



ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА

---





*М. Л. Гаспаров*

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

Том I

О ПОЭТАХ



«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»

Москва 1997

ББК 80 я 44  
Г 22

Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда  
(РГНФ)  
проект 96-04-16118

**Гаспаров М. Л.**

Г 22      Избранные труды, том I. О поэтах. — М.: «Языки русской культуры», 1997. — 664 с.

ISBN 5-7859-0009-2

Основная часть книги — очерки о творчестве греческих и латинских поэтов: таких как Пиндар, Катулл, Вергилий, Гораций, Овидий, Авсоний, баснописцы, эпиграмматисты, средневековые ваганты и др. По большей части это вступительные статьи, написанные когда-то к изданиям русских переводов их стихов — общедоступно, но без упрощения. В центре внимания всюду — поэтика каждого автора: связанное описание его творчества в полном единстве, от стихосложения до идеологии. В приложении к книге — несколько статей более специального характера, не о поэтах, а о жанрах (мотивы и композиция греческой трагедии, хоровых од, гимнов Горация), а также о тех науках, в которых сама античность осмысляла свой художественный опыт, — о поэтике и риторике.

ББК 80 я 44

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 5-7859-0009-2

© М. Л. Гаспаров, 1997  
© А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика. Культура», 1995  
© В. П. Коршунов. Оформление серии, 1995

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i> .....	7
Древнегреческая хоровая лирика .....	9
Поэзия Пиндара .....	29
Поэт и поэзия в римской культуре .....	49
Катулл, или изобретатель чувства .....	82
Вергилий, или поэт будущего .....	111
Гораций, или золото середины .....	136
Овидий, или наука доброты .....	165
Овидий в изгнании .....	192
Басни Эзопа .....	228
Две традиции в легенде об Эзопе .....	259
Федр и Бабрий .....	268
Древнегреческая эпиграмма .....	291
Авсоний и его время .....	317
Поэзия вагантов .....	343
Поэзия Иоанна Секунда .....	400

### *Приложения*

Строение эпиникия .....	415
Сюжетосложение греческой трагедии .....	449
Неполнота и симметрия в «Истории» Геродота .....	483
Топика и композиция гимнов Горация .....	490
Поэзия и проза — поэтика и риторика .....	524
Античная риторика как система .....	556
Статусы обвинения в рассказе А. П. Чехова «Хористка» .....	586
Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики .....	590



## От автора

Очерки, вошедшие в этот том, писались, по большей части, как предисловия и послесловия к изданиям греческих и латинских поэтов в русских переводах. Отсюда их научно-популярный характер. Для настоящего издания они немного доработаны — добавлены и расширены цитаты-иллюстрации, устранены некоторые повторения. Обновлять их в соответствии с новейшей научной литературой, к сожалению, не было возможности — даже и не новые книги были в Москве не всегда доступны. Впрочем, мы старались писать, главным образом, не об истории или психологии, а о поэтике каждого автора, — а здесь перевероты в науке совершаются реже. Мне говорили, что все поэты у меня получаются похожими друг на друга: каждый — как ученик исторической школы, в поте лица одолевающий встающие перед ним литературные задачи. Наверное, это правда. Мне жалко, что не представилось случая написать о римских элегиках, о Лукане («новый Вергилий»), о Марциале («новый Катулл») и о сатириках: тогда преемственность этих задач была бы виднее. Некоторые статьи более специального характера — не о поэтах (и прозаиках), а именно об их задачах — составили в этой книге раздел «Приложение».





# ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ ЛИРИКА

## 1

Филологи давно привыкли делить историю греческой классической литературы на четыре эпохи: VIII в. до н. э. — это эпос, VII—VI вв. — лирика, V в. — драма, IV в. — проза. Эпос — это Гомер; лирика — Пиндар и Анакреонт; драма — Эсхил, Софокл, Еврипид и Аристофан; проза — Платон и Демосфен. Имена остальных писателей теряются: они или второстепенны, или — и это чаще всего — произведения их не дошли до нас, и мы можем судить о них лишь по скудным отрывкам и по отзывам античных ценителей.

