

В. Н. Ярхо.

Менандр - поэт, рожденный заново

Современного читателя заголовок этого послесловия может немало озадачить. Легко представить себе, как рождается заново архитектурный шедевр далекого прошлого: с храма XV в. снимают кровлю и новый раскрашенный купол, и взору открывается первобытная красота строгого позакомарного покрытия, увенчанного шлемовидной главой; или по чертежам, старинным рисункам и гравюрам возводят дворцовый павильон XVIII в., разрушенный войной. Наконец, по отдельным строчкам собирают зашифрованные Пушкиным строфы 10-ой главы «Евгения Онегина», но никто еще не нашел способа возродить из пепла главы «Мертвых душ», сожженные Гоголем.

Менандр не сжигал своих рукописей. Больше того, на протяжении почти целого тысячелетия его комедии пользовались широчайшей известностью, их цитировали образованнейшие люди своего времени, а их автора нередко ставили на второе место после Гомера. В греческих городах, возникших после походов Александра Македонского на узкой полосе вдоль Нила, от Александрии до окрестностей нынешнего Асуана, Менандра читали еще в VII в. н. э. Знали его в это время и на западе бывшей Римской империи. Правда, теперь в ходу оставались уже только его избранные комедии, но они все-таки были известны полностью. Затем наступило почти полное забвение, если не считать нескольких сотен цитат, уцелевших большей частью у поздних моралистов и компиляторов, да так называемых «Изречений Менандра», широко распространенных со II в. н. э. по всему античному миру и дошедших до нас, кроме византийских рукописей, также в старославянском переводе.

Это было собрание однострочных стихотворных сентенций - рекомендаций на все случаи жизни, выписанных из сочинений древнегреческих драматургов V-IV вв. до н. э. и отчасти дополненных составителями в последние столетия античного мира. В наиболее полном своде «Изречений Менандра» насчитывается свыше 870 стихов, расположенных в алфавитном порядке по первой букве, начинающей строку. Подлинно менандровских среди них - едва ли больше 5%. К тому же можно ручаться, что люди, впитывавшие в себя на протяжении всего средневековья «менандровскую» мудрость, в большинстве случаев не имели никакого представления о Менандре - первоклассном драматурге.

Несколько лучше стало положение исследователей античной литературы, когда возрожденная усилиями гуманистов классическая древность заняла подобающее ей место в фундаменте новой европейской культуры. Эти люди знали, что пьесы римских комедиографов Плавта и Теренция представляли собой обработку греческих оригиналов, в том числе - комедий Менандра. И если Плавта сравнительно рано заподозрили в достаточно вольном обращении со своими прототипами, то четыре из

шести комедий Теренция рассматривались филологами как почти буквальный перевод соответствующих произведений Менандра. Этому мнению можно было доверять, можно было сомневаться, проверить истинность подобного утверждения, за отсутствием второй половины уравнения, было нельзя.

Завеса над «тайной» Менандра начала медленно приподниматься в последние десятилетия XIX - начале XX в., когда стали находить первые обрывки античных (*папирусных и пергаменных*) изданий Менандра. Решающее открытие было сделано в 1905г. - именно тогда французский ученый Гюстав Лефевр обнаружил при раскопах дома византийского нотариуса в бывшем Афродитополе (*близ нынешней Тимы*) целый склад греческих рукописей, в котором среди множества юридических документов, актов и расписок оказались остатки папирусного кодекса (*тетради, сшитой из согнутых пополам папирусных листов*) Vв., содержавшего некогда пять комедий Менандра. В результате тщательной и кропотливой работы Лефевр сумел опубликовать в 1907 г. крупные отрывки из комедий «Третейский суд», «Самиянка», «Остриженная», начальные страницы с текстом «Героя» и очень живую сцену из комедии, название которой до сих пор не удалось установить. Всего в разной степени сохранности набралось около полутора тысяч стихов, и это представляло собой огромный шаг вперед по сравнению с отдельными, даже достаточно обширными цитатами, уцелевшими в позднеантичных источниках сплошь да рядом без указания действующих лиц, сюжетной ситуации, а нередко - и самой комедии, из которой они заимствованы.

Второй важнейший шаг к возрождению Менандра был сделан уже в наше время, в середине 50-х годов. Швейцарский предприниматель и коллекционер М. Бодмэр приобрел на базаре в Александрии кодекс, состоявший когда-то из тридцати двух папирусных листов, заполненных с обеих сторон текстом комедий Менандра.

Ко времени покупки кодекса, относимый папирологами к концу III - началу IV в., значительно поистрепался: начальные четыре листа и замыкающие два оказались сильно испорченными, последние три вовсе потерялись. К тому же последний из прежних владельцев кодекса прошил его нитками в нескольких сантиметрах от левого края, чтобы листы не рассыпались. По краям многие из них крошились, но все же это был сборник, доставивший исследователям Менандра три комедии: целиком сохранился находившийся в середине кодекса «Брюзга», на четыре пятых - «Самиянка», меньше чем на половину - комедия «Щит», шедшая последней. Если содержание и ход действия «Самиянки» были известны, в общем, по публикации Лефевра (*хотя возросший теперь вдвое объем текста внес значительные поправки в прежние представления*), то о «Брюзге» и «Щите» делались ранее только предположения нередко фантастические, но всегда бездоказательные. Теперь исследователи Менандра получили в свои руки первую из названных комедий в полном виде, а развитие событий в «Щите» можно постулировать с достаточной надежностью на основании сохранившихся двух актов и обрывков из начала третьего.

К указанным здесь двум значительнейшим находкам менандровских пьес следует добавить крупные отрывки из комедии «Сикионец», обнаруженные на папирусных полосах при демонтаже мумий, и значительные части комедии «Ненавистный», открытые в собрании Оксиринхских папирусов. Необходимые сведения о важнейших источниках текста, как для названных здесь, так и для других комедий Менандра читатель найдет в примечаниях к каждой из них, но уже из сказанного становится ясно, почему только теперь, почти 2300 лет спустя после смерти Менандра, появилась возможность судить о его творчестве не по римским переработкам, не по отдельным цитатам и отзывам его античных почитателей, а по его собственным произведениям, так или иначе отразившим общественные условия и художественные вкусы его времени.

I

Творческий путь Менандра охватывает три десятилетия, которые в истории древней Греции отличались редкой даже для античного мира неустойчивостью общественных отношений.

К 321г. которым датируется начало творческого пути Менандра, уже отгремела слава грандиозных походов Александра Македонского, покорившего за 10 лет с небольшим страны, чья территория в десятки раз превосходила всю Грецию, не говоря уже о крошечной Македонии. Сошел в могилу в расцвете сил и сам завоеватель, оставив своим преемникам (диадохам) еще не поделенной огромную державу. Последние десятилетия IV и первые III в. в истории Греции - время бесконечных войн между наследниками Александра и их сыновьями, причем театром военных действий становится едва ли не все восточное Средиземноморье и прилегающие к нему страны Малой Азии. Старые, «классические» греческие государства могут существовать в это время, только опираясь на поддержку то одного, то другого могущественного полководца, для которого сами эти государства - не больше, чем фигуры среднего калибра в запутанной и ожесточенной военно-политической игре. Не составляют в этом смысле исключения и Афины.

Потерпев поражение в так называемой Ламийской войне (август 322 г.), когда афиняне в очередной раз попытались освободиться от македонского владычества, они вынуждены были согласиться на размещение в своей столице македонского гарнизона и установление олигархического правления. Новые усилия по восстановлению демократического строя давали только кратковременные результаты, пока в 317 г. власть в Афинах не оказалась в руках правителя-философа Деметрия Фалерского, находившегося, кстати сказать, в дружеских отношениях с Менандром. Воспитанник аристотелевской школы, Деметрий попытался установить в Афинах государственное устройство, рассчитанное на смягчение экономических и политических противоречий между богатыми и бедными и избегающее «крайностей» как радикальной демократии, так и ненавистной народу олигархии.

При демократическом строе всеми политическими правами пользовался любой свободнорожденный афинский гражданин, независимо от его материального состояния, - Деметрий ввел, хоть и сравнительно небольшой, денежный ценз, ограничив число полноправных граждан лицами, способными обеспечить себя полным вооружением пехотинца. В то же время он провел ряд законов, ограничивающих неумеренные расходы богатых на пиры, погребальные церемонии, женские наряды. Благодаря умелым мерам финансового характера Деметрию удалось заметно улучшить и стабилизировать экономическое состояние Афин, сильно пошатнувшееся за предшествующие два десятилетия. Этим объясняется, что в зажиточных слоях афинского общества Деметрий пользовался известной популярностью, чего нельзя сказать о широкой массе народа и ее предводителях. В этих кругах Деметрию не могли простить отказа от активной внешней политики и особенно его опоры на македонский гарнизон, расположенный в афинских гаванях.

Поэтому, когда в 307г. другому Деметрию, по прозвищу Полиоркет, понадобилось использовать для стоянки своего флота афинские порты и с этой целью он захватил Афины, разыгрывая из себя их освободителя от тирании, афиняне с радостью его приняли, а Деметрию Фалерскому пришлось бежать с родины, так и не завершив политического-эксперимента по созданию «среднего» строя в духе аристотелевского учения об идеальном государстве.

Впрочем, вмешательство нового Деметрия в общественную жизнь Афин не принесло им ни политической стабильности, ни материального благополучия. «Возрожденная» афинская демократия только внешне напоминала свою великую предшественницу середины V в.. Тогда демократический строй опирался на твердую экономическую основу - среднее и мелкое землевладение, и политическими правами обладали, как правило, граждане, владевшие небольшим участком земли и в силу этого имевшие возможность обеспечить себя необходимым вооружением. При Марафоне (490) и Саламине (480), в многочисленных кампаниях времен Пелопоннесской войны (431-404) интересы Афин защищало гражданское ополчение, независимо от того, шла ли речь о защите родины от чужеземного вторжения, или об осуществлении определенных великодержавных планов, из которых афинские крестьяне и ремесленники извлекали немалые доходы.

