерей страну эту
Владеет всей (фр. 30, II, 56).

Сравним с этим начальные стихи еврипидовской «Елены»:

Здесь блещут Нила девственные волны;
Взамен росы небесной он поит,
Лишь снег сойдет, в Египте по низинам
Лежащие поля. При жизни здесь
Протей царил, и если Фарос домом,
То весь ему Египет царством был.

Пер. Инн. Анненского

Конечно, у Еврипида речь шла о подлинном царе, а у Анаксандрида — о поваре за приготовлением обеда на кухне, но все же...

Если не всякий повар решался отождествлять себя с царственной особой, то уж, во всяком случае, каждый считал себя мудрецом, прошедшим все ступени учености. Вот один из них сообщает своему собеседнику, что он освоил астрологию и архитектуру, науки о природе и проблемы военной стратегии. Астрологию — чтобы знать все о небесных телах, по которым определяют не только смену времен года, но и режим питания, соответствующий каждому сезону. Архитектуру — чтобы правильно разместить снесь на сковороде, а саму сковороду поставить на очаг в равном удалении от огня и охлаждающего ее воздуха. Науки о природе — чтобы знать, какой чему положен срок, какое блюдо подать горячим, какое остывшим. Наконец, порядок блюд следует устанавливать, руководствуясь предписаниями военного искусства (Сосипатр, фр. 1, III, 280—284).

Другой представитель поварской профессии отличается особым пристрастием к поэтическому языку. «Не повара я привел в дом, — жалуется наниматель, — а Сфинкса мужского рода [греческая Сфинкс была полуженщиной-полульвицей]. Клянусь богами, не понимаю ни единого слова из того, что он говорит. Вот он здесь, со своими необычными речами. Как только вошел в дом, тотчас взглянул на меня так грозно и спросил: «Сколько ты позвал на пир земнородных? Говори!» — «Я позвал земнородных? В уме ли ты? Я и знать не знаю, кто такие земнородные!» ...И снова — чудные речи. «Так ты приносишь в жертву свинью, вздымающую землю?» — «Нет, говорю». — «Тогда быка широколобого?» — «И быка не приношу, чудак ты». — «Стало быть, всякую мелочь?» — «Да пет, клянусь Зевсом, — овечку». — «А разве овечка — не мелочь?» — «Овеч-

ка — мелочь? Не понимаю я ни чуточки этих твоих слов и понимать не хочу. Я человек неотесанный, ты и говори со мной просто». — «Ты что же, не знаешь, что так говорил Гомер?» — «Гомер мог говорить, что ему угодно, но нам-то, ради Гестии, какое до этого дело?» — «...Неси сюда крупишки». — «Это что еще такое?» — «Ячмень». — «Так что же ты, каналья, выражаешься так хитро?» — «А дар моря есть у тебя?» — «Дар моря? Да провались ты или говори голком, чего хочешь!» — «Сколь ты безумен, старец, — говорит. — Мне соль неси». — «Это и есть дар моря?»» (Стратон, фр. 1, II, 582—584).

Конечно, многое в этом диалоге столичного повара с деревенским жителем преувеличено: из гомеровского языка драматург выбирает не самые редкие слова, которые могли бы вызвать такое смятение в душе даже неотесанного селянина. Цель здесь у автора другая — создать контраст между возвышенным стилем эпоса и прозаической целью, стоящей перед поваром, и таким способом возбудить смех аудитории. Ради этого так обыгрываются «земнородные» — обычное определение у Гомера смертных в отличие от вечных богов; ради этого гомеровский эпитет быка, которого запрягают для пахоты, — «вздымающий землю» — прилагается к свинье, подрывающей рылом огород.

Нередко повар отличается тем, что патетически преувеличивает возникающие перед ним трудности. Например, заказчик, вернувшись домой, будет требовать готовый обед, а у него, повара, нет под руками ни уксуса, ни укропа, ни душицы, ни фигового листа, ни миндаля, ни оливкового масла, ни чеснока, ни сусли, ни лука, ни порея, ни тмина, ни соли, ни яйца, ни дров, ни разведенного огня, ни сковороды, ни таза, ни кувшина, ни бочки для воды, ни веревки для колодца, ни самого колодца! (Алекспид, фр. 174, II, 460). Соединение в этом списке приностей, нужных для шикарного обеда (например, миндаля), с предметами вроде лука и чеснока, которые, несомненно, были в самом скромном доме, да еще добавление к ним хозяйственной утвари и даже колодца, конечно, служило изображению крайне экспансивного повара, вызывавшего хохот зрителей.

На примере таких типажей, как гетера, воин, повар, мы можем наблюдать новый способ типизации, характерный для комедии IV в. и отличающий ее от комедии V в.:

там обобщалось, типизировалось важнейшее социальное явление (демагогия, «вредоносная» философия, «упадочническая» драматургия), и в качестве носителей этих явлений выбирались реальные личности (Клеон, Сократ, Еврипид), которые становились объектами беспощадной сатиры¹⁴. В IV в. типизируются наиболее распространенные профессии (к гетере, воину и повару надо прибавить, судя по названиям комедий, врача, живописца, мельника, кулачного бойца, кифариста, флейтиста, арфистку, массажистку, парикмахера, привратника и т. п.), и их представителей авторы наделяют достаточно стандартными чертами, не претендуя на высокий пафос социального обличения.

Есть еще одно различие: исторические Клеон, Сократ, Еврипид, конечно, очень далеки от аристофановских образов, в которых политическая карикатура сочетается с фольклорной маской. Гетеры, воины, повара, сводники, врачи, флейтистки, выводимые в комедии IV в., вероятно, достаточно близки к реальным бытовым прототипам. О таком социальном бедствии, как наемничество, мы уже говорили. Богатые содержанки были известны в Греции поименно. Прославившаяся своим телосложением Фрина поставила себе золотую статую в Дельфах и хотела за собственный счет восстановить фиванские городские стены, разрушенные Александром, при условии, что ей будет разрешено увековечить на них надписью свое имя и свою профессию. Красивая и популярная Неэра была выкуплена двумя молодыми людьми у хозяйки публичного дома за огромную сумму; когда молодые люди решили завести собственные семьи, они предложили Неэре выкупиться у них за 2/3 этой суммы, и Неэра собрала необходимые деньги, занимая их у своих прежних возлюбленных. Известный лидер антимакедонской партии Гиперид выкупил за большие деньги гетеру Филу, поселил ее в Элевсине (предместье Афин) и часто к ней навещался, имея в Афинах и в Пирее других любовниц. Сын сурового полководца Фокиона — некий Фок, беспутный малый, влюбившись в какую-то девчонку из притона, выкрал ее у сводника. Выкуп Неэры и Филы, похищение Фоком гетеры из публичного дома как будто взяты из новой комедии, где подобные события становились либо целью, либо исходным пунктом интриги.

К сожалению, в том, что касается ведения интриги и

персонажей, несших на себе основную сюжетную нагрузку, из фрагментов удастся узнать очень немного: поздних компиляторов больше интересовали яркие типы или назидательные изречения, чем достаточно стереотипные сюжетные ходы средней и новой комедии. Не слишком надежным подспорьем являются здесь и римские обработки. Из шести комедий Теренция четыре заимствованы у Менандра и еще две — у его последователя Аполлодора из Кариста, т. е. отражают, как мы увидим, особую линию в развитии афинской комедии, связанную с новаторским творчеством Менандра. О своеобразии Плавта и о возникающих отсюда трудностях для реконструкции его греческого оригинала нам уже приходилось упоминать. В конечном итоге единственным более или менее надежным источником оказываются папирусные находки последних десятилетий, из которых кое-что можно извлечь, в частности, для того, чтобы понять, как изображался в комедии IV в. раб.

С образом раба мы встречаемся еще в аристофановской комедии, причем ближе всего к типу IV в. оказываются, естественно, два персонажа из сравнительно поздних произведений Аристофана: Ксанфий из «Лягушек» (404 г.) и Карион из «Богатства» (388 г.), хронологически принадлежащие уже к средней комедии. В обоих случаях раб оказывается если и не умнее, то, во всяком случае, энергичнее и изворотливее, чем его хозяин, а такие черточки, как любовь подслушивать хозяйские секреты и разбалтывать их соседям или ворчать в ответ на справедливые упреки, делают образы этих рабов у Аристофана близкими к их реальным прототипам. В папирусных фрагментах комедии мы встречаем раба, уже непосредственно обремененного заботами о любовных делах своего господина.

В одном отрывке раб боится, что увлечения молодого хозяина добром не кончатся, и подумывает, как бы ему самому выйти сухим из воды. В другом, напротив, некий Дав (одно из распространенных имен для раба в новой комедии) видит, что его хозяин, влюбившись в чужестранку, готов в день свадьбы отказаться от бракосочетания с дочерью богатого соседа; так как молодой человек не слушает никаких резонов и покидает сцену, Даву не остается ничего другого, как придумать способ выручить господина. Наконец раб по имени Стробил получает от

хозяина приказание разыскать пленившую его красавицу; он находит ее дом, но еще не успевает завести с ней разговор¹⁵.

Об активной роли, принадлежавшей в новой комедии рабу, свидетельствуют памятники изобразительного искусства. Известно множество терракотовых и бронзовых фигурок эллинистического периода, в которых легко опознать раба в самых разнообразных позах: бегущий с каким-нибудь известием, задумавшийся над трудным поручением, танцующий от радости, несущий ребенка, ищущий убежища у алтаря¹⁶. Как уже упоминалось, изображение маски раба представлено наряду с одиннадцатью сценами из комедий Менандра в мозаике из Митилини.

И очень отрывочные папирусы, и памятники изобразительного искусства указывают, как правило, на какой-то один момент в сценической ситуации; остальное современному читателю приходится дополнять в воображении по аналогии с римскими комедиями. Для того чтобы посмотреть, как примерно могла строиться интрига в новой комедии, остановимся здесь на содержании пьесы Плавта «Канат», заимствованной, по собственному признанию автора, у Дифила.

Дело происходит в Кирене — греческой колонии на северном берегу Африки. Молодой человек по имени Плесидипп уже уплатил своднику Лабраку задаток за свою возлюбленную Палестру и уговорился встретиться с ним у храма Венеры для обсуждения дальнейших подробностей дела. Между тем некий чужеземец Хармид убедил сводника отвезти Палестру вместе с ее подругой Ампельской в Сицилию, где их можно сбыть гораздо выгодней. Благодаря вмешательству Арктюра — персонифицированной звезды, в чьи уста вложен пролог, — плану этому не суждено осуществиться: разыгравшаяся буря разбивает корабль сводника, и обе девушки спасаются в лодке, а Лабрак и Хармид, нахлебавшись морской воды, в конце концов тоже выбираются на берег. Здесь Лабрак снова предъявляет свои права на девушек, нашедших было приют в храме Венеры; на этот раз их выручает живущий по соседству старик Демонес, давно покинувший Афины из материальных соображений. Узнав, что Палестра по происхождению афинянка, Демонес, потерявший когда-то единственную дочь, проникается к ней еще большим сочувствием, между тем как Плесидипп, настигший наконец

обманщика-сводника, привлекает его к суду по обвинению в попытке продать в рабство свободнорожденную. Беда, однако, в том, что во время бури смыло в море кошель сводника, где вместе с его деньгами находилась шкатулка с вещами, по которым можно опознать потерявшуюся некогда Палестру, — теперь у нее не осталось никакой надежды найти родителей. Конечно, автор не может оставить героиню в таком безвыходном положении. Поэтому Грип, один из рабов Демонеса, отправившись ловить рыбу, вытягивает из моря намокший кошель (канат, к которому Грип привязал добычу, и дал название пьесе Плавта) и уже видит себя разбогатевшим и выкупившимся на свободу. Но за ловом следил раб Плесидиппа, он требует теперь себе доли в находке. Спорщики решают обратиться к третейскому судье — им оказывается вышедший из своего дома вместе с девушкой Демонес. Присутствующая при разбирательстве Палестра легко опознает свою шкатулку и называет хранящиеся в ней вещицы: игрушечный меч с выгравированным именем «Демонес» и такую же секиру с именем его жены. К тому же выясняется, что Демонес, нашедший после долгих лет разлуки потерянную дочь, приходится дальней родней Плесидиппу; последнему теперь нет необходимости выкупать возлюбленную: он вполне может назвать ее своей законной женой. В какой-то степени повезло и своднику: честный Демонес возвращает ему найденный Грипом кошель, взыскав с Лабрака полталанта за отпускаемого на волю раба и выговорив освобождение Ампелиски.

Мы выбрали в качестве примера развития интриги в новой комедии «Канат», так как в нем сразу выявляется существенная особенность в разработке любовной тематики: объектом желаний молодого человека чаще всего являлась, по-видимому, не свободная девушка из более или менее состоятельной семьи, а гетера или пленница сводника. Объясняется это тем, что в реальной жизни древних афинян никто не интересовался истинными чувствами молодых людей, особенно невесты. Необходимым условием прочного брака считалось достаточное приданое (чтобы будущий муж не мог считать супругу нахлебницей), а сам брак рассматривался как гражданская обязанность, в связи с чем и плевеста вручалась жениху, согласно афинской формуле, «для произведения законных детей», наследников накопленного родителями состояния.

Взаимные чувства молодых никого не интересовали — отсюда столько жалоб в цитатах из комедии на тягостные узы брачного союза. Подлинное же влечение юноша испытывал обычно к гетере, которую он и должен был либо приманить дарами, либо как-нибудь вызволить у сводника. О дальнейшей ее судьбе никто не задумывался.

Иначе могло обстоять дело, как это видно из комедии «Канат», если к любовной интриге присоединялось опознание в гетере дочери свободных граждан, имеющей все права выйти замуж и создать собственную семью. В этом случае требовалось только, чтобы девушка еще не успела вступить на путь профессиональной любви, — как правило, все «опознанные» в комедии благодаря каким-нибудь приметам гетеры всегда удовлетворяют этому единственному условию и соединению молодых ничто не препятствует.

Если выкуп и даже похищение гетеры встречались довольно часто и в реальной жизни, то ее счастливое превращение в дочь свободных родителей — несомненно, условность комедийного сюжета и отражает ту иллюзорную веру в возможность разрешения жизненного конфликта благодаря счастливой игре случая, о которой мы говорили в предыдущей главе. Однако там же мы отметили и возникающее — вместе с верой в силу Случая — убеждение в значении собственного права человека. В какой мере это представление нашло отклик в новой комедии до выступления Менандра? Имеем ли мы основание говорить об этом жанре как о комедии нравов или хотя бы характеров?

При такой постановке вопроса обычно прежде всего вспоминают знаменитый трактат «Характеры», написанный около 319 г. Феофрастом — преемником Аристотеля в руководстве школой перипатетиков. Эта небольшая книжечка действительно представляет собой описание тридцати человеческих типов, причем нередко в пределах одного и того же «типажа» автор выявляет дополнительные нюансы, давая таким образом более детальную классификацию самих «характеров». Так, «пустослов» не знает ни меры, ни удержу в речах, он надоедлив, но безобиден. Напротив, «болтун» уверен в своем превосходстве, склонен всех поучать, так что люди занятые спасаются от него бегством. От них обоих отличается «сочипитель слухов», выдающий за непререкаемую истину услышанную где-то

сплетню. «Скарденность» — не то же самое, что «жадность». В первом случае мы имеем дело с человеком богатым, который всячески жмется при отправлении дорогостоящих повинностей, во втором — с существом подлым, бесстыдным стяжателем, не разбирающим средств для обогащения. Еще один вид извращенного отношения к деньгам — «мелочность», «крохоборство». Хотя такой человек и не беден, но за какой-нибудь пустяковый долг не дает прохода должнику и с соседом не поделится сущей мелочью по хозяйству¹⁷.

Ясно, что Феофраст продолжает то описание человеческих нравов, которое начал еще Аристотель; но столь же ясно, что задача исследования оказалась в «Характерах» очень суженной: Феофраста интересуют преимущественно отрицательные свойства человеческой натуры. Между тем новая комедия, как мы уже видели, не ограничивала свою задачу изображением отрицательных персонажей. Поэтому нельзя считать случайным, что из тридцати типов, описанных Феофрастом, только один («Деревенщина») служил названием пяти комедий (не считая Менандра), да еще одна комедия малоизвестного автора среднего периода была названа «Недовольный» — так обозначается другой тип из «коллекции» Феофраста. Не дает сколько-нибудь наглядных соответствий с определениями, которыми снабжает свои «характеры» Феофраст, и лексика фрагментов комедии IV в. К тому же часто эти совпадающие слова имеют совсем различное значение: например, философ употребляет прилагательное *áristos*, характеризуя недоверчивого человека, а во фрагментах оно чаще относится к каким-нибудь невероятным, не вызывающим доверия происшествиям или обстоятельствам.

Из всего сказанного следует сделать вывод, что «Характеры» Феофраста, составляющие определенный этап в развитии перипатетической этики, не имеют прямого отношения к комедии IV в. и не могут рассматриваться как некое обобщение ее художественной практики. Изображение человеческого характера, судя по всему, не слишком интересовало афинских драматургов, поскольку первенство в комедиях они отдавали не характерам, а фабуле. Об этом свидетельствует высказывание такого опытного мастера, как Антифан, который в своей комедии «Творчество» отмечал преимущество трагических поэтов перед комическими: первым достаточно назвать в прологе

имя Эдипа или Алкмеона, и зритель уже знает все остальное: кто чей отец, сын, муж, сколько у него детей и что с ним случилось. Комическому поэту куда труднее, так как он должен выдумать все с самого начала: имена действующих лиц, все, что произошло раньше и что происходит теперь, устроить перелом в действии и найти удачное вступление. Если чем-нибудь из этого пренебрежет какой-нибудь Хремет или Фидон (имена комических персонажей), его освищут (фр. 191, II, 256—258). О преимущественном значении фабулы — правда, применительно к трагедии — говорил и Аристотель, опираясь на полуторавековой опыт афинской драматургии: «Самое важное в этом [т. е. в сценическом организме] — состав происшествий, так как трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастьем и злосчастьем, а счастье и злосчастье заключаются в действии; и цель трагедии — изобразить какое-нибудь действие, а не качество... Поэты выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры; следовательно, действия и фабулы составляют цель трагедии, а цель важнее всего»¹⁸.

Мы можем теперь понять, почему среди дошедших до нас комедий Плавта есть так много блестящих образцов комедии-интриги, комедии-путаницы, но только одна «комедия характера» в античном понимании слова — «Кубышка» («*Aulularia*»; другой перевод названия «Клад», «Горшечная комедия»). Хотя с точки зрения современной теории литературы плавтовского Евклиона с его гипертрофированной скупостью и подозрительностью гораздо правильнее считать типом скупца, чем индивидуальным характером (в этом смысле к нему вполне приложимы слова Пушкина о мольеровском Гарпагоне: «Скупой скуп, и только»), не следует недооценивать тот великолепный опыт античной «характерологии», каким был греческий прототип «Кубышки». Однако нам неизвестно время написания этого греческого оригинала, и многое говорит за то, что им была комедия, созданная уже под сильным впечатлением творчества Менандра, у которого, как мы увидим, в разработке характеров был сделан огромный шаг вперед по сравнению с общим уровнем новой комедии. Поэтому основа плавтовской «Кубышки» скорее отражает влияние Менандра на последующее развитие комедии, чем состояние драматургии в Афинах до начала его карьеры.

Прослеженные нами особенности в сюжетах и образной системе афинской комедии IV в. не могли не оказать влияния на ее художественный строй. Угасание политической активности жанра повело в области композиции к отпадению специфических элементов, являвшихся в V в. средствами выражения публицистической идеи пьесы и носителями обличительных интонаций.

Непременным участником древней аттической комедии был хор, занимавший весьма существенное место в ее композиционной структуре и игравший самую активную роль в развитии действия. Выход хора (парод) на сценическую площадку (оркестру) обозначал начало столкновения двух противоборствующих сил, представленных зрителю в прологе. В центре комедии находилась обширная вокальная партия (парабаса), в которой поэт устами хора высказывал свои взгляды на важнейшие общественные проблемы, или излагал свое творческое кредо, или рассыпал разящие словесные удары по адресу всяких нарушителей гражданской морали. Хор очень энергично вмешивался в спор (агон) двух главных действующих лиц, отстаивавших противоположные точки зрения, побуждал их к мобилизации всех сил для атаки, комментировал ход спора и прославлял победителя.

В комедии IV в. от парабасы и агона не осталось и следа. Начало их исчезновения зафиксировано уже в последних произведениях Аристофана. Ни в «Женщинах в пародном собрании», ни в «Богатстве» нет парабасы, да и агон значительно сокращен по сравнению с его классической формой. Хоровые партии в том же «Богатстве» ограничиваются двумя короткими куплетами при выходе хора на оркестру — в остальных случаях паузы между эпизодами заполняются пляской хора, для которого даже не пишется специальный текст. В дошедших до нас рукописях место этой партии просто обозначается ремаркой: «Хор».

Сокращение хоровых партий не означало, однако, полного исключения хора из состава комедии. Некоторые высказывания, содержащиеся во фрагментах комедий IV в., заставляют предполагать участие в этих пьесах коллективного действующего лица. Так, у Евбула была комедия «Продавщицы венков», и два фрагмента из нее, написанные в лирических размерах (фр. 104 сл., II, 128), могли входить в состав «выходной» арии хора, рекламирующего свой товар. В другой комедии того же автора кто-то обра-

щался к женщинам с призывом проплясать всю ночь по случаю рождения ребенка (фр. 3, II, 82). В одной комедии Мнесимаха хозяин посылал раба на площадь созвать к пиру эфебов — юношей, проходящих военную подготовку (фр. 4, II, 362); надо думать, что вскоре раб возвращался в сопровождении приглашенных, как это имело место в «Богатстве» Аристофана. Обращение к действующим лицам во множественном числе («граждане», «все вы», «встаньте все и слушайте меня») или их ответ («вот мы все здесь») также предполагает хотя бы пассивную роль хора в действии.

Если в упомянутом фрагменте Мнесимаха появление хора мотивировалось приказом одного из действующих лиц, то наряду с этим, вероятно, достаточно рано выход хора изображался как нечто случайное и не всегда желательное. Применение такого приема в афинской театральной практике впервые засвидетельствовано еще в трагедии Еврипида «Финикиянки» (411—409 гг.). Здесь старый дядька, показывающий Антигоне с крыши дворца войско, осадившее Фивы, вскоре предлагает девушке спуститься в свои покои: к царскому дому подходит толпа (*óchlos*) женщин, возбужденных слухами о предстоящей атаке на город; увидев Антигону за пределами женской половины, они потом могут насплетничать бог знает что (ст. 193—201). В IV в. подобный прием встречается у Антифана («Откуда движется толпа изнеженных ионян?», фр. 91, II, 202), у Алексиды («Я вижу множество людей, приближающихся для пирушки; ...не дай бог встретиться с ними одному ночью...». фр. 107, II, 420) и, наконец, четыре раза у Менандра. Поскольку встреча с подвыпившими гуляками представляется действующим лицам опасной и они уходят в дом, оставляя оркестру свободной для танцев хора, ясно, что в этом случае речь может идти только о плясовой интермедии, не имеющей никакого отношения к сюжету комедии.

Впрочем, определенная, хоть и чисто внешняя, композиционная нагрузка за партиями хора остается. Как теперь стало окончательно ясно по папирусным текстам Менандра, выход хора и последующие его три пляски членили действие новой комедии на обязательные пять актов, унаследованные затем римской драмой и перешедшие от нее в европейскую драматургию эпохи Ренессанса и классицизма.

Исключение хора из числа действующих лиц значительно обеднило мелодический строй греческой комедии. Среди отрывков среднего периода еще встречаются фрагменты сольных арий и речитативы, подчас довольно длинные, в анапестических диметрах («Выходи из чертогов на зов мой, Манэс») и трохеических тетраметрах (восьмистопных трохеях). В новой комедии наряду с самым распространенным размером — ямбическим триметром (шестистопным ямбом) — остаются только указанные выше тетраметры, придающие речи особую живость и экспрессивность. У Менандра мы найдем подчас целые сцены, а то и действие, написанные этим размером.

Итак, комедия в пяти актах, главную роль в которой обычно играет любовная интрига в сочетании с «узнаванием» потерянных детей или виновника соращения девушки; освобождение гетеры из-под власти сводника с обязательным одурачиванием последнего, а заодно и скупого старика-отца; помощь вечно голодного парасита и надоедливая болтовня нанятого для праздничного обеда повара — вот примерный облик того жанра, который на рубеже 20-х годов IV в. попал в руки Менандра. Что он из него сделал, покажет следующая глава.

КОМЕДИИ МЕНАНДРА: ЖАНР И ПОЭТ

1. Жизненный и творческий путь Менандра

Жизненный путь Менандра, как теперь принято выражаться, не был богат примечательными событиями¹. Будущий поэт родился в 342 г. в семье афинского гражданина Диопифа, из дема Кефисии. Обязательную военную службу, на которую призывались афинские юноши, достигшие 18 лет, он проходил вместе со своим ровесником Эпикуром, будущим создателем философской школы в предместье Афин. Основана эта школа была в 306 г., а после военной службы Эпикур жил в Малой Азии, так что прямое его воздействие на формирование мировоззрения Менандра исключается, если не считать обмена мнениями, который мог иметь место между молодыми людьми. Если в ранних комедиях Менандра встречаются мысли, сходные с этическим учением Эпикура, то вернее всего возводить их к общему влиянию философии перипатетиков. Сам Менандр слушал лекции Теофраста и, наверное, знал его трактат о «Характерах», но и здесь не следует представлять себе отношения между учителем и учеником слишком прямолинейно, как непосредственное отражение в образах комедий Менандра этических классификаций перипатетиков; художественное творчество вообще руководствуется другими законами, чем отвлеченное мышление систематизирующего философа.

От античных времен сохранилось предание, что Менандр получил воспитание у известного нам Алексида, одного из крупнейших представителей средней комедии; в одном из источников Менандра называют племянником Алексида, что вовсе невероятно, учитывая неафинское происхождение последнего. Скорее всего, здесь сказалось характерное для античности стремление увязывать творческую преемственность между поэтами с фактами их биографии.

Первое выступление Менандра на комедийной сцене

относится к 321 г.: он показал пьесу «Гнев», от которой до нас дошло немногим больше двадцати стихов. В двух отрывках встречаются имена современников Менаандра. Ктесиппа, сына афинского полководца Хабрия, упоминали в связи с его бесстыдным расточительством: он дошел-де до того, что ради удовлетворения своих прихотей продает камни от памятника, воздвигнутого его отцу на казенные деньги. Про известного паразита Хэрефонта рассказывалось, как однажды он, будучи позван к обеду, так боялся опоздать, что явился в гости, едва рассвело (фр. 303, 304). Все это — в духе «поименных» насмешек, которых на протяжении IV в. не чуждалась аттическая комедия, но сфера таких персональных нападок ограничивается и у Менаандра повседневным бытом.

Театральные представления в Афинах приурочивались к двум празднествам, посвященным богу Дионису (Великие Дионисии — в марте-апреле и Ленеи — в январе-феврале), и проходили в порядке творческого соревнования между несколькими поэтами (в комедии их было обычно пять). Специальное жюри определяло победителя, и для творческой биографии драматурга всегда бывает интересно знать, какой успех имел его первенец. К сожалению, в отношении Менаандра нет надежных данных; содержащиеся кое-где сведения о его победе в первом же состязании малодостоверны. Своей первой победы Менаандр добился, вероятнее всего, в начале 316 г. на Ленейском празднестве, представив комедию «Брюзга». Год спустя, в марте-апреле 315 г., Менаандр удостоился первой премии на Великих Дионисиях. На этот раз, однако, неизвестно, какой комедией Менаандр завоевал сердца судей.

Обе первые победы были одержаны нашим поэтом в начале правления Деметрия Фалерского. С правителем-философом, тоже учеником Теофраста, Менаандр был дружен до такой степени, что свержение Деметрия чуть не стоило поэту жизни. В это же десятилетие была поставлена комедия Менаандра «Возничий» (312 г.); от нее дошло еще меньше, чем от «Гнева», — в основном, рассуждения назидательного порядка. Комедия «Жители Имброса» датируется 301 г. По сведениям, сохранившимся на папирусном фрагменте из работы античного филолога Гомера Селлия (см. выше, стр. 22), она не была поставлена из-за противодействия Лахара, захватившего в это время власть в Афинах, и показана только позже. В хронологии

творчества Менаандра «Жители Имброса» входят в восьмой десяток его комедий² — стало быть, за истекшие с начала его карьеры 20 лет Менаандр сочинял по три-четыре произведения в год. Это число приводит нас к выводу, что написанные им комедии предназначались не только для двух главных афинских праздников, но и для менее значительных, в частности справлявшихся в отдельных аттических демах и обязательно включавших в себя театральные представления.

От упомянутого труда Гомера Селлия дошло также начало изложения содержания комедии «Жители Имброса»: два друга-бедняка поселились на острове Имбросе и женились на сестрах-близнецах, обобществив свое имущество. «Трудолюбиво работая на земле и на море (т. е. занимаясь рыболовством или морской торговлей)...» — здесь папирус обрывается, и мы остаемся в неведении относительно того, чем кончилось дело (может быть, произошла какая-нибудь путаница с женами — ведь недаром же они близнецы!) и чем эта пьеса не угодила Лахару. Единственный связный фрагмент 213 — пять стихов похвалы размышлению — ничем в этом смысле нам не помогает.

О времени создания остальных пьес документальных данных не сохранилось. Современные исследователи датируют их, исходя либо из намеков на исторические события, время от времени встречающиеся в тексте (например, «Отрезанная коса» написана вскоре после 314 г.), либо из своих представлений о художественном уровне дошедших в той или иной мере комедий и об эволюции мастерства Менаандра. Что такое развитие, вообще вполне естественное для творческой личности, имело место и в данном случае, свидетельствует Плутарх, располагавший, вероятно, еще полным собранием пьес Менаандра. В своем «Сравнении Аристофана и Менаандра» Плутарх отмечает, что Менаандр начал писать еще молодым, а умер в расцвете сил, когда поэты достигают совершенства в стиле, и если кто-нибудь захочет сравнить его последние комедии с теми, что написаны в начале и середине его жизненного пути, то легко поймет, чем бы еще мог поэт обогатить свое творчество³. Эти справедливые слова остаются для нас, к сожалению, почти бездоказательными из-за малого количества дошедших пьес Менаандра и из-за большой доли субъективизма, вносимого современными учеными в оценку их художественных достоинств: нередко одну и ту же пьесу одни счи-

тают шедевром психологического искусства драматургии, другие — невысокого сорта безделушкой. Для нас абсолютная хронология менаандровского творчества не будет играть в дальнейшем большой роли: в целом, оно представляется настолько единым, что вполне допускает его обозрение в тематическом, а не в хронологическом разрезе.