В этом ряду представителей великой литературы представительство, выпавшее Пиндару, было особенно трудным. Древнегреческая лирика имела две разновидности: монодическую лирику и хоровую лирику. Монодическую олицетворял Анакреонт, хоровую — Пиндар. И та и другая были пением под музыку; но в монодической лирике пел сам поэт, в одиночку и от собственного лица, а в хоровой лирике пел хор, то ли от лица поэта, то ли от лица самого хора, то ли от лица всех сограждан, выставивших этот хор. Темы монодической лирики были простые и понятные — вино, любовь, вражда, уходящая молодость; предметом хоровой лирики были славословия былым богам, отклики на забытые события, размышления о высоком и отвлеченном смысле жизни и судьбы. Формой монодической лирики были короткие складные строчки, легкие для восприятия и подражания; формой хоровой лирики — громоздкие периоды, в которых уловить стихотворный ритм было настолько трудно, что в течение столетий их читали не как стихи, а как поэтическую прозу. И даже когда Пиндар и Анакреонт перестали быть единственными именами, представляющими для нас греческую лирику, когда филология научилась по отрывкам восстанавливать облики тех поэтов, чьи произведения не сохранились, то положение не изменилось. За спиной Анакреонта обрисовались фигуры Сапфо, Алкея, Архилоха, и в каждой из них европейский читатель видел что-то близкое и понятное ему. А за спиной Пиндара встали тени Симонида, Стесихора, Алкмана, еще более загадочные и непонятные, чем сам Пиндар.

Причина этого проста. Читатель нового времени твердо привык считать, что из всех родов литературы лирика — это самое непосредственное выражение личности, ее мыслей и чувств, и привык представлять себе эту личность по собственному образу и подобию: «человек — всегда человек». Монодическая лирика давала ему такую возможность подставлять под слова древнего поэта свой собственный жизненный опыт, хоровая лирика — нет. Она неприятно напоминала, что люди, которые

могли петь, слушать и переживать душою стихи Пиндара, были не так уж похожи на него, как ему хотелось бы, и что для того, чтобы понять этих людей, мало одного доброго желания, нужно еще и умственное усилие. Человек — всегда человек, но общество, в котором он живет, — это меняющееся общество, и понять личность, минуя общество, нельзя. Монодическая лирика была голосом личности и позволяла читателю нового времени обольщаться иллюзией, что он слышит и понимает самого Анакреонта или саму Сапфо. Хоровая лирика была голосом общества и требовала от читателя понимать и представлять себе всю эпоху, все общество, всю культуру тех давних времен. А картина эта была далекой и непривычной.

К началу VII в. до н. э. Греция была уже лет триста как заселена тем народом, который называл себя эллинами, с тремя его главными племенами — дорянами на юге, эолиянами на севере, ионянами на востоке. Начало этого заселения помнилось уже смутно и отодвигалось в легендарную древность. Гористая, лесистая, каменистая Греция была освоена вся; каждая долина и каждый островок, где можно было чем-то жить, были заняты маленькими общинами, цепко держащимися каждая за свою землю и готовыми к отпору на любое покушение. Заселение кончилось — начиналось тяжкое и мучительное перенаселение. Избыток его оттекал в колонии — сперва на малоазиатский берег Эгейского моря, в Эолиду и Ионию, потом еще дальше — на запад, в Сицилию и южную Италию, на север, во Фракию и Причерноморье, на юг, в ливийскую Кирену. Но это не спасало от трудностей. Внутри общин стремительно обострялись отношения между властью имущей знатью и живущим трудами рук своих народом; между общинами быстро выделялись агрессоры и гегемоны, нужно было либо подчиниться им, либо обороняться от них. При малейшем кризисе в стране вскипали гражданские смуты и междоусобные войны. Все это требовало совсем особенных форм общественной организации.

Именно в это время и в этих условиях в Греции складывается такой тип государственного строя, который стал в ней господствующим на многие века, — город-государство, полис. Это небольшая община, в несколько тысяч полноправных граждан, у нее свой клочок земли в какой-нибудь долине и свой городок со стенами и храмами, господствующий над этой долиной. Все граждане здесь на счету, все организованы в дружеские и соседские кружки, а из них складываются три-четыре-пясть «фил» («колен»), из которых и состоит полис. Частная, семейная, личная жизнь отодвинута на второй план: каждый помнит, что такая жизнь возможна лишь в том случае, если общество гарантирует каждому гражданину защиту от внутреннего притеснителя, а каждый гражданин обществу — защиту от внешнего врага. Это как бы военный лагерь, где каждый знает свое место в строю; в таких государствах, как