К концу IV в. положение существенно изменилось. Произошла заметная дифференциация в имущественном положении афинян: увеличилось число мелких землевладельцев, с превеликим трудом сводящих концы с концами, либо вовсе перешедших на положение городской бедноты, живущей случайным заработком и с жадностью ожидающей подачек от государства. Изменился характер афинского войска, превратившегося из общенародного ополчения в армию наемников, ничуть не озабоченных патриотическими побуждениями афинян и готовых бросить свой боевой пост при малейшей задержке с выплатой жалованья. Необходимые для содержания наемников средства афинскому государству приходилось изыскивать, облагая

денежными повинностями (как регулярными, так и чрезвычайными) наиболее зажиточных граждан, которым эти меры, естественно, приходились не по вкусу. С их точки зрения, предпочтительнее была любая "крепкая" власть, будь то македонский правитель или собственные олигархи, способные оградить их состояние от посягательств воинственной демократии. Отсюда - тяготение весьма значительного числа афинян к отказу от наступательной внешней политики прошлого, к спокойной жизни, ограниченной заботами текущего дня и кругом собственной семьи.

Впрочем, и радикальная демократия, настроенная по-прежнему достаточно агрессивно как внутри самой страны, так и за ее пределами, давно утратила какую-либо путеводную нить в своей политике. Поэтому она то с распростертыми объятьями встречала Деметрия Полиоркета и изощрялась в его неумеренном прославлении, то, лишь только военное счастье начинало ему изменять, закрывала для него свои гавани и уступала власть «умеренным», опиравшимся на поддержку македонян. Да и экономическая основа демократии была теперь настолько неопределенной, что у нее не было возможностей долго удержаться у власти, - отсюда бесконечные междуусобные распри, выливавшиеся в ситуацию, очень напоминающую гражданскую войну. Такое положение сложилось, в частности, в Афинах в самом начале III в., когда вождь «умеренных» Лахар вытеснил демократов в Пирей, а затем сам оказался в осаде, организованной Деметрием Полиоркетом и доведшей афинян до настоящего голода. «Примирение» наступило в 294 г., за три года до неожиданной смерти Менандра, и здесь нет необходимости проследивать дальнейшую историю Афин. Значительно важнее ознакомиться с тем, какое влияние оказали бурные события IV в. на общественную мысль и идеологические представления того времени.

II

Несмотря на потерю политической гегемонии, которой афиняне пользовались в Элладе на протяжении второй половины предыдущего V в., они и в следующем столетии сохраняли за собой значение ведущего культурного центра. Здесь, в роще легендарного героя Академа, учил философии Платон, в другом предместье Афин, Ликее, обосновался впоследствии со своей школой Аристотель. Широкое развитие получило театральное искусство, имевшее в древних Афинах немалое общественное значение: еще с самого начала V в. драматические представления стали важнейшей частью общегосударственного празднества Великих Дионисий, и произведения древнегреческих драматургов ставились в порядке художественного соревнования, происходившего перед лицом всего гражданского коллектива. Позднее, во второй половине V в., состязания драматургов вошли в состав другого праздника, также посвященного богу Дионису, - Ленеев. В IV в. наряду с театром в самих Афинах, заново отстроенным на склоне Акрополя, возникло множество небольших театров в так называемых демах - административных единицах, на которые делилась Аттика, и здесь, ради какого-нибудь местного празднества, поклонниками Талии и Мельпомены

могли разыгрываться пьесы, как уже получившие одобрение в Афинах, так и специально написанные по заказу местных властей. Этим объясняется, в частности, огромное количество комедий, написанных Менандром и его товарищами по драматическому искусству: они предназначались как для главных афинских праздников, так и для многочисленных фестивалей в демах.

Несмотря на очень различный угол зрения на действительность, свойственный философии и драматургии, перед ними стояла в Афинах, в сущности, одна и та же нравственная задача: обосновать поведение индивидуума в рамках гражданской общины, в которой древние греки видели как бы сколок универсума. Законы существования государства и мира в целом были, с их точки зрения, одинаковыми, различались только масштабы обоих организмов. В V в., когда этика как особая область философии только формировалась, первенство в решении указанной задачи принадлежало драме (точнее - трагедии); в IV в. оно перешло к философии, хотя нельзя недооценивать и роль театра (на этот раз нам приходится говорить о комедии, так как от трагедии IV в. дошли очень незначительные обрывки).

В V в., в период подъема и расцвета афинского города-государства (полиса), укрепившуюся в нем демократическую систему его идеологи рассматривали как результат разумного божественного устройства мира. В соответствии с волей бессмертных богов бескрайние просторы Малой Азии были отведены персидской монархии, а многочисленные государства гористой Греции, и в первую очередь Афины, предназначены для торжества демократии. В своем поведении люди лишь тогда достигают успеха, пока их планы согласуются хоть и с непостижимыми, но несомненно разумными замыслами божественных сил, правящих космосом. Столкновение человеческой воли с этим непознаваемым мировым разумом может привести к физическому уничтожению смертного, но не в состоянии поколебать веры в конечную справедливость мира. В IV в. представление афинян о мире начинает меняться.

Уже разорительная Пелопоннесская война, навсегда покончившая с афинской гегемонией, показала, что на благодетельную поддержку богов не всегда можно рассчитывать. К тому же имевшие место во время этой войны и бесконечных военных кампаний IV в. и остававшиеся, естественно, безнаказанными неоднократные случаи нарушения неприкосновенности храмов, извращения вечных заповедей благочестия и богопочитания заставляли людей усомниться в справедливости бессмертных богов, воздающих якобы каждому по заслугам. На протяжении IV в. традиционных богов все больше стала теснить в общественном сознании греков такая непостижимая и ненадежная сила, как Случай. Её обожествляют в образе молодой женщины, ей воздвигают алтари и храмы, и это появление новой богини свидетельствует не о простом увеличении семьи древних олимпийцев, но о далеко зашедшем разложении традиционного мировоззрения: старинными богами по привычке клянутся, но в их благодетельное вмешательство в человеческую жизнь мало кто верит.

Окончательный удар по старым богам нанесли походы Александра Македонского. Хотя сам прославленный завоеватель не возражал против того, чтобы его считали сыном Зевса или египетского Аммона, его военные успехи опрокинули все существовавшие до тех пор представления о соотношении сил в мире. Уже известный нам Деметрий Фалерский в своем сочинении, которое так и называлось «О Случае», указывал на результаты походов Александра как на пример всевластия Случая, господствующего над человеческим родом, «перекраивающего все вопреки нашим расчетам и проявляющего свою силу в неожиданном».

Признание всевластия Случая ставило перед этикой рядового гражданина и этическими учениями философов вопрос о критериях нравственности совсем иначе, чем это было в идеологии V в. Тогда было ясно, что разумно и нравственно все, совпадающее с нормами божественной справедливости. Теперь никто не был уверен в существовании этой самой справедливости; надо было искать другие моральные основы для своего поведения и для оценки других. И такая основа была найдена в собственном нраве человека, свидетельством чему является целый ряд трудов Аристотеля по этике, открывших дорогу изучению нравственных проблем в философии эллинизма.

Сущность мыслей Аристотеля о соотношении в деятельности человека случая и собственного нрава в самой общей форме может быть сформулирована следующим образом. На пути к достижению высшего блаженства, которое следует видеть отнюдь не в удовлетворении потребностей, порождаемых природой, человека подстерегают различные случайности; они могут помочь или помешать достижению поставленной цели. Однако эти внешние факторы не имеют отношения к его нравственности; того, кому повезло больше других, надо считать не счастливым, а удачливым, не больше того. Счастливым же, «хорошим и благоразумным», следует признать человека, который с достоинством переносит игру случая и в любых обстоятельствах "остаётся самим собой", соблюдая должную меру в любви и щедрости, мужестве и гневе. Отсюда у Аристотеля тщательная классификация человеческих типов, которые он исследует в разумных и чрезмерных проявлениях различных свойств, видя идеал в некоей середине между противоположными качествами. И в знаменитом сборнике «Характеры» Теофраст продолжает описание человеческих типов, но в более суженном ракурсе, чем это делал его учитель. Теофраста интересуют преимущественно отрицательные свойства человеческой природы. Так или иначе, интерес к индивидуальному нраву и его влиянию на положение человека, его жизненную позицию, взаимоотношения с окружающими - столь же примечательная черта общественной мысли последних десятилетий IV в., как и убеждение в неизбежном вмешательстве в жизнь смертных капризной и непостижимой воли Случая. Многочисленные доказательства этому мы найдем в комедиях Менандра.

III

Творчество Менандра и его современников в истории античной литературы относят к жанру так называемой новой аттической комедии. Разделение истории древнегреческой комедии на три периода восходит к временам античных филологов и опирается на значительные различия, существующие во внешнем облике и содержании комедий V-IV в., как мы знаем их из произведений Аристофана, Менандра и большого числа фрагментов, охватывающих более полутора столетий - от середины пятого до первых десятилетий III в.

Хронологические рамки каждого из трех периодов определяются важнейшими рубежами в общественно-политической жизни и поэтому достаточно условны. Древнюю аттическую комедию датируют временем с 486 г. (*год включения комедии в состав Великих Династий*) до 404 г. (*конец Пелопоннесской войны*). В промежуток между этой датой и 322 г. (*поражение афинян в Ламийской войне*) уместается время древней аттической комедии; с 322 г. начинается многовековый период новой комедии; сохранились свидетельства о состязании комических поэтов в середине I в., а пьесы Менандра и его современников продолжали ставить, во всяком случае, еще в V в. н. э. Однако практически мы располагаем для периода новой комедии только текстами самого Менандра да цитатами из произведений его современников и ближайших потомков.

Важнейшие признаки, по которым уже античная критика противопоставляла новую комедию древней и средней, следующие.

Древняя комедия, наиболее ярко представленная произведениями Аристофана (427-ок. 385), жанр сугубо публицистический по содержанию и чрезвычайно разнообразный по форме. Здесь она интересует нас только как абсолютный антипод комедии Менандра. Древней комедии свойственна беспощадная сатира на самые злободневные темы и безграничная свобода в средствах выражения, легко сочетающая необузданную фантазию со столь же необузданным гротеском, ничего этого нет и в помине у Менандра. Гораздо ближе по своему содержанию и художественным средствам его комедии были к типу, сложившемуся в период средней аттической комедии. Хотя от этого времени не дошло целиком ни одного произведения, многочисленные цитаты и свидетельства, сохранившиеся у поздних античных авторов, позволяют нам восстановить облик средней комедии с достаточной долей надежности.

