

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, эолянами 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 подчиняться 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-пять «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 — мягкожалостным и буйно-страстным и потому заимствованными, «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 поеть, 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,

Нет Силакиды, нет Клеэсисеры;
 Не пойти нам к Энесимброте, не сказать ей:
 «Дай нам Астафиду,
 Дай нам приглянуться
 Филилле, Дамарете, милой Янфемиде!»
 А нам и не надо —
 Ведь у нас зато есть Агесихора!
 Вот она с нами —
 Прекрасная в лодыжках;
 Стоя рядом с Агидо́,
 Славит она праздник наш;
 Боги, боги,
 Слушайте молитвы их!..¹

Перед нами — «поэзия на случай» в самом чистом своем виде: гимн, который мог быть спет только один раз. Именно такая живая, обновляющаяся, отзывчивая хоровая лирика нужна была полису на смену прежним, традиционным, из века в век певшимся песням. Но в этой гибкости была опасность недолговечности: такие стихи сохраняли интерес лишь местный и преходящий, а потом становились непонятны и забывались. Такова была и судьба Алкмана: слава его была велика, в Спарте он был погребен рядом с могилами Елены и древних геров, но вне Спарты о нем мало кто помнил, жанр парфениев умолк вместе с ним на сто с лишним лет, и только много спустя александрийский интерес к спартанским древностям извлек его из забвения и отвел ему место в каноне лирических поэтов. Терпандр разработал богослужебную часть гимна, Алкман — личную часть гимна; чтобы гимн сохранил долговременный интерес, нужно было разработать его повествовательную, мифологическую часть, оторванную у него когда-то эпосом и не дававшуюся Алкману. Это было достигнуто в следующем, третьем литературном поколении.

3

Третье поколение — это поколение Стесихора и Ариона. Время их — около 600 г. до н. э. Это пора полного расцвета архаической греческой культуры — «век семи мудрецов»-законодателей, среди которых были, как известно, и поэт-публицист Солон, и «первый философ» Фалес Милетский. Правда, Спарта, только что пережившая опасное восстание илотов, перешла на постоянное военное положение и навсегда закрыла двери для поэзии и музыки; но центр дорийской культуры перемещается в Коринф, ко двору тиранна Периандра (тоже одного из семи мудрецов), и как семьдесят лет назад с Лесбоса в Спарту ехал Терпандр, так теперь с Лесбоса в Коринф таким же реформатором приезжает Арион. Возвышается и прочно укрепляется в роли духовного ру-

¹ Здесь и далее все цитаты, кроме оговоренных, — в наших переводах.

ководителя Греции дельфийский храм Аполлона: здесь удается наконец, нормализовать сложные отношения между культом Аполлона и культом Диониса, и теперь они распространяются по Греции, поддерживая друг друга. Одним из проявлений этого было включение дионисической флейты в программу музыкальных состязаний (с 586 г.) — музыкальный кризис, с которого началась история хоровой лирики, можно считать исчерпанным, пеаны и дифирамбы поются теперь в одних и тех же храмах, кифара и флейта мирно сосуществуют друг с другом, первая аккомпанирует хору, когда он поет стоя, вторая — когда он движется в шествии или в пляске. На восточной окраине греческого мира достигает расцвета монодическая лирика в лице знаменитых лесбосцев Алкея и Сапфо, на западной — хоровая в лице сицилийца Стесихора — поэта, само прозвище которого означает «устроитель хора».

Из всех потерь, которые так болезненно чувствуются при восстановлении греческой лирики, потеря сочинений Стесихора — самая тяжелая. Несмотря на недавние папирусные находки, от него сохранилось лишь несколько десятков фрагментов, очень разрозненных; а он написал 26 книг стихов, больше, чем все остальные ранние лирики вместе взятые. Известны заглавия его произведений: «Разрушение Илиона», «Возвращения из-под Трои», «Елена», «Орестея», «Эрифилла», «Герионида», «Кербер», «Скилла», «Дафнис», «Калика», «Радина» и др. Это были большие вещи — одна «Орестея» занимала две книги. По заглавиям видно, что главным в них была повествовательная часть — пространный пересказ мифа (иногда малоизвестного, как в любовных историях «Дафниса» и «Калики»). Роль Стесихора в истории греческой мифологии огромна — это с трудом восстановимое промежуточное звено в эволюции мифов между Гомером и аттическими трагиками, именно здесь происходило переосмысление древних сюжетов в свете новой морали. Один из эпизодов такого переосмысления сохранился в легенде: Стесихор сочинил песнь о бегстве Елены с Парисом и за это был наказан слепотой, а потом сочинил «палинодию» («повторную песнь») о том, что Парис похитил не Елену, а лишь призрак ее, настоящая же Елена была унесена в Египет и там пережидала троянскую войну, — и после этого прозрел. (У Пиндара можно вспомнить подобную «палинодию» о Неоптолеме в пеане 6 и Нем. 7 и неоднократные переосмысления таких мифов, как о Пелопе в Ол. 1 или др.) Уже Симонид называл Стесихора и Гомера рядом, и слава «гомеричнейшего из лириков» закрепилась за Стесихором навсегда. Можно лишь удивляться, как удавалось Стесихору вместить эпический материал в лирический жанр и стиль; сохранившиеся фрагменты ничего об этом не говорят, трудно даже решить, к какому из лирических жанров относились его огромные песнопения, — вероятнее всего, к пеанам. Стесихор был родом из южной Италии, жил и работал в сицилийской Гимере; в этих западных греческих поселениях

гомеровский эпос был менее популярен, чем в материковой и тем более малоазиатской Греции, так что мифологические поэмы Стесихора, исполняемые хорами на Аполлоновых праздниках, могли играть здесь ту же роль, что и эпические рецитации рапсодов и драматические представления позднейших Афин. А для разработки повествовательной части хоровой лирики опыт Стесихора имел значение, которое трудно переоценить.