Спарта, это более заметно, в таких, как Афины, — менее, но ощущение это — повсюду. Понятно, что такой строй может держаться только постоянной заботой об общественном равновесии. Оно воплощено в законах полиса, а надежность этих законов засвидетельствована и разумом и верой. Разумом — потому что составление этих законов приписывается лучшим умам настоящего и прошлого, признанным «мудрецам» — историческим или легендарным. Верой — потому что законы эти санкционированы божеством, и у каждого полиса, филы, кружка есть свой бог-покровитель, которого граждане чтут, чествуют, радуют жертвоприношениями, шествиями и играми и который за это не оставляет город своим благоволением. Вся жизнь греческого полиса пронизана цепью регулярных и экстраординарных религиозных праздников, и все они — всенародные: в маленькой общине это достижимо. Это — школа сплоченности: ведь только сплоченностью держится полис, и в военное время эта сплоченность проявляется перед лицом врага, а в мирное — перед лицом бога.

Здесь и начинается та потребность в песне, которая породила хоровую лирику. Каждое жертвоприношение, каждое шествие, каждый обряд для грека должен был сопровождаться пением и пляской — это красиво, а божеству угодна красота. Поводов для обрядовой песни было так много, что сами греки не умели последовательно их систематизировать. Песни в честь богов вообще назывались «гимнами», в честь Аполлона (но и не только в честь Аполлона) — «пеанами», в честь Диониса — «дифирамбами». Если гимн пелся во время шествия, он назывался «просодий», если он сопровождался пляской, он назывался «гипорхема». В зависимости от состава хора выделялись «отрочьи песни» и «девичьи песни», «парфении», — последние, конечно, только в дорийских и эолийских общинах, где девушки не жили затворницами, как у ионян. Наконец, не только общегосударственные празднества сопровождалась обрядовыми песнями: когда гражданин женился, на свадьбе пели «гимней», когда гражданин умирал, на похоронах пели «френ». Более того: когда гражданин собирался на обычную пирушку в складчину с друзьями и соседями, то и такая пирушка находилась под покровительством полисной религии: дружба, объединяющая людей в застолье, была как бы залогом верности, связывающей их в бою, и недаром у спартанцев застолья допускались только общие и только повзводные. Поэтому когда на пирушке пелись хвалебные песни, «энкомии», в честь гостеприимного хозяина, или застольные песни, «сколии», над осушаемыми чашами, или любовные песни в честь красивых мальчиков (любовь старших воинов к младшим воинам тоже крепила единство и сплоченность защитников полиса), то и эти песни не были частным делом поющих и не обходились без поминания богов и героев.

Конечно, все это было не ново: обрядовые песни, как и трудовые, пелись у греков, как и у всех народов мира, с незапамятных времен — свидетельства о них есть у Гомера, намеки у Гесиода. Можно не сомневаться, что уже на этой фольклорной стадии здесь сложилась трехчастная структура, определяющая жанр гимна: часть «призывательная» — с именованьем божества и развернутым описанием его; часть «повествовательная» — с изложением какого-либо мифа о нем; часть «просительная» — с молитвою о помощи. Но в новых условиях этого безымянного наследия было уже недостаточно. Во-первых, изменилась общественная функция этих гимнов: в прежнюю, дополисную эпоху они обслуживали родовые и племенные культы, в новую, полисную эпоху они должны были обслуживать государственные культы, а это меняло самые поводы для призывания и просьб к богам. Во-вторых, изменился литературный контекст этих гимнов: в прежнюю эпоху они совмещали в себе еще не разделившиеся лирику и эпос, в новую эпоху рядом с ними существует выделившийся и оформившийся героический эпос, и он даже начинает наступление на традиционный гимнический материал — складываются первые «гомеровы гимны» в гексаметрах, не для хора, а для речитатива, и не для религиозного обряда, а для светского, чисто художественного удовольствия слушателей. В-третьих, наконец, изменились музыкальные средства этих гимнов: в греческой музыке VIII в. произошла целая революция — рядом с исконными струнными инструментами культа Аполлона утвердились духовые, пришедшие из Азии вместе с культом Диониса и принесшие с собой новые выразительные возможности.