Всего Менаандр написал, как уже говорилось, 105 или 108 комедий. Нам известны по названиям 98, в том числе комедия «Гликера», засвидетельствованная позднеантичными источниками. Так как имя Гликера в реальной жизни нередко носили гетеры (а у самого Менаандра в «Отрезанной косе» — сожительница воина Полемона), эта комедия, по-видимому, послужила источником легенды о длительном союзе Менаандра с высокообразованной почитательницей его таланта, афинской гетерой Гликерой. Литературную форму эта легенда приобрела под руками греческого писателя времен Римской империи Алкифрона (конец II — начало III в. н. э.), автора фиктивных парных писем, которыми у него обменивались афиняне IV в., чаще всего — персонажи новой комедии и один из их создателей — Менаандр. В «переписке» Менаандра и Гликеры поэт сообщает ей о приглашении, полученном от египетского царя Птолемея, и о своем нежелании — ради всех сокровищ Египта — расставаться с родными Афинами и с любимой женщиной; Гликера же в случае его решения отправиться ко двору Птолемея обещает всюду сопровождать возлюбленного и помогать ему в постановке комедий, как она делает это в Афинах⁴.

Если мы сравним эти высказывания Гликеры с изображением Менаандра на сохранившемся от времени Августа так называемом Латеранском мраморном рельефе, то справа у края плиты увидим женскую фигуру, в которой естественно опознать Гликеру⁵. Между тем, в оригинале этого рельефа, восходящем к эллинистической эпохе, никаких следов женской фигуры нет. Очевидно, легенда о любви Менаандра и Гликеры возникла приблизительно в конце I в., т. е. задолго до Алкифрона. После же Алкифрона сюжет «Менаандр и Гликера» пропикает далеко на периферию античного мира: в римскую крепость на берегу р. Мозель (в районе нынешнего Трира) и в сирийскую Антиохию на р. Оронте, столицу бывшего царства Селевкидов (недалеко от нынешней Антакьи, расположенной в

Турции). Здесь на одной из мозаик, украшавших пом богатой виллы, предполагаемое расставание Менандра с Гликерой было изображено как параллель к разлуке гомеровского Ахилла и его пленницы Брисеиды (ср. «Илиада», I, 318—348; лира в руках Ахилла — из кн. IX, 186—191); в этом сопоставлении сказалось и очень частое в античности сравнение Менандра с Гомером. На другой мозаике из окрестностей Антиохии, кроме Менандра и Гликеры, воспроизведена еще сама Комедия — в образе женщины с маской в руке⁶.

Если длительный роман Менандра и Гликеры является, скорее всего, вымыслом последних десятилетий I в., когда возродился жанр фиктивной переписки легендарных героев и великих людей прошлого с их возлюбленными, то приглашение от Птолемея — вполне вероятный факт, который может быть отнесен к рубежу IV—III вв.: в это время Александрия уже стала центром притяжения для многих людей литературы и искусства, а опасность, однажды угрожавшая жизни Менандра на родине, должна была послужить для него дополнительным стимулом, чтобы принять предложение египетского царя. Как бы то ни было, достоверно известно, что Менандр никуда не поехал и продолжал жить в своей усадьбе вблизи Пирея. Купаясь однажды в гавани, он утонул в море близ родного берега в 291 или в 290 г.: как указывают античные источники, смерть настигла Менандра 52 лет от роду. Его похоронили у дороги, ведущей в Афины, и еще во II в. н. э. гробница Менандра была одной из достопримечательностей аттического ландшафта. В афинском театре драматургу поставили статую; в 1862 г. среди раскопок было обнаружено ее мраморное подножие с надписью: «Менандр. Сделали Кефисодот и Тимарх» — известные в то время скульпторы, сыновья Праксителя, вероятно, лично знавшие умершего поэта. По мнению историков искусства, более поздние бюсты Менандра, которых дошло до нас свыше пяти десятков, восходят преимущественно к его изображению на этой статуе. К их числу относится и прекрасный портретный бюст из собрания ленинградского Эрмитажа⁷.

Обширная иконография Менандра, как и папирусные находки, охватывающие почти тысячу лет, свидетельствует об огромной посмертной славе, пришедшей к поэту вскоре же после его кончины. При жизни, как это часто

бывает, обстоятельства складывались совсем иначе: известно, что Менаандр всего восемь раз выходил победителем в театральных соревнованиях и что нередко ему предпочитали не столь глубокого Филемона. Возможно, именно серьезность в разработке нравственной проблематики, подчинение ей комических приемов и средств, не были достаточно хорошо поняты современниками Менаандра. Но это ведет нас от рассказа о жизни поэта к характеристике его творческого наследия⁸.

Среди дошедших до нас — преимущественно в папирусных находках последних 70 лет — произведений Менаандра первое место по степени сохранности занимает уже упоминавшийся «Брюзга». Из его объема примерно в 970 стихов утеряно не более десяти и около 30 стихов уцелели не полностью. Лакуны эти, однако, почти не наносят ущерба пониманию смысла каждой сцены и речей ее участников. Кроме текста комедии в том же папирусе Бодмэра приводится выдержка из дидаскалии (античного сообщения о времени постановки и результатах состязания), список действующих лиц и стихотворное изложение содержания, приписываемое «грамматiku Аристофану», т. е. знаменитому александрийскому филологу. Подлинность этой атрибуции весьма сомнительна, и цепность подобного «либретто» в стихах при наличии полного текста пьесы невелика.

Не вызывает почти никаких сомнений развитие действия в «Самиянке», которая теперь, благодаря комбинации папируса Бодмэра с каирским текстом, известна примерно на 4/5 (737 стихов). Не хватает половины первого акта и около 50 стихов из второго; затем насчитывается примерно 30 неполных стихов. Эти потери, конечно, не проходят совсем бесследно для реконструкции содержания комедии, и кое-какие детали в ее завязке остаются невыясненными, но благодаря хорошей сохранности большей части второго акта и полностью — трех остальных самые важные сюжетные перипетии и принципы изображения характеров выявляются с совершенной очевидностью.

Несколько хуже обстоит дело с комедией «Третьейский суд», так как здесь пропуски (не меньше 400 стихов из общего количества свыше 1150) и неполные стихи (около 140) захватывают все пять актов. Тем не менее остальные 700 уцелели так удачно, что ясна и завязка и развязка, а главное — характеры почти всех действующих лиц.

То же самое следует сказать о комедии «Отрезанная коса»: хотя от нее сохранилось лишь 448 стихов, т. е. около 2/5 ее примерного объема, они распределяются по всем пяти актам и содержат к тому же большую часть пролога, который произносило божество под именем Неведение. Естественно, неведение является уделом смертных, а само божество прекрасно знало, с чего начинались события, изображенные в пьесе, и чем они кончатся, и делилось этими сведениями со зрителями. Затем сохранилась такая важная сцена четвертого акта, как узнавание отцом давно потерянных детей, и отрывок из пятого акта, ведущий к развязке.

В высшей степени благотворную роль не только для персонажей комедии «Щит», но и для современных читателей продолжает играть такой божественный персонаж, как сама Тиха (Случай): ей принадлежит столь же обширный монолог в начале этой комедии, как и Неведению в «Отрезанной косе». В остальном эта пьеса сохранилась почти целиком до середины третьего акта, а отрывки из двух последующих показывают, что предсказания Случая начинали сбываться. Таким образом, развитие интриги засвидетельствовано уцелевшими стихами (свыше 460), а ее исход — пророчеством божественной Тихи.

Комедии «Сикионец» и «Ненавистный» будет удобно рассматривать вместе, так как в их сюжете имеется много похожих моментов. От первой пьесы сохранилось свыше 400 стихов, но не более половины — относительно полных. Во второй соотношение количества полных стихов к общему числу прочитаемых на папирусе еще менее благоприятное — правда, для восстановления содержания здесь кое-что дают античные свидетельства. Нередко, впрочем, в обоих случаях оказываются полезными и уцелевшие половинки стихов. Так, если в диалоге двух персонажей сохранились начала таких фраз, как «Отдают за тебя девушку...», «Ты не обманываешь...», «Что он сказал?..», то всякому ясно, что все опасения влюбленного воина рассеиваются и дело идет к финальной свадьбе.

Из остальных пьес Менаандра, представленных значительно меньшим числом стихов, остановимся на двух, о содержании которых сообщают античные источники.

Одна из них — «Герой», названная так по местному божеству того афинского дема, где происходило действие. От этой комедии в каирском папирусе сохранилось стихо-

творное «содержание», список действующих лиц и первая сцена, за которой следовал уже недошедший монолог Героя, сходный по своим функциям с выступлениями Неведения и Случая в «Отрезанной косе» и в «Щите». Еще несколько обрывков того же каирского папируса относятся, скорее всего, к четвертому или пятому акту.

Другая — «Привидение». Ее содержание в самых общих чертах передает Донат в комментариях к прологу Теренциева «Евнуха»; рассказ Доната отчасти пополняется изображением сцены из второго акта на одной мозаике из Митилены и кусками из двух античных изданий: пергаменного и папирусного. В них содержится часть пролога (рассказ очередного божества, посвящающего зрителей в суть событий, и примыкающий диалог молодого человека со своим дядькой) и отрывки из двух сцен, место которых не удается установить с достаточной определенностью.

Хотя ни «Герой», ни «Привидение» не могут служить объектами самостоятельного анализа, встречающиеся в отрывках темы, мотивы, образы могут быть использованы (в сопоставлении с лучше сохранившимися комедиями) для выявления общих структурных и художественных закономерностей, присущих творчеству Менаандра. То же самое относится к отрывкам из следующих комедий.

«Земледелец» — сохранились две сцены из первого акта (около 90 стихов), обрывок из второго и несколько цитат. Содержание и состав основных действующих лиц более или менее ясны.

«Лъстец» — куски из двух диалогов (молодого человека с паразитом, потом с рабом) и монолог сводника — всего свыше 130 стихов, из которых более полусотни в плохой сохранности. Несколько цитат из поздних источников. Завязка сюжета прослеживается, о развязке можно догадываться только исходя из общего стереотипа новой комедии.

«Кифарист» — из трех колонок хорошо сохранилась средняя (34 стиха, диалог двух персонажей, затем монолог либерального отца), несколько хуже — конец последней (еще один диалог). Свыше десяти цитат, большей частью на моральные темы.

«Одержимая» — из двух папирусных колонок по 15 стихов хорошо сохранилась вторая (диалог юноши с рабом), дающая некоторое представление о смысле названия комедии. Среди античных цитат дошел также обширный кусок из монолога старика о тяготах жизни.

«Девушка из Перипфа» — 18 папирусных стихов, в которых изображается подготовка к расправе с рабом, обманувшим или пытавшимся обмануть старого хозяина, и десять кратких цитат. Кое-какие сведения у Доната в комментарии к «Девушке с Андроса» Теренция.

«Карфагенянин» — надежно читается около десятка стихов на папирусе. Несколько античных цитат.

«Готовые к смерти» (буквально: «Пьющие ядовитый напиток») — правая половина двадцати стихов.

Кроме перечисленных пьес, имеется еще ряд папирусных фрагментов, о которых неизвестно, к каким комедиям они принадлежали, а иногда не вполне достоверно и само авторство Менандра. Из их числа в дальнейшем нами будут использованы следующие публикации (мы называем их по месту находки, или хранения, или первого владельца).

Каирская комедия — две колонки из кодекса, найденного в 1905 г. Лефевром. Свыше тридцати хорошо сохранившихся стихов из очень оживленного диалога, относящегося, скорее всего, к последнему акту. Авторство Менандра несомненно.

Антиноопольский отрывок — сцена из начала комедии, отчасти напоминающая завязку интриги в «Третьем суде»; возможно, принадлежит к комедии Менандра «Неверующий».

Папирус Дидо I — хорошо сохранившиеся 44 стиха, составляющие законченный по смыслу монолог. Большинство авторитетных исследователей считает автором этого монолога Менандра.

Горанский папирус II — около 70 хорошо сохранившихся стихов, содержащих диалог отца девушки с молодым человеком и разговор трех приятелей.

Гамбургский отрывок — два десятка стихов, возможно, из комедии Менандра «Сетка для волос»⁹.

Следующую — по характеру источников — группу составляют пьесы римских драматургов, созданные на основе комедий Менандра.

Для одной из них — плавтовских «Вакхид» — мы располагаем сейчас папирусным отрывком из комедии Менандра «Двойной обман» (буквально: «Дважды обманывающий»). Здесь в сравнительно хорошем состоянии сохранилось около шестидесяти стихов, конец одной сцены (из второго акта) и начало следующей (из третьего акта).

Им соответствуют в основном два эпизода из «Вакхид», и сопоставление греческого оригинала с римской переработкой показывает, что Плавт достаточно свободно относился к своему прототипу, хотя в общем и сохранял его сюжетную линию¹⁰.

Комедия Менаандра «Женщины за завтраком» послужила оригиналом для плавтовской «Шкатулки» (*Cistellaria*). К сожалению, текст пьесы Плавта дошел в плохом состоянии, и это обстоятельство еще больше затрудняет решение вопроса о том, что в римском варианте принадлежит Менаандру, а что — Плавту. Сюжетная ситуация, во всяком случае, вполне укладывается в нормы аттической комедии.

Из двух комедий Менаандра, носивших одинаковое название «Братья», но совершенно различных по содержанию, первую обработал Плавт под заглавием «Стих» (имя раба), вторую — Теренций («Братья»). «Стих» производит несколько странное впечатление: в нем, в сущности, нет никакой интриги, хотя и есть ряд живо обрисованных образов. Содержание начальных сцен — отказ двух сестер, чьи мужья три года назад уехали по торговым делам, от нового брака, к которому их побуждает отец, — несколько напоминает ситуацию в «Третьем суде». В целом монолог отца и доводы сестер в «Стихе» могут считаться характерными для воззрений Менаандра на брак и обязанности супругов. Балаганный финал плавтовской комедии, изображающий пирушку рабов, находит теперь параллель в завершении менаандровского «Брюзги».

Вторые «Братья» вводят нас уже в творчество Теренция, который переработал также комедии Менаандра «Девушка с Андроса», «Евнух» и «Самоистязатель». По сюжету и нравственному тону этих пьес в них нет ничего, что противоречило бы нашему представлению о соответствующих сторонах творчества Менаандра. Правда, сами римляне считали, что Теренцию не хватает «комической силы» его греческого предшественника, а Цезарь называл римского комедиографа «полу-Менаандром». Таким образом, возможно, что художественное воздействие пьес Теренция было в самом деле слабее, чем его оригиналов. Главное же состоит в том, что о комедиях Теренция больше оснований говорить в связи с развитием римской литературы и римского театра, о чем было достаточно написано и до открытия папирусных текстов Менаандра, и в последние десяти-

летия, и мы не будем возвращаться к этому вопросу, практически не имея в руках ничего от греческих прототипов.

Наконец, остаются комедии, известные по большому или меньшему количеству цитат из позднеантичных компиляций. Как правило, из них можно извлечь лишь рассуждения на моральные и житейские темы, по каким только и был известен Менаандр до конца прошлого века. Некоторое исключение составляет комедия «Ожерелье», использованная римским писателем Авлом Геллием для сравнения стиля Цецилия Стация со стилем Менаандра («Аттические ночи», II, 23, 8—15). В своем рассуждении Геллий приводит несколько отрывков из «Ожерелья» и частично пересказывает содержание этой пьесы.

Мы стараемся в дальнейшем использовать и отдельные цитаты, и мелкие папирусные фрагменты, но главным нашим источником будут, конечно, комедии Менаандра, сохранившиеся с наибольшей полнотой. Предварительно, однако, надо предупредить читателя еще об одной трудности, возникающей при пользовании папирусными текстами.

Античные «издания» могли исполняться двумя способами: как перепиской с одного папируса на другой, так и «индустриальным» методом, несколькими писцами сразу под диктовку. Всякие описки и ошибки, всегда возможные в силу несовершенства человеческой природы, во втором случае могли быть еще более частыми. Правда, встречаются рукописи с поправками, сделанными рукой более опытного переписчика — корректора, но и корректор — не машина с электронной программой, и если ему приходилось выверять подряд пять списков одной и той же пьесы, то от усталости и он тоже мог пропустить какие-то погрешности. Все, кому приходится иметь дело с вычиткой машинописи или наборной корректуры, знают, как в этих случаях действует так называемый закон предсказуемости: если человек с детства помнит пушкинские стихи: «Шестой уж год я царствую спокойно», то он произнесет их про себя, увидев только первые слова, и легко пропустит набранное неправильно «дарствую» вместо «царствую». Поэтому хорошая сохранность рукописи не всегда совпадает с хорошим состоянием текста, и филологам приходится заниматься исправлением очевидных и даже не очень заметных ошибок и несуразностей. Что их мнения при этом часто расходятся, само собой разумеется.

Особого рода сложности возникают в подобных случаях

с распределением реплик между действующими лицами, поскольку в античные времена на этот счет не было твердых правил. Есть рукописи, в которых действующие лица вообще не называются, а переход от одного к другому обозначается черточкой («параграфом») слева под стихом, где вступает новый персонаж; на перемену говорящих в пределах одного стиха мог указывать либо пробел между репликами, либо специальный знак (диколон). В других рукописях действующие лица упоминаются только в начале сцены — как дальше распределялись между ними реплики, предполагалось очевидным само собой на основании параграфов и диколонов. Понятно, что в расстановке этих знаков переписчикам легче всего было сделать ошибки, особенно — ближе к концу работы, когда сказывалось утомление. Так, в бодмэровском кодексе «Брюзги» насчитывается 40 случаев, где пропущены либо диколон, либо параграф, либо оба вместе; при этом три четверти ошибок приходится на вторую половину пьесы, а 11 из них — на последнюю сотню стихов¹¹.

Наконец, в рукописи могли быть указаны говорящие при каждой реплике, но в листах, оторвавшихся или отделенных по каким-то причинам от кодекса, больше всего были подвержены порче края, а как раз на них, то с левой, то с правой стороны, ставились имена персонажей (в таком виде дошли, в частности, многие листы из кодекса Бодмэра). Конечно, по содержанию отрывка в целом, по собственным именам и обращениям в тексте известное число реплик или целый монолог могут быть достаточно надежно закреплены за тем или иным действующим лицом, но, если, например, в диалоге принимают участие два персонажа, принадлежащих к однотипным сценическим маскам, решение вопроса оказывается подчас далеко не столь однозначным. Снова среди ученых возникают разногласия, и каждый приводит доводы в защиту своей точки зрения. Иногда они оказываются столь убедительными, что получают всеобщее признание, иногда — нет. В нашем очерке, разумеется, нет возможности останавливаться на деталях и обоснованиях состава текста — мы будем здесь, как правило, следовать последнему и пока единственному полному изданию наиболее значительных папирусных текстов Менандра¹² и только в крайних случаях будем отступать от него, оговарив эти отступления в примечаниях.

2. Традиции и стереотипы

Своеобразие драматургии Менандра состоит в первую очередь в том, что его новаторство в художественной и этической сфере нашло выражение в том жанре, в котором были необычайно сильны традиции и стереотипы художественного мышления. Традиционность формы представляет собой вообще одну из примечательных особенностей античной жанровой системы: от Гомера до Квинта Смирнского (V в. н. э.) огромная эпическая поэма в гексаметрах считалась обязательной для героического повествования о Троянской войне или разрушении Фив, если даже в мировоззрении двух поэтов, отделенных 12—13 столетиями, уже было мало общего. В наше время трудно представить себе режиссера, которого привлекли бы трагедии Сумарокова или Озерова, а ведь нас отделяет от них всего каких-нибудь двести лет, т. е. примерно столько же, сколько прошло от времени жизни Еврипида до триумфальных постановок его пьес на сценах всего эллинистического мира. Кстати говоря, при жизни Еврипид имел полную возможность испытать на себе силу художественного традиционализма, будучи почти не признан современниками.

Бытовая афинская комедия IV в., успевшая со времени последних комедий Аристофана до первого выступления Менандра пройти путь в 70 лет, тоже накопила достаточное число стереотипов в построении сюжета, выборе действующих лиц и их обрисовке. Поэтому есть смысл сначала посмотреть, в чем Менандр был сходен со своими товарищами по жанру, — тогда отчетливее выявится, чем он от них отличался. Начнем с самого поверхностного, как теперь принято говорить, уровня — с названия пьес Менандра.

У нашего поэта была комедия, известная уже в античные времена под двойным названием «Подкидыш, или Деревенщина». Подобные двойные титулы ведут свое происхождение чаще всего от античных же собирателей творчества великих драматургов прошлого: таким путем легче было отличить данную комедию от какой-то другой, известной под тем же названием (таковы, например, две «Ифигении» Еврипида: одна — «в Тавриде», другая — «в Авлиде»). В любом случае человек, который дал интересующей нас пьесе двойное название, поступил очень предусмотрительно, ибо в истории афинской комедии насчитывалось

еще четыре «Подкидыша» и пять «Деревенщин». Затем, как мы уже знаем, у Менандра были две пьесы с совсем разным содержанием под одинаковым названием «Братья», и различать их помогают нам только римские переделки. Вместе с тем на протяжении IV — начала III в. в Афинах было поставлено еще шесть «Братьев» других авторов — название это было, по-видимому, широко распространенным в афинском театре.

Довольно заметную роль в сюжетах средней и новой комедии играли приключения близнецов, чаще всего — разлученных в раннем детстве, но сохранивших и в зрелом возрасте такое сходство, что их путают собственные мужья и жены (на этом, в частности, построен сюжет плавтовских «Менехмов», заимствованных из точнее неизвестной нам комедии IV в.). Поэтому название менандровской комедии «Близнецы» заставляет предполагать какое-нибудь трагикомическое узнавание, как, впрочем, еще семь «Близнецов» других комедийных поэтов. Прибавим к этому по пяти комедий (не считая одноименных Менандровых) под названием «Сирота-наследница», «Перстень» (средство опознания), «Сокровище», «Братолюбивые», шесть «Залогов», по три «Флейтистки», «Ребенка», «Девушки с острова Левки», «Оклеветанных», «Ровесников», не говоря уже о более чем двадцати пьесах Менандра, чьи названия встречаются еще у одного-двух из его предшественников или современников. Из 98 названий комедий Менандра 12 совпадают с названиями пьес Алексида, 10 или 11 — Антифана, 10 — Филемона, 8 — Дифила. Правда, статистика не всегда пригодна для определения уровня художественного творчества, но если бы мы знали, что на протяжении каких-нибудь ста лет в России было поставлено по полдюжины «Недорослей» или «Ревизоров» и от каждого дошло бы только по два-три изречения, как бы мы определили самобытность Фонвизина или Гоголя? Известная «несамостоятельность» Менандра (мы бы сейчас назвали это свойство традиционностью), очевидно, была ясна его исследователям уже в античные времена: высоко ценивший его Аристофан Византийский не мог удержаться от того, чтобы составить список удивительно совпадающих избранных мест из Менандра и его предшественников, а некий грамматик Латин, о котором больше ничего не известно, написал шесть книг о «Заимствованиях у Менандра», изобличая его в воровстве. Конечно, если бы творческий подвиг Менандра ограничил-

ся только этим, мы не слышали бы о нем восторженных отзывах на протяжении чуть ли не тысячи лет, начиная от того же Аристофана и кончая ранневизантийскими поэтами.

Более благоприятное для Менаандра положение складывается из цитат, сохраненных в позднеантичных источниках, хотя и здесь надо выделить два пласта. К первому мы отнесем мотивы, достаточно распространенные и у других авторов новой комедии.

Едва ли не самый частый из этих мотивов — всевластие Случая, против которого бессильны всякие предосторожности. «Совершенно непостижимая вещь — Случай» (фр. 424), «Переменчивы обличья Случая» (фр. 348), «Слеп и жалок Случай» (фр. 463), «Из того, чем вершит Случай, ничего не выходит по предварительному расчету» (фр. 464). Более обширное развитие этой же мысли: «...человеческий разум ничего не стоит, лишь только Случай — божественное ли он дыхание или вовсе лишен смысла — только он всем правит, всем вертит, все спасает, человеческое же предвидение — дым и пустая болтовня... Все, что мы замыслим, говорим, делаем, во власти Случая, а мы только даем этому свое имя» (фр. 417). Отсюда — призывы к терпению и стойкости перед лицом неизбежных бед. В краткой форме: «То, причиной чего не собственный нрав, а Случай, благородный человек должен выносить, как подобает благородному» (фр. 181), — эта мысль примерно в тех же словах повторяется еще не один раз¹³. В целом монолог, который умудренный жизнью раб произносит в назидающе безнадежно влюбившемуся барчуку: «Если бы ты, барин, от рождения оказался человеком, которому дано достигать, чего он хочет, и всегда встречать удачу, и если бы хоть кто-нибудь из богов согласился предоставить тебе такое право, — тогда бы ты мог сердиться при неудаче: значит, бог тебя обманул, а это плохо с его стороны. Но если ты, как говорят трагические поэты, дышишь общим для всех воздухом по законам естества, то лучше бы тебе выпести свои огорчения и поразмыслить вот о чем. Прежде всего ты человек, а ни одно живое существо не подвержено столь быстрым переменам, которые то вздымают его на высоту, то снова низвергают в ничтожество. От природы человек существо самое бессильное и то заправляет величайшими делами, то падает и теряет все блага. Ты же, барин, потерял не бог весть какие сокровища, и нынешние

твои беды — весьма умеренные. Поэтому и огорчения переноси, сообразуясь с должной мерой» (фр. 740).

Наряду с этим — противоположные высказывания, предостерегающие от бездумного оправдания собственных неудач игрой Случая или неприязнью богов: «Нет ничего, отец, в человеческой природе важнее способности к размышлению. Каждый архонт, стратег, предводитель народа, всякий советчик должен уметь рассмотреть обстоятельства и принять решение в соответствии со своим нравом. Кто отличается способностью к размышлению, всем владеет» (фр. 213); «Источником большинства благ является для всех здравый смысл, если он направлен к достижению благой цели» (фр. 360); «Людское неразумие — несчастье, которое они сами себе избирают. Зачем ты обвиняешь Случай, коль сам себе чинишь вред?» (фр. 486); «Если поступаешь благочестиво, сохраняй добрую надежду, ибо справедливой отваге и бог пособляет» (фр. 494); «Никакой бог не кладет серебро за пазуху человеку, но — если он к нему благосклонен — показывает, каким способом добиться удачи. Если же ты пройдешь мимо нее, не обвиняй бога, а приучайся преодолевать собственную вялость» (фр. 177). И опять, с обстоятельной аргументацией: «Каждому человеку, только что появившемуся на свет, сопутствует доброе божество, руководящее им в жизни. Не надо думать, будто существует плохое божество, вредящее честной жизни, и что в нем — зло. Бог всегда добр. Но люди, сами родившиеся с дурными нравами и внесшие в свою жизнь большие осложнения или вовсе плохо ее прожившие из-за собственной глупости, обвиняют в этом божество и называют его плохим, хотя плохи они сами, а не бог» (фр. 714).

Не следует удивляться противоречивости этих рассуждений и наставлений: все они вырваны из контекста и из той драматической ситуации, где всякий раз были, наверное, к месту. В то же время в приведенных размышлениях нет и особой оригинальности — сходные высказывания легко обнаружить хотя бы у двух наиболее известных товарищей Менандра по жанру — Филемона и Дифила¹⁴. К области таких же «общих мест», характерных для комедии и по существу столь же противоречивых, относятся у Менандра, с одной стороны, похвала сельской жизни и скромному уделу бедняка, с другой — жалобы на тяготы земного существования и поиски утешения в ожидании скорой смерти¹⁵. Безусловно однозначно звучат, кажется, только

три мотива: необоримая власть над людьми Эроса; жалоба мужей на супружескую жизнь и сварливых жен; осуждение надменных богачей, особенно недавно разбогатевших и кичащихся своим новым положением¹⁶. К первым двум мотивам нам еще придется в той или иной степени возвращаться в связи с анализом более обширных текстов Менандра.

Наряду со всякого рода рассуждениями и назиданиями, отражающими традиционную этику, мы находим в цитатах из Менандра другие ноты — их справедливо будет отнести ко второму пласту, свидетельствующему об отличии мироощущения поэта от взглядов на жизнь, свойственных его современникам.

Начать здесь надо со значения, которое придают персонажи Менандра человеческому нраву. «Есть три причины, хозяин, по которым все происходит, — читаем в одной цитате. — Или в соответствии с законами, или по принуждению, или, в-третьих, от собственного нрава» (фр. 143); «Не найдешь никакого дома без бед; но одним их в изобилии посылает Случай, в других они происходят от людских нравов» (фр. 623); «Природа у всех людей одна, дом же держится на нраве» (фр. 475); «Человек справедливого нрава не умеет быть несправедливым» (фр. 497); «От всяких домашних неурядиц есть одно настоящее лекарство — разумный нрав» (фр. 571). В целом монологе какой-то юноша внушает своей матери: «Если любишь меня, мать, не говори по каждому поводу о моем роде. Те, кому от природы не свойственны хорошие качества, находят убежище в надгробных памятниках и родословной да считают своих дедов во всех коленах. Между тем, на кого бы ты ни посмотрела, с кем бы ни заговорила, не найдешь человека без предков — иначе как бы он мог родиться? Если же люди не могут назвать дедов из-за какой-нибудь перемены в месте жительства или отсутствия близких, то разве они менее знатны, чем те, кто оглашает свою родословную? Кто от природы родился с добрыми наклонностями, тот, мать, и благороден, будь он по происхождению эфиоп или скиф...» (фр. 612)¹⁷.