В отличие от древней комедии, центром средней была не публицистическая идея, а бытовая зарисовка. Это не означает, что из средней комедии совсем исчезли выпады против современников - в дошедших до нас цитатах упоминаются руководители афинской демократии и их противники, известные философы и не менее известные

нахлебники при богатых молодых людях; встречаются имена вождей антимакедонской оппозиции - Демосфена и Гиперида. Но все эти люди не являются объектом политической сатиры и попадают в поле зрения комедии только в связи с какими-нибудь подробностями из их быта и частной жизни. Главное место в средней комедии занимала, судя по всему, любовная история с последующим опознанием насильника или внебрачных детей, подброшенных опозоренной девушкой. Вокруг этого сюжета группировались достаточно стереотипные комические маски, - говоря о масках, мы употребляем это слово как в переносном, так и в самом буквальном смысле.

Актеры в древнегреческой драме с самого ее зарождения играли в масках. Сначала это было вызвано тем обстоятельством, что различные роли исполнял один актер - сам автор исполняемого произведения, и сменяемые маски помогали ему «лицедействовать» за всех. *(Впрочем, и позже греческая драма обходилась тремя актерами, так что на долю каждого приходилось несколько ролей, - маска и здесь была неизбежна.)* Затем все более увеличивавшиеся размеры театра, предназначенного в принципе для всех граждан города-государства, заставляли укрупнять черты лица персонажа, чтобы сделать его легко узнаваемым для зрителей из самых дальних рядов. Наконец, маски содействовали тому же мгновенному опознанию социального положения, возраста, пола действующего лица. Если говорить о комедии в интересующий нас период, то определенный цвет лица и волос сразу же выдавал в появляющемся персонаже трудолюбивого молодого человека из крестьянской семьи или богатого влюбленного юношу, почтенную мать семейства или легкомысленную служительницу самой древней профессии.

Однако понятие «маски» имеет для той же средней, а затем и новой комедии более широкое значение, затрагивающее самую сущность образа. Стереотипный сюжет бытовой комедии с любовной тематикой и опознанием предполагал также достаточно стереотипный состав ее участников. Прежде всего, нельзя было обойтись без юного бездельника из состоятельной семьи, либо уже совершившего насилие над соседской дочерью, либо стремящегося к обладанию девушкой из публичного дома. В первом случае юноше надо было постараться только скрыть от отца свою вину, во втором - еще выманить у него же деньги для выкупа девицы у сводника. Соответственно в число действующих лиц неизбежно вовлекаются старик отец и алчный сводник, а непременно пособником юноши, способного только на охи и вздохи, становится пронырливый раб или склонный к поучениям дядька (раб-резонер). Что касается женской половины, то девушка из добропорядочной семьи, да еще ставшая жертвой насилия, редко появлялась на сцене. Зато огромную роль играли гетеры - жрицы продажной любви, либо содержащиеся у сводника, либо занимающиеся частной практикой на свой риск и страх. Нередко в любовную интригу оказывался замешанным воин - какой-нибудь командир наемников, разбогатевший в чужеземных походах и не жалеющий средств на приобретение в качестве сожительницы той самой девушки, по которой изнывает влюбленный и безденежный молодой человек. Воину часто сопутствовал паразит - первоначально это слово обозначало человека, получившего

право обедать за государственный счет в здании городского совета (от греч. - «около» и «хлеб»). Однако в IV в. исконное значение слова совершенно утрачивается, и паразитом называют бедного человека, находящегося в добровольном услужении при богатом воине или молодом барчуке, - тому и другому он помогает в любовных делах, снабжая свои услуги обильной дозой лести в ожидании хорошего угощения.

Наряду с персонажами, так или иначе вовлеченными в интригу, имелся также определенный набор второстепенных действующих лиц, среди которых первое место, судя по нашим источникам, занимал повар. Домашнее хозяйство афинян отличалось, вообще говоря, простотой и скромностью, и при необходимости приготовить обед для свадьбы или еще какого-нибудь семейного праздника специально нанимали на базаре повара. Представители этого ремесла в середине IV в. наводнили сцену в афинской комедии, выступая с учнейшими рассуждениями о едва ли не всемирном значении кулинарного мастерства. По своему происхождению маска повара восходила к традициям древней комедии, в которой финальное обжорство (*с первоначальным ритуальным назначением*) призвано было ознаменовать победу героя комедии над его противниками: предаваясь неумеренному насыщению и прогоняя от пиршественного стола своих антагонистов, комический герой тем самым зримо прославлял свое торжество и столь же наглядно посрамлял поверженных. В IV в. ритуально-триумфальное назначение пиршества было забыто, и наследником этой традиции остался болтливый повар, перечисляющий всевозможные деликатесы и неумеренно гордящийся тайнами своей профессии.

В области формы самым существенным отличием средней и новой комедии от древней была утрата хорового элемента.

В древней комедии хор играл очень значительную роль, являясь и носителем публицистической идеи пьесы, и выразителем общественных или эстетических взглядов ее автора, и весьма активным участником действия. Хору отводились целые партии, построенные по строгим законам симметрии (парод, парабаса) с использованием разнообразнейших музыкальных размеров. Кое-какие остатки этого великолепия еще попадаются в отрывках из средней комедии, но уже в двух последних произведениях Аристофана (*«Женщины в народном собрании», 392г., и «Богатство», 388г.*) встречаются ремарки «выступление хора», обозначающие что автор не пишет для хора специальный текст, а поручает ему исполнить либо какую-нибудь вставную, нейтральную по содержанию песнь, либо просто развлечь зрителей пляской. Ко времени новой комедии хор потерял всякое значение для ее содержания, и его четыре танцевальных выступления без слов стали служить только для разделения пьесы на пять частей, из которых впоследствии вышло пятиактное членение новой европейской драмы. В конце IV в. хор изображал, как это видно из пьес Менандра, толпу подгулявших горожан или поселян, - встреча с ними представлялась действующим лицам нежелательной, и они покидали сцену, оставляя ее для пляски

хора. Этим обозначался конец первого акта; для трех последующих антрактов с участием хора никакой аргументации больше не требовалось.

Таким образом, ко времени появления Менандра на афинской сцене аттическая комедия представляла собой небольшую по объему (около 1000 стихов) пятиактную пьесу с сюжетом, изображавшим события, происходящие с членами двух-трех живущих по соседству семей, и с персонажами, круг которых был ограничен набором стандартных масок.

IV

Античные свидетельства о жизненном пути Менандра не слишком обширны и, будучи помещены в «Дополнениях» к основному содержанию данного издания, позволяют нам ограничиться здесь их сжатой сводкой. Менандр родился в Афинах в 342г. Дальнейшие ссылки на свидетельства - в тексте этого раздела статьи. Обязательную для афинских граждан военную службу он проходил вместе со своим ровесником, будущим философом Эпикуром. Вместе они слушали и лекции Теофраста в Ликее, и усвоенные ими в юности уроки, конечно, не пропали без следа, хотя и нет необходимости искать в каждом высказывании персонажей Менандра прямое отражение философских мыслей его учителя или друга.

Двадцати одного года от роду поэт решил испытать своей силы в драматическом искусстве, поставив комедию «Гнев». Сохранившиеся сведения о победе Менандра в первом же состязании едва ли надежны; большего доверия, заслуживают сообщения о том, что первую победу на Ленеях он одержал в 316г., а на Великих Дионисиях - в следующем, 315г.. Близкая дружба с Деметрием Фалерским чуть не стоила нашему поэту жизни; от уголовного преследования его избавило вмешательство некоего Телесфора, родственника Деметрия Полиоркета. Вероятно, именно после этого египетский царь Птолемей прислал Менандру приглашение переселиться в Александрию, где к этому времени возник один из первых крупных центров греческой культуры на эллинизированном Востоке. Поэт, однако, отклонил соблазнительное предложение и после 307г., по-видимому, продолжал вести достаточно спокойную жизнь в своем поместье в Пирее. Здесь, купаясь в гавани, он утонул на пятьдесят втором году жизни в 291 г., не совершив в искусстве комедии всего, на что был способен. Афиняне воздвигли ему по дороге из Пирея в Афины кенотаф, который оставался одной из достопримечательностей аттического ландшафта еще во времена ранней Римской империи. Вскоре же после смерти Менандра ему была поставлена статуя в афинском театре Диониса. При раскопках в 1862 г. нашли ее мраморное подножие с надписью: «Менандр. Сделали Кефисодот и Тимарх» - известные в то время скульпторы, сыновья знаменитого Праксителя. Вероятно, они знали поэта при жизни, так что созданный ими портрет Менандра достаточно близко отражал его внешность. Поскольку же дошедшие до нас более поздние бюсты Менандра числом

свыше полусотни (в том числе и прекрасный скульптурный портрет из Эрмитажа) восходят, по мнению историков искусства, к афинской статуе, мы можем составить себе вполне достоверное представление о его облике.

Особо следует остановиться на популярной в античные времена легенде о длительном союзе Менандра с образованной афинской гетерой Гликерой, чуть ли не помогавшей ему в создании и, во всяком случае, в постановке его комедий. В наиболее полной форме эта версия разработана в двух письмах, которыми поздний греческий ритор Алкифрон (конец II - нач. III в. н. э.) заставил обменяться Менандра и Гликеру в своем собрании фиктивных парных посланий Алкифрон. Возникла же она скорее всего в эпоху Августа, и одной из причин ее появления было свойственное античности представление о том, что собственный нрав поэта накладывает неизгладимый отпечаток на его творчество. (*Аристофан неоднократно пародирует это мнение, изображая в «Ахарнянах» Еврипида, в «Лягушках» Еврипида и Эсхила, в «Женщинах на празднике Фесмофорий» - Агафона. ср. вложенные в уста последнего высказывания: «Поэт должен принаравливать свой характер к драмам, которые он собирается создавать» и «Необходимо творить подобное своей природе».*) Почти ни одна комедия Менандра не обходится без любви; именем Гликеры, вообще популярным среди гетер, называлась одна из комедий Менандра, - следовательно, закономерно было сделать вывод, что постоянной подружкой поэта была носившая это имя гетера. К тому же источники действительно не сохранили никаких сведений о семейной жизни и потомстве Менандра.