## 2

Музыка и поэзия в ранней Греции были связаны гораздо тесней, чем когда-либо в позднейшее время. Ведущей в этом содружестве заведомо была поэзия («мелодия и ритм — лишь приварок к слову», — писали теоретики). Пение было только унисонным, исполнение и аккомпанемент не размывали, а усиливали внятность слова. Ритм музыки задавался ритмом стиха, естественными долготами и краткостями его слогов; мелодия вторила естественной интонации фразы, чутко передавая в ней и полутоны, и четверти тонов; первенствующим в их сочетании был ритм («ритм возбуждает слух, мелодия услаждает», — писали позднейшие теоретики). Строй музыки предпочитался простейший, диатонический; из трех употребительнейших ладов минорный считался (наперекор нашему нынешнему ощущению) высоким и строгим и потому исконно греческим, «дорийским», а два мажорных — мягко-жалостным и буйно-страстным и потому заимными, «лидийским» и «фригийским». Греческая лира («кифара», «форминга»), первоначально

лишь четырехструнная, без резонатора, без смычка, с одним бряцалом-плектром, своими негромкими, небогатыми и отрывистыми звуками вполне соответствовала этим скромным музыкальным идеалам. Азиатская флейта (собственно, дудка, обычно двойная, в которую дули с конца) давала звук более сильный, гибкий и свободный и вводила в соблазн оторвать музыку от слова, предоставить ей опасную волю. Греки знали и лиру и флейту издавна, но ощущали первую как «свое», вторую как «чужое»: они охотно вспоминали миф о том, как фригийский сатир Марсий был казнен Аполлоном за то, что посмел на флейте соперничать с его кифарой, и еще Платон будет без колебаний изгонять флейту из своего идеального государства. Игра на флейте и на кифаре называлась «авлетика» и «кифаристика», пение под флейту и под кифару — «авлодия» и «кифародия», общего названия для духового и струнного искусства в языке так и не сложилось.

VIII в. до н. э. был веком стремительного распространения авлетики. Это была музыка без слов, опасная своей возбуждающей иррациональностью; в то же время она уже осознавала свои специфические лады, вырабатывала твердые формы построения музыкального произведения — «авлетического нома». Для греков эти преобразования воплотились в полулегендарной фигуре фригийского флейтиста Олимпа, сына Марсия (едва ли не того Марсия, который соперничал с Аполлоном): ему приписывалось сочинение номов уже не только для Дионисова, но и для Аполлонова культа — некоторые из них надолго остались в употреблении, один из них, «многоголовый ном», упоминается у Пиндара (Пиф. 12). Греческая обрядовая лирика встала перед необходимостью реформы: нужно было так переработать архаические примитивные формы гимнов, чтобы они могли принять на вооружение новую музыку, не подчинившись ей, а подчинив ее себе — восстановив приоритет разумного слова перед внеразумным звуком. Это сделала великая музыкально-поэтическая реформа первой трети VII в. до н. э., и с нее начинается счет семи литературных поколений, составляющих историю греческой хоровой лирики.

Местом реформы, породившей классическую хоровую лирику, была дорийская Спарта — самый сильный и самый организованный из греческих полисов. Совершителями реформы были музыканты и поэты, работавшие в Спарте, но происходившие из других, более развитых греческих общин, в частности из малоазиатской Эолиды, соседствующей с Фригией, родиной флейты. Спарта VII в. еще нимало не была тем казарменно-аскетическим государством, каким она стала впоследствии: празднества ее славилась по всей Греции и отовсюду привлекали людей искусства. Время реформы известно с предельной точностью, возможной для этих еще неясных времен: «первое установление» — 676—673 гг. до н. э., учреждение вседорийского праздника Аполлона Кар-

нейского, и главный деятель этого события — Терпандр, поэт-кифаред с эолийского Лесбоса; «второе установление» — 665 г. до н. э., учреждение спартанского праздника Гимнопедий («пляска нагих юношей»), и главный деятель этого события — Фалет, поэт-кифаред с дорийского Крита. Эти два «установления» различала сама античная традиция (трактат «О музыке», сохранившийся под именем Плутарха): первому «установителю», Терпандру, приписывалось создание «кифародического нома», т. е. превращение нома из композиции чисто музыкальной в словесную, певшуюся соло под аккомпанемент кифары; второму, Фалету, — создание первых пеанов и гипорхем, т. е. превращение нома из сольного произведения в хоровое. Современником Терпандра и Фалета был третий музыкант, Клон, которому приписывалось создание «авлодического нома» — словесной композиции, певшейся под аккомпанемент флейты; это знаменовало окончательную победу слова над звуком. Таковы были самые общие очертания совершившихся событий; подробности их, конечно, растворяются в легендах.