Из этого не надо делать вывод, будто Менандр ищет идеального человека, во всем безупречного и ни разу не совершившего ошибки. Как раз напротив. «Будучи человеком, я провинился. Ничего удивительного» (фр. 432), — говорит кто-то из его персонажей. Проступок может быть

«завершен и по не зависящим от человека обстоятельствам. «Есть разница между несчастьем и несправедливостью: первое происходит по воле Случая, второе — по собственному выбору» (фр. 359). Ясно, что сознательно поступивший несправедливо заслуживает осуждения, а без вины виноватый должен искать способа загладить свою вину; здесь опять не последнюю роль играет уровень его нравственного сознания. «Ошибаться присуще всем от природы, это общее свойство. Исправлять же ошибку — свойство не первого встречного, а человека, достойного похвалы» (фр. 680). Дело в первую очередь самого провинившегося найти путь к исправлению; дело близких — помочь ему в этом. «Во всех людях можно найти много неприятных качеств. Следует, однако, выяснить, не больше ли в них полезных свойств» (фр. 83).

Собственная ответственность человека за свое поведение определяет характер его поступков. «Если кто-нибудь, принося в жертву стадо быков, или баранов, или, клянусь Зевсом, других подобных животных, или утварь, или пурпурные, шитые золотом плащи, или фигурки, украшенные слоновой костью или смарагдом, считает, что сделал бога своим союзником, тот заблуждается и рассуждает легкомысленно. Человек должен быть честным, не совращать девушек, не распутничать, не воровать, не убивать ради денег. Не возжелай, друг, последней мелочи, ибо бог смотрит на тебя, стоя рядом» (фр. 683). Не следует придавать большого значения религиозному обрамлению этого наставления — оно, вероятно, было вызвано ситуацией, возникшей в ближе не известной нам комедии, в карающую же десницу бога во времена Менаандра мало кто верил. Куда важнее, что здесь перед человеком формулируется целая программа его поведения, хотя и в негативном плане. К ней можно прибавить еще несколько сходных характеристик отрицательных свойств человеческой натуры и проистекающих отсюда поступков. «Если ты и очень огорчен, не делай ничего в раздражении сгоряча. В состоянии беспокойства разумному человеку особенно следует обуздывать неразумный гнев» (фр. 519, ср. 515, 517). Нет свойства отвратительнее зависти. «Мне кажется, юноша, ты не понимаешь, что все портится от собственной порочности и всякое осквернение начинается изнутри, подобно тому как ржавчина ест железо, моль — платье, червь — дерево. Тебя же вконец испортил, и портит, и будет дальше губить самый

скверный из всех пороков — зависть, нечестивое внушение порочной души» (фр. 538). Впрочем, не менее отвратительна клевета (фр. 539, 540), и «кто легко верит клевете, либо сам порочного нрава, либо рассуждает совершенно по-детски» (фр. 541).

Перечню негативных свойств противостоят рекомендации, обращенные к лучшей стороне человеческой души. «Человек, выбранный руководить гражданами, должен соединять счастливую силу слова с честным нравом» (фр. 546) — пожелание столь же справедливое, сколь и редко осуществлявшееся во времена Менаандра. Легче было исполнить советы и пример его персонажей, касавшиеся частной жизни. Так, вопреки древнему представлению, отдающему мудрость в безраздельное владение старикам, не возраст должен определять силу их влияния на молодых, а жизненный опыт. «Не седые волосы делают человека разумным, а присущий ему от природы зрелый нрав» (фр. 553). «Не обращай внимания, что это говорю тебе я, будучи моложе тебя, а подумай, разумна ли моя речь» (фр. 552). От подобных сентенций нетрудно перейти и к тому типу отношений между отцами и детьми, который неоднократно постулируется персонажами Менаандра. «Не сердись на отца, помни, что не гневается по пустякам тот, кто сильнее всего тебя любит» (фр. 599). С другой стороны, «следует исправлять сына, не огорчая его, а убеждая» (фр. 609); ответная реакция возникает незамедлительно: «Приятен отец, сменивший гнев на понимание» (фр. 606). «Как приятен мягкий отец и молодой нравом» (фр. 608), т. е. способный понять увлечения молодости. Соответственно и окружающим «нельзя услышать ничего приятнее, чем похвальную речь отца к сыну» (фр. 602).

В духе этических тенденций преэллинистической философии внушается гуманное отношение к рабу. «Бог, если посмотреть, для всех одинаков: и для свободных и для рабов» (фр. 681). «Если раб научится быть рабом во всем [т. е. и в нравственном отношении], то станет негодяем. Дай ему воли, это сделает его много лучше» (фр. 312). «Не следует обижать слуг, особенно если они совершают какой-нибудь проступок с добрым намерением, не со зла. Наказывать в этом случае — очень позорно» (фр. 98) — к рабу применяются те же критерии певольной вины и справедливости, что и к свободному человеку. Соответственно «нет в жизни лучшего приобретения», чем «благомыслящий



Менандр.
Минусинская мозаика, III в. н. э.



Сцена из комедии «Сампьянка», акт III.

Над фигурами действующих лиц надписи: повар, Демей, Хрисиды.
Митиленианская мозаика, III в. н. э.



Сцена из комедии «Третьей суд», акт II.

Над фигурами действующих лиц надписи: Сир (в тексте комедии — Сириск), Смикрин, угольщик (Дав).

Митиленская мозаика, III в. н. э.



**Муза комедии Талия с маской старика.
Митиленская мозаика, III в. н. э.**

**Бог любви Эрос и девушка.
Терракота. Коринф, середина IV в. до н. э.**







Танцовщица с кастаньетами.
Терракота. Атика, середина IV в. до н. э.

←
Женщина в шляпе, прикрывающей ее от солнца, и с веером в руках.
Терракота. Танагра, около 320 г. до н. э.



**Персонаж из средней комедии:
мужчина, несущий теленка.
Терракота. Аттика,
около 375—350 гг. до н. э.**

**Актер из новой комедии,
играющий на тимпане
(род бубна).
Терракота. Мирина,
вторая половина II в. до н. э.**

**Персонаж из новой комедии:
повар или раб,
возвращающийся с базара.
Терракота.
Мегара, III—II в. до н. э.**



слуга» (фр. 563) — образ такого раба-помощника отчетливо вырисовывается из его собственных слов к очередному молодому барину, вероятно, запутавшемуся в любовных сетях. «Что ты, хозяин, сам с собой разговариваешь в задумчивости, производя впечатление о чем-то горюющего? Выложи мне, возьми меня в советчики в бедах. Не пренебрегай советами слуги. Часто раб, наделенный добрым нравом, бывает разумнее господ. И если Случай обратил в рабство его тело, разум в нем — в соответствии с его нравом — остается свободным» (фр. 722).

Мы вышли бы далеко за пределы, поставленные этой главе, если бы захотели и дальше столь же подробно переводить более чем восемь сотен сохранившихся менандровских цитат. Основная цель нашего обзора должна быть ясна читателю: наряду с традиционными (может быть, уже стереотипными) для афинской комедии мыслями о Случае и необходимой стойкости человека, о бедности и богатстве, о любви и браке из уст персонажей Менаандра раздавались и не совсем обычные для комической сцены речи: о значении мягкости и обходительности в семейной жизни, о сочувствии к ближнему, об искусстве обуздывать низменные страсти. Среди этих необычных речей мы встретим и рекомендации, как ликвидировать жизненные трудности. «Ни в чем не причинять несправедливости — вот что делает нас человеколюбивыми» (фр. 398). «Надо не уступать порочным людям, а сопротивляться им. Если этого не делать, вся наша жизнь незаметно перевернется с ног на голову» (фр. 7). Есть и более обстоятельная программа подобного противодействия: «Если бы каждый из нас отражал обидчика и вступал с ним в бой вместе с обиженным, считая, что обида нанесена ему самому, и если бы мы энергично друг другу помогали, то не произрастало бы среди нас зло, чинимое людьми порочными. Нет, теснимые отовсюду и подвергаясь должному наказанию, обидчики стали бы или очень редки, или перевелись совсем» (фр. 543). Конечно, советы эти предлагают достаточно иллюзорное средство для исправления общественной нравственности и тем самым снова подводят нас к выводу об утопическом характере комедийного идеала. Вместе с тем им, как и ранее цитированным рекомендациям по «частным» поводам, нельзя отказать в несомненной гуманистической окраске: готовность к взаимопониманию и к взаимопомощи — вот то свойство души, которое, в глазах Менаандра, необходимо для нор-

мального существования индивида в обществе себе подобных. «Как привлекателен человек, когда он по-настоящему человек!» (фр. 484) — под этим девизом мы с полным правом можем перейти от отдельных высказываний героев Менаандра к более крупным текстам с их участием.

3. Структура комедий Менаандра

В сочинении Плутарха «О славе афинян» приводится следующая история. Кто-то из близких Менаандру людей обратился к нему с упреком, что праздник Дионисий не за горами, а он еще не сочинил новой комедии. «Клянусь богами, сочинил, — ответил Менаандр. — Содержание готово, нужно дописать к нему стихи». Из этих слов ясно, что само стихотворчество давалось Менаандру без труда; сложнее обстояло дело с сюжетом и интригой, для которых уже существовали надежно проторенные колеи. Не будем, однако, слишком преувеличивать изобретательность Менаандра: при несомненных достоинствах его комедий остается неоспоримым фактом их подчинение общим композиционным принципам, предопределявшимся многими причинами: и культовым характером праздника, посвященного богу Дионису, и сущностью жанра, и привычками театральной публики. Тексты дошедших до нас с относительной полнотой менаандровских комедий позволяют выявить в их построении, тематике, в отношениях между типическими масками, в завязке, кульминации и развязке определенную структурную схему, в чем-то, конечно, заимствованную Менаандром у предшественников, но во многом разработанную им самим и отвечавшую тем задачам, которые он перед собой ставил. В наиболее общем виде эта схема выглядит примерно так.

Начало первого акта служит введением и может быть названо прологом; наиболее прямолинейный характер эта часть комедии носит в том случае, когда акт начинается вступительным монологом какого-нибудь божества. Так обстоит дело в «Брюзге», где пролог принадлежит Пану, почитаемому в гроте нимф, и подобное построение ближе всего напоминает несколько суховатые, деловые монологи какого-нибудь божества или героя в некоторых поздних трагедиях Еврипида. Гораздо живее и занимательнее выглядели прологи в «Щите», «Отрезанной косе», «Пенавист-

пом» — здесь пьеса начиналась с оживленной сцены (или двух), где были заняты персонажи, непосредственно вовлеченные в последующее действие (прием этот известен уже у Аристофана). Заинтересовав таким образом зрителя, Менаандр затем предоставлял слово подходящему для этой цели божеству: оно разъясняло предысторию событий, которые развернутся перед зрителями. В тех случаях, когда в пьесе не предстояло никаких опознаний и отношения между людьми строились целиком в соответствии с их нравственными качествами, не было необходимости во всеведущем боге и пролог произносил кто-то из действующих лиц — так было, например, в первом действии «Самиянки».

Другим фиксированным элементом первого акта было его заключение — появление хора. Как мы помним, в IV в. хор потерял всякую связь с содержанием комедии и исполнял только танцевальные номера между актами. Тем не менее его первое появление принято было мотивировать: кто-то видит приближающуюся толпу пьяных гуляк и предпочитает с ней не встречаться. В «Брюзге» выход хора обосновывается тем, что его участники направляются к святилищу Пана; в «Щите» их поведение даже в какой-то степени оправдывается: Случай сулит много неприятностей; кто разумен, пользуйся часом веселья. В остальных пьесах, где сохранились последние стихи первого акта, драматург удовлетворяется одной констатацией, что приближаются пьяные. Выступление хора в трех следующих антрактах уже никак не мотивируется.

Хотя первый акт и начало второго акта носят обычно экспозиционный характер, подготовка дальнейшего развития действия осуществляется у Менаандра не в абстрактно-«информационном» порядке, а через показ персонажей. Уже здесь могут быть довольно ярко обрисованы их психические свойства (вялый или деятельный) и душевное состояние (безответная любовь, необоснованная ревность, страх перед встречей с отцом и т. п.). Чаще всего именно нравственные качества действующих лиц предопределяют последующее развитие событий, достигающее кульминации в четвертом акте. Здесь распутываются узлы взаимного непонимания и недоразумений, завязавшихся в предыдущих актах («Самиянка», «Ненавистный»). Здесь родители находят детей, по каким-либо причинам заброшенных или потерянных много лет назад («Отрезанная коса», «Сикионец»). Выясняется, что насильник, опозоривший девушку,

либо вскоре сам стал ее законным мужем («Третейский суд», вероятно, «Герой»), либо отнюдь не склонен отказываться от брака с ней и только ждет удобного момента для объяснений с отцом («Самиянка», вероятно, также «Земледелец», «Кифарист» и Каирская комедия). При этом несчастье случилось с девушкой обязательно во время какого-нибудь праздника, в состав которого входила ночная церемония, — в это самое время заблудившаяся в темной аллее девушка стала жертвой пьяного молодого человека, но, несмотря на свое отчаяние, все же успела сорвать с его пальца колечко или обзавестись какой-нибудь другой спасительной приметой.

Среди отрывков из комедии «Привидение» есть часть монолога, в котором, как видно, кто-то наставляет мужа, проведавшего о девичьем грехе своей нынешней жены, узнать у нее всю правду. Советчик отчетливо представляет себе, что между супругами произойдет следующий разговор (текст плохо сохранился, и необходимые для смысла дополнения мы ставим в скобки). «Кто он? Кто обидчик?» — «Не знаю». — «Как же так? Ведь ты была (где-то) во время ночного празднества и выступления хоров, — и не знаешь (его имени)? и дорогу (где шла) не укажешь?» А она скажет: «В Бравроне, во время Адониев». А ты: «Когда?» А она: «Одна я (шла), несчастная, заблудившись... А ты прежде всего спросишь»... («Привидение», 93—100). Здесь перед нами — конспективно изложенное клише всяких опознаний, которые в более или менее подробной форме разворачиваются в подобных случаях в комедии (ср. «Третейский суд», 451 сл., 474 сл., 486—490; «Герой», 76—97). Какая-то еще более запутанная история составляла содержание комедии «Жрица»: здесь находили себе место и давнишнее насилие, и заблуждение, и любовь между выросшими подкидышами, и все это кончалось свадьбой трех пар. Недаром один из персонажей комедии «Карфагенянин», сбитый с толку поворотами собственной судьбы, глубокомысленно замечал: «И, в самом деле, никто не знает отца, от которого он родился; все мы либо что-нибудь предполагаем, либо верим на слово» (фр. 2).

Конечно, при нашем состоянии источников трудно поручиться, что все опознания и расследования завершались в пределах четвертого акта. В «Сикионце», например, Филумена находила своего отца Кихесия только в пятом действии — правда, в предыдущем акте уже успел обрести

истинных родителей сам главный герой. Но чаще всего можно все же быть уверенным, что на долю пятого акта приходилась развязка. Если влюбленный еще не знал о том, что за него отдают предмет его страсти, ему об этом сообщалось. Если оставались какие-нибудь препятствия для полного счастья, они устранялись. Если дело завершалось бракосочетанием, эта процедура оформлялась всегда одинаковой формулой: «Даю тебе ее [свою дочь] для произведения законных детей, — говорил отец девушки и добавлял, — и приданого два [три] таланта». В финале четырех комедий мы встречаем теперь (с небольшими вариантами) заключительную формулу, обращенную к зрителям: «Юноши, мужи, подобающим образом похлопайте нам. И пусть за нами всегда благосклонно следует дева Победа, смехотлюбивая дочь славного отца».

Определенному стереотипу структурных элементов и сюжетных ситуаций соответствует в комедиях Менаандра также довольно обширный набор имен, типичных для данной сценической маски. Так, Демей (в четырех комедиях) и Лахет (в пяти) — всегда старики и чаще всего отцы влюбленных молодых людей; при этом никого не волнует, что какому-нибудь Лахету, соблазнившему в молодости девушку, сейчас, по прошествии 18 лет, может быть самому не больше сорока: раз он отец, стало быть, старик. Миррина — замужняя женщина или вдова, мать взрослых детей (4 комедии); девушка — Плангó (4). Несколько традиционных имен приготовлено для молодого человека: Горгий — обычно бедный, но честный и работающий (4 комедии), Сострат — из богатой семьи, чувствительный и трогательно влюбленный (2), Хэрея (4) и Фидий (3) — на вторых ролях. Небогат выбор имен для рабов: Дав (9 комедий) и Гета (5), по поводу которых уже в античности замечали, что Менаандр выводит под этими именами домашних слуг, считающих своей наиболее благородной задачей трижды обмануть господина (фр. 837) (разумеется, старого хозяина, а не барчука, которому они покровительствуют); Парменон (6), Пиррий, всегда выступающий в амплуа «бегущего раба» (3), Сир (4) и Тибий (5).

Наряду с этим встречаются и некоторые отклонения от схемы: Никератом назван в одном случае бедный старик («Самиянка»), в другом — молодой человек (Горанский пап. II); Хэрестрат в «Щите» — отец, в «Третьейском суде» и Горанском пап. II — молодой человек. Наиболее

интересна, однако, дифференциация, происходящая в пределах одного имени-маски. Имя Смикрин (от греческого прилагательного *smikrós* — «маленький») является типичным для жадного и мелочного старика, и этим свойствам вполне отвечает обладатель имени Смикрина в «Щите»; в «Третьем суде» Смикрин тоже старик, но его огорчения при виде того, как зять прокучивает приданое, едва ли можно считать признаком алчности; никаких отрицательных свойств нет и за Смикрином, вероятно отцом Стратофана, в «Сикионце». Для молодого человека наиболее распространенным именем у Менандра (8 комедий) служит Мосхион («теленочек»), хотя чаще он выступает не как глуповатое и безобидное существо, а как избалованный сын богатых родителей и большой любитель женского пола. Таким он изображен в «Отрезанной косе» и в «Сикионце». С ролью совратителя девичьих душ Мосхион не расстается и в других комедиях, но там он полон готовности загладить невольный проступок законным браком и оправдывает свое имя только в том отношении, что никак не наберется смелости для объяснения с отцом и этим порождает всякие недоразумения.

На примере имен Смикрин и Мосхион видно, что создаваемый Менандром образ оказывается нередко шире традиционной маски; за ней проступают черты живого человека. В еще большей мере это будет справедливо и для стереотипных сюжетных ситуаций. Обычно они служат только рамой, в которую легко вписываются люди со всеми их хорошими и слабыми чертами, с достоинствами и недостатками, а иногда и способностью к внутреннему развитию. Впрочем, возможны и такие случаи, когда пьеса строится вовсе без учета традиционных сюжетных «ходов» — этим особенно примечательны две комедии, относящиеся к раннему периоду творчества Менандра.

4. Ранние комедии: «Щит» и «Угрюмец»

«Пока будут существовать хитрый раб, суровый отец, негодница-сводня, ласковая гетера, будет жить и Менандр», — писал три столетия спустя после дебюта афинского комедиографа римский поэт Овидий (Элегии, I, 15, 17 сл.). Можно было бы ожидать, что уже в ранних произведениях Менандра мы встретим сочетание этих фигур,

вообще типичных для новой комедии, — тем более, что для начинающего драматурга естественна ориентация на готовые образцы. Между тем, в двух пьесах, наиболее ранних из числа дошедших, нас ожидает очевидный сюрприз.

Комедия «Щит»¹⁸ начинается с появления на сцене верного раба Дава, который последовал за своим господином Клеостратом, нанявшимся на военную службу, в Малую Азию и теперь вернулся на родину со щитом хозяина (отсюда название пьесы) и довольно большой добычей, но без самого хозяина: во время неожиданного ночного нападения местных племен на греческий отряд Клеострат погиб, труп его оказался сильно изуродован, и о смерти господина раб догадался по найденному рядом с его телом щиту. Побуждения, которые заставили Клеострата податься в наемники, были самого благородного свойства: родители умерли, оставив у него на руках сестру-невесту; чтобы обеспечить ее хорошим приданым, молодой человек и погнался за военной добычей. Теперь, как видно, цели он достиг, но ценой собственной жизни и, что самое обидное, не на пользу сестре: его дядя, старик-холостяк Смикрин, увидев доставленную Давом добычу, решает взять разбогатевшую племянницу в жены. По греческим обычаям такой брак не считался предосудительным — напротив, на сироте-наследнице обязан был жениться кто-либо из близких родственников, чтобы состояние не вышло за пределы семьи.

Однако на руку девушки давно рассчитывает другой претендент, юноша Хэрея, приемный сын Хэрестрата, второго дяди Клеострата, в доме у которого бедняга-воин оставил перед уходом в поход сестру. В отличие от Смикрина Хэрестрат — человек богатый, благородный, рассудительный, совершенно не заинтересованный в приданом для приемного сына, а готовый бы и так женить его на полюбившейся ему девушке. И вдруг — такое препятствие: собственный брат, жадный до чужого добра. Как его устранить? Здесь-то и проявляется изобретательность Дава — впервые в известных нам комедиях Менандра встречается образ «раба-интригана», столь частый впоследствии у Плавта. Дав предлагает разыграть перед Смикрином смерть Хэрестрата — тогда скупой старик предъявит свои родственные права на еще более богатую наследницу-сироту и уступит сестру Клеострата Хэрее. «Воскресить» после этого Хэрестрата, конечно, не составит труда.

И вот перед Смикрином, вернувшимся к дому брата, чтобы собственными глазами убедиться в сохранности привезенной добычи, появляется потрясенный горем Дав с сообщением о неожиданной болезни Хэрестрата, а вслед за ним — переодетый врачом приятель Хэреи. Примешивая к своей речи формы дорийского диалекта (в Греции он так же являлся признаком врачебного сословия, как у нас в старые времена латынь), «врач» ставит удручающий диагноз: воспаление мозга, разлитие желчи, никакой надежды на спасение. К сожалению, диалог с врачом, как и следующие за ним сцены, содержался уже на сильно пострадавших от времени листах папируса. Но едва ли можно сомневаться, что эта «медицинская» абракадабра производила необходимое впечатление на Смикрина. Вдобавок вскоре появлялся сам Клеострат, считавшийся погибшим. Оказывается, во время ночной суматохи его щит схватил сосед по палатке, который действительно был убит в бою, Клеострат же попал в плен, бежал и благополучно вернулся домой. Поскольку теперь он сам может распоряжаться судьбой сестры, а Хэрестрат, конечно, не думает умирать, то незадачливый алчный жених остается дважды в дураках — Хэрестрат выдает дочь замуж за Клеострата.

Если из перечисленных Овидием обязательных для Менандра персонажей в «Щите» представлен хотя бы хитрый раб, то в «Брюзге»¹⁹ и вовсе нет ни гетеры, ни сводни, ни плута-раба, а суровый отец, обычно сопротивляющийся любовным увлечениям сына, выступает в совсем необычной для него роли. Нет в этой комедии ни добывания девушки посредством какой-нибудь уловки, ни жертвы насилия, ни опознания пропавших или подкинутых детей. Конечно, никакая комедия Менандра не может совсем обойтись без любви — и в «Брюзге» есть молодой человек из богатого дома по имени Сострат, влюбившийся с первого взгляда в дочь земледельца Кнемона, проживающего недалеко от Афин. Завязку комедии и составляет вполне благородное намерение Сострата просить у Кнемона руки девушки даже без всякого приданого. Впрочем, задача оказывается не из легких, и причина затруднений — характер старика. Грубый нелюдим, ненавидящий окружающих, он собственную жену довел своим правом до того, что она оставила ему дочь и ушла жить к сыну от первого брака Горгию. (Домá Кнемона и Горгия распо-

жены на оркестре друг против друга; между ними — грот Пана, служащий местом жертвоприношений и последующих пирушек.) Даже завести разговор с Кнемоном о предполагаемом браке не удастся ни посланному для этой цели рабу, ни самому Сострату. Пока же раб Горгия замечает у дома Кнемона богатого юношу и, опасаясь для девушки беды, сообщает обо всем своему хозяину. Между двумя молодыми людьми (Состратом и Горгием) происходит объяснение, из которого выясняется абсолютная порядочность Сострата и в то же время полная безнадежность его замыслов: угрюмый Кнемон и слушать не захочет о том, чтобы выдать дочь за изнеженного богача. Поэтому Сострату приходится обрядиться в рабочую одежду, взять в руки тяжелую мотыгу и отправиться долбить землю на участке Горгия, рядом с полем Кнемона, — может быть, во время краткой передышки удастся перемолвиться словом с «соседом» и, пользуясь маскарадом, заручиться его согласием на брак.

Однако Сострату решительно не везет: Кнемон на этот раз не выходит на работу в поле, и бедный юноша, весь скрючившись от непосильного труда, еле живой возвращается на сцену. Тут-то ему на помощь приходит случай. Старая рабыня Кнемона, упустив в колодезь ведро, пытается подцепить его привязанной за веревку мотыгой, но роняет и ее. Разгневанный Кнемон, не желая прибегать к помощи соседей, хочет сам спуститься в колодезь, спотыкается и падает вниз. Горгию и Сострату приходится его вытаскивать, и таким образом Сострат знакомится со стариком и может просить руки его дочери. Но теперь это оказывается излишним: потрясенный всем, что с ним произошло, а особенно помощью со стороны пасынка, которому он никогда не сказал доброго слова, Кнемон иными глазами смотрит на свои прежние жизненные убеждения. Он понимает, что люди должны помогать друг другу, хотя сам и не чувствует себя способным изменить свой нрав. Поэтому Кнемон отдает свое имущество Горгию, поручая ему выдать сестру за достойного человека. Поскольку же Горгий успел убедиться в добропорядочности Сострата, ему не приходится долго искать кандидата себе в зятя. Вдобавок в святилище Пана мать Сострата давно затеяла жертвоприношение и пирушку. По этому случаю появляется и отец Сострата. Он легко соглашается на брак сына, но без всякого восторга встречает его новую идею — вы-

дать замуж за Горгия свою дочь. Впрочем, Сострату удастся быстро убедить отца в разумности такого брака, и породнившиеся семьи продолжают пировать за пределами оркестры. Ею завладевают теперь повар Сикон и раб Гета, решившие отомстить Кнемону за прежнюю его грубость: когда им была пужпа кое-какая утварь для обеда, Кнемон чуть не прибил их, ничего, разумеется, не дав. Теперь они вытаскивают на оркестру постель со спящим стариком, будят его, донимают просьбами и в конце концов уносят к гостям в грот Пана.

Целый ряд общих черт объединяет две ранние комедии Менандра, и более подробный их анализ позволит выявить также некоторые признаки, характерные для его последующего творчества. Начнем с соотношения художественного вымысла и действительности.

Несмотря на стереотипную сюжетную ситуацию, в основе которой лежит стремление молодого человека к соединению с возлюбленной, обе комедии дают вполне конкретный социальный фон для развертывания действия. У Клеострата не было иного способа обеспечить семью, как пойти в наемники, а мародерство в их среде, служившее причиной нападений на греческие отряды со стороны местного населения, — исторический факт, засвидетельствованный с самого начала IV в., т. е. с того момента, как наемничество стало входить в военную практику. Поэтому почти полное истребление отряда, к которому принадлежал Клеострат, и ошибка в опознании убитого — вполне реальная возможность для времени Менандра.

Если в «Щите» конкретная жизненная ситуация служит только исходным пунктом для развития сюжета, то в «Брюзге» она в значительной степени предопределяет содержание центрального образа. Хотя Кнемона и нельзя считать совсем нищим (само слово «нищий» дважды употребляет Горгий в диалоге с Состратом, ст. 285, 296, но ясно, что он кажется себе таким по сравнению с богатым юношей), жизнь его проходит в непрестанном труде; только работа от зари до зари позволяет ему сводить концы с концами. Кнемон — типичный представитель аттических земледельцев, весь свой век воюющих с каменистой почвой, но редко достигающих благополучия. Каково им при этом приходится, зритель видит на примере Сострата, взявшегося за изнурительный труд. Ненамного богаче Кнемона и Горгий, занятый вместе с единственным

рабом с утра до ночи на своем участке, чтобы спастись от «трижды проклятой бедности», не желающей покидать их дом (ст. 208—211). Кнемон к тому же из собственного жизненного опыта усвоил, что люди превыше всего ставят обогащение и стремятся достичь его, не стесняясь в средствах. С этим выводом едва ли стал бы спорить кто-нибудь из зрителей Менандра.

Наряду с ясным пониманием жизненных трудностей, с которыми приходится встречаться реально существующему человеку, Менандр демонстрирует в обеих комедиях облегченное, иллюзорное разрешение жизненного конфликта. Одна из причин, заставивших Клеострата уйти в паемники, — отсутствие приданого для сестры — оказывается несостоятельной, ибо Хэрестрат уже был готов выдать племянницу за своего приемного сына, дав за ней из своих средств вполне приличное приданое; больше того, он охотно соглашается уступить Смикрину всю добычу, привезенную Давом, лишь бы старик отстал от богатой невесты. Нечто подобное происходит и в «Брюзге». Сострат и его отец Каллиппид составляют в социальном плане полный контраст Кнемону и Горгию. Каллиппид — богатый замлевладелец, известный по всей округе, да и сам он знает себе цену: согласившись женить сына на бесприданнице (так он думает), он не хочет получать в зятя еще одного бедняка. Отдает себе отчет в разнице между ними и Горгий, отказываясь сначала от брака с дочерью Каллиппида: не в его привычках пользоваться чужим добром и брать жену с большим приданым, когда сам он дает за сестрой втрое меньше.

Однако все эти нравственные проблемы разрешаются с завидной легкостью. Стоит Сострату вкратце растолковать отцу, что человек подвластен случаю, который может в один момент превратить богача в нищего, и что лучше явный друг, чем скрытый в земле клад, как Каллиппид с готовностью предоставляет сыну распоряжаться его деньгами по своему усмотрению. Не слишком долго и Горгий сопротивляется женитьбе на богатой невесте: безумен тот бедняк, который отказывается от выпавшего на его долю спасения. Теперь нам становится понятно, почему вместо «сурового отца» в обеих разбираемых комедиях появляется отец, на редкость отзывчивый к запросам молодости и не жалеющий никаких средств для их удовлетворения.