По античным свидетельствам, Менандр написал то ли 105, то ли 108 комедий. Нам известны по названиям сто пять или сто шесть, причем семь из них носили, очевидно, двойные названия (*например, «Брюзга, или Человеконенавистник», «Фрасонид, или Ненавистный»*), так что не вполне ясно, включают ли наши достаточно поздние источники в общее число пьес Менандра все, известные им по названиям, или существовало еще несколько комедий, ускользнувших от внимания александрийских филологов (*что само по себе маловероятно*). Как бы то ни было, Менандра надо считать автором доброй сотни комедий, и такая творческая активность не является чем-то исключительным для античных времен: если верить византийскому словарю «Суда», составленному на рубеже I тысячелетия н. э., предшественник Менандра на комической сцене Антифан сочинил 36 пьес; другой автор средней комедии, Алексид, которого кое-где называют наставником Менандра в театральном ремесле, - 245. Нам известны от каждого из них по названиям около 130 комедий. Чуть больше, чуть меньше, чем по сотне произведений, написали собратья Менандра по новой комедии - Филемон и Дифил.

Ясно, что подобная продуктивность была возможна только при существовании определенных сюжетных стереотипов и наличии галереи традиционных масок, о чем говорилось выше. Конечно, Менандр не составлял в этом смысле исключения, так что античная критика даже обвиняла его в воровстве у других драматургов. Правильнее,

вероятно, говорить об известной традиционности художественного мышления, находившей отражение во множестве трафаретных названий пьес, имен персонажей, не говоря уже о сюжетных ситуациях. Так, у Менандра были две комедии под названием «Братья» (одна из них легла в основу плавтовского «Стиха», другую переработал Теренций), в то время как в летописи афинской комедии на протяжении IV-III вв. зафиксировано еще шесть «Братьев» других авторов. Аналогичное положение с менандровскими «Близнецами» (в них могла идти речь о путанице, основанной на удивительном сходстве двух близнецов, что-нибудь вроде плавтовских «Менехмов» или шекспировской «Комедии ошибок») - было еще семь пьес под тем же названием у других комических поэтов; число примеров может быть увеличено. Если названия комедий Менандра совпадают с названиями пьес Антифана (10 или 11 случаев) и Алексида (12 случаев), то ясно, что первенство принадлежит старшим поэтам. Но если у Филемона было 10 комедий, а у Дифила - восемь, совпадающих по названиям с комедиями Менандра, то при многих неясностях в хронологии новой аттической комедии очень трудно установить, за кем следует признать приоритет в разработке той или иной темы.

Традиционны имена носителей определенной маски. Больше всего примеров этого дают, естественно, тексты Менандра, но и в отрывках из других авторов Демей или Лахет всегда старик-отец, Мосхион - влюбленный молодой человек, Дав и Сосия - рабы. В цитатах из Менандра, сохраненных позднеантичными авторами, встречается достаточное количество высказываний о роли случая, призывов к человеку не поддаваться беде, жалоб на супружескую жизнь и т. п., которые, как две капли воды, похожи на аналогичные цитаты из Филемона и Дифила. Словом, у поэтов новой комедии был, несомненно, некий «общий фонд» сюжетов, приемов, имен, названий, открытый для всех без ограничения. Уже упоминавшийся Антифан жаловался когда-то в своей пьесе «Творчество» на трудности комедийного ремесла. Трагическому автору, говорил он, достаточно назвать имя Эдипа или Алкмеона, как зритель уже знает, кто его отец, мать, дети; комическому же автору надо самому изобретать интригу, взаимоотношения между действующими лицами и все прочее. Если эти жалобы и были обоснованы в начале IV в., когда бытовая комедия делала первые шаги на афинском театре, то для эпохи Менандра можно поручиться в обратном: стоило появиться на сцене персонажу в маске старика по имени Демей, как каждому становилось ясно, что это отец влюбленного молодого человека; точно так же от раба по имени Сосия ожидали благодетельного вмешательства в переживания его молодого господина, от женщины по имени Миррина - жалоб на сына-вертопраха или отчаяния по случаю преждевременных родов у дочери-невесты.

При всем том, если бы заслуги Менандра перед мировой литературой ограничивались только удачным воспроизведением стереотипных ситуаций и образов, имя его кануло бы в Лету, как это произошло со многими десятками комических поэтов, известных ныне одним специалистам, а ближайшие и отдаленные потомки Менандра не восхищались бы его искусством, сравнивая его с Гомером. По-видимому,

Менандр внес в традиционные схемы нечто такое, что оказалось гораздо жизненнее их самих, что строилось не на стандартных приемах, а открывало новые перспективы для жанра. Именно новизна художественного мышления Менандра (*как за столетие до него - Еврипида*) была причиной его непризнания современной ему аудиторией: за всю свою жизнь он одержал всего восемь побед, и пальма первенства гораздо чаще доставалась его соперникам - Дифилу и особенно Филемону, - хорошим драматургам, но, судя по всему, достаточно традиционным. Чем же обогатил Менандр жанр комедии и что стало теперь достоянием мировой культуры?

V

Своеобразие Менандра становится ясным уже при ознакомлении с произведениями, принадлежащими к начальному периоду его творчества. Это - «Брюзга», поставленный на Ленеях 316 г., и «Щит» - время постановки документально не засвидетельствовано, но отнесение его по стилистическим признакам к ранним пьесам Менандра едва ли может вызывать сомнение. В обеих комедиях обращает на себя внимание отсутствие или полное переосмысление почти всех традиционных сюжетных элементов новой комедии, влекущее за собой и переработку стандартных масок. В первую очередь это касается любовной интриги.

В «Щите» безнадежно влюбленным молодым человеком предстает Хэрея, в «Брюзге» - Сострат. Оба располагают возможностью видеться с объектом своей страсти: Хэрея - как приемный сын Хэрестрата, живущий под одной крышей с его племянницей, в которую он влюблен; Сострат - оказавшись у дома Кнемона в тот миг, когда девушка вышла за водой и воспользовалась его помощью, и затем еще раз, уже находясь в доме Кнемона и помогая вытаскивать из колодца сумасбродного старика. По всем законам комедийной логики, молодые люди (*и особенно Сострат как сын богатых родителей*) должны были бы использовать эту возможность, чтобы завязать с возлюбленной более близкие отношения, ведущие к ее тайному соращению. (*Именно в эту комедийную схему вполне вписываются опасения Горгия и Дава, видящих, как богатый юноша увивается вокруг добродетельной дочери старого брюзги*). Между тем, у самого Сострата и в мыслях нет совершить по отношению к девушке недостойный поступок; единственная цель его появления у дома Кнемона заручиться согласием старика на законный брак с его дочерью. Больше того, уже стоя рядом с девушкой, любуясь ее красотой и чувствуя непреодолимое желание ее расцеловать, Сострат выбегает из дому, чтобы, поддавшись искушению, не нанести ей обиды. Менее обстоятельно обрисованный Хэрея успевает все же сообщить зрителям, что он терпеливо ждал решения приемного отца о его бракосочетании и ни до, ни после этого даже не пытался обидеть девушку незаконной связью.

Из положения, занимаемого в обеих комедиях молодыми людьми, видно еще одно существенное различие в развитии интриги у начинающего Менандра и в

традиционной комедии IV в., насколько мы знаем ее по римским переработкам. Там основу сюжета составляло увлечение юноши гетерой, за которую надо уплатить большие деньги своднику, - если благодаря счастливому стечению обстоятельств в выкупленной гетере удавалось опознать дочь полноправных граждан, которую молодой человек мог теперь назвать законной женой, это уже превосходило все ожидания. К тому же его возлюбленная должна была либо еще не вступить на дорогу профессиональной любви, либо иметь в качестве первого и единственного клиента как раз нашего молодого влюбленного. Пока же суть да дело, ему надо было раздобыть где-то денег для выкупа девушки, и объектом атаки избирался обычно его собственный отец, провести которого, однако, юноша не мог без помощи преданного и хитрого раба (*у Менандра эта ситуация разрабатывалась в «Двойном обмане»*).

В ранних комедиях Менандра опять все иначе. Во-первых, конечной целью обоих молодых людей является не мимолетная забава, не приобретение постоянной рабыни-любовницы (*случай достаточно частый в реальном афинском быту*), а законный брак, к которому юношу ведут не воля отца, не материальные соображения, а собственное чувство, - случай крайне редкий в афинской матримониальной практике, где брак являлся прежде всего экономической сделкой и заключался по согласованию между родителями. Во-вторых, не только отпадает необходимость в выкупе возлюбленной и в обмане скупого отца, напротив, Сострат согласен взять замуж дочь Кнемона вовсе без приданого и легко убеждает в этом своего богатого и сговорчивого отца, а Хэрестрат сам обеспечивает приданым племянницу-сироту, чтобы выдать ее замуж за своего приемного сына. Наконец, в «Брюзге» вместо хитроумной интриги мы находим простодушную готовность Сострата честным трудом в поле завоевать симпатию Кнемона, и хотя эти усилия оказываются напрасными, честность и прямота Сострата производят решающее впечатление на Горгия, который видит теперь в нем не легкомысленного юнца из богатого дома, а надежного и серьезного человека. В «Щите», в отличие от «Брюзги», пускается в ход несложная интрига, задуманная ловким рабом, но опять же не с целью заполучить подружку для молодого баловня, а отвадить от брака с юным созданием скупого старика, зарящегося на большое приданое. Едва ли подобный план, оберегающий девушку от противоестественного союза со стариком и имеющий целью соединение в законном браке двух молодых людей, может быть сопоставлен с намерениями юных бездельников у Плавта и Теренция.

«Перевернутость» любовной темы в «Брюзге» и «Щите» имеет последствием отказ драматурга и от других, связанных с нею сюжетных мотивов. Ни в одной из этих комедий нет ни подкинутых детей, ни опознания насильника, ни встречи отцов с потерянными некогда сыном или дочерью (или обоими вместе). Нет и традиционных персонажей, вроде скупого и ворчливого отца (*Каллиппид в «Брюзге» и Хэрестрат в «Щите» отличаются редкой щедростью и пониманием положения молодого влюбленного*), или хвастливого воина (*Клеострат в «Щите», отправившийся на войну, чтобы скопить приданое для сестры, меньше всего похож на пустого фанфарона-*

вояку), или гетеры, властно вмешивающейся в жизнь молодых людей. Впоследствии Менандр будет использовать многие из стандартных приемов и типов порознь или в различных сочетаниях, но об этом еще речь впереди. В ранних же комедиях в традиционных ампуа выступают только повар (Сикон в «Брюзге», безымянный повар в «Щите»), старуха-прислужница, являющаяся одновременно кормилицей девушки (Симиха в «Брюзге»), да несколько рабов, из которых ближе всего к стереотипу Пиррий в «Брюзге» - «бегущий раб», на ходу сообщая сведения, важные для экспозиции пьесы. Все это, как видим, второстепенные персонажи, не определяющие главного в содержании интересующих нас комедий. Что же становится в них главным?