Легенды эти тоже показательны: все они подчеркивают в деятельности первых лириков заботу о порядке, уставе, норме. Характерно, что само слово «ном» означает «устав», «закон». Терпандр будто бы был призван оракулом спасти Спарту от общественного бедствия — гражданских раздоров: он стал играть на кифаре во время пиров и этим водворил в городе спокойствие и мир. Точно так же Фалет будто бы спас Спарту от стихийного бедствия — своей игрой он будто бы отвратил от города чуму. Терпандру приписывалось «изобретение» не только богослужебных номов, но и застольных сколиев — грекам хотелось, чтобы и в общественном и в частном быту «устроителем» музыки был один и тот же человек. С именем Терпандра связывалось и усовершенствование кифары, происшедшее в начале VII века: число струн было увеличено с четырех до семи (и это количество надолго стало каноническим), вошел в употребление резонатор (обычно из щита черепахи: «черепаха» стала метонимическим названием кифары), явилась укрупненная и утяжеленная разновидность кифары — барбитон: все это давало кифаре возможность успешно соперничать с флейтой при аккомпанементе хоровому пению. Из стихов Терпандра и Фалета потомкам запомнились лишь немногие строки — например, знаменитый зачин гимна к Зевсу, ради величавости написанный одними лишь долгими слогами (и переведенный В. И. Ивановым одними лишь ударными слогами):

Зевс, ты — всех дел верх!  
 Зевс, ты — всех дел вождь!  
 Ты будь сих слов царь:  
 Ты правь наш гимн, Зевс!

Можно подозревать, что творчество первых лириков в основном и сводилось к таким зачинам и концовкам, разрабатывающим обрамляю-

щую, «призывательную» часть гимна; в центральной же части пелся еще старый, иногда гексаметрический текст, положенный на новую музыку («исполнив в желательной форме обращение к богам, переходили тотчас к стихам Гомера или прочих поэтов, что явствует из прелюдий Терпандра», — говорит псевдо-Плутарх). Полное освоение гимнического материала было еще впереди.

Как первое поколение греческой хоровой лирики определяется именем Терпандра, так второе — именем Алкмана. Время его — около 630 г. до н. э. В эту пору рядом с хоровой лирикой уже выделились и оформились основные жанры монодической лирики, в которых певец или декламатор говорил не от лица общества, а от своего лица, обращаясь к обществу: перед согражданами — о делах общественных (в элегии), перед товарищами по дружескому кружку — о делах содружества (в лесбосской песне), перед друзьями, врагами и свидетелями — о делах личных (в ямбе). Элегик Тиртей, воспевавший воинские уставы Спарты, и зачинатель ямба Архилох, которого потомки считали вторым после Гомера создателем греческой поэзии, были современниками Алкмана. Их опыт сказался и на творчестве Алкмана: он легко говорит в стихах о себе, шутит и над своей склонностью хорошо поесть, и над старческой любовью к красивым спартанским девушкам, для которых он пишет свои хоры. Если Терпандр сделал хоровую лирику голосом города, то Алкман внес в нее голос человека и этим создал то равновесие, которое нужно было для свободного развития жанра.

Алкман был грек из лидийских Сард, но работал он в Спарте: спрос в Спарте на услуги поэтов и музыкантов из восточной Греции по-прежнему был велик. Он считался основоположником и лучшим мастером жанра парфений — «девичьих песен», исполнявшихся соревнующимися хорами в шествиях на женских праздниках. Один из таких парфений сохранился в папирусном отрывке почти целиком. Он начинается двумя скомканно рассказанными мифологическими эпизодами — расправой Геракла с нечестивыми Гиппокоонтидами и расправой Зевса с нечестивыми Гигантами — и вразумляющим выводом: «хорошо тому, кого минует божий гнев». Затем почти с полуслова Алкман переходит к описанию происходящего праздника и похвале девушкам-запевалам своего хора и хора соперниц: здесь он в своей стихии — имена, комплименты, намеки, шутки сыплются без конца:

Не хватит нам пурпура  
Состязаться с соперницами;  
Нет у нас змеек,  
Чеканенных из золота;  
Нет лидийских повязок  
Для девушек с томными очами;  
Нет таких кос, как есть у Нанно,  
Нет Ареты, которая — как богиня,