В этой связи заслуживает внимания и своеобразная «перевернутость» интриги по сравнению с тем, что привычно для нас в комедии Плавта: там объектом интриги является, как правило, богатый барин, у которого надо выманить денежки, чтобы обеспечить молодому проказнику счастливые часы с его красоткой. Иначе у Менандра: «хитрый раб» плетет не слишком сложную интригу²⁰ не для того, чтобы его влюбчивый молодой хозяин пустил на ветер с трудом накопленные отцом сбережения, а для того, чтобы восторжествовало естественное между молодыми людьми чувство, ведущее к законному браку. Богатый юноша изнуряет себя непосильным трудом, чтобы войти в доверие к старому бедняку и получить в жены его дочь без гроша приданого. (Попутно отметим, что в обеих комедиях во внимание принимается любовь только со стороны мужской половины; чувства девушки к молодому человеку из богатой и, следовательно, достойной семьи считаются сами собой разумеющимися.)

Еще показательнее, что занимающие всю первую половину комедии осложнения оказываются в сюжетном плане ненужными: возвращение Клеострата и так бы положило конец всем домогательствам Смикрина, и падение Кнемона в колодезь происходит независимо от того, что одетый в овчину Сострат собирался завести с ним знакомство в поле. Эту «избыточность» интриги не следует, однако, относить целиком на счет драматургической неопытности Менандра: пока закручивается интрига, автор успевает познакомить нас с характерами вовлеченных в нее персонажей, и это оказывается для него в конечном счете самым важным. Именно здесь особенно интересно проследить преодоление поэтом условности сценической маски.

Наибольшей неожиданностью для исследователей Менандра оказалась в «Щите» фигура подставного врача. Восходящий самым непосредственным образом к традициям народного фарса, в которых «ученый дурак» (философ, врач и т. п.) являлся воплощением хвастовства, этот персонаж до сих пор не встречался в известных нам текстах Менандра, да и в цитатах из других поэтов средней и новой комедии ему не повезло. Мы знаем, что у Антифана, Филемона и еще нескольких драматургов были пьесы под названием «Врач», но от них практически ничего не дошло. Знаем, что другие поэты выводили врача, говорящего

с дорийским акцентом. Однако «врач» в «Шите», лопочущий по-дорийски, «философствующий» и «хвастающийся» (340, 375), нанизывающий одно название болезни на другое, является теперь для нас драгоценным свидетельством живучести фольклорной традиции также в театре Менандра. К этой же сфере относятся фигуры повара и сервировщика, ненадолго появляющиеся в финале I акта: приглашенные Хэрестратом для приготовления к свадьбе Хэрей, они получают отказ в связи с известием о смерти Клеострата. Недовольные таким поворотом дела, они изливают свой гнев на мальчика-подручного, не сумевшего стянуть что-нибудь из богатого дома, и на Дава, не сообразившего присвоить себе хоть часть добычи. По сравнению с известными нам другими поварами эти два обрисованы гораздо скромнее, сюжетная роль их невелика, и само их введение в комедию является только данью традиции.

Значительно обстоятельнее охарактеризован повар Сикон в «Брюзге». В его роли содержатся не только такие обязательные для спенической маски элементы, как первый выход с упрямым бараном на плечах, хвостовство, которое тут же разоблачается ходом событий, но и комментарий по поводу падения Кнемона в колодезь и участие в его финальном посрамлении. Прибавим к перечисленным персонажам посыльного Пиррия («рыжего») — традиционную фигуру «бегущего раба», который на ходу бросает короткие реплики и никак не может остановиться, боясь преследующего его Кнемона; прибавим старуху — служанку Кнемона, дрожащую от страха перед гневным хозяином, — и мы, пожалуй, исчерпаем перечень стереотипных второстепенных масок, составляющих фон для развития действия в обеих комедиях. Остаются персонажи первого плана. Мы начнем с двух старпков: Смикрипа и Кнемона.

Смикрин выдержан еще целиком в пределах маски мелочного скупца. Из печального рассказа Дава о гибели Клеострата он делает только один вывод: как хорошо, что племянник добыл много денег и утвари (33, 82 сл.), и, не считаясь с трауром по убитому, собирается немедленно проверить по списку все имущество, доставленное Давом. Смикрин — единственный из всех известных персонажей Менандра, к которому применяется определение «сребролюбец» (123, 149, 351): он — негодный (140, 316, 369), отвратительнейший (313); эти эпитеты (особенно последний), редко встречающиеся у Менандра, указывают на

еще сохраняющуюся в «Щите» традицию фольклорного поругания, ярко представленную древней комедией («отвратительнейший» — одно из любимых слов у Аристофана). Можно предположить, что и в финальном посрамлении Смикрина Менандр пользовался сходными красками. Сложнее обстоит дело с Кнемоном.

С одной стороны, и в этом образе много традиционных черт. Самый тип нелюдима и любителя одиночества известен в греческой комедии еще с V в. У поэта Фриниха была пьеса «Одинокий», где главный персонаж признавался публике (вероятно, в прологе), что он живет «жизнью Тимона, без жены, без рабов, обладая раздражительным нравом, не любя, чтобы к нему приходили и с ним заговаривали, не любя смеха и придерживаясь во всем своего мнения» (фр. 18, I, 458). Приводимый здесь в качестве образца Тимон — полулегендарный афинянин, человеко-ненавистник и угрюмец, упоминавшийся уже у Аристофана и ставший затем главным действующим лицом одной комедии Антифана. К периоду той же средней комедии относятся пьесы «Одинокий» Анаксила и «Брюзга» Мнесимаха. К сожалению, от всех перечисленных произведений дошли лишь скудные отрывки, из которых ясно только, что герой «Брюзги» Мнесимаха был существом скаредным и мелочным. Эта черта свойственна и менандровскому Кнемону.

Если Горгий из завещанного ему состояния отчима дает в приданое за сестрой один талант, значит, Кнемон не настолько беден, чтобы в доме у него не нашлось «ни горшка, ни топора, ни уксуса, ни соли» (506 сл.); его отказ одолжить повару котелок — такая же дань типу мелочного скупца, как и боязнь уйти работать в поле, пока рядом, в гроте Пана, пируют чужие люди: если в доме ничего нет, то нет оснований бояться воров. Утрированная грубость Кнемона, готового прибить любого, кто бы с ним ни заговорил, преследующего бранью и градом камней обратившегося к нему раба Пиррия, — все это постоянные признаки сценической маски грубияна и деревенщины.

Вместе с тем видно, что образ Кнемона не укладывается целиком ни в один из типов, описанных Феофрастом, — в нем есть черты и грубияна, и мелочного, и деревенщины (Характеры, IV, X, XIV), и притом Менандр почти не пользуется этической терминологией философа (только один раз, в самом финале, Кнемона называют деревенщи-

ной, 956). Гораздо чаще он характеризует своего героя со стороны его психического склада: старик отличается глгжлым нравом, на редкость раздражителен, безумствует в гневе (89, 116, 125, 129, 150, 171, 325) — все эти признаки наслаиваются на его неисправимую угрюмость (озлобленность). Не менее показательнo, что ни одна из застывших масок не подходит к Кнемону, произносящему свой монолог в четвертом акте. «В одном я, может быть, заблуждался, думая, что человек может существовать один, независимо от всех и ни в ком не нуждаясь,— говорит здесь несчастный старик, испуганный своим падением в колодез.— Теперь же, когда непредвиденно близок горький конец моей жизни, я вижу, что раньше я неправильно думал. Падо, чтобы всегда был — и близко около тебя — человек, способный оказать тебе помощь» (713—717). Эти слова, как и последующее восхищение Кнемона бескорыстной помощью со стороны Горгия, приоткрывают для зрителя какую-то дверцу во внутренний мир нелюдимого старика. Он выступает не как статичный типаж, недоступный какому-либо душевному развитию, а как живой человек, во многом находящийся в зависимости от обстоятельств и научившийся делать из них для себя необходимые выводы. Перспективность для художественного метода Менадра такого подхода к человеку становится еще более очевидной при сравнении нравственного «прозрения» Кнемона с молниеносной эволюцией Каллиппида, которого одна лишь речь сына побуждает отказаться от привычных взглядов на жизнь.

В связи с характеристикой главного героя находится оценка откровенной буффонады в финале «Брюзги», когда Гета и Сикон издеваются над больным Кнемоном. Исследователи, которые рассматривают «Брюзгу» как далеко не совершенное произведение молодого драматурга, видят в этой, действительно неожиданной для наших прежних представлений о Менандре, сцене уступку дешевому вкусу и соответственно ставят под сомнение серьезность психологической обрисовки фигуры Кнемона. Думается, что при таких утверждениях оставляют без должного внимания два обстоятельства: необходимость традиционного для комедии заключительного «посрамления» противника и одновременно своеобразное переосмысление традиционного мотива у Менадра. В самом деле, мучители Кнемона не ругают и не бьют его, как это делали, например,

со сводником в уже упоминавшемся папирусном фрагменте IV в. или будут делать в финале «Перса», заимствованного Плавтом также из средней комедии. Гета и Сикон оглушительно колотят в двери дома Кнемона, требуют выдать им несметное количество посуды, утвари и т. п., то есть направляют свои удары на самое чувствительное место в нравственном облике старика; он же, вместо того чтобы вскочить и отлупить несносных просителей, должен в бессильной ярости выносить все их приставания. Таким образом, и в этом фарсовом завершении комедии заметно стремление скорее к психологической характеристике «посрамляемого», чем возвращение к привычной маске.

Особого рассмотрения заслуживает в обеих комедиях тип молодого влюбленного, который будет сопровождать нас дальше на протяжении всей главы о Менандре. «Нет ни одной пьесы милого Менандра без любви», — писал Овидий, и эту же мысль повторял Плутарх, говоря, что всем его комедиям присуще одно общее содержание — «любовь, пронизывающая их как бы единым общим дыханием. С полным правом мы можем считать его величайшим поклонником этого бога (любви), приносящим ему жертвы, так как о самом чувстве он говорит весьма философски».

Ранние комедии еще не дают материала, чтобы полностью оценить нравственную глубину отношения менандровских молодых людей к любви — к этому мы вернемся позже. Однако образы Хэреи в «Щите» и Сострата в «Брюзге» уже позволяют наметить те основные линии в изображении любовного чувства, которые получают развитие в дальнейшем творчестве Менандра²¹.

В небольшом монологе Хэреи (284—298) мы отметим два обстоятельства: непроизвольное, не зависящее от человека зарождение любви и неизменная готовность юноши найти для своего чувства законные формы. Он не сделал ничего необдуманного, недостойного и несправедливого (т. е. не соблазнил девушку), а попросил свою мать и приемного отца, чтобы его сводную сестру выдали за него по закону. Если теперь закон о сироте-наследнице выступает против Хэреи, последнему не остается ничего другого, как оплакивать свою судьбу.

Аналогично складывается судьба Сострата: впервые увидев дочь Кнемона, он без ума влюбился в нее. Правда, если верить выступающему в прологе богу Пану, так это он вселил в душу Сострата необоримую страсть (39—44),

но сам юноша, разумеется, знает только, что первопричиной любви является божественное вмешательство (347). И так же, как Хэрея, Сострат стремится не к мгновенному обладанию возлюбленной, а к длительному союзу с ней в законном браке; для этого он и явился в деревню, где живет Кнемон, то же самое он обстоятельно растолковывает Горгию. Поколебать нравственные устои Сострата не в состоянии даже два неожиданных свидания с девушкой: первое из них происходит на виду у зрителей (редкий случай в комедии Менандра), когда юноша, восхищенный неотразимой красотой и врожденной деликатностью Плангб, приносит ей воды из пещеры нимф; второе — в доме Кнемона, когда Сострат помогал Горгию вытягивать на канате из колодца старика и при этом утешал его взволнованную дочь, любуясь ее красотой. Однако и здесь он все время сдерживал себя, чтобы не поцеловать девушку, и вышел из дому, почувствовав, что больше не в силах бороться с искушением.

Если мы сопоставим изображение любовного чувства в этих двух комедиях с доменандровской литературной традицией, то увидим самое тесное соприкосновение с ней в первом пункте: и в ранней лирике VII—VI вв., и в классической греческой трагедии любовь воспринимается как некое наитие, внушенное божеством независимо от воли человека. Однако в трагедии Еврипида, к которой во многом примыкает Менандр, любовная страсть, заставляющая человека забывать всякие границы дозволенного, становится источником страданий и бедствий. Она почти никогда не возникает между людьми, объединенными узами брака, а, напротив, грозит разрушить семейное благополучие одной, а то и обеих сторон. В разбираемых комедиях Менандра чувственное влечение не опрокидывает существующих норм и не сулит каких-либо бедствий, и дело не только в жанровом отличии бытовой комедии от трагедии, но и в изменившемся отношении общественной мысли к проблеме семьи. Более обширный материал даст нам анализ других комедий Менандра.

Здесь же отметим только еще один момент. Когда Сострат, захваченный своим чувством, спрашивает у Горгия, любил ли тот кого-нибудь, работяга-земледелец отвечает ему: «Нельзя мне, голубчик» — и на следующий вопрос («Почему? Кто тебе мешает?») продолжает: «Понимание нашего бедственного положения, не дающего мне никакой

передышки» (342—344). Ту же мысль мы встречаем во вступительной сцене из «Героя»: когда чувствительный раб Дав признается в своей любви к здешней служанке, его трезво мыслящий товарищ Гета делает вывод, что Дав получает слишком обильное пропитание. «Плохо твое дело, Дав: ты, наверное, переедаешь» (17). Другой Гета (из комедии «Ненавистный») на уже известный нам вопрос, неужели он никогда не был влюблен, отвечает без всяких околечностей: «Ведь я ни разу не наедался досыта» (фр. 12). Не отрицая несомненного расчета драматурга на производимый подобными репликами комический эффект, отметим недвусмысленную констатацию героями Менандра того мнения, что любовь — забота богатых, а бедному человеку о ней нечего задумываться: «Не до жиру, быть бы живу». Поэтому понятно, что у дядьки-раба, представленного к молодому человеку в комедии «Привидение», его любовные страдания вызывают ироническое отношение. «Когда ты говоришь, что лишился сна, разве трудно найти причину? Ты бродишь (по городу) и возвращаешься домой, лишь только устанут ноги. Принимаешь роскошную ванну; поднявшись, ешь в свое удовольствие. Жизнь твоя — сплошной сон, — говорит дядька барчуку. — Если бы с тобой выправду случилась беда, Фидий, надо было бы искать от нее подлинное исцеление. Теперь же никакой беды нет, а для пустяковой болезни найди пустяковое лекарство и считай, что оно тебе помогло» (34—38, 50—53).

Вернемся, однако, к Пану, который внушил Сострату любовь к Планго, чтобы таким образом наградить девушку за ее доброе отношение к местным божествам. Не является ли такая роль бога да еще сон, посетивший мать Сострата и побудивший ее отправиться для жертвоприношения в грот Пана, чтобы облегчить молодому человеку свидание с отцом и решение на месте всех вопросов, — не является ли все это признаком своеобразной теодицеи Менандра, его веры в справедливое вмешательство богов в жизнь смертных? Хотя такая точка зрения и высказывается рядом ученых, она, на наш взгляд, далека от истины. Божественный пролог, произносимый в «Брюзге» Паном, играет в лучшем случае роль первоначального толчка для действия, которое затем развивается в соответствии с характером персонажей: будь Сострат другим человеком, он мог бы употребить доверчивость девушки ей во вред, чего

не без основания испугались Горгий и его раб. Но Сострат — честный юноша, и Пану остается только сообщить, где происходит действие (он идет даже на известное нарушение спенической иллюзии: «Считайте, что это — Фила в Аттике», 1 сл.), и дать краткую вступительную характеристику главному персонажу. Дальше все пойдет своим чередом. Еще меньшую долю участия в событиях берет на себя сама богиня Тиха, выступающая в прологе «Щита»: она только разъясняет зрителю ситуацию, сложившуюся к тому моменту, когда начинается комедия, и этим освобождает автора от необходимости излагать экспозицию содержания устами какого-нибудь героя, который не может знать всего, что известно богам.

Роль божества в прологе подводит нас вплотную к вопросам драматической техники²², и здесь ранние комедии дают уже весьма интересный материал, снова свидетельствующий о том, как противоречиво соединяются в творчестве Менандра стремление к жизненной достоверности и традиционные приемы спенической игры.

С одной стороны, автор старается мотивировать приход и уход каждого персонажа, а его появление на сцене сделать частью некоего уже начавшегося действия. Так, часто два действующих лица вступают на оркестру, как бы продолжая ранее начатый разговор. «Хорошо. Что же ты мне теперь предлагаешь, Харестрат? — Прежде всего, дорогой мой, позаботиться обо всем, что касается погребения» («Щит», 250—252, начало II акта). «Не так, как я хотел, отец, не то, на что я рассчитывал, вижу я с твоей стороны. — Почему же? Разве я не согласился с тобой?» («Брюзга», 784—786, начало V акта; ср. также 50—52, 233 сл.). Другой прием создания иллюзии бытовой повседневности — речь, обращенная человеком, выходящим из дому, к тому, кто остался за дверью: «Харестрат, ты неправильно поступаешь. Вставай. Нечего падать духом и лежать без движения, — говорит Дав, выходя из дому и продолжая разговор. — Харся, иди сюда, подбодри его», — это к находящемуся на сцене юноше («Щит», 299—301; ср. 164—166). «Да пропади ты пропадом! Он тебя бранил? Наверное, ты грубо просил...» — восклицает Сикон по адресу Геты, выходя из пещеры («Брюзга», 487 сл.; ср. 206—208, 456 сл., 874 сл.).

С другой стороны, Менандр охотно нарушает спеническую иллюзию, заставляя персонажей комедии обращаться

ся непосредственно к зрителям и вовлекать их в игру. «Как вы думаете, какой будет у него вид после купания?.. — спрашивает Сикон. — Клянусь богами, небось, дрожит. Прекрасная картина! С удовольствием взглянул бы я на него, граждане, клянусь вот этим Аполлоном», — продолжает он, указывая на статую так называемого Аполлона Уличного, охраняющего перекресток («Брюзга», 656—659; ср. 194, 666). К числу этих примеров можно прибавить и то обращение к публике, каким обычно заканчивалась пьеса (см. выше, стр. 101).

Наконец, особую роль в установлении контакта между актерами и публикой играл такой уже знакомый нам прием, как пародирование трагедий или цитирование стихов из них. Само по себе включение в речь говорящего какой-нибудь стихотворной цитаты высокого стиля еще не является признаком нарушения сценической иллюзии, и мы найдем у Менандра в целом ряде комедий подражание трагической речи, когда герой всерьез переживает какие-нибудь тяжелые обстоятельства. В том же «Щите» в трагическом стиле выдержан начальный монолог Дава, оплакивающего погибшего хозяина и крушение всех надежд. И в более поздних пьесах мы встретим трагическую лексику и фразеологию в самых серьезных сценах, не рассчитанных на комический эффект. Но если широкоизвестные трагические цитаты сыплются, как из рога изобилия, из уст раба, дурачащего жадного старика, то зритель таким способом, несомненно, вовлекается как соучастник в осмеяние отрицательного персонажа. Так построена, в частности, целая сцена в третьем акте комедии «Щит».

Перед Смикрином, явившимся проверить сохранность добычи, появляется Дав с известием об ужасном несчастье и страшной болезни, свалившей человека. Делая вид, что он не замечает Смикрипа, и не называя имени заболевшего, Дав продолжает разговаривать с самим собой. «„Не может смертный быть во всем счастливым“». Снова прекрасно сказано! [видимо, в испорченном несколько выше тексте Дав уже успел изречь какую-нибудь цитату]. О многотимые боги, что за непредвиденное бедствие!». Смикрин пытается его перебить: «Несчастный Дав, куда бежишь?» — «И вот это где-то было: „Причина бед людских не разум — случай“. Великолепно! „Сам бог внушает людям мысль преступную, когда желает вовсе погубить их дом“. Возвышенно Эсхил...». Смикрин: «Ты все цити-

руешь, мошкетер?» — «„Невероятно, страшно, удивительно!“» — «Когда он прекратит?» — «„Есть в бедах ли предел невероятному?“» — сказал Каркин. „...В один лишь день несчастным боги делают счастливого“. Хорошо все это сказано, Смикрин». — «Да о чем ты?» — «Твой брат, — о Зевс, как сказать? — почти что при смерти». — «Да он только что говорил здесь со мной! Что случилось?» — «Разлитие желчи, какая-то тоска, расстройство рассудка, удушье». — «О Посейдон и остальные боги, какой ужас!» — «„Нет ужаса, нет скорби несказаннее...“» — «Да ты изводишь меня!» — «„Послали боги бедствия неожиданные“. Это из Еврипида, а то было из Хэремона — я цитирую не кого попало». (В скобках заметим, что Дав перепутал авторов двух последних цитат — может быть, к вящему развлечению публики.) Несколько стихов спустя он с помощью очередной цитаты из Еврипида не совсем впопад завершает фэйсверк трагических сентенций: «С больными трудно, коли нет надежды» (407—432).

Как видит читатель, Менандр в этой сцене немного „перебрал“ по части цитат — вероятно, потому что в действительности ситуация не столь трагична и автор вступает в своеобразный стовор с публикой, как бы приглашая ее вдоволь повеселиться над негодником Смикрином. В дальнейшем поэт будет пользоваться этим приемом значительно изысканнее.

Таким образом, в двух ранних комедиях Менандра мы можем выявить основные тенденции его творчества: сохранение определенных стереотипов в построении пьесы сочетается со стремлением к жизненной достоверности, переосмыслением постоянных масок, интересом к психологическому содержанию образа. Дальнейшим значительным шагом на этом пути является «Самиянка».

5. «Самиянка» — комедия ошибок?

«Самиянка» принадлежит к группе комедий Менандра, названных женским именем, которое указывает на неафинское происхождение девушки или женщины.

В предыдущей главе мы уже говорили о том, что носительница такого имени («Девушка из Беотии», из Кари, из Олинфа и т. п.) чаще всего оказывается в силу несчастного случая заброшенной в Афины, становится здесь ге-

терой или любовницей молодого человека и тем создает для него определенные трудности в тот момент, когда отец собирается женить сына законным браком на полноправной гражданке. Именно так, насколько можно судить по «Девушке с Андроса» Теренция, обстояло дело в двух очень сходных по содержанию комедиях Менаандра: «Девушка с Андроса» и «Девушка из Перинфа». Молодой человек влюблялся в чужеземку, имел от нее ребенка и приходил в отчаяние от необходимости жениться на невесте, выбранной для него отцом. В дело вмешивался хитрый раб-советчик, чья интрига, видимо, не давала нужного результата (папирус из «Девушки из Перинфа» содержит отрывок, изображающий попытку раба спастись у алтаря и приготовления старого хозяина к тому, чтобы выкурить его оттуда огнем), но как раз в этот момент выяснялось, что мнимая чужеземка — дочь одного из действующих лиц комедии и может быть выдана замуж за своего возлюбленного вполне законным образом. В комедии Теренция представлены три персонажа из четырех, известных нам по упоминавшимся стихам Овидия: суровый отец, не склонный больше потакать увлечениям сына; хитрый раб, не знающий, как расхлебать заваренную им кашу; гетера и ее сестра, о которых неоднократно рассказывают другие действующие лица. Гетера эта, по удивительному совпадению обстоятельств, носит имя Хрисиды — то же самое, которым в «Самиянке» Менаандра названа гетера с острова Самоса. В остальном, однако, ничто в этой пьесе не напоминает о проторенных ходах, обычных для комедии с любовной интригой, хотя любовная тема играет в ней главную роль.

О времени создания «Самиянки» не сохранилось документальных данных, но после ее анализа едва ли останется сомнение в том, что это — отнюдь не раннее произведение Менаандра, как думали раньше и еще теперь полагают некоторые исследователи²³. В пользу ранней датировки может говорить разве только немного вялое развитие событий в двух первых действиях, которые как будто бы не дают материала для дальнейших комических осложнений. Однако три последующих акта целиком искупают этот недостаток и по напряженности чисто комедийной путаницы, и по изображению вовлеченных в нее персонажей.

У бездетного богатого афинянина Демеи есть два близких ему существа: приемный сын Мосхион и уже знако-

мая нам сожительница Хрисиды; причем взять ее к себе в дом, чтобы тем самым обезопасить себя от более молодых соперников, убедил Демеем именно Мосхион. Когда начинается действие комедии, Демей вместе с бедным соседом Никератом находится в отъезде по каким-то делам, а дома у него пока что произошли весьма значительные события: во время ночного женского праздника Мосхион соблазнил соседскую дочь Плангб, та родила ребенка, и теперь молодой человек ждет возвращения отца, чтобы просить разрешения на брак с бесприданницей. Между тем и у Хрисиды в отсутствие Демей родился от него ребенок, но вскоре умер, так что она с готовностью согласилась кормить сына Мосхиона и Плангб, выдавая его за своего, пока все не уладится. На протяжении двух первых актов именно это и происходит: оказывается, Демей еще во время поездки решил женить сына на дочери Никерата, так что Мосхион даже не успевает признаться отцу в своем проступке и заявить о готовности загладить вину законным браком. С согласия стариков решено сегодня же сыграть свадьбу; Никерат и Парменон, раб Демей, отправляются на базар купить провизии, и второй акт кончается тем, чем должна бы завершиться вся комедия. Дальше начинаются осложнения.

Зайдя в кладовую, чтобы выдать слугам необходимые для свадьбы припасы, Демей невольно слышит поражающие его слова старухи-няньки, выкормившей когда-то еще Мосхиона: заметив позабытого всеми в предпраздничной суматохе ребенка, старуха начинает вслух причитать, что не годится оставлять без присмотра малое дитя, когда готовятся к свадьбе его отца. Из этого Демей остается сделать только один вывод: отцом ребенка Хрисиды является не он, а Мосхион, который таким способом отплатил приемному отцу за многолетнюю заботу. Попавшийся под руку Демее Парменон, не желая того, только подливает масла в огонь, и Демей теперь уже не сомневается, что Хрисиды родила от Мосхиона. Впрочем, обвиняет он в этом не юношу, а свою сожительницу: это она, пользуясь отсутствием Демей, подпоила молодого человека и затащила к себе в спальню, а возраст и вино сделали остальное. Вместо того чтобы проклинать оскорбителя или хотя бы показать ему, что его преступление открыто, Демей торопится довести до конца приготовления к свадьбе, не подавая ни о чем и виду. Хрисиду, конечно, надо выгнать из

дому, коль скоро она не умела ценить хорошего к себе отношения,— пусть теперь снова отведаст участь десятидрахмовой гетеры! Впрочем, причину своего решения он и ей не открывает — пусть думает, будто Демей сердится на то, что Хрисиды оставила себе ребенка, а не велела его подбросить, как это полагалось бы сделавшись с сыном бесправной гетеры. Сцена из третьего акта, изображающая разгневанного Демей, недоумевающую Хрисиду и присутствующего при объяснении повара, сохранилась на одном из медальонов митиленской мозаики.

Вернувшийся с базара Никерат застаёт на улице перед домом заплаканную Хрисиду с младенцем на руках, подозревает в Демее умственное расстройство и забирает бедную женщину к себе в дом. Таким образом, мнимая соблазнительница изгнана Демеей, и последнее препятствие к свадьбе было бы устранено, если бы Мосхион, тоже вернувшийся из города, не стал так настойчиво требовать от отца присутствия на свадьбе не кого иного, как... Хрисиды. Эта наглость окончательно выводит из себя Демей, и он в присутствии Никерата обвиняет Мосхиона в смертном грехе, в то время как последний именно при Никерате не может открыть отцу всей правды. Никерат, поняв, что за змею в лице Хрисиды он пригрел у себя на груди, бросается в дом, чтобы выгнать распутницу, и за это время Мосхион успевает в нескольких словах разъяснить Демее всю ситуацию. Если отец ему еще не вполне верит, то конец всем сомнениям кладет Никерат: ворвавшись в дом, он застал ребенка Хрисиды на руках у Планго, которая кормила его грудью! Теперь успокоившемуся Демее приходится смирять гнев Никерата — главным образом уверениями, что Мосхион все равно женится на его дочери.

В последнем акте очередь возмущаться приходит Мосхиону: как посмел отец заподозрить его в таком преступлении? Он разыгрывает крайнее негодование, грозит уйти в наемники, и только «повинная» Демей спасает юношу от опрометчивого шага. Получив из рук Никерата свою Планго, Мосхион остается столь же добропорядочным афинским гражданином, каким был до сих пор.

Ряд побочных мотивов и технических приемов явно сближает «Самиянку» с уже рассмотренными комедиями Менандра. Как и другие богатые отцы (Харестрат, Каллиппид), Демей принимает решение женить сына на бесприданнице — мотивы этого решения из сохранившегося

текста не ясны, но, как бы то ни было, они рисуют Демею в самом привлекательном свете. Мосхион, хоть и отличается от Хэреи и Сострата тем, что уже успел соблазнить девушку и стать отцом незаконного ребенка, ничуть не склонен уходить от ответственности и до конца остается верен клятве, данной Планго, и связывающему его с ней чувству (630—634). Присутствует в комедии и достаточно традиционный повар, который, по мнению Парменона, не нуждается в ножах, ибо может изрезать кого угодно на мелкие кусочки своим безостановочно действующим языком (283—294). Не чуждается Менандр уже знакомого нам нарушения сценической иллюзии, когда действующее лицо обращается непосредственно к зрителям не только в прологе, носящем экспозиционный характер, но и в ходе самого оживленного действия (269, 329, 447, 683 — чаще, чем в любой другой из дошедших комедий). Наконец, если в «Брюзге» вторая половина четвертого акта написана в восьмистопных трохеях, не вполне соответствующих серьезности монолога, произносимого Кнемоном, то в «Самиянке» весь четвертый акт, выдержанный в том же стремительном ритме, представляет собой вершину комической неразберихи, закручивающейся и раскручивающейся поистине в вихревом темпе.

Вместе с тем в наиболее существенных моментах «Самиянка» отличается серьезнейшим переосмыслением комических стереотипов. Начнем с главного персонажа.