Ответ на это дает отчасти само название единственной целиком сохранившейся комедии - «Брюзга». Хотя у предшественников Менандра были пьесы под аналогичным или похожим заглавием «Одинокий» у Фриниха (V в.) и у Анаксила (IV в.), «Брюзга» - у Мнесимаха (IV в.), от них практически ничего не сохранилось. Единственное относительно подробное упоминание о Тимоне-мизантропе (может быть, реальном лице) мы находим в «Лисистрате» Аристофана, но там оно содержится в контексте, исключающем какую бы то ни было «характерологию». Напротив, Кнемон у Менандра является «характером», если это слово понимать не в его современном, а в античном значении. Нынешнее литературоведение вкладывает в понятие характера совокупность отдельных психических проявлений индивидуума, иногда не легко совмещающихся в одном человеке; к тому же в реалистическом искусстве характер изображается в динамике, в развитии составляющих его черт. Гораздо более однозначное античное понимание характера находит выражение в уже упоминавшемся трактате Теофраста, где среди других человеческих типов мы найдем также скупого, жадного, мелочного, ворчливого, деревенщину, грубияна. Однако, если мы попытаемся приложить эти нормативные категории к менандровскому Кнемену, то окажется, что его образ шире и теофрастовских дефиниций и самого названия комедии.

Конечно, многое в Кнемене идет от фольклорной маски скупца и скряги, не вполне подтверждаемой обстоятельствами его реальной жизни: так, Горгий находит возможным дать за сестрой один талант - богатым приданым эту сумму не назовешь, но и взять ее у нищего, каким представлен Кнемон, было бы неоткуда. Затем, Кнемон остается стеречь свое добро от собравшихся в гроте Пана, хотя отказывает Гете и Сикону в единственной кастрюле под тем предлогом, что у него в доме ничего нет, - но если дом пуст, то что в нем стеречь? Наряду с чертами скряги Кнемон наделен признаками не сдержанного в делах и действиях грубияна и ворчуна: не выслушав Пиррия, он гонит его прочь градом камней и комьев земли; незнакомого ему Сострата ругает на чем свет стоит только за то, что он приблизился к его дому. В утрированном виде предстает человеко-ненавистный нрав старика: при открытом характере общественной жизни афинян, привыкших с утра до вечера проводить время на площадях и улицах города, Кнемон уходит работать на участок подальше от дороги, да еще выражает сожаление, что он не вооружен головой Горгоны: тогда бы он обратил в

камень любого, кто посмел бы к нему сунуться. Следовательно, образ Кнемона не укладывается ни в один из обрисованных Феофрастом характеров, а представляет сочетание разнообразных, хотя и дополняющих друг друга черт. Наконец, особенно примечательно, что в характере Кнемона обнаруживается и некая возможность развития: хотя спасенный Горгием старик и не намерен отказаться от привычного угрюмого одиночества, он признает несостоятельность своей нравственной программы и необходимость взаимного общения и взаимопомощи между людьми.

Для постановки вопроса об изображении характеров в «Щите» наши возможности сравнительно ограничены, так как пьеса сохранилась немногим более, чем на две пятых. Наиболее яркий материал дает сравнение двух стариков - Хэрестрата и Смикрина, которые в пределах одного типа представляют два противоположных варианта: благородный, щедрый отец семейства и мелочный, бессовестный старый холостяк. По аналогичному принципу контраста будет строиться не одна пара масок у Менандра, и уже в «Брюзге» подтверждение этому дают Кнемон и Каллиппид, Сострат и Горгий. Возможно, что таким способом характеристики пользовались и другие драматурги современники Менандра, - за недостаточностью источников вопрос приходится оставить открытым. Наряду с этим обе ранние комедии Менандра дают нам теперь исключительно важный материал для того, чтобы установить связь его раннего творчества с традициями аттической комедии еще в двух отношениях.

Читатель, внимательно следивший за проявлениями нрава персонажей в обеих комедиях, будет, несомненно, поражен явным налетом буффонады, плохо вяжущейся с серьезным изображением характеров. В традициях фольклорного балагана выдержаны финал "Брюзги" и фигура врача-шарлатана в «Щите», да и бесконечные цитаты из трагедий, которые Дав высыпает на ничего не понимающего Смикрина, тоже служат для развлечения публики, а не для углубления образа верного раба. Как видно, «ранний» Менандр еще не обособился от традиционного «посрамления», восходящего к древнейшему периоду аттической комедии, и не всегда умеет постоять за свое творческое кредо, - в последующих комедиях он почти совсем откажется от шутовских приемов, сосредоточивая все внимание на характерах.

Другой чертой, сближающей Менандра (*хотя и по-особому*) с его предшественниками, является противоречие между реальным характером изображаемых в комедии жизненных трудностей и утопическим, иллюзорным способом их разрешения. Противоречие это восходит к самому существу комедии, первоначально призванной обличать общественные пороки, но ограниченной мировоззрением своего времени в средствах, предлагаемых ею для исцеления. Аристофановская комедия, беспощадная в разоблачении демагогов, авантюристов, зачинщиков войны, может противопоставить мрачной современности только фантастические картины райской жизни между небом и землей или благ сепаратного мира, заключенного одним-единственным гражданином среди грохота разорительной войны. Менандровская комедия хоть и не бичует казнокрадов и шантажистов, все же ставит своих героев перед определенными

жизненными затруднениями: такова угрюмость Кнемона, угрожающая расстроить брак Сострата с бесприданницей; бедность Горгия, не дающая ему времени подумать о собственной семье; бедность Клеострата, заставляющая его наняться на военную службу и, по-видимому, сложить голову ради приданого для сестры. Однако затруднения эти оказываются мнимыми. Сострат сразу же получает согласие отца на брак с дочерью Кнемона, и одного монолога в 16 стихов хватает ему же для того, чтобы убедить отца получить в лице Горгия достойного зятя; и Горгий, только сделав робкую попытку избежать неравного брака, тут же соглашается с бессмысленностью сопротивления собственному счастью. Мнимым оказывается известие о смерти Клеострата, и его возвращение делает ненужными даже те полукомические усилия, которые его близкие предпринимали для избавления от Смикрина. Само собой разумеется, законы жанра предопределяют благополучный исход комедии, - вопрос сводится к тому, что именно служит средством для прояснения запутанных жизненных ситуаций, - игра случая, необычная филантропия или собственный характер человека. Чем больше внимания будет уделять Менандр последнему фактору, тем меньше места останется в его комедиях для стереотипов комедийного мышления. Наглядный пример этому комедия «Самиянка».

VI

Сюжетная ситуация в «Самиянке» восходит к древнейшему фольклорному мотиву соревнования двух мужчин за женщину, который иногда оборачивается мнимым конфликтом, если в основе его лежит клевета отвергнутой влюбленной. Наиболее известным воплощением в древней литературе этого последнего варианта служит библейская история Иосифа и коварной жены Пентефрия. Совершенно трагический характер приобретал мнимый конфликт в трагедиях об Ипполите, заплатившем смертью за отвергнутую любовь мачехи. Комедия, обращаясь к этому сюжету, рисовала его, естественно, не столь мрачными красками, и победу, хоть и не без труда, одерживал, по всем законам естества, молодой человек (сын) над старым ловеласом (отцом) (ср. «Купец» и «Жребий» Плавта, представляющие собой соответственно переработку комедий Филемона и Дифила). В «Самиянке» опять все иначе: не только потенциальный конфликт оказывается мнимым, поскольку он возникает не по злой воле его участников, но и разрешение его далеко от проторенных путей, по которым оно шло, как видно из римских переделок, у предшественников Менандра.

По виртуозному наслоению недоразумений, ведущих к комическому взрыву, «Самиянка» могла бы быть поставлена в один ряд с «Амфитрионом» и «Менехмами» Плавта, восходящими тоже к афинской комедии IV в. В обоих случаях кого-то все время принимают за другого, и слова, сказанные одним из близнецов, трагикомически оборачиваются против другого. Нечто подобное происходит и в «Самиянке»: на основании «чистосердечного» (как знает зритель, ложного) признания Хрисиды Демей принимает новорожденного ребенка за собственного, и случайно услышанные слова

старой няньки заставляют его усомниться в своем отцовстве и в благородстве приемного сына. Мосхион, не зная истинной причины расправы отца с Хрисидой, настаивает на ее возвращении в дом и еще больше усугубляет свою «вину» признанием в том, что подобным образом поступают тысячи молодых людей: он имеет в виду добрачную связь с Планго, Демей - «прелюбодеяние» с Хрисидой. Добавим к этому ходатайство Мосхиона за "незаконнорожденного сына" Хрисиды и признание Парменона, сообщающего Демее только половину правды. Вместе с тем истинной причиной путаницы становится в «Самиянке» не сходство близнецов и не уловка бога, намеренно принимающего облик супруга добропорядочной женщины (Юпитер в «Амфитрионе»), а собственные нравственные свойства участников этой маленькой драмы.

Было бы естественным, если бы Демей, изгоняя из дома Хрисиду, открыл бы ей в сердцах причину своего гнева, - тогда бы несчастная женщина могла объяснить своему сожителю истинное положение дел. Но благородный Демей, по-прежнему высоко оценивающий порядочность Мосхиона, считает нужным скрывать от всех свою тайну - и продолжает терпеть нравственные муки. Было бы столь же естественным, если бы верная Хрисиды, считая причиной гнева Демее оставление в доме ребенка, отказалась от своего мнимого материнства, - но Хрисиды, решив скорее умереть, чем расстаться с младенцем, хранит свою тайну и оказывается выброшенной на улицу. Было бы, наконец, естественным, если бы и Мосхион, уже ожидающий свадьбы с матерью своего ребенка, попытался исправить дело, сразу же признавшись отцу в связи с Планго, - но молодой человек, верный характеру робкого возлюбленного, боится открыть свою тайну при Никерате и дает этим повод обоим старикам для ужасных подозрений.

Столь же показательным, что и развязку конфликта приносит не случайная встреча на сцене обоих близнецов, не появление божества, вносящего «успокоение» в душу ревнивого супруга, а простая жизненная деталь: Никерат убеждается в незаконном материнстве Планго, увидев, как дочь кормит грудью младенца. Итак, конфликту между отцом и сыном не суждено превратиться у Менандра в «посрамление» ни сластолюбивого старика, ни наглого юноши - совратителя женских сердец. Больше того, поэт наносит окончательный удар по комедийной схеме, вовсе снимая мотив, давший толчок всему действию, в последнем акте: здесь на первый план встает вопрос о нравственных обязательствах, которые лежат на отце и сыне друг перед другом: Демей признает себя виноватым перед Мосхионом (тоже редкий случай на комической сцене!), но и молодому человеку предлагает оценить их взаимоотношения в течение долгих лет, чтобы подойти ко всему происшедшему истинно по-человечески. Наступающий вскоре вслед за этим свадебный финал, одинаковый почти для всех комедий, не должен скрывать от нас всей необычности и решения в «Самиянке» традиционных сюжетных ходов.

VII

Нигде, может быть, своеобразие Менандра не раскрывается с такой силой, как в обнаруженных за последние десятилетия отрывках из «Ненавистного» и «Сикионца». Вместе с впервые опубликованными в начале нашего века сценами из «Остриженной» эти комедии создают совершенно непривычный для античного театра образ воина.

На протяжении многих столетий читатели и исследователи составляли себе представление об изображении воина в древней комедии преимущественно на основании плавтовского «Хвастливого воина». Греческий источник этой комедии неизвестен, и недавно предпринятая попытка найти его в творчестве Менандра не встретила сочувствия. Впрочем, независимо от прототипа плавтовского Пиргополиника, ясно, что свойственное римлянам рубежа III-II вв. ироническое отношение к наемникам усиливается у Плавта привлечением приемов народного фарса для создания близкой к фольклорным источникам фигуры хвастливого и трусливого вояки - далекого предка шекспировского Фальстафа. Воины Менандра, как мы их знаем теперь на примере Полемона, Фрасонида, Стратофана, вылеплены из другого материала.

Трех названных здесь героев сближает между собой целый ряд черт. Прежде всего они ищут взаимности у женщин, с которыми их свела судьба, но в этом стремлении они меньше всего похожи на плавтовского Пиргополиника, считающего себя неотразимым в глазах всех представительниц слабого пола.

В наиболее традиционные условия поставлен Полемон, получивший во владение девушку сироту и сделавший ее своей сожительницей; такого рода отношения существовали в Греции всегда, а особенное распространение приобрели в последние десятилетия беспокойного IV в. с бесконечными войнами, разорением целых городов и взятием пленных. Отнюдь не традиционной является, однако, сюжетная ситуация, в которой оказался Полемон. Поскольку Гликера, хотя и свободнорожденная, не знает родных и не имеет другого защитника своих интересов, кроме содержащего ее воина, ей следовало бы более терпимо отнестись к выходке своего сожителя, до тех пор задаривавшего ее платьями и драгоценностями. Независимое поведение Гликеры ставит Полемона в положение отвергнутого любовника, которое и определяет все его поступки. Достаточно жизненными являются исходные условия сюжета в двух других комедиях: в покупке похищенной пиратами девочки или взятой в плен взрослой девушки нет ничего необычного для того времени. Необычным является опять характер чувства, испытываемого обоими воинами к своим рабыням: вместо того, чтобы по праву войны и собственности сделать их своими сожительницами, Стратофан ищет родных Филумены, а Фрасонид добивается взаимности у ненавидящей его Кратии.

Соответственно в изображении всех трех воинов обращает на себя внимание повышенная эмоциональность: Полемон проливает слезы по своей Гликере, взволнованно и сбивчиво молит Патэка о посредничестве и готов чуть ли не повеситься, когда дело, как ему кажется, не идет на лад. Стратофан, появляясь в народном собрании, где решается судьба Филумены, громко вопит и рвет на себе волосы, из глаз его льются потоки слез. Наконец, Фрасонид, «страшась и дрожа», входит в собственный дом, «плача и умоляя», просит Демею выдать за него Кратию, обращается с мольбой о поддержке к самой девушке, а, получив отказ, хочет покончить с собой, рвет на себе волосы, и глаза его горят диким огнем. Все это - черты, характерные в комедии не для закрученного гуляки и хвастуна, а для безнадежно влюбленного молодого человека, какими и выведены три воина.

Впрочем, больше, чем внешние проявления чувства, интересен для нас внутренний мир героев. Здесь самый обширный материал дает «Ненавистный». Уже первый, выдержанный в трагическом стиле монолог Фрасонида показывает всю глубину и серьезность его чувства, - недаром в античные времена стихи эти знал едва ли не каждый читатель - от умудренного жизнью любителя словесности до рядового школьника. Впечатление от первого монолога усиливается еще тем, что воин, встретив в ответ на любовь одну лишь ненависть, не проникается вполне извинительным гневом против непокорной рабыни, а находит доводы, оправдывающие ее поведение, и, в свою очередь, ищет способ пробудить в ней если не любовь, то хотя бы сострадание, может быть, таким путем ему удастся узнать причины ее неприязни. Затем, Фрасонид не находит и для себя однозначного решения волнующей его проблемы: он то доказывает сам себе правильность своего обхождения с Кратией, то осуждает себя, то ее, - словом, если бы огромный монолог воина уцелел полностью, мы имели бы, вероятно, единственный в своем роде образец любовных переживаний в античной комедии. Но и в том, что сохранилось от пьесы в целом, обращает на себя внимание в образе Фрасонида не менее редкое для античности сочетание чувственного и этического моментов. Остановимся на этом чуть подробнее.

Представление древнего грека о семейной жизни существенно отличалось от современного. Мы, не будучи ханжами, считаем удачным такой брак, в котором взаимное физическое влечение соединяется с единством духовных интересов супругов. Для грека обе эти предпосылки семейного союза не казались не только необходимыми, но даже желательными: вступление в брак считалось гражданской обязанностью обеих сторон, причем молодым людям даже не обязательно было заранее знать друг друга. У того же Менандра почти в каждой комедии есть примеры такого брака, и результаты его достаточно ясно представлены в положении отца семейства из «Ожерелья» и в многочисленных высказываниях о супружестве. Однако даже в тех случаях, когда супруги хорошо уживаются друг с другом, семейное согласие наступает после того, как несколько месяцев, проведенных в браке, доказывают «совместимость» обеих сторон. В принципе же от такого брака двух не известных друг другу людей нечего было ожидать ни совпадения духовных интересов, ни особой

радости в чисто физическом смысле. Главной целью супружества было «рождение законных детей» и приобретение в лице жены человека, умело распоряжающегося домом. Именно об этом говорил некий оратор в известной под именем Демосфена речи против гетеры Неэры: «Гетер мы содержим ради наслаждения, сожительниц - для заботы о теле в повседневной жизни, жен же берем, чтобы у нас рождались законные дети и был надежный сторож в домашнем хозяйстве».

Возвращаясь к Фрасониду, равно как к Полемону и Стратофану, мы можем сказать, что их образы в полной мере соответствовали бы античному представлению о любви, если бы исчерпывались стремлением к физическому обладанию привлекающей их женщиной. Вступительный монолог Фрасонида целиком отвечает этой стороне образа влюбленного юноши. Когда, однако, в решающем объяснении с Кратией он говорит о ее «почитании», то употребленный здесь греческий глагол не имеет эротической окраски, а содержит этическую оценку: он передает обычно чувства, существующие между детьми и родителями, братьями и сестрами, близкими друзьями, и свидетельствует о взаимном уважении как норме дружественных связей. К тому же все поведение Фрасонида отличается именно таким уважением и деликатностью по отношению к девушке-рабыне, перед которыми чувственная сторона любви даже как будто бы отступает на задний план. В образе Полемона, при существующем состоянии текста, трудно установить такую же степень одухотворенности, какой отличается Фрасонид, но и здесь трогательные жалобы и чистосердечное раскаяние покинутого возлюбленного показывают, что его связывает с Гликерой не одно лишь физическое влечение.

Конечно, к концу каждой комедии все недоразумения разъясняются, все трудности отпадают, и несчастный воин может вступить со своей возлюбленной в законный брак. Конечно, к благополучному финалу ведет то случайное опознание в обоих будущих супругах полноправных граждан (Стратофана и Филумены) то неожиданное появление человека, в чьей гибели напрасно подозревали воина - без игры Случая трудно представить себе завершение менандровской комедии. Гораздо важнее, однако, что развязка в нравственном плане подготавливается изнутри, что готовность к соединению созревает в молодых людях независимо от внешнего толчка, распутывающего интригу. В этой связи в комедиях о войне особого внимания заслуживает и то обстоятельство, что их участники интересуются мнением женской половины.

...В стихах, которыми заканчивается для нас текст «Остриженной», Патэк сообщает о намерении женить Мосхиона на дочери некоего Филина, - кто такая его дочь и почему ей следует выйти замуж за Мосхиона, неизвестно. Едва ли в этом виновато состояние текста, - в «Брюзге», дошедшем полностью, для Сострата важно заручиться согласием Кнемона на его свадьбу с дочерью старика, а затем уговорить своего отца Каллиппида выдать дочь за Горгия. Никому и в голову не приходит спросить согласия у самих девушек: считается, что для каждой из них счастье брак с достойным молодым

человеком, а с которым именно, полагается решать ее отцу. Иначе обстоит дело с Кратией и Гликерой.

Не только воины, находившиеся до сих пор в опале, ждут решения своих возлюбленных, - сами отцы, чья власть над дочерьми не подлежала никакому сомнению, уговаривают девушек или выясняют их истинное отношение к будущему мужу, необычная ситуация в афинском быту и не столь частая, как мы видели, даже на афинской сцене. Для комедии внимание, уделяемое чувству женщины, - такая же новость, как и воин, проявляющий уважение к этому чувству.