Мы помним, что в афинской комедии IV в. при обрисовке гетеры применяли не одну только черную краску: выводились и такие гетеры, которые в прямом смысле слова являлись подругами для любящего их человека. Образ Хрисиды самым решительным образом примыкает к этой линии: она проявляет редкое не только для бесправной сожительницы душевное благородство и верность взятому на себя обязательству. Ради собственного спасения Хрисиды могла бы, в конце концов, отречься от чужого ребенка — чем бы тогда Демей мотивировал ее изгнание? Но она готова претерпеть любые испытания, лишь бы ее не разлучили с младенцем (84 сл.), пока судьба его не определилась. Важно также заметить, как Хрисиды говорит об отношении к ней Демей. Возможно, поначалу он рассердится, узнав о рождении незаконного ребенка, но поворчит и успокоится: ведь он ее «ужасно любит». Так может рассуждать не нанятая на время «жрица любви»,

а женщина, которую связывает с ее фактическим мужем длительное и прочное чувство. Все эти свойства Хрисиды содействуют тому, что в реализации замысла Мосхиона она занимает первостепенное положение, хотя в действии комедии ей и принадлежит скорее пассивная, чем активная, роль.

Не по своей воле и не по своей вине Хрисида оказывается вовлеченной в ситуацию, которая может быть названа «спором отца с сыном за женщину». Восходящий, вероятно, к временам первобытных неупорядоченных половых отношений в пределах племени, этот древнейший фольклорный мотив неоднократно использовался в древней аттической комедии (наиболее яркий пример — балаганная сцена старика Филоклеона с флейтисткой в «Осах» Аристофана); уделялось ему известное место и в афинской комедии IV в., судя по римским переделкам: плавтовским «Купцу» и «Жребию». Для первой оригиналом послужила комедия Филемона, для второй — Дифила. Само собой разумеется, что по всем законам естества, усиленным комедийной игрой, дело кончалось посрамлением старого ловеласа.

Ничего похожего в «Самиянке». Убедившись, как ему кажется, в измене Хрисиды, Демей обращается к зрителям с большим монологом, выдержанным в очень серьезном тоне; этому содействуют заимствованные из трагедии речевые интонации в лексике и в построении стиха²⁴. Уже раньше Демей усомнился в вине Мосхиона: он знает его как порядочного юношу, всегда выказывавшего чрезвычайное уважение к отцу. В пользу Мосхиона говорит и его готовность на немедленный брак с дочерью Никерата. Раньше Демей думал, что молодые люди и вправду любят друг друга, теперь же ему ясна истинная причина быстрого согласия Мосхиона: он хочет как можно скорее избавиться от соблазнительницы. («Мосей Елены», — говорит Демей, намекая на роковую роль, которую сыграла в судьбе Трои любовь Елены к Парису.) Она — виновница происшедшего. «Мне кажется совершенно невероятным, чтобы человек порядочный [снова то же определение *kósmios*, что и в первом монологе Демей] ко всем и благочестивый к чужим, оказался таким по отношению ко мне, даже если бы он был приемным сыном в десятой степени, а не родным. Этого не может быть, я знаю его нрав» (343—347).

Следует при этом заметить, что решение прогнать Хри-

сиду тоже дается Демее нелегко: он любит свою подругу и, хотя и обзывает ее про себя шлюхой и чумой, понимает, что ему требуется собрать все внутренние силы, чтобы «позабыть о страсти, перестать любить и сохранить в тайне случившуюся беду» (348—351). Страшная рана, нанесенная душе Демее, могла бы привести в трагедии к ужасным последствиям — мы знаем это на примере еврипидовского Ипполита, несправедливо обреченного на смерть Тесеем. В комедии, в руках менее глубокого автора, необоснованная ревность Демее могла бы послужить поводом для карикатурного осмеяния несчастного старика — Менандр далек от фарсового решения конфликта, как никто другой. Конечно, комическая путаница, достигающая кульминации в четвертом акте, вызывала смех у зрителей, потому что они знали то, чего не знали участники этой неразберихи, но это был смех не саркастический, не уничтожающий, а сочувственный и примиряющий.

По мастерству, с которым Менандр нагромождает неведение одного персонажа на непонимание другого, мы могли бы назвать «Самиянку» комедией ошибок — наподобие той шекспировской «Комедии ошибок», которая через «Менехмов» Плавта восходит в конечном счете к афинской комедии IV в. Однако источником путаницы у Плавта и Шекспира служит случайное внешнее сходство близнецов, порождающее комические ситуации. Иначе в «Самиянке». Чистой случайностью является здесь только пребывание Демее в кладовке, позволяющее ему услышать причитания старой няньки: в результате один понимает явно в искаженном свете слова другой, поскольку не знает их истинного смысла. Во всех остальных случаях путаница постепенно движется к кульминации вследствие определенных индивидуальных свойств вовлеченных в нее лиц.

«Что я сделала?» — спрашивает у Демее изгоняемая им Хрисиды. — «Ничего. Ребенок с тобой, нянька с тобой. Проваливай!» — отвечает Демей, не открывая истинной причины своего гнева. «За то, что я оставила ребенка?» — «За это и...» — «Что „и“?» — «За это», — обрывает Демей дальнейшие расспросы (372—375). Стоило ему хотя бы намекнуть Хрисиде, в чем он ее подозревает, и все недоразумения тотчас бы разрешились. Но Демей благороден и не хочет губить репутацию Мосхиона — и путаница продолжается.

Мосхион считает неприличным перед лицом всех друзей и соседей справлять свадьбу без истинной хозяйки дома — Хрисиды — и, невзирая на сопротивление отца, хочет вызвать ее из дома Никерата. Взрываясь от негодования, Демей бросает ему, как он думает, страшные слова: «Ребенок — твой! Я это знаю, слышал своими ушами от участника твоих тайн Парменона». — «Чем же тебя обидела Хрисиды, если ребенок — мой?» — удивляется Мосхион (477 сл.). Откуда ему знать, что Парменон, во время допроса, učinенного ему Демеей, успел только подтвердить отцовство Мосхиона, а затем удрал, опасаясь порки и не рассказав историю до конца? Впрочем, откуда и Парменон мог знать, что для Демей куда важнее было бы выяснить личность матери ребенка, чем отца? Ведь Демей и с ним не делился своим открытием. «И ничего такого страшного я не сделал, но десятки тысяч так поступают», — продолжает Мосхион (485—487), имея в виду рождение ребенка от Планго, которое он вполне честно намерен легализовать официальным браком. Легко представить себе воздействие этого «циничного» признания на Демей! Благородство Демей не позволяет ему без крайней нужды разоблачить тайну Мосхиона; благородство Мосхиона не позволяет ему отпираться от добрачной связи с соседской дочерью; и только неукротимый темперамент бедняги Никерата направляет его гнев поочередно на Мосхиона, на дочь, на Хрисиду, на Демей, пока тому не удастся погасить его потоком шуток.

Итак, снова — ни злого насилия, ни подкинутых детей, ни опознания пропавшей в детстве дочери. Молодой шалопай из богатой семьи, каким по содержанию маски положено быть Мосхиону, искренне рассказывает в происшедшем и стесняется признаться в своей вине отцу. «Суровый отец», посчитавший себя было жертвой измены, в последнем акте просит прощения у несправедливо обиженного сына. «...На кого ты сердился? — говорит Демей Мосхиону. — Я ведь тебе отец; я воспитал тебя, взяв ребенком. Если жизнь тебе была приятна, то это я тебе сделал ее такой; и тебе, как сыну, следовало за нее вытерпеть даже огорчения, доставленные мной, и вынести, если я что-нибудь сделал не так. Я тебя несправедливо обвинил, я оказался в неведении, ошибся, впал в безумие. Я и в отношении других [т. е. Хрисиды и ребенка] провинился, заботясь в первую очередь о тебе; в себе самом

я сохранил плоды своего неведения. Я не дал твоим врагам случая радоваться, обнаружив [твою мнимую вину]. Ты же теперь выносишь на люди мою вину и собираешь против меня свидетелей моего неразумия. Не одобряю я этого, Мосхион. Не вспоминай мне один лишь день в моей жизни, когда я ошибся, и не забывай всех предыдущих» (697—710).

Хитрый раб, обычно готовый на все, лишь бы обмануть старого хозяина (ср. его признание в «Девушке из Перинфа», фр. 3), вполне резонно приходит к заключению, что ему нечего бояться, ибо это не он соблазнил соседскую дочь, не он прижил с ней ребенка, не он принес дитя в дом. И даже неизменное пристрастие раба к болтовне, на которое так рассчитывал Мосхион, на этот раз изменяет Парменону. В «Самиянке» налицо сюжетные мотивы, которые искони присутствуют в комедии, восходя к ее долитературному прошлому, балаганной фольклорной сценке: ссора отца с сыном, мужа с женой, двух стариков. Но когда участники таких сценок обнаруживают перед зрителем свой характер, темперамент, благородные устремления, тогда потешная ситуация остается только формой, которая наполняется новым этическим содержанием, становится средством раскрытия душевных качеств и внутреннего мира человека.

6. Влюбленный воин (комедии «Отрезанная коса», «Ненавистный», «Сикионец»)

Над образом воина в комедиях Менандра много столетий тяготело своего рода проклятие, обязанное происхождением двум источникам: римской комедии, особенно Плавту, создавшему бессмертный образ хвастливого воина, и сообщениям позднеантичных авторов, прямо упоминавших фигуры некоторых воинов из Менандра.

Так, Плутарх, говоря о царях, известных своим покровительственным отношением к знаменитым поэтам, замечал, что ни одному из них не пришло бы в голову собирать за пиром поэтов наподобие Симонида или Еврипида вместе «с какими-нибудь Фрасонидами и Фрасилеонтами, поднимающими крики восторга и затевающими шумные рукоплескания» (Фрасонид — герой комедии «Ненавистный»,

«Фрасилеонт» — название еще одной комедии Менандра с участием воина). Упомянутого здесь Фрасилеонта император Юлиан прямо называл «безрассудным воинном»²⁵, а Хорикий — правда, уже в VI в. н. э. — писал: «В комедии ты можешь найти пример, как напыщен, неистов, каким неукротимым хвастовством отличается воин. Кто из вас представляет себе менандровского Фрасонида, понимает, о чем я говорю. Поэт изображает, как этот человек, одержимый воинственной надоедливостью, довел свою любимую до отвращения к нему. Так что название пьесе дано, естественно, от ненависти к Фрасониду»²⁶.

Примерно в это же время византийский поэт Агафий Миринейский по прозвищу Схоластик жаловался в эпиграмме на то, как некий Полемон, тезка героя-воина из менандровской «Отрезанной косы», в приступе ревности остриг кудри своей подруге Роданфе и вдобавок отхлестал ее плетью и запер в доме за то, что она проявила неумеренное сострадание к любовным томлениям автора эпиграммы. Теперь ревнивый воин стал в его глазах подлинно «Ненавистным», так как закрыл ему путь к лицемерию «Остриженной»²⁷. (В оригинале названием комедии Менандра служит причастие женского рода, буквально: «Остригаемая».)

Наконец, сохранилось несколько цитат из Менандра, неодобительно характеризующих хвастливого воина. «От чего у тебя эта рана?» — «От метательного копья». — «Каким образом, ради богов?» — «По лестнице влезал я на стену. Я говорю серьезно, а они стали надо мной издеваться» (фр. 745. Ирония состоит в том, что метательное копье, снабженное ремнем, предназначалось для дальнего боя; употреблять его против взбирающихся на стену по лестнице бессмысленно). «Убивает он меня, худею, прославляя его. А уж до чего умны его солдатские шутки! Какой хвастун этот негодник!» (фр. 746; скорее всего жалоба парасита на надоевшего ему хозяина). С этими фрагментами сходны по тону цитаты из комедии «Лъстец», где воин Биант гордился своим умением пить и успехом у женщин. «В Каппадокии, — обращался он к параситу, — я выпил, Струфия, три раза по полной золотой чаше, вмещающей 10 котил [т. е. 2,75 литра]». — «Ты напился больше, чем царь Александр», — поддакивал парасит. — «Да уж не меньше, клянусь Афиной!» — «Здорово!» В другой раз парасит перечислял любовниц воина, среди которых были

якобы Хрисиды и Антикиры, услаждавшие досуг Деетрия Полиоркета во время его пребывания в Афинах в 304—303 гг. (фр. 2 и 4). Не отличались особым изяществом и шутки Бианта, так что к нему могло быть вполне применено высказывание из неизвестной комедии Менандра: «Не бывать воину изысканным человеком, и не сделает его никогда таким даже бог» (фр. 554).

В папирусных отрывках из «Лыстеца» можно, пожалуй, найти объяснение для отрицательного отношения в этой комедии к воину. Очевидно, разбогатевший в грабительских походах Биант выступал здесь соперником юноши, не имеющего средств, чтобы выкупить возлюбленную у сводника, и какой-то персонаж (может быть, все тот же двуличный паразит) обвинял воина в несправедливом обогащении: «Клянусь Гелием, если бы не шел за мной следом этот раб, несущий бутылки с фасосским вином, и не возникло бы подозрение, что я во хмелю, я кричал бы, сопровождая его (т. е. воина) на базарной площади: „Эй, человеце, в прошлом году ты был нищим и тощим, теперь же богат. Говори, каким занимался ремеслом! Ответь на это! Откуда у тебя столько? Пошел прочь с дороги! Зачем учишь дурному? Зачем показываешь нам, какую пользу приносит несправедливость?“» (46—54). Словом, есть все основания полагать, что Биант в «Лыстеце» был изображен в весьма ироническом освещении и что Теренций, заимствовавший фигуры воина и паразита из этой комедии Менандра для своего «Евнуха» (тоже по Менандру), ушел недалеко от греческого оригинала.

Еще более мрачный вариант этого типажа исследователи уже давно пытались извлечь из XIII «Диалога гетер» у Лукиана, где воин Леонтих, желая снискать успех у возлюбленной, с такими жестокими подробностями описывает свои мнимые подвиги, что вместо любви вызывает у нее отвращение. Казалось, что здесь легко найти объяснение названия одной из самых знаменитых в античности комедий Менандра «Ненавистный»: хвастливый воин, вероятно, внушал своей глупой болтовней ненависть и отвращение к себе со стороны женщины.

Правда, уже в 1914 г., когда были найдены еще очень незначительные отрывки «Ненавистного», русский исследователь Б. В. Варнеке заметил, что «правственному облику Фрасонида» присуща «тонкость чувств, совершенно чуждых заурядным представителям этого типа»; его слова

(имелись в виду нынешние стихи 260—264) «еще выше поднимают Фрасонида над общим уровнем разных Пиргополиников и Фрасонов, приближая его вместе с тем к числу наиболее тонко чувствующих влюбленных, выведенных новой комедией»²⁸. И, хотя в этом же направлении вели, в сущности, наблюдения над образом Полемона (после опубликования Каирского папируса), филологическая наука очень неохотно расставалась с представлением о грубом, хвастливом солдафоне, которого она хотела найти, по аналогии с Плавтом, у Менандра. Вполне справедливое заключение современного немецкого исследователя, что, говоря об образе воина у Менандра, лучше всего позабыть о его фигуре в римской комедии²⁹, только постепенно начинает завоевывать себе место в научной литературе. Между тем эта новая точка зрения находит совершенно недвусмысленное подтверждение в известных теперь текстах Менандра.

С характеристикой воина, прямо противоположной плавтовским стереотипам, мы встречались уже в комедии «Щит», где и рассказ Дава, и монолог Случая полны сочувствия к участи молодого человека, вынужденного ратным трудом обеспечивать себя и семью. Каково приходилось таким воинам-непрофессионалам, хорошо видно из двух фрагментов. «Кто идет в поход, не будучи воином, тот врагам обеспечивает гекатомбу» (фр. 555), т. е. готовит им победу, сопровождаемую благодарственным жертвоприношением богам, а себе гибель или плен. «Военная служба не приносит никакого достатка, а только краткую и быстротечную жизнь, в которой мы сталкиваемся с испытаниями без надежды на спасение» (фр. 324). И если воины — герои трех комедий, составляющих дальнейшее содержание этого параграфа, — принадлежат к «командному составу» и в силу этого достаточно богаты, то это сближает их как раз с влюбленным молодым человеком из обеспеченной семьи, у которого достаточно досуга и средств, чтобы позволить себе такую роскошь, как сердечные страдания. Последнее обстоятельство особенно важно: во всех трех комедиях мы имеем дело не с очередной интрижкой античного Дон Жуана, а с искренним и глубоким, но отвергнутым или неразделенным чувством. Впрочем, обратимся к текстам.

Комедия «Отрезанная коса» начиналась со сцены, давшей ей название: воин Полемон или его слуга Сосия за-

стали сожительницу воина Гликеру в тот момент, когда живущий по соседству молодой человек по имени Мосхион, подбежав к стоявшей у двери женщине, обнял ее и стал целовать, Гликера же не противилась такому поведению с его стороны. Вспыливший Полемон в припадке ревности схватил нож и остриг у своей подруги косу, что для честной женщины считалось крайне позорным наказанием. Эта сцена (или две) до нас не дошла, а об ее содержании мы узнаём из монолога богини Неведения (лучше, может быть, Заблуждения), которая на обычный манер менадровских богов рассказывает предысторию пьесы.

...Однажды какая-то женщина нашла в лесу двух подброшенных детей; мальчика она отдала своей соседке Миррине (ее дом стоит на орхестре), девочку вырастила сама. Обнищав, старуха вручила выросшую дочь Гликеру коринфскому воину Полемону (ему принадлежит другой дом на орхестре), а перед смертью отдала девушке найденные при ней вещи и сообщила, что выросший в доме Миррины Мосхион — ее брат. Не желая портить будущее воспитанного в довольстве Мосхиона, Гликера хранила тайну про себя, в то время как молодому человеку все больше нравилась хорошенькая соседка. Когда Мосхион кинулся ее обнимать, Гликера не стала сопротивляться, видя в нем брата, но Полемон, естественно, расценил все это иначе. Теперь же, оскорбленная его дикой расправой, Гликера покидает дом воина и находит убежище у Миррины, которой она, во избежание недоразумений, открывает свое истинное отношение к Мосхиону.

Между тем Полемон, придя в себя, осознает размер обиды, нанесенной Гликере, и глубину своей вины перед ней. В полном удручении он безуспешно ищет забвения в компании приятелей и без конца посылает своего оруженосца Сосию домой — то принести плащ, то отнести обратно; в действительности, конечно, с единственной целью разведать, что делает Гликера. Узнав об ее уходе и предчувствуя угрозу окончательного разрыва, Полемон молит одного из соседей, пожилого купца Патэка, помирить его с любимой. Выполняя эту посредническую роль, Патэк по вещам, оставленным при подброшенной девочке, опознает в Гликере свою дочь и в Мосхионе — сына. Подкинуть же их ему пришлось в свое время потому, что жена умерла после родов, а корабль Патэка затонул; став в один день

нищим вдовцом, Патэк не решился взять на себя воспитание двух детей. Теперь Патэк, видя искреннее раскаяние молодого человека, чья выходка помогла детям найти отца, убеждает дочь оформить свои отношения с Полемоном законным браком при условии, что тот бросит свои проделки.

Если в «Отрезанной косе» между воином и Гликерой уже существовала длительная связь и обем сторонам была ясна причина их разрыва, то в организации фабулы «Ненавистного» главную роль играло, судя по всему, взаимное неведение основных персонажей.

Командир наемников Фрасонид с успехом служил на Кипре при каком-то из многочисленных тамошних царей (стало быть, дело происходило до 310—309 гг., когда мелкие царства на Кипре были упразднены Птолемеем), разбогател и купил себе на рабском рынке юную красавицу Кратию, родом тоже с Кипра. Влюбившись в собственную рабыню, Фрасонид мог бы требовать от нее соответствующих услуг, не дожидаясь душевной взаимности, но в комедии дело обстоит как раз противоположным образом: Кратия отвечает ненавистью на любовь своего господина, а он не хочет прибегать к силе. Не приносит облегчения Фрасониду и появление Демен — отца Кратии, который, разыскивая разбросанную войной семью, случайно оказывается в городе, где живет Фрасонид, и находит здесь свою дочь. Напротив, ни отец, ни дочь и слышать не хотят о сватовстве воина. Причиной их ненависти является меч, обнаруженный девушкой, а потом и Демеей³⁰ в доме Фрасонида: в нем они опознают оружие, принадлежавшее брату Кратии, а так как молодой человек во время очередной сумятицы на Кипре пропал без вести, то получается, что он погиб от руки Фрасонида, которому в качестве трофея и достался злополучный меч. Само собой разумеется, у Демен нет ни малейшего желания выдавать дочь замуж за убийцу своего сына, хотя истинных причин отказа ни он, ни Кратия Фрасониду не открывают.

Развязку приносило, очевидно, неожиданное появление брата Кратии. На одной из митиленских мозаик запечатлена сцена из пятого акта «Ненавистного» (к сожалению, без указания имен действующих лиц), и многие исследователи сходятся в том, что между рабом Гетой и Кратией изображен бледный молодой человек — брат девушки, раненный в каком-то сражении на Кипре, попавший в плен

и теперь благополучно бсжавший, наподобие Клеострата в «Щите». Как и там, при неразберихе на Кипре меч молодого человека случайно попал в руки Фрасонида и сыграл роковую роль в отношении к нему Кратии. Теперь, когда все распуталось, нет больше оснований ненавидеть воина, который проявил к девушке столько душевной чуткости, и в последних стихах комедии мы находим остатки знакомой нам формулы: «[Для произведения законных] детей даю свою дочь... и два таланта приданого» (444—446).

Хотя объем папирусных отрывков, дошедших от «Сикионца»³¹, больше, чем в «Ненавистном», в этой комедии тоже остается немало спорных вопросов, особенно в ее первой половине. В общих чертах вырисовывается следующая картина (опять же с помощью остатков пролога, принадлежавшего какому-то элевсинскому божеству).

Много лет назад во время нападения пиратов на аттическое побережье была захвачена четырехлетняя дочь некоего Кихесия, ее старая кормилица и раб Дромон. Няньку, как не представляющую «коммерческого интереса», пираты отпустили (от нее хозяин мог узнать, как была потеряна девочка), а раба с ребенком увезли в Карию и выставили на невольничьем рынке, где их и купил видный военачальник Стратофан, сикионец по происхождению, человек богатый и добрый. С тех пор прошло немало лет, ибо девочка, воспитанная ее хозяином как свободная, достигла брачного возраста, и Стратофан решил жениться на ней. Поскольку известно, что она происходит из афинского предместья Элевсина, воин приехал сюда, чтобы разыскать ее родню.

Ситуация осложняется, однако, двумя моментами. Во-первых, Стратофан не афинский гражданин, и для брака с афинской гражданкой какой является его воспитанница Филумена, требуется специальное решение народного собрания. Во-вторых, вокруг девушки уже давно увивается некий Мосхион — бледнолицый юноша, явно намеревающийся использовать ее беззащитность в своих интересах.

Первая трудность отпадает сравнительно легко: Пиррий, очередной «бегущий раб», посланный Стратофаном к его матери, возвращается с известием, что старушка умерла, но перед смертью успела оставить письмо и приложить к нему опознавательные знаки, из которых следует афинское происхождение воина; у сикионской супру-

жеской пары он был приемным сыном. Теперь Стратофану надо разыскать своих подлинных родителей, пока же суть да дело Дромон (вероятно, по подсказке Мосхиона) решает просить у народного собрания защиты от Стратофана. Разыгрывается целый процесс, на котором воин апеллирует к своему, хотя еще не доказанному окончательно, афинскому происхождению и просит только, чтобы заботу о девушке взяли на себя сами элевсинцы. Симпатии народного собрания явно на стороне Стратофана, и Мосхиону приходится с позором убраться восвояси.

Рассказ очевидца этих прений занимал, вероятно, добрую половину четвертого акта; от второй половины сохранились обрывки, из которых тем не менее ясно, что по присланным из Сикиона приметам Стратофан нашел своих родителей и что Мосхион оказался его младшим братом. Окончательную развязку приносил пятый акт: в силу счастливой случайности Дромон столкнулся с Кихесием, тотчас узнал в нем своего старого хозяина, и все препятствия к вступлению Стратофана в брак с Филуменой отпали. Поскольку Кихесий — бедный человек (374—376), то, вероятно, не возникал даже традиционный вопрос о сумме приданого. Сохранился отчасти еще жалобный монолог Мосхиона, которому теперь приходилось расстаться с мечтой о Филумене, но остановить уже назначенную свадьбу брата он, конечно, не мог, да и не хотел.

Несмотря на многочисленные трудности, которые возникают при анализе фрагментарно сохранившихся комедий, сопоставление трех менандровских пьес, посвященных воину, позволяет сделать весьма поучительные выводы.

В основе всех разбираемых комедий лежит в общем одна сюжетная схема — опознание девушки (в «Сикионце» к нему добавляется еще опознание самого воина), устраняющее последние препятствия к законному браку.

Наиболее просто это узнавание происходит в «Ненавистном». Кратия выходит из дома Фрасонида, продолжая разговор с кормилицей, которая раньше нее увидела Демею и из окна дома обращает на него внимание девушки: «Чего ты хочешь, няня? О чем ты говоришь? Мой отец? Где?» — «Кратия, дитя мое!» — окликает ее Демей. — «Кто зовет меня? Папочка, дорогой мой, здравствуй!» И отец с дочерью бросаются друг другу в объятия, выражая свою радость в хорошем трагедийном двустииши (211—215).

Простота опознания объясняется в данном случае тем, что само по себе оно пока ничего не решает; напротив, встретив друг друга, Демей и Кратия еще более решительно выступают «единым фронтом» против Фрасонида.

Несколько сложнее обставлено дело в «Сикионце». Здесь сопровождающий Стратофана паразит Ферон проявляет крайнюю заинтересованность в браке своего патрона, ибо в этом случае он рассчитывает жениться на его бывшей содержанке. Поэтому, пользуясь воспоминаниями Дромона о внешности его хозяина, Ферон находит подходящего по виду старика, которому он и поручает разыграть роль отца Филумены. Поскольку этот человек — Кихесий, между ним и Фероном разыгрывается трагикомическая сцена: старик вполне серьезно утверждает, что он Кихесий из дема Скамбонид, и чуть не плачет, вспоминая похищенную пиратами дочь, Ферон же приходит в восторг от того, как быстро старик вошел в роль. (В этой сцене следует отметить своеобразную самополемику Менаандра: в «Щите» приятель Хэреи появлялся как подставной врач; в «Сикионце» «подставной» отец оказывается настоящим отцом девушки.) В этот момент появляется Дромон с известием, что барышня надежно устроена под присмотром жрицы, узнает своего хозяина и сообщает ему о судьбе девушки: она жива и находится здесь. Кихесий от неожиданности лишается чувств, Ферон бросается за водой, но тут старик приходит в себя и переспрашивает Дромона: «Что со мной? Где я? Что за речь я слышал?» — «При тебе дочь и цела», — повторяет раб. — «В самом деле уцелела [т. е. не пошла ли в гетеры], Дромон, или только что жива?» — «Девушка она еще, мужчины не знает». — «Очень хорошо» (369—373). Что касается опознания Стратофана, то здесь в плохо сохранившемся тексте встречаем такие фразы, как «Двойной [вдвое сложенный?] лоскут от короткого женского плаща. В него был завернут младенец, когда мы отсылали тебя к чужеземке, желавшей иметь детей»; «Гляжу на тебя, дитя... пришел срок. Как, вопреки ожиданиям...» — «...Мама. Или как?» (280—282, 286 сл., 290). Ясно, что узнавание Стратофана по приметам занимало небольшую сцену — около тридцати стихов, хотя и остается неясным, почему его родители много лет назад отдали своего первенца в чужие руки.

Подлинным шедевром драматической техники Менаандра является сцена опознания из «Отрезанной косы». Уже

в тот момент, когда Гликера посылает служанку за шкапулкой, где хранится ее доля вещей, оставленных при подброшенных детях, Патэк испытывает какое-то необычное волнение. Затем начинается разбор сувениров, в которых Патэк достаточно скоро узнает украшения своей скончавшейся жены. Казалось бы, этого достаточно. Но Патэку надо выяснить все с полной достоверностью. Одна ли была подброшена Гликера? Нет, вместе с братом. Почему же они оказались разделенными? На этот вопрос Гликера поклялась не давать ответа, так как могла бы скомпрометировать брата, но Мосхион, который присутствует при диалоге, не замеченный его участниками, уже понимает, куда клонится дело. Между тем расследование продолжается. «Кто же тогда взял тебя и воспитал?» — «Женщина, которая нашла подкидышей». — «В каком месте, она помнила?» — «Говорила, что у источника, в тепистом месте». — «Так мне говорил и тот, кто подбросил». — «Кто же это был? Скажи мне, если можно». — «Подбросил раб, а велел подбросить я сам». — «Отец подкинул своих детей. Чего ради?» — «Много невероятного творит Случай, дитя мое. Родившая вас тотчас покинула этот свет, а за день до этого, дитятко...» — «Что случилось? Как я дрожу, бедная...» — «Стал я бедняком...» И, хотя зрителю все уже ясно, Патэк снова возвращается к расспросам о других предметах, оставленных при детях, и Гликера называет вещи, доставшиеся в качестве приметы Мосхиону. Только теперь Патэк приходит к окончательному решению: «Не стану больше сдерживаться. Здравствуй, моя дорогая!» (772—824). Выходящий из укрытия Мосхион (здесь текст обрывается), конечно, давал Патэку возможность признать в нем пропавшего сына, и счастливый отец с вновь обретенными детьми покидал сцену. По интенсивности переживаний Патэка, по насыщенности всего диалога взволнованными вопросами, по стилю речи опознание в «Отрезанной косе» допускает сравнение с одним из самых напряженных эпизодов в софокловском «Царе Эдипе», где герой окончательно выясняет свое происхождение³².

Благополучное узнавание приводит в «Сикионце» и в «Отрезанной косе» еще к одному немаловажному результату: устранению соперника. В первом случае Мосхион оказывается братом воина, во втором — братом его любимой и, таким образом, не может претендовать на обладание понравившейся ему женщиной. Так развязывается и

второй узел, имевший немалое значение для построения интриги, особенно в «Отрезанной косе».