Не следует думать, что в театре Менандра не попадалась и обычная для комедии фигура воина, хвастуна и бабника, - этому представлению противоречат отрывки, сохранившиеся от «Льстеца», и некоторые фрагменты. Но столь же ясно, что Полемон, Фрасонид и Стратофан имели мало общего с этой фигурой. Та принадлежала традиции, стереотипу, эти - самой жизни. Ибо реальный быт IV в. делал наемничество почти неизбежным способом существования для многих сотен мужчин, потерявших землю и кров, а интерес к внутреннему миру рядового человека все больше овладевал философией и этикой, стремившимися к выработке новых норм поведения и нравственности в изменившемся мире.

VIII

Упомянув о связи образов Менандра с современной ему философией, мы затронули одну из самых болезненных проблем современного менандроведения, которое разделилось по этому вопросу на два непримиримых лагеря. Одни, памятуя о том, что юный Менандр посещал лекции Теофраста и был другом Эпикура, находят в речах его персонажей много мыслей, сходных с высказываниями Аристотеля или его последователей, и считают творчество Менандра едва ли не рупором идей перипатетиков и эпикурейцев. Другие, замечая, что эти изречения часто вложены в уста рабов, которые их якобы высмеивают, не видят серьезных связей между комедией и философией, сводя отношения между ними к более или менее откровенной пародии. Один из таких отрывков, толкуемых каждой из спорящих сторон с прямо противоположных позиций, - речь раба Онисима в комедии «Третьейский суд»: *«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».*

Слова эти, произносимые в конце пьесы, когда интрига уже исчерпана, и все нравственные вопросы разрешены, и вправду похожи на издевательство наглого раба над совершенно растерявшимся Смикрином. Вместе с тем нельзя отрицать, что по существу своему они очень точно отражают положение дел в комедии, которые никогда не пришли бы к благополучному концу, если бы людьми не руководил добрый

нрав. Набор действующих лиц и сюжетных ходов в «Третьем суде», на первый взгляд, ближе к традиционным стереотипам, чем в любой другой известной нам комедии Менандра. В самом деле, здесь есть столь необходимое для трафаретной интриги насилие над девушкой со стороны подгулявшего юноши и сорванный с его руки перстень, призванный сыграть свою роль в опознании; есть подброшенный и найденный ребенок, есть человек, который опознает в женщине жертву насилия и, стало быть, мать новорожденного. Среди персонажей мы найдем женатого молодого человека, проводящего дни в кутежах с гетерой, и самую гетеру, нанятую играть роль коварной разлучницы; найдем раба, заварившего всю эту кашу и не знающего, как ее расхлебать, и старого тестя, с досадой подсчитывающего расходы зятя на веселую жизнь. Стоит, однако, вчитаться в пьесу, как мы убеждаемся в кардинальном переосмыслении стандартных образов и ситуаций.

Начнем с опознания. В одних комедиях Менандра оно занимает несколько стихов, в других составляет содержание напряженнейшей сцены (например в «Остриженной»), но нет другой его пьесы, в которой бы опознание растянулось на три действия, и из отдельных его этапов только постепенно сложилась бы цельная картина. Колечко, найденное при подброшенном ребенке, заставляет Онисима предположить, что отцом подкидыша является его хозяин Харисий, и в другой пьесе этого было бы достаточно для выяснения всей правды. В «Третьем суде» Онисим много раз пытается подступиться к Харисию, но никак не может набраться смелости, пока вмешательство Габротонон не заставляет его поручить это дело ей для решительного испытания возможного насильника. Но и выяснение отцовства Харисия еще не дает ответа на вопрос о матери и служит для молодого мужа только причиной новых терзаний: какое право имел он преследовать за девичий грех свою супругу, если сам успел стать отцом внебрачного ребенка? Только случайная встреча Габротонон с Памфялой приводит к опознанию матери, да и эта случайность хорошо подготовлена Менандром: если бы Смикрин не настаивал перед дочерью на разводе, у нее не было бы причины выходить для разговора с ним из дому.

При всем интересе, который представляет организация узнавания в «Третьем суде» с точки зрения драматической техники, особенно значителен его нравственный аспект: в нем не принимает участия ни одно из непосредственно заинтересованных лиц. Вспомним, с каким волнением опознавал Патэк вещицы, подброшенные им добрых пятнадцать лет тому назад вместе с детьми, и представим себе состояние Памфилы, если бы, узнавая одну за другой приметы при новорожденном, она с каждым новым предметом должна была бы приближаться к открытию тайны своего недавнего позора! Менандр избавляет ее и от узнавания вещей, и от воспоминаний о несчастной ночи, вкладывая описание этого происшествия в уста Габротонон, и к тому же в отсутствие Памфилы. Но и опознание Харисием своего кольца на руке у Габротонон тоже отнесено за сцену, хотя в глазах афинян случайная связь молодого человека с гетерой едва ли могла показаться предосудительной. Важно, что для Харисия это разоблачение послужило трагическим уроком, и поэтому Менандр

решается показать своего героя зрителям только после того, как его волнение несколько улеглось, а сами они уже знают о последней стадии узнавания.

Поведение Харисия показывает нам, в каком направлении перерабатываются Менандром комедийные стереотипы также в системе образов. Обычное назначение молодого человека в античной комедии - погоня за гетерой, и главная его цель - заполучить к себе объект своей страсти. Тому, что надо делать дальше, его учить не приходится. Наш Харисий нанимает Габротонон за немалые деньги, возлежит рядом с ней за пиршественным столом, но не прикасается к женщине, с которой не так давно делил ложе, - опять ситуация, невероятная в афинском быту и столь же неожиданная на комической сцене. Мы вспоминаем, как много человеческого внес Менандр в изображение любящих друг друга воина и его подруги, и понимаем теперь, что для Харисия Памфила была не просто распорядительницей в доме, взятой замуж «для рождения законных детей», а близким ему человеком, пробудившим в нем искренние чувства.

В том же необычном повороте показаны в «Третьем суде» обе женщины. Правда, Памфила представляет собой вариант уже известного из трагедий Еврипида образа преданной жены, готовой поддержать мужа в трудные минуты его жизни. Но там женская верность нужна больше всех супругу, выдерживающему непостижимые для него удары судьбы; здесь рядовая женщина борется с отцом за право остаться вместе с человеком, который бросил ее ради наемной любовницы, - опять же не частый случай не только в афинской комедии, но и в современной жизни.

Еще более показателен для гуманистических тенденций Менандра образ Габротонон. Мы помним, что его предшественники рисовали гетеру мало привлекательными красками: это алчная хищница, готовая разорить очередного вздыхателя и немедленно приняться за следующего. Правда, и здесь звучали иногда более мягкие тона, поскольку за ремесло гетеры поневоле приходилось браться вполне порядочным девушкам из семей, разоренных войнами. Однако едва ли можно сомневаться, что ни в средней, ни в новой комедии не было фигуры гетеры, подобной Габротонон. Находясь во власти сводника, она могла бы, завладев кольцом, шантажировать Харисия и вымогать у него деньги для выкупа на свободу. Самооправданием для нее служило бы и непростительное безразличие Харисия, которого она по-прежнему любит. Вместо всего этого Габротонон не только берет на себя вымышленный грех, но и делает все от нее зависящее, чтобы примирить Харисия с женой и восстановить мир в их семье.

Наконец, нескольких слов заслуживают Смикрин и Онисим, Дав и Сириск. Хотя Смикрину, при его маске и имени, полагается быть мелочным сквалыгой, в «Третьем суде» трудно приписывать ему эти качества: за дочерью он дал хорошее приданое в 4 таланта, и его беспокойство о сохранении денег в семье надо признать вполне обоснованным. К тому же его тревожат не только возможные расходы зятя на

люовницу, но и моральное состояние дочери: какво ей ждать дома до утра загулявшего мужа! Онисим, предназначенный для роли раба-интригана, оправдывает это назначение только тем, что, наябедничав Харисию на Памфилу, стал причиной семейного разлада. В остальном осуществление интриги берет на себя Габротонон, а Онисиму, счастливо избежавшему расправы, остается только зубоскалить над недоумевающим Смикрином.

Дав и Сириск, введенные в комедию для того, чтобы дать первоначальный толчок развитию интриги, в то же время рельефно обрисованы в противопоставлении друг другу: первый - грубоватый тугодум, второй значительно деликатнее и образованнее. Таким образом, в пределах одной маски раба Дав и Сириек контрастируют по нраву, создавая этим дополнительный фон для изображения характера главных персонажей. Возвращаясь к приведенным выше словам Онисима, мы имеем полное право видеть в «Третьем суде» доказательство их справедливости: собственный нрав и есть для каждого его бог и его судьба. При всем мастерстве Менандра в построении сюжета этой комедии, в распоряжении традиционными приемами ведения интриги основное внимание он уделяет изображению характеров, которые, в конечном счете, оттесняют на второй план скопление случайностей, призванных разрешить семейный конфликт. Конечно, необходимость признать себя отцом внебрачного ребенка значительно обостряет чувствительность Харисия к горю его жены, а обретение в ней также матери собственного сына освобождает его от всех сомнений. Но не следует забывать, что последний удар по самонадеянности Харисия наносит услышанная им речь Памфилы, и что верность супруги заставляет молодого человека пренебречь всеми препятствиями на пути к их соединению.

IX

«О Менандр и жизнь! Кто из вас кому подражал?» - это знаменитое восклицание Аристофана Византийского представляется нам после ознакомления с творчеством великого афинского комедиографа и справедливым и несправедливым.

Оно справедливо, потому что в построении сюжета и экспозиции образов Менандр исходил из реальных предпосылок афинского (и шире - общегреческого) быта в последние десятилетия IV в. Здесь, в этом быту, с богатством известного всей округе Каллиппида соседствовала бедность Кнемона и Горгия, и старой женщине, не имеющей средств к существованию, чтобы хоть как-то устроить жизнь своей воспитанницы, приходилось отдавать ее на содержание разжившемуся в далеких походах воину. Но и молодой человек, ушедший воевать, чтобы обеспечить приданым неимущую сестру и сам выбившийся в богачи из бедняков, - такая же принадлежность греческого быта, как девушка, захваченная в плен в одной из бесчисленных войн этого времени и выставленная для продажи на рабском рынке. Здесь, в этом быту, никто не считал предосудительным для неженатого мужчины или для старого холостяка

держат в доме бесправную сожительницу, но и молодой муж, деливший свои объятия между женой и привлекательной гетерой, ни у кого не вызывал удивления.