Впрочем, еще важнее, что опознание (даже в самой его совершенной форме) играет в интересующих нас комедиях, в сущности, только вспомогательную роль: с его помощью возвращение Гликеры к Полемону приобретает характер законного брака, а не конкубината, как было до тех пор, и Стратофан становится супругом не неизвестной девушки, а дочери полноправных афинских граждан. Иными словами, комедия приходит к благополучному — во всех отношениях — завершению, чем и на этот раз демонстрируется несколько идиллическое разрешение реальных жизненных трудностей. Ясно, что в ситуациях, возникших во всех трех комедиях, Менандра занимало не столько развитие достаточно традиционной интриги, сколько изображение вовлеченных в нее характеров. Мы выделим из них два основных персонажа — воина и девушку, в которую он влюблен.

При разборе «Брюзги» уже говорилось о том, что незамужняя девушка редко появлялась на сцене в новой комедии; если же и появлялась, то чаще всего в качестве «немого» действующего лица: ее выводили обычно в финале, чтобы отправить в составе брачной процессии в дом жениха. Этой традиции Менандр оставался верен, по-видимому, в «Сикионце», где интересы Филумены представлял Дромон, а сама она если и выходила на сцену, то оставалась «без речей». В «Ненавистном» картина меняется: здесь Кратия сама хотела найти у алтаря спасение от домогательств Фрасонида и для этого должна была покинуть дом воина, как вдруг неожиданно встретила своего отца и вернулась к себе, уже имея надежного покровителя. О дальнейшем ее поведении мы знаем из рассказа раба Геты: когда Фрасонид, надеясь на согласие Демей, решил просить у него руки дочери, он встретил самое недоброжелательное отношение к себе. «О многотимый Зевс, ужасная, бесчеловечная жестокость со стороны обоих, клянусь Гелиосом», — возмущается Гета (284 сл.). Кратия отворачивается от Фрасонида, не дает никакого ответа на самые пылкие его признания. «Варварка, львица какая-то!» (311). Здесь следует отметить не столько неприязнь Кратии к Фрасониду, причины которой нам понятны, сколько сам факт, что Демей прислушивается к дочери — случай совершенно необычный в афинской брачной практике, да и

на афинской сцене. Сплошь да рядом у самого Менандра о свадьбе детей договариваются отцы, не спрашивая собственного мнения у молодых (в последних сохранившихся стихах той же «Отрезанной косы» Патэк выражает намерение женить Мосхиона на дочери некоего Филина, о которой до тех пор и речи не было). В «Ненавистном», даже когда все недоразумения выясняются и Демей считает вполне возможным выдать дочь за Фрасонида, он все-таки спрашивает у Кратии, добровольно ли она соглашается на брак с воином (438—440).

Наиболее яркий образец совсем нового отношения к женщине, понимания ее внутреннего мира, ее права на уважение к себе снова дает нам «Отрезанная коса».

Положение Гликеры отличается здесь несомненной двусмысленностью. Юридически она — свободная, о чем известно Полемону и что она может доказать оставленными при ней в детстве вещами. Фактически — существо, зависящее от своего «покровителя». Этим словом мы переводим официальный греческий термин *kúgios*, который обозначал лицо мужского пола, берущее на себя защиту интересов жены, дочери, племянницы и т. п., так как юридическими правами женщины в Афинах не пользовались. Но если законная жена в случае разлада с мужем могла вернуться в дом отца и получить в его лице вполне надежного «покровителя», то у Гликеры, не знающей ни рода, ни племени, такой возможности нет. Поэтому всякая другая на ее месте не стала бы, наверное, доводить дело до разрыва, а постаралась поставить на место своего фактического супруга какими-нибудь собственными, чисто женскими средствами. Напротив, Гликера, как мы знаем, отнюдь не склонна мириться с его солдатскими замашками и решительно отстаивает свое человеческое достоинство. Она не вникает никаким доводам Патэка (722—725, 745—749) и даже после своего счастливого опознания ставит перед Полемоном совершенно определенные условия (980) и «дарует прощение» ему только потому, что его «бешенство» оказалось для обоих источником счастья (1007, 1021—1023).

Отдавая должное новаторским тенденциям Менандра в изображении женщины, самым замечательным его достижением в разбираемых комедиях мы должны все же признать фигуру влюбленного воина. «Сикионец» — вероятно, потому, что первая половина пьесы сохранилась очень плохо, — дает в этом отношении меньше всего материала,

хотя и здесь из рассказа о ходе дела в народном собрании вырисовывается очень положительный образ Стратофана: он отказывается от всякого возмещения расходов, понесенных за годы, пока девочка росла у него и воспитывалась, отдает ей в собственность купленного им за свои деньги вместе с ней раба Дромона и просит только, чтобы девушку поместили под охраной местной жрицы: пусть она найдет своего отца и родных (235—243). Что касается самого Стратофана, то, если ему удастся подтвердить свое происхождение из Элевсина, он будет просить руки Филумены у ее отца, для которого он сберег девушку (249—254). Заметим, что эту очень разумную и благородную речь Стратофан произносит, придя в себя после сильного потрясения: когда он только явился в народное собрание, чтобы вырвать свою воспитанницу из рук Мосхиона, из глаз его бежали потоки слез, он рвал на себе волосы и громко вопил (219—221) — образ действий, больше подходящий для влюбленного молодого человека, чем для закаленного в боях сурового воина, не говоря уже о хвастуновелосе.

Не менее чувствителен Полемон. Недавно столь неукротимый в гневе, он теперь, по свидетельству его оруженосца Сосии, плачет, склонившись на ложе (172—174), и Сосия до сих пор никогда еще даже во сне не видел своего господина таким несчастным (359 сл.). Несчастливым считает себя и сам Полемон (472), приходящий в несказанный ужас при мысли, что Гликере он больше не по праву (493 сл.). «Не знаю, что еще сказать, клянусь Деметрой,— говорит он,— кроме как повеситься. Гликера меня покинула, покинула меня Гликера, Патэк!» (504—507) — в этом неподдельном возгласе отчаяния трудно не разглядеть горячо и искренне любящего человека (вспомним пушкинского Алеско: «И что ж? Земфира неверна! Моя Земфира охладела!»). А как трогательно вспоминает Полемон о нарядах, которые он дарил Гликере, как сбивается в мыслях, умоляя Патэка о посредничестве: «В этом только спасение. А я, если когда-нибудь хоть капельку ее обидел,— если не делаю все, любя ее,— если бы ты увидел ее наряды,—...ради богов, посмотри, Патэк: еще больше меня пожалеешь» (513—518). Наконец, не зная еще, чем завершилась миссия Патэка, Полемон снова появляется на сцене с желанием повеситься: как ему, трижды несчастному, жить вдали от своей Гликеры? (976—978).

И, узнав, что Гликера вернется, Полемон не стесняется в выражении своих чувств: «Увы, с какой силой ты меня взяла в плен! Ты целовала брата, не распутника, а я, мстительный и ревнивый человек... тотчас взбеленился!» (984—988). Впрочем, все еще не веря своему счастью, при скрипе двери в доме Миррины Полемон опрометью убегает к себе («Такая беда — скрип двери!» — иронизирует служанка Дорида) и, только собрав все силы, выходит навстречу Гликере и будущему тестю. «О Аполлон, неужели я, который сегодня чуть не погиб, снова поступлю так необдуманно? Не попрекну я ни в чем Гликеру! Только ты помирись со мной, моя любимая!» (1018—1020). Не напрасно выступавшая в прологе богиня Неведения утверждала, что по природе Полемон совсем не таков, каким он выказал себя в несправедливом гневе (163—165).

Уже по уцелевшим отрывкам «Отрезанной косы» можно было судить о том, насколько менандровский воин отличается от римских бахвалов. Если были нужны доказательства, что образ Полемона в драматургии Менандра ближе к правилу, чем к исключению, их принесли папирусные фрагменты «Ненавистного».

Комедия начиналась с монолога Фрасонида, выходившего из своего дома и обращавшегося с проникновенными словами к окружающему мраку:

«О Ночь,— ведь из всех богов тебе принадлежит наибольшая доля любовных утех, и под твоим покровом больше всего говорят о них речей и заняты заботами любви — видела ты кого-нибудь другого среди людей, столь несчастного? Столь неудачливого в любви? Вот я теперь то стою в переулке перед собственной дверью, то брожу взад и вперед, хотя сейчас уже середина ночи, и я мог бы спать в доме, держа в объятиях свою возлюбленную: ведь она у меня в доме, и я могу владеть ею, и хочу этого, потому что безумно ее люблю, по ничему не делаю, а мне больше нравится стоять в зимнее время под открытым небом, дрожать и говорить с тобой» (фр. А 1—14).

Совершенно трагедийные по своему стилю излияния Фрасонида³³ прерывались выходом его раба Геты, который до тех пор не торопился последовать за своим господином из теплого дома, теперь же, обеспокоенный его возбужденным состоянием, решился выйти на улицу и заставить хозяина успокоиться. «Что ты не спишь? Изводишь ты меня своей беготней», — говорил он Фрасониду (фр. З),

в ответ на что Гете приходилось выслушать новое признание воина: «Меня совсем поработила девочка-рабыня, меня, которого не мог пленить никакой враг». Затем он требует меча, и сердится на того, кто из хорошего отношения к нему меча не дает, и посылает подарки ненавидящей его девушке, и жалуется, и плачет, и наконец, снова немного прибодрившись, начинает гордиться...» (фр. 2).

В конце концов Гете удавалось увести Фрасонида в дом («Войди же теперь и ты, несчастный», фр. 4), но, очевидно, ненадолго, так как после встречи Кратии с отцом Гета уходил куда-то (может быть, к приятелям Фрасонида, в чьей компании воин искал забвения любовных мук) и вскоре возвращался с хозяином, воодушевленным появлением Демея.

«Ты говоришь, только что явился отец Кратии? — в волнении переспрашивает Фрасонид. — Итак, ныне он делает³⁴ меня или счастливым, или трижды несчастным из всех, кто живет на свете. Если этот человек [т. е. отец Кратии] не сочтет меня достойным [ее руки] и не выдаст ее, на правах покровителя, за меня, то пропал Фрасонид. Да не будет этого!.. Страшась и дрожа, я вхожу в свой дом: душа моя предвещает мне какую-то беду, Гета. Я боюсь. И все-таки лучше все, что угодно, чем пустая надежда, — вот что в людях удивительно» (259—269). Дальше события разворачивались не в пользу Фрасонида, и из рассказа Геты мы знаем, какие мучения пришлось пережить бедному влюбленному. Он, «плача и умоляя», просит Демею выдать за него дочь и, поскольку слова эти производят на старика такое же впечатление, как звуки лиры на осла (295), Фрасонид ищет поддержки у Кратии: «Умоляю тебя, Кратия, не оставь меня. Я купил тебя девушкой, я первый прослыл твоим мужем [т. е. в глазах всех окружающих юная рабыня не могла быть не кем иным, как наложницей господина]. Я полюбил тебя и до сих пор люблю, почитаю, дорогая моя Кратия. Что тебя гнетет у меня? Ты заставишь меня умереть, если покинешь» (305—310). Однако и эта угроза не оказывает никакого воздействия: Демей требует только, чтобы Фрасонид вернул ему дочь, и воин соглашается на это, хотя и хочет покончить с собой, рвет на себе волосы, и глаза его горят диким огнем (320—322).

От большого монолога самого Фрасонида, следовавшего за этим рассказом Геты, сохранились, к сожалению,

лишь скудные обрывки. Из них все же ясно, что Фрасонид видит себя обреченным носить камень на душе, скрывая от всех терзающую его болезнь (360 сл.). Однако и сейчас он все еще далек от окончательной оценки своего положения: он то оправдывает Кратию, то недоумевает, чем он ее обидел, то снова готовится умереть, то презирует себя за малодушие и задает сам себе множество вопросов, мечась между противоположными мыслями. И даже, когда неожиданное появление брата Кратии кладет конец недоумению, Фрасонид, как и Полемон, не может поверить своему счастью: «Ты не обманываешь? — спрашивает он у Геты. — Повтори мне дословно, о чем они говорили» (434—437).

Из разбора трех комедий с участием воина совершенно очевидно, что каждая из них в отдельности и все вместе представляют собой принципиальное опровержение той сюжетной ситуации и системы образов, которую приходится постулировать в новой аттической комедии на основании известных нам римских переработок. Там, как правило, девушка запродана сводником богатому воину и со страхом ждет дня, когда перейдет в его собственность, влюбленному же в нее юноше остается только исполнять ночные серенады перед ее дверью да надеяться на помощь хитрого раба. Здесь — все наоборот: и девушка — не гетера, а свободная и сама распоряжается своей судьбой, находя в себе достаточно силы, чтобы сопротивляться желанию влюбленного воина; и молодой человек — не бедный воздыхатель, а уверенный в своей неотразимости жуир (особенно Мосхион в «Отрезанной косе», характеризующийся как «наглый», 151); роль же безнадежно и безответно влюбленного выпадает на долю воина, которому приходится посвящать в тайны своего чувства ночной мрак, топчась перед дверью собственного дома. Обманутым в ожиданиях и посрамленным оказывается у Менандра как раз молодой бездельник, а воин в награду за свое благородство удостоивается законного брака с возлюбленной. «Как видно, очень легко порицать воина и чужеземца», — гласит одна цитата из «Сикионца» (фр. 2), не находящая пока себе места среди папирусных текстов этой комедии. Выводя на сцену своих Фрасонида, Полемона, Стратофана, Менандр целеустремленно полемизирует с традиционной точкой зрения и изображает воина не хвастливым и глупым фанфароном, ведущим счет поклонницам на десятки, а добрым

и благородным человеком, способным на глубокое и искреннее чувство.

И последнее. Образы менандровских влюбленных воинов дают нам основание продолжить тот разговор об изображении любовного чувства, который был начат в предыдущих параграфах.

Мы уже отмечали, что в греческой трагедии любовь чаще всего воспринимается как насланное божеством бедствие, болезнь, разрушающая семью и губящая супругов, поскольку семью в лучшем случае скрепляло взаимное чувство долга, обязывавшее мужа и жену заботиться о поддержании материального благополучия в ней и о накоплении приличного наследства для детей. Любовь же как неодолимое физическое влечение редко кого на драматической сцене доводила до добра — вспомним исход софокловских «Трахинянок», еврипидовских «Медею» и «Пиполита». Комедия IV в., в силу ее специфики, естественно, не дает нам примеров такой губительной страсти, но и в ней мы встретим рассуждения о любви как тяжелом испытании, болезни, беде. «Кто из людей первым нарисовал или вылепил крылатого Эроса? — спрашивал кто-то в одной комедии Евбула. — Ласточек ему рисовать, а не бога, чьих повадок он не знал. Наоборот, очень тяжел этот бог, а не легок, и трудно тому, кто его в себе носит, избавиться от болезни. Как такое существо может иметь крылья? Ерунду говорят» (фр. 41, II, 100). С этим перекликается речь некоего молодого человека, обращенная к зрителям у Менандра: «Клянусь Афиной, граждане, сколько ни ищу, не могу найти подходящего сравнения, чтобы описать беду, которая меня скоро погубит. Ураган? Да пока он клубится, приближается, налетит, повалит деревья, вечность пройдет. Или буря на море? Но и там есть время сказать: „О Зевс-спаситель! Держись за канаты!“ — и переждать один за другим накатывающие валы. От кораблекрушения еще бывает спасение, я же, враз скрученный любовью, иду на дно» (фр. 656). И в другом случае какой-то персонаж, перебирая и отвергая всевозможные объяснения для возникновения страсти, приходил к выводу: «Болезнь души — подошедший срок [для любви]; сраженный ею, скоро узнает, чем ранен» (фр. 586, 7 сл.).

К сожалению, из-за отсутствия контекста остается неизвестным, кто являлся в цитированных фрагментах объектом страсти и каковы были дальнейшие намерения влюб-

ленного. Зато в дошедших до нас комедиях мы уже видели, что речь идет, как правило, о чувстве, ведущем к возникновению семьи. В этом еще одно отличие менандровских влюбленных от плавтовских: там главной целью было раздобыть денег, чтобы развлекаться с гетерой; здесь Эрос направляет молодого человека не к удовлетворению мгновенно возникшего вожделения, а к созданию прочного супружеского союза. К Хэрее, Сострату, Мосхиону (из «Самиянки») мы можем теперь с полным правом прибавить Стратофана и Фрасонида.

Конечно, не следует думать, что среди широкой массы зрителей Менаандра в последние десятилетия IV в. произошла какая-нибудь перемена во взглядах на брак: супружество продолжало в основе своей оставаться экономическим соглашением, и развлечения в компании гетер занимали достаточно места в жизни мужской половины общества. Менандровские браки в значительной степени — идеал, как идеалом оставалось и требование, сформулированное по отношению к супружеству Аристотелем: в основе союза мужчины и женщины должно находиться не одно лишь стремление к деторождению, присущее всем живым существам, а дружба, являющаяся одним из видов «добродетели». Ставить вопрос о том, как должен муж жить с женой, все равно, что рассуждать о том, как надо блюсти законы справедливости³⁵. Кажется, впервые во всей античности любовь, всегда воспринимавшаяся только с ее чувственной стороны, получает здесь такое серьезное нравственное значение.

Возвращаясь к Менаандру, мы можем сказать, что его Фрасонид в какой-то степени даже опередил великого философа. Само собой разумеется, он вполне откровенно говорит о желании держать любимую в своих объятиях (без этого желания брака быть не может), но, будучи ее полным господином, воздерживается от насилия над ней, зная о ее ненависти. Этим примером философ Хрисипп, глава стоической школы на протяжении почти всей последней трети III в., пользовался для того, чтобы показать отличие любви от страсти: любовь стремится не к удовлетворению чувственного желания, а к установлению душевного единства («не к совокуплению, а к дружбе») ³⁶. Может быть, такое резкое противопоставление двух сторон брака и звучит слишком ригористически, но если бы исследователи Менаандра обратили на это высказывание Хрисиппа

хотя бы одну десятую долю того внимания, с которым они выискивали в менандровских войнах признаки плавтовского Пиргополиника, их взгляд на этот персонаж давно бы освободился от роковой односторонности. Для нас же выявление принципиальной новизны во взглядах Менандра на сущность любви и семейных отношений открывает путь к анализу его комедии, относящейся, по общему признанию, к концу творческого пути драматурга и, может быть, самой глубокой и самой человеческой из его созданий — «Третьей суда».

7. Торжество человечности: «Третьей суд»

Название этой комедии не дает никакого представления об ее истинном содержании, так как относится к второстепенным действующим лицам. Речь идет о двух рабах — пастухе Даве и угольщике Сириске, из которых первый нашел недавно подброшенного ребенка и отдал его другому, имевшемуся же при ребенке вещицы отдавать не захотел. На этой почве между рабами возник спор; в качестве судьи они призвали случайно подвернувшегося старика Смикрина; буквальный перевод греческого названия комедии и значит: «Обращающиеся к третьей судье». Впрочем, в композиции менандровских комедий редко что бывает случайно. Так и здесь: Смикрин оказался у дома своего зятя Харисия недалеко от Афин по той причине, что узнал о его беспутном поведении. Еще полгода не прошло, как Харисий женился на Памфиле, дочери Смикрина, взяв большое приданое (4 таланта), а уже кутит в компании гетеры Габротопон в доме своего соседа Хэрестрата. Чтобы выяснить причину разлада в семье, Смикрин пришел повидаться с дочерью и при выходе из дома, ничего толком не разузнав, натолкнулся на спорящих рабов. Приговор старика был скор и справедлив: все принадлежит ребенку, так как может послужить средством для его опознания, если до этого когда-нибудь дойдет дело. Смикрин и не подозревал, что таким решением он помогает дочери заново обрести сына и мужа.

Дело в том, что в прошлом году Памфила, находясь на празднике Таврополий, подверглась в темноте насилию со стороны неизвестного молодого человека и, выходя через несколько месяцев замуж за Харисия, уже была бе-

ременна. Роды пришлось по счастью на то время, когда Харисий был в отъезде, и ребенка, естественно, пришлось подкинуть, снабдив его всякими безделушками и в том числе — кольцом, которое Памфила успела сорвать с руки у насильника. Все, может быть, обошлось бы, если бы пронырливый раб Онисим не проведал о тайных родах молодой женщины и не сообщил о них хозяину. Харисий, до сих пор искренне любивший жену, не смог простить ей девичьего греха и решил искать утешения в обществе Габротонон. Ясно, что тестю, не знавшему предыстории, это пришлось не по душе.

Между тем Онисиму, сыгравшему столь роковую роль в отношении Харисия к жене, выпало на долю сделать первый шаг для их примирения: в тот момент, когда Сириск передавал жене полученные от Дава вещи, Онисим обнаружил среди них кольцо, которое, как он знал, его хозяин, будучи пьяным, потерял как-то на празднике Таврополий. Значит, похоже на то, что ребеночек, найденный Давом, — плод мимолетной страсти Харисия, но кто же его мать? Пока Онисим находится в раздумье, как ему подступиться к хозяину с новым известием, грозящим еще более осложнить отношения в семье, из дому Харестрата выходит Габротонон. Выясняется, что кутеж Харисия — чистая фикция: он так потрясен случившимся и так тяжело переживает разлуку с женой, что не дотрагивается до гетеры и только зря платит за нее деньги. Узнав о затруднении Онисима, Габротонон вспоминает, как около года назад, как раз во время праздника Таврополий, была опозорена одна девушка; гетера помнит ее в лицо, но не знает, кто она и откуда. Во всяком случае, прежде чем разыскивать мать, надо удостовериться в отцовстве Харисия, и это Габротонон берет на себя: падев на палец кольцо, она возвращается в компанию пирующих и выдает себя за девушку, ставшую жертвой насилия. Непосредственный и бесхитростный, Харисий тут же выдает себя, и таким образом оказывается, что столь строгий к жене супруг сам успел еще до брака прижить ребенка от гетеры. Вдобавок ко всему он становится невольным свидетелем нового разговора Смикрина с Памфилой, которая, невзирая на все доводы отца, отказывается развестись с Харисием: он ее муж, и с ним она должна делить все жизненные трудности.

Пока Харисий переживает все случившееся, Габрото-

нон, выйдя с ребенком на руках из дому, застаёт Памфилу и узнаёт в ней девушку, пострадавшую на Таврополиях. а Памфила опознаёт в ребёнке своего подкидыша. Теперь благополучно избежавшему барского гнева Онисиму остаётся только вдоволь поиздеваться над снова возвращающимся из города Смикрином и пригласить его в дом, где счастливые супруги празднуют рождение законного наследника.

Как видим, в сюжетном отношении «Третейский суд» представляет полный набор традиционных ходов и героев: добрачное насилие, подброшенный ребенок, опознание родителей; налицо суровый отец, кутящий молодой человек, хитрый (хотя и не очень кстати) раб, ласковая гетера. Не хватает только «негодницы-сводни», но от одной комедии нельзя требовать, чтобы она вместила в себя все признаки жанра. И вместе с тем насколько нетрадиционно развертывается содержание и насколько человечны выводимые персонажи!

Начнем с узнавания, составляющего основную сюжетную линию. Конечно, обо всех нитях, завязавшихся около года тому назад на празднике Таврополией, наверное, должно было рассказать в прологе зрителям очередное божество, от речи которого до нас ничего не дошло. Но никто из участников или свидетелей этих запутанных событий, разумеется, не мог знать всей правды. В разобранных до сих пор комедиях она выяснялась либо в результате появления какого-нибудь действующего лица, которое считали погибшим («Щит», «Ненавистный»), либо по приметам, чье предъявление сразу ставило все на свои места. В «Третейском суде» отдельные этапы опознания, растягивающегося на три действия, только постепенно создают цельную картину, причем Менандр вполне сознательно отодвигает окончательную развязку. Так, обычное перечисление оставленных при ребёнке вещей не вложено на этот раз в уста непосредственно заинтересованных лиц (как было, например, в «Сикионце» или в «Отрезанной косе»), а производится совершенно посторонними людьми, у которых вид этих вещей не вызывает никаких ассоциаций. Да и Онисиму, очень вовремя выходящему из дома Харестрата, известно только одно позолоченное кольцо — казалось бы, чего проще: бери его и иди к хозяину! Но Онисим, и без того вызвавший неприязнь Харисия доносом, пять раз, а то и больше пытается подойти к нему и показать коль-

цо, но так и не решается (419—422). Воздерживается от прямого вывода об отцовстве и Габротонон: нельзя по одной примете возлагать вину на человека. Может быть, кто-нибудь из приятелей Харисия получил кольцо от него в заклад? Может быть, он поставил его «на кон» при игре в кости и проиграл? Может быть, отдал в виде взноса на устройство пирушки в складчину? «Тысяча других подобных возможностей может случиться при попойках» (506 сл.), — резонно замечает Габротонон и предпринимает уже известный нам трюк, чтобы достоверно установить виновника насилия. Окончательный этап узнавания занимает менее 20 стихов (858—874), и только эта встреча Габротонон с Памфилой является результатом случайности, тоже, впрочем, хорошо подготовленной драматургом: если бы Смикрин не приставал к дочери со своими советами, у нее не было бы повода выйти для разговора с ним из дому.

К сожалению, открывавшая IV акт сцена между Смикрином и Памфилой дошла до нас отнюдь не в лучшем виде: из составлявших ее примерно полутора сотен стихов до недавнего времени было известно около двадцати. В основном это доводы Смикрина, которыми старик пытался убедить дочь оставить Харисия. Во-первых, содержание любовницы ляжет тяжелым бременем на семейный бюджет: неверному супругу придется жить на два дома, дарить подарки к праздникам и жене, и гетере. Затем, Памфила будет тяжело переживать частые отлучки Харисия из дому, напрасно дожидаясь его к ужину, между тем как молодой человек остался ночевать у своей подружки. Наконец, «трудное дело, Памфила, для честной женщины соревноваться с потаскухой. У той в запасе всякие уловки и опыт, лезть без границ, стыда ни капельки» (фр. 7).

К уже известным стихам теперь благодаря счастливой находке прибавилось несколько новых папирусных отрывков*, из которых самый крупный представляет собой часть речи Памфилы, приводящей свои контрдоводы. Следует заметить, что и от этого монолога обнаружена пока только левая половина стихов, и создание более или менее полной картины — дело будущего. Однако уже сейчас в речи Пам-

* Фрагменты эти еще не опубликованы, и я имею возможность воспользоваться ими только благодаря любезности известного английского папиролога профессора Э. Тэрнера, приславшего мне копию своей расшифровки.

филы бросаются в глаза выражения, которые впоследствии будет с глубоким раскаянием повторять Харисий. «Я шла с ним вместе по жизни», — говорила Памфила (ср. ст. 920). «[И если] он попал в беду, вынесу это» (ср. ст. 915: Харисий «попал в такую же беду, какая приключилась» с его женой, но она его прощает, а он не мог смириться с ее невольной виной). Дальше Памфила, по-видимому, утверждала, что она готова смириться с увлечением супруга, и выражала надежду, что Харисий со временем сумеет оценить ее доброжелательное к нему отношение.

Более развернутую «программу» супружеской верности содержит один из монологов, известных под названием Папируса Дидо. Здесь, как видно, отец, недовольный своим зятем, предлагал дочери оставить неудачливого мужа и выслушивал от нее следующую речь: «Для супругов существует вечный закон: мужу положено до конца жизни любить свою жену, ей — делать то, что нравится мужу... Он мне хороший муж, но попал в трудное положение, а ты, как сам говоришь, хочешь выдать меня теперь за богатого человека, чтобы я не прожила всю жизнь в печали. Но разве есть такие деньги, отец, которые доставят мне больше радости, чем мой муж? И разве это справедливо и красиво — пользоваться благами, когда он ими располагал, а в его затруднениях не принимать участия? А что, если человек, который теперь собирается взять меня в жены, — да не будет этого, родной Зевс, и, конечно, никогда не случится, ибо я не хочу этого и не могу так поступить, — если этот человек в свою очередь разорится, ты выдашь меня опять за другого мужа? А если и тот разорится, за следующего? До каких же пор, отец, ты будешь испытывать счастье в моей жизни? Пока я была девушкой, тогда тебе следовало искать мне мужа, чтобы за него меня выдать. Тогда выбор был в твоей власти. Но коль ты один раз выдал меня замуж, отец, то теперь уж мое дело заботиться о дальнейшем» (14—16, 19—37).

Хотя попытки включить этот монолог непосредственно в текст «Третейского суда» являются несостоятельными, мы можем предполагать, что Памфила говорила нечто подобное, и такие слова должны были произвести сильное впечатление на Харисия, даже если бы сам он не был ни в чем виноват. Теперь же, когда выяснилась его собственная вина, он совершенно не в состоянии совладать с собой: «Безумствует он, клянусь Аполлоном, безумствует. Во-

истину обезумел! Безумствует, клянусь богами! — в страхе сообщает вырвавшийся из дома Описим. — Черпая желчь ему бросилась в голову или что-нибудь в этом роде... По ту сторону двери он долго стоял, прильнув к ней ухом, а отец его жены, по-видимому, что-то говорил ей о наших делах. И как мой хозяин менялся в лице, невозможно описать, граждане. И вдруг вскричал: „О моя драгоценная! Какие ты речи говоришь!“ — и сильно ударил себя в голову. И немного погодя, снова: „Такую я взял жену и считал себя несчастным!“ И выслушав до конца весь их разговор, ушел в комнату, и там поднялся рев, рвет на себе волосы, полное сумасшествие. „Вот я, грешник, что я совершил! Сам сделался отцом незаконного ребенка и не имел ни капли сочувствия к ней, ставшей жертвой обиды. Варваря, безжалостный!“ Много раз он это повторял, без удержу бранит себя, и глаза у него налились кровью, как у затравленного зверя» (878—900).

Понятно, почему описание действий Харисия в состоянии полного отчаяния Менаандр вкладывает в уста очевидца: игравший в маске древнегреческий актер не мог бы изобразить смену цвета на лице и глаза, налившиеся кровью (да и не всякому современному актеру, пожалуй, под силу такая игра). Еще важнее, что подобное трагическое иступление противопоставлено комической сцене, если автор не хочет сделать своего героя смешным. Поэтому Менаандр позволяет Харисию показаться перед публикой, когда внешние проявления аффекта у того несколько поулеглись (так он поступал и с Фрасонидом в «Ненавистном»). Однако чувство нравственной вины у супруга Памфила за это время несколько не притупилось. Появившись перед публикой, он саркастически развенчивает свои притязания на право судить других: вот он, безгрешный, незапятнанный, безупречный в жизни, а на самом деле трижды негодный гордец, несчастный, глупый, невежественный человек! Скорее домой, и пусть Смикрин не подступает больше со своими советами к Памфиле: жена не хочет оставлять Харисия.

Мы не знаем, как бы сложились отношения между супругами, если бы матерью подброшенного ребенка оказалась не Памфила, — такая ситуация выходит за пределы сюжетов новой комедии. Зато мы отчетливо видим, что к примирению с Памфилой Харисий готов независимо от результатов опознания. Вспомним «клише» допроса неко-

гда пострадавшей девушки в «Привидении», и мы увидим, насколько тоньше и человечнее все это изображено в «Третейском суде»: Памфиле не приходится самой вспоминать тяжелые минуты — это делает за нее Габротонон; и Харисий совсем не заинтересован в выяснении подробностей (кто, где и когда опозорил его будущую жену), а рвется искупить свою вину. Душевное прозрение и очищение героя является для Менандра самым главным в этой комедии, как было, впрочем, и в «Самиянке», и в «Отрезанной косе»: когда недоразумения разъясняются, это служит, конечно, благополучной развязке, но люди, запутавшиеся во взаимопонимании, находят путь к разрешению конфликта еще до благоприятного вмешательства случая.

Глубокой человечностью отличаются другие образы этой комедии, и в первую очередь — образ Габротонон, далеко выходящий за привычные рамки ампула гетеры-разлучницы. Содержание любовницы и пиры обходятся Харисию недешево, и традиционная гетера постаралась бы еще увеличить его расходы, вымогая деньги на наряды и подарки. Габротонон, некогда испытывавшая к Харисию искреннее чувство, огорчена тем, что в действительности она ему больше не нужна, и сокрушается по поводу его бесполезных трат. Овладев кольцом Харисия, она могла бы шантажировать молодого человека, добиваясь своей заветной цели — выкупа ее на свободу. Вместо этого Габротонон делает все от нее зависящее, чтобы восстановить мир в его семье, рассчитывая получить свободу из рук Харисия в знак его благодарности. (Чем в действительности кончилось дело, при нынешнем состоянии текста не ясно.) Наконец, показательно, что именно Габротонон, а не традиционный раб-интриган, распутывает недоразумение, не боясь приписать себе мнимое материнство; напротив, она очень красочно расписывает, как будет пробуждать у Харисия воспоминания о той злосчастной ночи, — все для того, чтобы поспешными розысками истинной матери не повредить чьей-нибудь репутации (499—501).

Что касается раба-интригана, то предназначенный для этой роли Онисим сохраняет только одно свойство данного персонажа: он любит совать нос не в свои дела (фр. 2) и этим напоминает своего далекого предшественника — Ксанфия из аристофановских «Лягушек» (749—753). Однако в «Третейском суде» это качество Онисима приводит к тому, что нашему герою приходится выступать в своеоб-

разном амплуа наизнанку. Вместо того чтобы добывать для хозяина запертую у сводника гетеру или разыскивать приглянувшуюся тому девушку, Онисим больше всего озабочен тем, как бы избежать гнева хозяина за ненужный донос. Поэтому он и боится подступиться к Харисию с кольцом, в ужасе убегает из дому, когда видит, как молодой человек переживает свое расставание с женой, и под конец ищет защиты у Габротонон. Вполне в своей тарелке Онисим чувствует себя только в пятом акте, возможно, в предпоследней его сцене. Здесь он пользуется неведением Смикрина, чтобы поиздеваться над ним: конечно, расточительство зятя по справедливости огорчает старика, но только надо было лучше сторожить дочь, коли она была на выданье. Ничего не понимающему Смикрину Онисим правдоучительно цитирует Еврипида: «„Есть свой закон и воля у природы, а женщины удел...“ „Что смотришь тупо? — прерывает сам себя Онисим. — Хочешь, я прочитаю тебе целиком трагический монолог из «Авги», пока не смекнешь?»» (1123—1126). В отличие от Дава (в раннем «Щите») Онисим не обрушивает на старика поток цитат из трагедий, а напоминает только хорошо всем известную ситуацию (дочь тегейского царя Авга стала жертвой насилия со стороны пьяного Геракла) и этим достигает своей цели.

В пределах того же диалога со Смикрином содержится замечательное высказывание Онисима, до сих пор служащее предметом ожесточенных споров между исследователями Менандра: в то время как одни видят в нем собственные мысли поэта, навеянные современной ему философией, другие не придают этим словам, вложенным в уста дурачащегося раба, серьезного значения. Вот что говорит здесь Онисим: «В каждом из нас боги поселили в качестве надзирателя его собственный нрав. Одного он губит, если человек им плохо пользуется, другого спасает. Он и есть для нас бог и причина того, как живет каждый, — хорошо или плохо» (735—740).

Онисим — не первый философствующий раб на афинской сцене. Назидательные рассуждения рабов, наставляющих на путь истины молодых людей из богатых домов, уже встречались нам в отрывках и цитатах из Менандра. У поздних античных авторов можно найти выдержки из произведений других комических поэтов IV в., где рабы высказываются по поводу каких-либо философских доктрин.

«Ради всех богов, неужели древние пифагорейцы и вправду охотно ходили нематыми и с удовольствием носили рваные плащи? — вопрошает с негодованием один из таких рабов. — По-моему, все это вздор: ничего не имея, они по необходимости нашли хороший предлог в бережливости, установив этим надежный заслон для бедняков. А коли дать им рыбы или мяса, то пусть меня десять раз повесят, если они не проглотят кусок вместе с собственными пальцами» (Аристофонт, фр. 9, II, 524).

Другой раб, принадлежащий философу-вегетарианцу с серьезным видом поднимает на смех убеждения своего хозяина: «Мудрым был тот, кто первый сказал, что наставник мудрости не ест ничего живого. Вот я возвращаюсь с базара, не купив ничего живого: большие рыбы — уснувшие, кусок жирной баранины не дышит. Разве не так? Еще что? Печень жареная. Если кто-нибудь из них подаст голос или испустит вздох, я соглашусь, чтобы меня считали последним преступником» (Алексид, фр. 27, II, 388). Речь идет снова о философях-пифагорейцах, веривших в переселение души и потому допускавших, что в теле какого-нибудь животного могла временно помещаться душа человека. Это убеждение и заставляло их употреблять исключительно растительную пищу. Наш раб понимает все это, как видно, совсем иначе. Какое же место занимают на этом фоне размышления Онисима?

Конечно, нет необходимости искать источник этих мыслей непосредственно в этическом учении Эпикура. Как мы помним, свою философскую школу в Афинах он основал только в 306 г., и даже если «Третьейский суд» был написан в последнее десятилетие жизни Менандра, то едва ли нравственные постулаты Эпикура успели к этому времени облечься в столь законченную форму. Но также нет необходимости отрицать серьезность содержания слов Онисима и, самое главное, их полное соответствие тому, что происходит в разбираемой комедии. В отличие от только что упомянутых рабов, высмеивающих наставление пифагорейцев, Онисим довольно точно резюмирует нравственное содержание «Третьейского суда»: ведь именно благодаря «нраву» Харисия, Памфилы, Габротонон преодолевается семейный разлад, который мог бы иметь далеко идущие последствия. Персонажи Менандра — отнюдь не идеальные образцы человеческого поведения: им свойственны, как и их окружению, свои недостатки, ошибки, заблуждения.

Но, если человек от природы добр, если он не утратил способности сочувствовать другим и помогать им, тогда он в себе самом найдет возможности для преодоления возникающих перед ним жизненных трудностей — вот к чему, собственно, сводится этика Менандра. С этой точки зрения заслуживают внимания и так называемые второстепенные персонажи в «Третьем суде».

Смикрин, может быть, ближе всех других к традиционной маске носителя этого имени — мелочного скупца. Надо, однако, признать, что полученные от него Харисием в качестве приданого 4 таланта — не такая уж мелочь, да и какому отцу приятно видеть, как его дочь почти напролет ждет своего супруга, загулявшего у любовницы? (Заметим, что сам факт содержания любовницы не вызывает у Смикрина особого удивления; его беспокоят неизбежные при этом расходы, которые Харисий наверняка станет покрывать из приданого жены). Можно ли считать старика совсем неправым? К сожалению, мы не знаем, что говорил Смикрин, когда понял всю истину; папирус обрывается как раз на его реплике: «Если правда то, что ты говоришь, и ребенок [у Харисия от Памфилы?]...» — но едва ли приходится сомневаться, что успокоенный отец и дед с радостью присоединился к семейному празднику.

Наконец, заслуживают внимания два раба, давшие заглавие пьесе. Носители одной и той же маски, они тем не менее в достаточной степени контрастно противопоставлены друг другу именно по своему праву.

Дав — человек простой, не очень далекий; подобравши ребенка, он только потом начинает соображать, что ему трудно его вырастить, и претендует на найденные при нем вещи из чисто меркантильных соображений. Сирииск значительно тоньше и деликатнее. Он и ребеночка выпрашивает у Дава потому, что жена его недавно родила, но их ребенок не выжил; теперь он хочет вернуть ей радости материнства и не знает, как благодарить Дава, — даже руки ему целовал. Да и спор о вещах он затевает из глубоко гуманных соображений: ведь по приметам когда-нибудь, возможно, удастся найти богатых и знатных родителей подкидыша, а без примет ребенок обречен всю жизнь оставаться рабом. В подтверждение своей позиции Сирииск ссылается на пример многочисленных героев из трагедий, которые благодаря приметам или другим путем были опо-

знаны царственными родителями. Конечно апелляция к трагедии как к непосредственному жизненному уроку или предположение, что подброшенный младенец, если он благородного происхождения, захочет, выросши, охотиться на львов, которые в Греции времен Менандра давно перевелись,— все это, вложенное в уста раба, должно было звучать несколько юмористически, но глубокая убежденность Сирика в правоте своих слов, искренняя заинтересованность в будущем ребенка звучат в его монологе с полной серьезностью. Заметим попутно, что и Сирик, как впоследствии Онисим, только напоминает Смикрину (и, естественно, зрителям) несколько мифических имен, достаточных для подтверждения его мысли. В целом же сцена суда, где риторически подкованному и в то же время чувствительному Сирику противостоит, кроме Дава, суровый и немногословный Смикрин, решающий все же дело в пользу ребенка,— один из шедевров менандровского искусства обрисовки характеров.

Если к художественному творчеству можно применить философский тезис «отрицание отрицания», то «Третейский суд» покажет его полную справедливость. В ранних комедиях Менандр избегает стереотипов новой комедии в расстановке действующих лиц и в организации сюжета— в «Третейском суде» он использует их почти в полной мере, но насыщает совершенно новым, необычным содержанием, открывающим путь к психологической комедии, которой до тех пор не знал древнегреческий театр.

8. Другие комедии

Анализ пьес Менандра, дошедших до нас с наибольшей полнотой, конечно, не исчерпал всех текстов, которыми теперь располагает исследователь. Менее крупные отрывки в ряде случаев знакомят нас с сюжетами и темами, которые еще не были рассмотрены в этой главе, или, напротив, указывают, что уже известные нам мотивы получали разработку и в других комедиях. В любом случае эти «меньшие» фрагменты расширяют наше представление о художественных возможностях менандровского театра.

Первое место принадлежит здесь папирусному отрывку из комедии «Двойной обман», послужившей, как уже говорилось, основой для плавтовских «Вакхид». Еще до

открытия этого отрывка можно было предполагать, что к Менандру, помимо основной интриги, восходит у Плавта довольно последовательно проведенное противопоставление двух отцов, двух сыновей, двух рабов и, в свою очередь, каждого из сыновей — своему отцу. В найденном теперь папирусном фрагменте запечатлены две сцены из комедии Менандра, соответствующие по содержанию стихам 494—562 из «Вакхид».

Юноша Сострат, поручивший своему приятелю Мосху разыскать гетеру, увезенную из Эфеса в Афины, узнаёт, что нашедший ее Мосх с успехом заменил при ней самого Сострата. В действительности Мосх попал в плен к сестре возлюбленной Сострата, носящей то же имя, но наш юноша этого не знает и горько переживает измену друга. На просьбу отца Мосха извлечь «пострадавшего» из компании гетеры Сострат произносит трогательно-меланхолический монолог, в котором говорит о себе поочередно в третьем, втором и первом лице. «Теперь за него уже бесполезно приниматься. Он обезумел [от любви], и она его не выпустит. Сострата ты уже раньше похитила. Конечно, она будет все отрицать, это мне ясно, — ведь она дерзкая особа — и в подтверждение клятв выставит целый взвод богов. Так пусть же ей, негоднице... уходи, Сострат, а то она еще сумеет тебя убедить: ведь я [по-прежнему] ее раб. Ну что же, пусть убеждает, а у меня ничего нет: отдам отцу все деньги. Тотчас перестанет она меня завлекать, как только узнает, что с меня взятки гладки» (18—28). Как видно, первоначально Сострат, получивший у отцовского приятеля в Эфесе отданные тому в долг деньги, собирался их утаить, чтобы выручить свою гетеру, — теперь же он сгоряча отдает их отцу и тем разрушает план, с помощью которого раб Сир рассчитывал выманить деньги у старика. Поэтому Сиру придется замышлять второй обман (отсюда название комедии) — пока же Сострат встречается с Мосхом и начинает высказывать ему свою обиду, но здесь папирус обрывается.

Восполнить эту потерю отчасти помогает Горанский папирус II, где сохранился разговор друзей, из которых один напрасно подозревает двух других в измене, а те в свою очередь не могут понять, в чем они провинились. Правда, здесь речь идет не о гетере, а о свободной, но возникшее между друзьями недоразумение приобретает не менее опасный поворот.

Юноша Фэдим влюблен в девушку, чей отец не имеет желания выдавать ее за него замуж. Во время отсутствия Фэдима его друзья Никерат и Хэрестрат решают ему помочь: девушка оставляет родной дом и укрывается, по видимому, у Никерата. Узнав об этом от ее отца, Фэдим подозревает, что Никерат хочет сам жениться на его возлюбленной, и на приветствие встретившего его друга отвечает загадочными словами.

Фэдим. Ты всех обошел на дистанции: ты расположен ко мне сверх всякого ожидания!

Никерат. О чем ты?

Фэдим. А ты обо мне так преданно заботишься?

Никерат. Конечно.

Фэдим. Клянусь Афиной, люди, которые могут смотреть в лицо друзьям, нанося им обиды, куда отважнее тех, которые идут сражаться с врагами. Там с обеих сторон грозит одинаковая опасность и каждый понимает, что его дело правое. А эти — часто я удивлялся, как они примиряют между собой совесть и такую отвагу.

Никерат. К чему ты все это говоришь?

Фэдим. О, я несчастный, как я ошибся в жизни! Есть ли в жизни большее благо, чем друзья?.. И если одни тайно злоумышляют против меня, а другие только называют себя друзьями, то зачем жить на свете? (124—140).

Из продолжения этого разговора, к которому вскоре присоединяется Хэрестрат, выявляется значительное сходство Фэдима с Состратом: оба чувствуют себя обманутыми в лучших чувствах и изливают свое огорчение в искренних жалобах.

Если в отрывках из этих двух комедий спор за возлюбленную оказывался мнимым, то в «Лъстеде» он носил вполне серьезный характер. Среди известных нам комедий Менандра «Лъстец» был, видимо, одной из наиболее «плавтовских»: как уже говорилось, возлюбленной здесь была гетера, находившаяся во власти сводника, а у молодого человека (Фидия) не было денег, чтобы ее выкупить: его конкурентом выступал воин, сопровождаемый лстивым паразитом; последний, видимо, обещал поддержку юноше, а затем его обманул. Об этом неверном друге и идет речь в весьма напыщенном монологе раба, обращенном к Фидию: «Один он, только он, из-за которого наше дело окончательно погибло, барин. Решительно говорю тебе: сколько ты видел разоренных городов, их погубило одно — то

свойство, которое я открыл, наблюдая за ним. И сколько бы ни было когда-либо тиранов, великих предводителей, сатрапов, фрурархов, основателей городов, стратегов, безвозвратно погибших (только о таких я говорю), — одно их всех уничтожило — лъстецы» (85—94). Дальнейшая речь раба все время вертится вокруг слова «остерегаться» — видимо, в отношениях с паразитом Фидий пренебрег осторожностью и тем значительно ослабил свою позицию в борьбе с соперником-воином. Судя по отрывку из монолога сводника, тот мог ожидать со стороны Фидия довольно решительной атаки и рассчитывал отразить ее тем, что он вовсе не продал девушку. Причина была, конечно, вполне меркантильная: эта гетера одна брала с клиентов столько, сколько другие десять не берут! Даже сводник боялся назначать такую цену за услуги своей невольницы.

Наконец, от того же «Лъстеца» сохранился монолог повара, творящего возлияние богам и перемежающего ритуальные формулы прозаическими распоряжениями своим помощникам: «Возлияние! Куда смотришь? Давай сюда внутренности! — Второе возлияние! Давай, Сосия, давай. — Третье возлияние! Прекрасно! Богам и богиням олимпийским, всем и всяким помолимся — держи отрезанный язык! — чтобы даровали нам спасение, здоровье, всяческие блага...» (фр. 1). Этот тип комической молитвы восходит к традициям древней комедии и встречается у Аристофана («Мир», 1101—1110).

С бытом гетер зритель Менандра встречался также в его комедии «Женщины за завтраком». Сцена из первого акта засвидетельствована сейчас на одной из митиленских мозаик, а содержание, насколько видно из плавтовской обработки этой пьесы под названием «Шкатулка», составляло опознание родителями подкинутой некогда девочки, которая, правда, уже успела встать на скользкий путь, но придерживалась одного постоянного любовника, поэтому ничто не мешало оформить их отношения законным браком. Чтобы покончить с этой темой, отметим здесь папирусный отрывок из гамбургского собрания, где фигурируют знакомые нам из других менандровских комедий имена Мосхиона, Парменона, Дориды и речь идет о 10 минах, составляющих то ли залог, то ли остаток денег, уплачиваемых за гетеру Доркион. Похоже, что и здесь могло затем иметь место ее опознание как свободной по рождению и, более того, дочери некой богатой дамы, снабдившей

молодого человека деньгами для выкупа его возлюбленной.

Достаточно частой темой в средней и новой комедии были жалобы на жену, за которой получено большое приданое: такая особа считает себя в доме полновластной хозяйкой и помыкает всеми домашними, начиная с собственного мужа. Встречаются высказывания на этот счет и во фрагментах Менандра. «Когда бедный решает жениться и получает за женой приданое, не ее берет, а себя отдает» (фр. 579, ср. фр. 582); «Если ты в уме, то не женишься, оставив ту жизнь, какую теперь ведешь. Я сам женат — поэтому тебе не советую». — «Дело решенное». — «Ты ввергнешь теперь себя в подлинное море бед — не в Ливийское, и не в Эгейское, не в Черное — там из тридцати кораблей уходят от гибели три. А женившись, никто еще не уцелел» (фр. 59)³⁷. Попадают, правда, и советы выбирать жену не по внешности, а по нраву (фр. 580) и даже попытка найти в браке с богатой невестой привлекательные стороны: от нее родятся дети, она будет ухаживать за мужем, если он заболит, а умершего уберет и похоронит как положено (фр. 276). Чаще, однако, мужья в комедии стонут от своих благоверных и приходят к выводу, что «хоть и много есть на земле и в море зверей, самый скверный — жена» (фр. 422).

Именно такая жена по имени Кробила была выведена в комедии Менандра «Ожерелье». «Моя прекрасная супруга может теперь спать безо всяких забот, — рассказывал ее муж. — Сделано великое и славное дело. Она вышвырнула из дому, как хотела, девушку, которая ей досаждала своим присутствием. Пусть все смотрят в глаза Кробилю и всем будет понятно, что моя жена — пастоящая госпожа в доме. А что за внешность! «Ослица среди обезьян», как гласит поговорка. О ночи, виновнице всех бед, лучше молчать. Увы, взял я в жены Кробилю, хоть и принесла она 10 талантов, зато с носом в локоть. А как вынести ее чванство? Клянусь олимпийским Зевсом и Афиной, совершенно нет сил. А девочку-служанку, послушную по первому слову, — уведи ее... Да что тут говорить!» (фр. 333). Юная служанка, как видно, вызывала у Кробиля ревнивые подозрения, и она сосредоточила все усилия на ее изгнании из дому, не уследив, однако, за собственным сыном, который овладел дочерью бедного соседа. Чем кончалось дело, неизвестно, но видно, что сюжет и здесь попадал на лю-

бимую в комедии колею: тайные роды и какое-нибудь спасительное опознание.

Разработку этого уже известного нам мотива мы можем проследить еще в целом ряде пьес Менандра.

Как в «Ожерелье» Кробила хотела женить сына на близкой родственнице, так и в «Земледельце» отец молодого человека готовит для него свадьбу со сводной сестрой, в то время как сам юноша успел сойтись с дочерью бедной соседки Миррины и притом ведет себя вполне благородно: подобно Мосхиону из «Самиянки», он — благочестивый молодой человек и только ждал случая объясниться с отцом. Он не хочет оказаться бесчестным по отношению к своей любимой и нанести ей оскорбление. Другой мотив в «Земледельце» напоминает ситуацию в «Брюзге»: сын Миррины Горгий, работающий у местного землевладельца Клеэнета, проявил редкое сочувствие и внимание к хозяину, поранившему себя при окапывании виноградника, подружился с ним, и тот теперь собирается взять в жены сестру Горгия, бесприданницу. К сожалению, в тот момент, когда надо ожидать появления жениха, невеста находится накануне родов.

С очередным Мосхионом мы встречаемся в отрывке из комедии «Кифарист». Вернувшись в Афины из Эфеса, он сообщает специально вызванному из деревни отцу, что на чужбине сошелся с дочерью здешнего кифариста-виртуоза и хочет на ней жениться. На этот раз отец, хоть и приготовил ему другую невесту, занимает весьма примирительную позицию, так как признает за молодостью ее права: «Я не донимал сына назиданиями, не был строгим отцом. Я и сам был из тех людей, которые не умеют наживать большое состояние. Моя жена ни в чем (т. е. в том, что родился непутевый сын) не виновата: он — мой истинный сын и, стало быть, ничего путного делать не умеет» (58—62).

Если в отрывках из «Земледельца» и «Кифариста» представлен начальный момент в развитии сюжета, то два других папируса относятся явно к концу двух комедий. Один из них — из комедии «Готовые к смерти»: здесь неизвестный молодой человек получает известие, что все благополучно уладилось. За него выдают девушку с пятью талантами приданого, и по этому поводу он прославляет Случай, который спас его вопреки всем ожиданиям. Другой папирусный отрывок принадлежит к

так называемой Каирской комедии и содержит очень живую сцену, напоминающую четвертый акт «Самиянки».

Старик Лахет отсутствовал где-то по делам, а в это время его сын (конечно, по имени Мосхион) женился на дочери соседа Клеэнета, и от этого союза родился сын. Опасаясь гнева отца за не санкционированный им брак, Мосхион посылает навстречу возвращающемуся Лахету своего приятеля Хэрею, который морочит Лахету голову выдуманной историей, будто бы он, Хэрея, сам хотел жениться на дочери Клеэнета, но Мосхион опередил его, овладев девушкой, и так как у ее отца есть свидетели, заставшие Мосхиона чуть ли не на месте преступления, то его и вынудили жениться. Лахет уже готов примириться с совершившимся фактом, как вдруг Клеэнет, ничего не знавший о сговоре друзей, открывает всю правду. «Взял Мосхион девушку добровольно, не по принуждению,— говорит он Лахету.— Мы думали, ты, узнав об этом, будешь сердиться, ты же показал себя человеком обходительным. Мы счастливы...» — «Как ты говоришь?» — переспрашивает Лахет. — «Как ты слышишь». — «А за Хэрею вы раньше не сватали девушку?» — «Нет, клянусь Зевсом». — «Да что ты? Значит, не за Хэрею? За кого же тогда?» — «Смешной вопрос! Или не знаешь? За твоего сына». — «Что?» — «Честное слово, и уж ребенок родился». — «Ребенок от Мосхиона? О многотимые боги, ужасная история!» (46—57). Конечно, Лахет тут же понимает, что ничего больше не поделаешь.

В дошедших отрывках других комедий мы находим мотивы, известные отчасти по «Отрезанной косе», отчасти по «Третьейскому суду». В «Герое», где дело тоже не обходилось без насилия над бедной девушкой со стороны богатого юноши-соседа, в конце концов выяснялось, что эта девушка, считавшаяся дочерью бедного пастуха, на самом деле — дочь Миррины, хозяйки здешнего имения. В юности Миррина подверглась насилию со стороны какого-то молодого человека, родила близнецов — мальчика и девочку — и вынуждена была их подкинуть. Дети попали к пастуху, а Миррина вышла замуж, и вот, чуть ли не 20 лет спустя, оказывается, что ее мужем стал не опознанный ею насильник. В происходящем теперь разбирательстве Миррина пытается оправдать свой девичий грех ссылками на ту же самую мифическую Авгу, соблазненную Гераклом, которую вспоминал Онисим.

Какую-то аналогию с переживаниями Харисия составляли чувства молодого человека в Антиноопольском папирусе. «Кто из граждан в нашем городе пережил больше, чем я? — с этим вопросом в самом начале комедии появляется наш герой на сцене.— Клянусь Деметрой и Небом! Пятый месяц, как я, вняв уговорам отца, женился. С той ночи, как женился,— о владычица Ночь, тебя призываю свидетельницей моих слов! — ни одной ночи не провел вдали от жены... Плененный ее благородным нравом и непритворной добротой, я любил свою супругу». (1—7, 11 сл.). Здесь из дома выходит служанка с каким-то ларцем, в котором лежат вещи, обычно находящиеся при подкидышах: кольцо, ожерелье, браслет для ног, фигурки зверей с надписями и, в довершение всего, кусок старого платья, почти съеденный молью. Появление подобных предметов в первом же действии — совершенно необычный прием, и приходится ждать счастливой находки, которая объяснила бы смысл такого нововведения и, главное, причину волнений нашего молодого человека. Пока же остается предполагать очередное недоразумение в семейных отношениях и его преодоление с помощью столь нужной людям доброты и взаимоуважения.

Литературная судьба Менандра делает понятным, почему его произведения не могли оказать такого непосредственного влияния на европейскую комедию, каким с конца XV — начала XVI в. пользовалось в области трагедии драматургическое наследие Софокла и Еврипида, не говоря уже о Сенеке, в значительной мере явившемся посредником между древнегреческой и ренессансной драмой. Теперь, когда театр Менандра стал нам известен не по чужим переделкам и пересказам, видно, что его творчество явилось важнейшим этапом в развитии античной и вместе с ней — всей европейской комедии.

Формально пьесы Менандра остаются частью общегосударственного или какого-нибудь местного праздника, посвященного богу Дионису — в рамках культа этого расгительного божества, покровительствующего производительным силам природы, на рубеже VI и V вв. возникла древнегреческая комедия. На раннем этапе ее развития, известном нам по творчеству Аристофана, беспощадная сатира, направленная против отдельных лиц, и финальная свадьба (или сходная с ней процедура) представляли собой переосмысление отдельных сторон фольклорного ритуала, призванного стимулировать плодородие земли и рост народонаселения в пределах общины, справляющей праздник. В театре Менандра фольклорное «посрамление» оказывается сведенным до минимума, а заключительное бракосочетание очень часто лишается своего ритуального назначения: в целом ряде комедий развитие действия начинается после того, как юридически оформленно или фактически совершившееся соединение молодых людей уже имело место. Однозначно возводить сюжеты «Третьейского суда», «Самиянки», «Отрезанной косы», «Героя» и многих других пьес Менандра к обрядовой игре, стимулирующей производительные силы при-

роды, столь же неправомерно, как не замечать, какую роль в восстановлении супружеских отношений играют в этих комедиях собственный характер и душевные качества действующих лиц, вовлеченных в игру поведения или взаимного непонимания. Впрочем, и в том случае, когда целью интриги является добывание невесты и заключение брака, главное внимание Менандра привлекают не столько усилия, направленные к достижению этой цели, и уж, во всяком случае, не описание чувственных радостей, обычное в древней комедии, сколько гармония, возникающая вследствие благополучного преодоления всех трудностей. В индивидуальном плане — между влюбленным молодым человеком и девушкой, по достоинству оценившей его добрые качества. В общественном плане — между состоятельным женихом и недостаточно обеспеченной невестой (или наоборот), причем разница в экономическом положении новобрачных никогда не является препятствием к их соединению.

Не приходится отрицать, что такое мирное разрешение возникающих в ходе действия осложнений свидетельствует о значительной доле утопизма в мировоззрении Менандра, но в то же время оказывается чрезвычайно плодотворным для его художественного метода. В сущности, весь жанр новой аттической комедии возникает на пересечении двух противоположных тенденций: с одной стороны, вполне объяснимый в эпоху падения подлинной гражданской активности интерес к индивидуальному миру рядового человека, находящегося в повседневных, обыденных отношениях со своим окружением; с другой — порожденная общественной неустойчивостью этого же времени неизбежность иллюзорного разрешения жизненного конфликта, которая создает определенный стереотип драматургического мышления, отдаляющий комедию от реальных проблем действительности. Доменандровская комедия, насколько можно судить по нашим источникам, искала выход из этого противоречия в придании стандартным маскам некоторых жизненных черт: так появились в ней совестливые гетеры и не сумевшие разбогатеть наемники, в то время как повар и парасит все еще сохраняли ярко выраженные признаки фольклорного хвастуна.