Оценка Аристофана Византийского справедлива потому, что весь этот люд, обряженный в традиционные комические маски, поражал античного зрителя, как он восхищает современного читателя, своей нестандартностью, несводимостью к сценическому стереотипу. В согласии с этим стереотипом молодому человеку из богатой семьи положено срывать с жизни цветы удовольствия, совращая без зазрения совести окрестных девушек, - и как не похож на такого вертопраха Мосхион из «Самиянки», или его тезка из Каирского папируса, равно как Фидий из «Героя» или безымянный юноша из «Земледельца». Стереотип знал скупого отца, всячески противодействующего увлечениям сына, - Менандр выводит на сцену благородных родителей, сочувствующих голосу юного чувства, - Каллиппид в «Брюзге», Хэрестрат в «Щите», Лахет в Каирском папирусе, отец в «Кифаристе». Стереотип знал пройдохираба, одно стандартное имя которого Гета или Дав - внушало мысль о хитрости и обмане, - но Гета в «Брюзге» никого не обманывает, как не делает этого Гета в «Ненавистном», полный сочувствия к своему безответно влюбленному хозяину, а Дав в «Герое» отличается чувствительностью, вовсе не подобающей людям его сословия. Стереотип знал хвастливого воина и разлучницу-гетеру, - Менандр противопоставляет им Пояемона и Фрасонида, Хрисиду и Габротонон. Оценка Аристофана Византийского справедлива потому, что взятые из жизни типы чувствуют себя в театре Менандра легко и непринужденно. Мы видим их то входящими на сцену в оживленной беседе, может быть, даже в споре друг с другом - и нам не требуется длинного объяснения, о чем они говорят и почему так думают: все понятно с первых же слов. То мы слышим, как, выходя из дому, тот или другой персонаж отдает какие-то распоряжения оставшимся внутри, - мы понимаем условность этого приема, но мы понимаем также, что несколько сказанных слов позволяют человеку вести себя дальше так, как он вел бы себя в жизни. Мы прислушиваемся к их речи и замечаем различия, характерные для определенного нрава, социального положения, культурного уровня говорящего.

Вот в трудную для него минуту Горгий, озабоченный сохранением чести своей сводной сестры, должен отвадить от ее дома богатого молодого человека («Брюзга»). Работяга-поселянин сознает превосходство, которое имеет над ним в социальном отношении Сострат, и поэтому старается строить свою речь как можно более осторожно и в то же время «по-ученому»: пусть богатый щеголь знает, что и мы, бедняки, не лыком шиты. Поэтому Горгий начинает с пространного рассуждения на общеморальные темы, уснащенного риторическими антитезами (*«и у счастливых и у бедствующих есть некий предел», "у счастливого дела процветают до тех пор, пока... - живущим же бедно остается рассчитывать на лучшую долю»*) и завершает свой монолог моральным назиданием, обращенным в самой общей форме к Сострату. И даже самую суть «обвинения» Горгий начинает с обходительного «Мне кажется»...

В той же комедии языковыми средствами создается образ паразита Хэреи: его речь, отличающаяся повторением одних и тех же слов («влюбился - влюбиться - влюбится», «тотчас», «быстро»), выдает его умственную ограниченность. Гораздо выразительнее язык у повара Сикона, носителя фольклорной речевой стихии. Здесь любовь к ярким образам (*повар, который тащит барашка, как баржу на буксире, чувствует себя так, как будто он изрублен на мелкие куски непослушным животным*) и поговоркам («в бой вступить с собакою в колодце»), к неожиданным поворотам мысли (*пусть женщины приносят возлияния богам, чтобы Кнемона вытащили из колодца... неудачно, охромевшим, искалеченным*) и необычным сложным словам, трудно поддающимся стихотворному переводу (*Сикон просит у Кнемона некую «горшкокастрюлю», в ответ на что становится «размятым, как глина»*). Индивидуальный склад характера Никерата в «Самиянке» передается его краткими, как будто рублеными фразами, на фоне которых особенно выразительно звучит поистине фейерверк красноречия, когда он клеймит мнимое преступление Мосхиона.

Особо следует сказать о месте, которое занимают в комедии Менандра приметы трагического стиля. Наряду с совершенно очевидным пародированием трагедийной ситуации (как, например, в «Щите» и «Третьейском суде»), мы встретим в его комедиях примеры по-настоящему серьезного использования трагической лексики и фразеологии. Амплитуда ее применения достаточно обширна: от сцены узнавания в «Остриженной» и монологов Демеи в «Самиянке» до коротенького «Ты моя!» при встрече Демеи с Кратией в «Ненавистном», - этими словами выражают свою радость при неожиданном опознании или свидании после долгой разлуки многочисленные герои Еврипида (Менелай и Елена, Орест и Ифигения, Ион и Креуса), и в одном коротком восклицании умещается целая гамма чувств, понятных каждому зрителю или читателю. Поистине, «О Менандр и жизнь! Кто из вас кому подражал?». В чем же можно усмотреть несправедливость этой оценки?

В том, во-первых, что на редкость жизненные типы Менандра выступают, как правило, в условных, стандартных, далеких от жизни ситуациях. Если принять всерьез исходные предпосылки сюжета в менандровских комедиях, то надо признать, что в каждом втором афинском доме девушка-невеста подвергалась насилию, рожала внебрачного ребенка и подкидывала его, для того чтобы со временем - через год или через восемнадцать лет - узнать в своем собственном муже бывшего насильника. Надо признать, что молодые афиняне, со своей стороны, ни о чем другом не заботились, как о том, чтобы пробраться ночью на женский праздник, овладеть незнакомой девушкой и невольно оставить ей на память о себе какой-нибудь перстень, по которому они, опять же со временем, будут опознаны. Сюжетная схема менандровской комедии откровенно условна, может быть, более условна, чем в комедии аристофановской. Там всякому ясно, что изображается такое, чего заведомо не может быть: путешествие в загробное царство и строительство птичьего города, сепаратный мир, заключенный одним афинянином со всей Грецией, и всегреческая женская забастовка против войны. Здесь, у Менандра, изображаются события, ничуть не противоречащие реальности:

вполне возможны и нападение на девушку где-нибудь в Бравроне, и добрая беременность, и встреча родителей с потерянными некогда детьми. И в то же время все эти события, взятые вместе, создают несомненно условную, вневременную и внепространственную схему, одним своим существованием предопределяющую иллюзорный счастливый конец.

Оценка Аристофана Византийского несправедлива, во-вторых, потому, что при всей жизненности чувств, руководящих поведением героев Менандра, любовь и ненависть, ревность и раскаяние, благодарность и недоверие, возникающие отсюда конфликты разрешаются с завидной легкостью. Если два молодых человека спорят за любовь девушки, то либо их соперничество - плод недоразумения («Двойной обман», Горанский папирус), либо предполагаемый соперник оказывается братом девушки («Остриженная») или самого влюбленного («Сикионец»). Если аналогичный спор возникает между отцом и сыном, он оказывается мнимым («Самиянка»). Древнейший комедийный мотив «добывание возлюбленной», предполагающий обман отца или сводника, заменяется в «Брюзге» честными стараниями Сострата, а в «Щите» превращается в «вызволнение» девушки, которое, кстати, становится ненужным в связи с появлением мнимо умершего Клеострата. Завязавшиеся конфликты получают в комедии Менандра иллюзорное разрешение, и для этого создается целый ряд предпосылок, носящих опять же утопический характер: бесправная девушка-подкидыш находит отца, богатого и полноправного гражданина, устраивающего ее судьбу, отсутствие приданого не является препятствием для брака по причине благородства влюбленного молодого человека или его отца. Одним словом, если в реальном обществе, поставлявшем типы для комедий Менандра, царят раздор и противоречия, то в его театре побеждает идеальная гармония, истоки которой по существу не менее утопичны, чем в самых фантастических завершениях пьес Аристофана. Однако общественно-исторические корни этой комедийной гармонии различны.

В V в., когда не так много времени отделяло аристофановских земледельцев от их отцов и дедов, побеждавших при Марафоне и Саламине, а сами эти земледельцы еще чувствовали себя хозяевами своей страны, казалось, что прекращение длительной войны, приход к власти честных политических деятелей, возвращение к нравственным нормам недалекого прошлого вполне осуществимы и достаточны для того, чтобы жизнь вернулась в налаженную колею.

В IV в. идеалы афинской демократии остались в далеком и невозвратимом прошлом, и общественная мысль, уже охватившая взглядом все различие современных ей государственных систем, озабочена поисками некоей середины, совмещающей в себе положительные свойства противоположных политических структур. В области этики внимание переключается на обоснование индивидуального поведения в кругу микрокосмоса - дома и семьи со всеми их радостями и заботами, и здесь также делается попытка найти средний путь между крайностями человеческой природы,

вызвать к жизни ее лучшие стороны и оттеснить худшие. Ясно, что намерения эти остаются столь же утопическими, как за сто лет до того надежды на возвращение к «строю отцов». В то же время подобная нравственная программа оказывается на редкость плодотворной для литературного жанра, который по самой своей природе ориентирован на благополучное преодоление всех возникающих трудностей.

Между похожестью и непохожестью на жизнь, реальностью предпосылок для нравственного конфликта и иллюзорностью его разрешения движется комедия Менандра, как в пределах того же поля противоречий существует нередко комедия нового времени (*вспомним «благополучный» финал «Тартюфа» и «Ревизора»*). Но подобно тому, как мы не судим Мольера и Гоголя за то, чего они не дали и не могли дать, а ценим за неумиравший сатирический заряд, заложенный в их творчестве, так и в Менандре главное не иллюзии, не имевшие основы в окружавшей действительности, а гуманизм и человеколюбие, помогавшие ему находить и выявлять в его героях лучшие черты и проявления их характера. Ибо именно это новое открытие внутреннего мира человека, иное по сравнению с тем, как открывала его доменандровская литература, составляет вечный вклад, который внес в мировую культуру древнегреческий поэт, заново рожденный для нашего времени и последующих веков. Расширяя оценку, принадлежащую Овидию, можно сказать, что пока люди верят и ошибаются, любят и прощают, они будут читать Менандра.