Менандр находит выход из противоречия между идеалом и действительностью в углублении психологического

содержания образа, в изображении внутреннего мира человека. Так возникает в его творчестве целая вереница молодых людей, поступающих вопреки маске блудливого шалопая; воинов, позабывающих всю свою профессиональную решимость перед лицом девочки-рабыни; гетер, ценивших благополучие близких выше собственной выгоды. Напротив, персонажи, не помогающие раскрытию душевного мира главных действующих лиц, отходят у Менандра на задний план и сохраняются только как дань традиции. Таковы парасит и повар. Парасит «в чистом виде» представлен в имеющихся текстах лишь в «Лъстеце»; образ его в «Сикионце» не вполне ясен. В функции парасита выступает также Хэрея, приятель Сострата, в «Брюзге», но здесь он в очень умеренной форме гордится своим дипломатическим искусством и вскоре ретируется при виде приближающегося Кнемона. Повара мы встречаем несколько чаще (в «Щите», «Самиянке», «Лъстеце», «Третейском суде»), но только в «Брюзге» ему отведена довольно значительная роль, которая к тому же не вполне укладывается в рамки традиционного амплуа. Показательно полное переосмысление этой маски в «Ненавистном»: здесь повар не более чем «немое лицо», которому хозяин сам объясняет, на сколько персон готовить обед.

Эволюция роли повара очень показательна в связи с тем, что мотив финального обжорства, представленный еще в последних комедиях Аристофана (особенно наглядно в уже упоминавшемся финале «Женщин в народном собрании», 1169—1175), восходит к той же традиции фольклорного ритуала, что сквернословие и сексуальная вольность. В средней комедии, утратившей осознанную связь с ритуалом, этот мотив сохраняется в образе повара, нанизывающего друг на друга десятки названий блюд. Каждое из них, взятое в отдельности, не представляет собой ничего смешного — смех вызывает их хвастливое скопление в одной речи. Менандр отказывается и от этого приема. Его повара по традиции болтливы, но интересуются тем, на сколько персон накрывать стол, где кого поместить, т. е. мыслят значительно более практично и по-житейски.

Углублению жизненно достоверной характеристики персонажа служит у Менандра и своеобразное «раздвоение» сценического типа в пределах одной и той же комедии.

Так, маску «старика» носят в «Брюзге» Кнемон и Каллиппид, но первый — угрюмый, бедный человек-ненавистник, второй — либерально настроенный богатч. В «Щите» назойливому сквалыге Смикрину противопоставлен добродушный Хэрестрат; в «Самиянке» желчный темперамент грубоватого Никерата еще больше оттеняет благородство и деликатность Демеи. Богатому юноше, по природе, может быть, и неплохому, по избалованному жизнью, противостоит либо бедный труженик, не имеющий времени для сердечных увлечений, либо воин, питающий серьезные и глубокие чувства к девушке. В свою очередь, воину, только слышущему грубияном и хвастуном, в «Отрезанной косе» дан в пару настоящий хвастун — оруженосец Полемона Сосия, в пьяном угаре готовящийся взять приступом дом Миррины, где укрылась Гликера. К контрастному дуэту рабов в «Третьем суде» надо прибавить влюбленного Дава и трезво мыслящего Гету из «Героя». Число примеров можно было бы увеличить — важнее подчеркнуть, что варианты одного и того же типажа являются не только чисто художественным средством, призванным разнообразить галерею действующих лиц в каждой комедии. Главное для Менандра — выявить, как свойства, присущие тому или иному «нраву», могут быть поставлены на службу основной задаче, возникающей при общении с себе подобными: вести себя «по-эллински», т. е. «человеколюбиво», «как присуще свободному»¹. Мы можем вполне справедливо усмотреть в этих нормах историческую ограниченность, свойственную древнегреческой общественной мысли: для всего, что выходило за пределы «свободного эллинизма», высокие нравственные требования не считались обязательными. Но нельзя отрицать, что призыв к человеколюбию, возникший на таком зыбком общественном фундаменте, оказался значительно долговечнее, чем породившая его идеология.

Благополучное разрешение конфликта в комедиях Менандра имеет еще одно объяснение, помимо нравственных качеств участвующих в нем персонажей и обязательных требований жанра. Речь идет о тенденции к смягчению общественных противоречий, характерной для сравнительно состоятельных слоев афинского общества в последние десятилетия IV в., о поисках некоей середины между богатством и бедностью, между крайними

проявлениями человеческой природы. Мы помним, что в теории государства и в этике, разработанных Аристотелем, идеал «середины» занимал первенствующее положение. Помним также, что теоретические положения философа не помогли Деметрию Фалерскому удержаться у власти — реальные классовые противоречия в Афинах опровергали любые идеальные построения. Остается, однако, непреложным фактом, что во взгляде на мир у Менандра и многих его современников стало доминировать желание устраниваться от активного участия в общественной жизни, замкнуться в кругу семьи и дома, дарящих человека своей долей радостей и печалей. Какую роль сыграл этот развивающийся гражданский индифферентизм для осмысления конфликтов, возникающих в комедии Менандра, видно из ее сравнения с трагедией Еврипида.

Зависимость Менандра от Еврипида является общепризнанной истиной в истории античной литературы, и в этом утверждении, как во всякой общеприпятой истине, есть несомненная доля правды. Вместе с тем сходство между двумя поэтами не является прямолинейным, и взаимоотношения между ними нуждаются в существенном уточнении.

Если говорить о таких сюжетах, как опознание подброшенного ребенка, встреча находившихся в долгой разлуке супругов или потерявших друг друга в детстве брата и сестры, то они относятся к древнейшему фольклорному «репертуару» и в греческой литературе представлены уже в «Одиссее», эсхиловских «Хоэфорах», в софокловском «Царе Эдипе» и в двух трагедиях, названных именем Электры и принадлежащих Софоклу и Еврипиду, т. е. в произведениях, которые едва ли кто-нибудь решится назвать прямыми предшественниками повой аттической комедии. Дело, следовательно, не в сюжетной схеме, а в ее наполнении, и с этой точки зрения между «Ифигенией в Тавриде» и «Ионом» Еврипида, с одной стороны, и «Отрезанной косой» или «Третьейским судом» — с другой, имеются значительные различия. У Еврипида заданная сюжетом «неопознанность» Ореста, Иона, Креусы с самого начала грозит героям гибелью и поэтому является источником огромного трагического напряжения. Противоречие между истинным положением вещей и собственным представлением Ифигении о дейст-

вительности создает в первой трети «Ифигении в Тавриде» трагическую двусмыслицу, ничуть не уступающую по своей остроте взаимному непониманию Эдипа и Тиресия, Эдипа и Иокасты в «Царе Эдипе». Затем в течение всей центральной сцены судьба Ореста висит буквально на волоске, и, прежде чем Ифигения и Орест выберутся из Тавриды, им придется еще раз пережить смертельную опасность.

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

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

Конечно, Гликера чувствует себя глубоко оскорбленной поступком Полемона, и мы вполне сочувствуем ей и рады за Патэка, находящего обоих детей после стольких лет разлуки. Конечно, нелады, возникшие между Харисием и Памфилой, тягостны для них обоих, и мы понимаем, что молодая женщина, не виновная в совершенном над ней насилии, не заслуживает такого отношения со стороны мужа. Но столь же очевидно, что ни Полемон с Гликерой, ни Харисий с Памфилой не находятся перед лицом «пограничных ситуаций» и что их жизни вовсе не угрожают испытания, хоть в отдаленной степени приближающиеся к страданиям, выпавшим на долю Ифигении и Ореста, Иона и Креусы. Несмотря на сходство сюжетных схем, ситуация в «Третьей суде» или «Отрезанной косе» не является изначально трагической, и к достижению благополучного исхода ведет не столько опознание по приметам, сколько еще до этого созревшая готовность к примирению со стороны виновников возникшего конфликта — Полемона и Харисия. Возникающая в «Самиянке» «ипполитовская» ситуация (на сына падает подозрение в сожителстве с мачехой) разрешается благодаря редкому душевному благородству Демей и его уверенности в порядочности Мосхиона. Если сход-

ные ситуации получают у Еврипида и Менандра различное и зачастую прямо противоположное освещение, то дело не сводится к одной разнице в жанрах. Оно коренится в различии общественных условий и идеологических представлений в эпохи, отделенные друг от друга столетием.

В глазах Еврипида мир вышел из своей колеи и утратил некогда присущую ему разумность: завистливые боги не только безразличны к страданиям смертных, но тешат себя зрелищем этих страданий; любовь — естественное человеческое чувство, основа всего живого на земле — принимает уродливые формы, несущие людям смерть; благородный нрав и верность долгу или клятве не спасают человека, независимо от того, каких богов он больше почитает; героическая нетерпимость, которая через деяния героев Софокла вела к торжеству объективно разумных основ мироздания, для героев Еврипида становится источником незаслуженных страданий².

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

Благополучный — и не менее иллюзорный — финал был характерен и для аристофановской комедии, но там он достигался в результате решительного «разгрома» противника, его полного морального, а то и физического (например, сожжение «мыслильни» Сократа в «Облаках») уничтожения. Среди действующих лиц Менандра почти нет серьезных «противников», нет нападающих и обороняющихся; конфликт перенесен из сферы общественных отношений в достаточно тесный круг семьи, захватывающий два, в лучшем случае — три соседних дома. Узнавание, приводившее у Еврипида к разрядке огромного трагического напряжения, здесь служит обычно средством легализации девушки как законной наследницы приданого. Ритуальный «священный брак», который в древней комедии профанировался в угоду фантастическому разрешению общественных конфликтов (например, в «Птицах» или «Всадниках» Аристофана), в новой комедии превращается в самый доподлинный брак, средство «произведения законных детей». Круг интересов поэта и его аудитории значительно сузился, но, как всегда бывает в

истории художественного освоения действительности, потеря одного качества восполняется приобретением другого — в данном случае, открытием внутреннего мира человека с таким проникновением в оттенки его индивидуального жизнеотношения, которое на более ранних этапах развития древнегреческой литературы не было возможным. В этом открытии, проведенном через вереницу образов, подкупающих своей человечностью, — главный вклад непреходящего значения, внесенный Менандром в сокровищницу мировой культуры.

Введение

- ¹ *Corbato C.* Studi Menandrei. Trieste, 1965, p. 7—60; *Menander. A Commentary* by A. W. Gomme and F. H. Sandbach. Oxford Univ. Press, 1973, p. 39—49, 419, 442.
- ² О трех вкратце описанных здесь памятниках см. подробнее: *Charitonidis S., Kahil L., Ginouvès R.* Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène.— *Antike Kunst*, 6. Beih. Bern, Francke Verl., 1970. См. там же, с. 101, описание обнаруженной на Кипре амфоры II в. до н. э. с надписью на ручке: «Брюзга» Ме[нандра] или «Брюзга», акт [...] — вероятно, остаток реквизита местной театральной труппы, в репертуаре которой была найденная недавно комедия Менандра (см. гл. I).
- ³ *Menandri sententiae.* Siegfried Jaekel (Ed.). Leipzig, 1964.

Глава I. Архив византийского нотарпуса

- ¹ *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете. М.—Л., 1934, с. 281. Ср. также запись от 28 марта 1827 г., с. 692.
- ² *Тронский И. М.* Комедия Плавта «Bacchides» и новонайденные отрывки ее оригинала.— В кн.: Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975, с. 139—153.
- ³ *Ернштедт В. К.* Порфириевские отрывки из аттической комедии.— Зап. ист.-филол. ф-та Петербург. ун-та, ч. XXVI. СПб., 1891.
- ⁴ *Lefebvre G.* Fragment d'un manuscrit de Ménandre... Le Gaire, 1907.
- ⁵ *Maspero J.* Un dernière poète grec d'Égypte: Dioscore, fils d'Apol-lôs.— *Rev. études grecques*, 1911, t. 24, p. 426—481.
- ⁶ *Варнеке Б. В.* Новые комедии Менандра. Казань, 1909; *Церетели Г. Ф.* Новые комедии Менандра. Юрьев, 1914; *Толстой И. И.* Рецензия.— Журнал Министерства народн. просв., 1914, август, с. 217—333.
- ⁷ *Menandri quae supersunt.* Pars I. A. Koerte (Ed.). Leipzig, 1957; Pars II, 1959, p. 272—299.
- ⁸ Греческое название этой комедии («Dyscolos») переводят на русский язык также, как «Угрюмец» или «Ненавистник».
- ⁹ *Тронский И. М.* «Сикионец» Менандра.— Вестник древней истории, 1966, № 4, с. 54—57. Множественное число в названии пьесы дает и уже упоминавшаяся фреска из Эфеса, в то время как в античных свидетельствах везде фигурирует единственное число — «Сикионец».

- ¹⁰ *Borgogno A.* Un nouvo verso del «Misumenos» di Menandro.— *Rheinisches Mus.*, 1970, t. 113, p. 165—167.

Глава II. На рубеже эпох

- ¹ *Аристотель.* Афинская полития. 2-е изд. М., 1937, с. 61—94.
² Там же, с. 61.
³ *Глушкина Л. М.* Проблемы социально-экономической истории Афин IV в. до н. э. Л., 1975, с. 135, 138, 142.
⁴ *Демосфен.* Филипп. 1, 21.— В кн.: *Демосфен. Речи.* М., 1954, с. 50 сл. См. также: *Маринович Л. П.* Греческое наемничество IV в. до н. э. и кризис полиса. М., 1975.
⁵ См. подробнее: Греция в первой половине IV в. до н. э.— В кн.: *Древняя Греция.* М., 1956, с. 391—447.
⁶ См. там же, с. 454—478; *Радциг С. И.* Послесловие.— В кн.: *Демосфен. Речи.* М., 1956, с. 408—442.
⁷ Для истории Афин начиная с 336 г. сохраняет свое значение благодаря привлечению обширного материала литературных и эпиграфических источников кн.: *Ferguson W. S.* Hellenistic Athens. London, 1911, p. 1—87; более сжатый очерк в ст.: *Papastavrou J.* Athenai.— In: *Pauly-Wissowa Realenzyklopädie der Klass. Altertumswissenschaft*, Suppl. X. München, 1965, col. 76—84.
⁸ *Ярхо В.* Эсхил. М., 1958, с. 91—100.
⁹ *Лурье С. Я.* Геродот. М., 1947, с. 38—45; *Доватур А.* Повествовательный и научный стиль Геродота. Л., 1957, с. 114 сл., 124.
¹⁰ *Ксенофонт.* Греческая история, VII, 4, 28—33. М., 1935, с. 191 сл.; *Древняя Греция.* М., 1956, с. 393, 400 сл., 430, 434, 467.
¹¹ *Плутарх.* Деметрий, гл. IX—XI, XXIII—XXIV.— В кн.: *Сравнительные жизнеописания*, т. III. М., 1964, с. 198 сл., 206 сл.
¹² Фр. 10 по изд.: *The Fragments of Attic Comedy... newly edited... by J. M. Edmonds*, t. III A. Leiden, 1961, p. 10.
¹³ *Wehrli F.* Die Schule des Aristoteles. Basel, 1949, Bd. 4, Fr. 79—81.
¹⁴ *Аристотель.* Никомахова этика, I, 11, 1100в 35—1101а 3.
¹⁵ *Аристотель.* Реторика, I, 6, 1362а 5—12.
¹⁶ *Аристотель.* Никомахова этика, I, 11, 1100в 4—10.
¹⁷ Там же, IV, 4, 1122в 18—1123а 24; 5, 1123а 34—в 10.
¹⁸ Там же, IV, 11, 1125в 29 — 1126а 20.
¹⁹ Там же, III, 8, 1114в 26—30; 9, 1115а 6 сл.; 10, 1115в 28—30, 1116а 10—12; 13, 1117в 23—25; IV, 11, 1125в 26; 13, 1127а 13—17, 23—26.
²⁰ *Аристотель.* Политика, IV, 8, 1293в 23—27, 33 сл.; 9, 1294а 19—25.
²¹ Там же, IV, 6, 1292в 25—27; 11, 1295в 1—5.
²² *Аристотель.* Никомахова этика, II, 5, 1106в 11 сл.
²³ *Аристотель.* Политика, IV, 11, 1296а 36—38.
²⁴ *Ликург.* Речь против Леократа, 17, 68—73; 20, 84—87; 24, 98 сл.; 26, 102—104; 28, 108 сл., *Гиперид.* Надгробная речь, 35—38.
²⁵ Ср., в частности, советы Аристотеля о введении должностей номофилаков и гинекономов: *Политика*, IV, 11, 1298в 26—35; 12, 1299а 20—23, 1300а 4—8; VI, 5, 1322в 37—1323а 6.
²⁶ *Плутарх.* Фокион, гл. XXXVII сл.; *Деметрий*, гл. XXXIV.— В кн.: *Плутарх. Сравнительные жизнеописания*, т. III. М., 1964, с. 28, 213.

- ¹ Началом этого периода обычно считают 486 г. до н. э., когда комедия впервые была включена в состав общегосударственного праздника Великих Дионисий.
- ² Наиболее значительные находки включены в издание: *Select Papyri. III. Literary papyri. Poetry.—Texts...* by D. L. Page. London—Harvard Univ. Press, 1962, N 47—72 (греческий текст с комментариями и английским переводом. Далее ссылки на это издание даются *Page D. L.*). Полное собрание папирусных текстов из греческой комедии: *Comicorum Graecorum fragmenta in papyris reperta*. C. Austin (Ed.). Berlin—New York, 1973.
- ³ Важнейшие работы в этой области: *Webster T. B. L. Studies in Later Greek Comedy*. 2 ed. Manchester Univ. Press, 1970; *Arnott W. G. From Aristophanes to Menander.—Greece and Rome*, 1972, t. 19, p. 65—80; *Hošek R. Die mittlere Komödie als Quelle soziologischer Beobachtungen.*—In: *Hellenische Poleis*. Berlin, 1973, Bd. III, S. 1099—1119.
- ⁴ Ссылки на фрагменты авторов аттической комедии даются по изд.: *The Fragments of Attic Comedy... newly edited...* by J. M. Edmonds. Leiden, 1957—1961, t. I—III. Первая цифра указывает на номер фрагмента из данного автора, римская — номер тома, арабская — страницу. Издание Эдмондса, отнюдь не безупречное в филологическом отношении, представляет для читателя, не знающего греческого языка, то удобство, что сопровождает греческий текст параллельным, хотя и достаточно свободным, английским переводом.
- ⁵ *Антифан*, фр. 169; *Анаксил*, фр. 9; *Алексид*, фр. 7 и 209 (II, 244, 334, 376, 474).
- ⁶ В этой и следующей главе огромное большинство цитат из комедий дается в прозаическом переводе автора книги. Этому есть две причины: во-первых, прозаический перевод позволяет точнее передать ход мысли оригинала; во-вторых, на русском языке до сих пор нет стихотворного перевода многих новых текстов Менандра и почти ни одной цитаты из других авторов комедии IV в. до н. э.
- ⁷ *Page D. L.* (см. прим. 2), № 63, p. 288.
- ⁸ *Ibid.*, № 47, p. 230—232.
- ⁹ *Webster T. B. L. Studies in Later Greek Comedy*, p. 85.
- ¹⁰ *Анулей*. Апология. Метаморфозы. Флориды. М., 1956, с. 337 сл.
- ¹¹ *Page D. L.* № 48, p. 232—236.
- ¹² См.: *Webster. Studies in Later Greek Comedy*, p. 173; *Grimal P. Le «Miles gloriosus» et la vieillesse de Philémon.*—*Rev. études latines*, 1968, t. 46, p. 129—138. Среди исследователей, относящих «Хвастуна» к первым годам III в. до н. э., находится К. Гайзер, считающий автором этой совершенно неизвестной комедии не кого иного, как Менандра (см. *Gaiser K. Zum «Miles gloriosus» des Plautus: eine neuerschlossene Menander-Komödie und ihre literaturgeschichtliche Stellung.*—*Poetica*, 1967, Bd. 1, S. 436—461. Перепечатано с дополнением автора в сб.: *Die römische Komödie: Plautus und Terenz*. Darmstadt, 1973, S. 205—248). Доводы Гайзера в пользу авторства Менандра не встретили, однако, признания у большинства ученых.

- ¹³ См. хорошую подборку материала в кн.: *Hofmann W., Wartenberg G.* Der Bramarbas in der antiken Komödie. Berlin, 1973, S. 5—61.
- ¹⁴ *Полонская К. П.* Сатирический образ демагога в комедиях Аристофана.— В кн.: Аристофан. М., 1956, с. 56—80; *Соболевский С. И.* Аристофан и его время. М., 1957, с. 102—105, 156—159; *Ярхо В.* Аристофан. М., 1954, с. 53 сл., 92—97.
- ¹⁵ *Page D. L.*, N 62, 64, 68, p. 284, 292, 316—318.
- ¹⁶ Среди четырех типов, наиболее распространенных в новой комедии (старик, юноша, женщины всех возрастов и всякого положения, раб) и получивших отражение в изобразительном искусстве от начала III до конца I в. до н. э., изображения раба занимают первое место по количеству относящегося к нему материала. См.: *Webster T. B. L.* Monuments illustrating New Comedy. London, 1961, p. 5.
- ¹⁷ *Феофраст.* Характеры. Л., 1974, с. 8, 12—15, 16 сл., 30 сл., 40—42.
- ¹⁸ *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957, гл. 6, с. 58 сл.

Глава IV. Комедии Менаандра: жанр и поэт

- ¹ Сведения о жизни и творчестве Менаандра, а также античные высказывания о нем собраны во втором томе издания Кёрте (прим. 7 к гл. I), с. 1—13. По этому же изданию даются в дальнейшем ссылки на античные цитаты из Менаандра; например, фр. 303.
- ² В папирусе сохранилось указание: «написал комедию семьдесят [...]ой по счету».
- ³ *Плутарх.* Моралии 853, 2. Русский перевод в кн.: Памятники поздней античной научно-художественной литературы. М., 1964, с. 49. Из-за прискорбной ошибки в переводе получается, что эта оценка принадлежит Аристотелю, который на самом деле умер за год до первого выступления Менаандра.
- ⁴ *Алкифрон.* Письма, IV, 18 и 19. См.: Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства. М., 1964, с. 137—142.
- ⁵ *Bieber M.* The History of the Greek and Roman Theater. Princeton, 1961, ill. 316, 317a.
- ⁶ Antioch on the Orontes. III. The Excavations 1937—1939. Princeton — London — Hague, 1941, N 110, 131, p. 248—251.
- ⁷ *Richter G. M. A.* The Portraits of the Greeks, v. II. London, 1965, p. 224—236. tabl. N 1514—1643; *Schindler W.* Das griechische Menanderbildnis in der Sicht römischer Kopisten — eine neue Replik im Privatbesitz eines DDR-Bürgers.— Wissensch. Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Ges.-Sprachw. R., 1976, Bd. 25, H. 4, S. 467—474.
- ⁸ Краткий обзор последних исследований творчества Менаандра и библиографии: *Павленко Л. В.* Менаандр: новые находки и проблематика изучения творчества.— Вестник древней истории, 1977, № 2, с. 151—159; *Kraus W.* Griechische Komödie. Menander.— Anz. Altertumswissenschaft, 1973, Bd. 26, S. 31—56.
- ⁹ Характеристику папирусных источников см. в комментарии Гомма и Сэндбэча (прим. 1 к введ.), с. 39—57. Об атрибуции спорных отрывков — соответственно в комментариях к ним.
- ¹⁰ *Тронский И. М.* Комедия Плавта «Bacchides»... (см. прим. 2 к

- гл. 1); Pöschl V. Die neuen Menanderpapyri und die Originalität des Plautus.— Sitzungsber. Heidelberg. Akad. Wiss. Philos.-hist. Kl., 1973, N 4.
- ¹¹ См.: *Méandre*. Tome 1, 2. Le Dyscolos. Texte établi et traduit par J.-M. Jacques. Paris, 1963, p. 49.
- ¹² Menandri reliquiae selectae. Rec. F. H. Sandbach. Oxford, 1972. По этому изданию приводятся в тексте стихи (ссылки даются арабскими цифрами в скобках) и фрагменты, цитируемые с названием комедий.
- ¹³ См. также фр. 358, 632, 633, 634, 650.
- ¹⁴ *Филемон*, фр. 10, 73, 90, 106, 117, 135, 136, 137, 150, 162, 191, 197; *Дифил*, фр. 3, 4, 107, 118 (Эдмондс, III, 10—86; 98 сл., 146—148).
- ¹⁵ Фр. 294, 322, 327, 336, 386, 416, 620, 644, 647; «Земледелец», фр. 5; «Одержимая», фр. 1.
- ¹⁶ Осуждение богачей и людей, прикрывающих богатством свои пороки: фр. 84, 218, 250, 274, 419, 510, 615, 616, 619, 786.
- ¹⁷ См. также фр. 181, 213, 219, 358, 407, 466, 468, 471, 532, 544, 553, 570, 608, 628, 714, 744.
- ¹⁸ См.: *Павленко Л. В.* Комедия Менандра «Щит».— Вестник древней истории, 1975, № 4, с. 80—92.
- ¹⁹ См.: *Тронский И. М.* Новонайденная комедия Менандра «Угромец».— Вестник древней истории, 1960, № 4, с. 55—72. Menanders Dyskolos als Zeugnis seiner Epoche. Fr. Zucker (Hrsg.). Berlin, Akad.-Verlag, 1965. Обзор литературы, вызванной первой публикацией текста «Брюзги»: *Kraus W.* Menanders Dyskolos.— Anz. Altertumswissenschaft, 1962, Bd. 15, S. 1—12. О дальнейших исследованиях см. прим. 8.
- ²⁰ Толчок плану Дава дает восклицание Хэрестрата: «Лучше умереть, чем увидеть свадьбу Смикрина» (314 сл.). «Так и сделай»,— предлагает Дав (330 сл.). Для зарождения интриги достаточно пятнадцати стихов. Сравним с этим плавтовского Псевдола в одноименной комедии: действие доходит почти до середины пьесы, а у героя еще нет никакого определенного плана.
- ²¹ См.: *Flury P.* Liebe und Liebessprache bei Menander, Plautus und Terenz. Heidelberg, 1968.
- ²² См.: *Holzberg N.* Menander. Untersuchungen zur dramatischen Technik. Nürnberg, 1974, и нашу рецензию: Deutsche Literaturzeitung. 1977, Bd. 98, стб. 555—559.
- ²³ См.: *Ярхо В. И.* «Самиянка» Менандра или «Инполит» неизнанку.— Вестник древней истории, 1977, № 3, с. 35—52.
- ²⁴ *Blume H.-D.* Menanders Samia. Eine Interpretation. Darmstadt, 1974, S. 77—126. См. также нашу рецензию: Deutsche Literaturzeitung, 1977, Bd. 98, стб. 696—699.
- ²⁵ *Кёпре*, т. II, с. 79.
- ²⁶ «Ненавистный», фр. 1. Комедия имела также другое название, по имени главного действующего лица: «Фрасонид».
- ²⁷ Палатипская Антология, V, 218.— В кн.: Греческая эпиграмма. М., 1960, с. 304.
- ²⁸ *Варнеке Б. В.* К истории типа «хвастливого воина».— Сб. статей в честь проф. В. П. Бузескула. Харьков, 1914, с. 66 сл. См. *Ярхо В. И.* Комедия Менандра «Ненавистный».— Вестник древней истории, 1979, № 2.
- ²⁹ *Treu K.* Die Menschen Menanders.— In: Der Mensch a's Mass der Dinge. Berlin, 1976, S. 407.

- ³⁰ Распределение реплик в ст. 246—255, очень важных для решения вопроса, кем и в каком порядке был опознан злополучный меч, остается до сих пор предметом разногласий среди исследователей. Некоторые полагают, что только от Демеи Кратия узнает о предполагаемой смерти брата, хотя в этом случае остается непонятной причина еще раньше возникшей ее ненависти к Фрасониду.
- ³¹ См.: *Тронский И. М.* «Сикионец» Менаандра.— Вестник древней истории, 1966, № 4, с. 54—67.
- ³² Ср. *Ярхо В.* Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978, с. 200 сл.
- ³³ Показательно, что Плавт, далекий от стилистических ассоциаций, которые возникали в подобных случаях у аудитории Менаандра, высмеивал эти приемы перед римской публикой. См. «Купец», 3—5.
- ³⁴ В оригинале Фрасонид обращается с этими словами к отсутствующему Демсе («Ты сделаешь меня...»).
- ³⁵ *Аристотель.* Никомахова этика, VIII, 14, 1162a 16—31.
- ³⁶ *Диоген Лаэртский*, VII 130.
- ³⁷ Ср. другие нелестные для жеп высказывания: фр. 142, 251, 418, 574—578, 581, 590—592, 718.

Заключение

- ¹ «Щит», 260 сл.; «Брюзга», 201; «Ненавистный», 302, 315; «Отрезанная коса», 1008, ср. 161.
- ² См. *Ярхо В.* Драматургия Эсхила..., с. 248, 261 сл.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Архив византийского нотария	9
Глава II. На рубеже эпох	23
Глава III. Судьбы афинской комедии	47
Глава IV. Комедии Менандра: жанр и поэт	78
1. Жизненный и творческий путь Менандра	78
2. Традиции и стереотипы	90
3. Структура комедий Менандра	93
4. Ранние комедии: «Щит» и «Угрюмец»	102
5. «Самиянка» — комедия ошибок?	117
6. Влюбленный воин (комедии «Отрезанная коса», «Ненавистный», «Сикионец»)	125
7. Торжество человечности: «Третьейский суд»	143
8. Другие комедии	153
Закключение	161
Примечания	169

Виктор Ноевич Ярхо

У ИСТОКОВ ЕВРОПЕЙСКОЙ КОМЕДИИ

Утверждено к печати

Редколлегией серии

научно-популярных изданий АН СССР

Редактор **Е. И. Володина**

Художник **М. М. Бабенков**

Художественный редактор **И. В. Разина**

Технический редактор **Н. П. Кузнецова**

Корректоры **Л. С. Агапова, Г. Г. Петропавловская**

ИБ № 15321

Сдано в набор 28.07.78.

Подписано к печати 05.01.79.

Т-02802. Формат 84×108¹/₃₂.

Бумага типографская № 1.

Гарнитура обыкновенная.

Печать высокая.

Усл. печ. л. 9,7. Уч.изд. л. 9,9.

Тираж 30 000 экз. Тип. зак. 838.

Цена 40 коп.

Издательство «Наука»

117485, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 94а

2-я типография издательства «Наука»

121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10