Что сделал Стесихор для пеана, то Арион сделал для дифирамба; но если от Стесихора остались хотя бы отдельные строки, то от Ариона не сохранилось ни слова. Невразумительная справка позднего биографа говорит: «считается, что он первый открыл трагический образ речи, выставил хор петь дифирамбы, дал песням хора названия и ввел сатиров, говорящих стихами». По-видимому, это значит, что Арион первый сделал из экстатического Дионисова дифирамба упорядоченную хоровую песню высокого («трагического») стиля на различные мифологические сюжеты (с «названиями», как у Стесихора), а в память о дионисическом происхождении жанра каким-то образом ввел в него сатиров; из такого дифирамба выросла потом аттическая трагедия. Певец Аполлона, упорядочивающий песню Диониса, — таким сохранило образ Ариона предание, таким предстает он в знаменитой легенде о том, как его спас среди моря священный Аполлонов дельфин.

4

Итак, три поколения поэтов в три приема разработали все три элемента гимнической хоровой лирики. Естественно было бы ожидать, что следующее, четвертое поколение пожнет плоды — наступит полный и всесторонний расцвет этого жанра. Но этого не случилось. Четвертое поколение наступило и дало своего поэта — Ивика; но наступило оно с опозданием, около 540 г., поэта дало явно менее значительного, чем предшествующие и последующие, а жанр, в котором писал этот поэт, был непохож на все, что мы видели до сих пор:

Вот снова Эрот
Томными исподлобья очами глядит на меня,
Пестрыми чарами снова гонит меня
В бескрайние сети Киприды,
Он близок, и я дрожу,
Как скакун, состарившийся меж побед,
Когда быстрюю колесницу нехотя он тянет к ристалищу...

Представить себе такую песню исполняемой хором на всенародном празднестве вряд ли возможно. Это не гимн, это энкомий — песня в честь хозяина пира; до сих пор этот жанр почти не разрабатывался

лириками, теперь он выступает на первый план. На смену песням для государства приходят песни для отдельных лиц — друзей и покровителей поэта. У Ивика таким покровителем и героем его любви был Поликрат, сын Поликрата, знаменитого самосского тиранна, героя легенды о перстне счастья. Ивику и самому в молодости народ предлагал стать тиранном в его родном италийском Регии, но он отказался и предпочел быть не тиранном, а поэтом тираннов. Он стал странствующим певцом, и о безвестной смерти его было сложено поэтическое предание, по которому Шиллер написал балладу «Ивиковы журавли».

Таким переменам были свои причины. Около середины VI в. обрывается распространение греческой колонизации: наступление Персии запирает Грецию с востока (546 г. — это падение Креза в Сардах, поэтически описанное потом Вакхилидом), наступление Карфагена — с запада. В стране разом обостряются все внутренние противоречия, в дорийских городах узду власти затягивает аристократическая олигархия, в ионийских городах — демагогическая тиранния; современниками Ивика были элегик Феогнид, самый откровенный певец сословной борьбы во всей греческой поэзии, и философ Пифагор, отчаянно пытавшийся сплотить аристократию вокруг математических истин и мистических заповедей. Праздничная поэзия гимнов, пеанов, просодиев и гипорхем была уже бессильна служить единению полиса. Растет ощущение, что пора хоровой лирики миновала, что настало время подведения итогов: младший современник Ивика Лас Гермионский, работавший при афинском тиране Писистрате, пишет первое известное по упоминаниям теоретическое сочинение о музыке. Ему же приписывалось сочинение «асигматической песни» — оды без единого звука «с»: эксперименты такого рода обычны лишь тогда, когда живой расцвет поэтической формы уже позади. Намек на эту оду мелькает в одном месте у Пиндара (фр. 70 b), и на этом основании в потомстве сложилось предание, что Пиндар был учеником Ласа.

Обновить хоровую лирику, вернуть ей ее место в полисной культуре могла лишь полная переориентация — от песен, обращенных к богам, к песням, обращенным к людям. Греческой поэзии посчастливилось: поэт, который сделал такую перестройку, нашелся. Это был главный деятель следующего, пятого поколения греческих лириков — Симонид Кеосский (556—468); расцвет его около 510—500 гг., сверстниками его были такие мыслители, как Гераклит и Парменид, первые поэты аттической трагедии Феспид и Фриних, первый крупный ионийский прозаик Гекатей — люди уже нового цикла греческой культуры.

Симонид сумел с замечательной чуткостью нащупать то место, где поэзия во славу человека и поэзия во славу государства смыкались, где событие личной жизни воспеваемого приобретало государственное значение. Он стал творцом двух новых жанров хоровой лирики: «эпини-

кия» — песни в честь победы на состязаниях, и «френа» — плача о смерти именитого гражданина. До него френы обходились старыми фольклорными формами, а эпиникиев вообще не существовало. Это был отклик на новую форму общественной и религиозной жизни Греции — всеэллинские состязания, справляемые периодически, в праздничной обстановке «божьего перемирия», питающие не только чувство местного полисного патриотизма, но и межполисного всенародного единства. Такие празднества по инициативе дельфийского оракула распространились по Греции именно в VI в.: в 586 г. были учреждены Пифийские игры, в 582 — Истмийские, в 573 — Немейские, вместе с ними оживились и старые Олимпийские. Победа гражданина на таких играх считалась общегражданским торжеством, и песня ему была песней его городу; точно так же и смерть знатного гражданина была общей потерей, и плач о нем собирал не только родню и друзей, но и всех сограждан. Оба повода — и самый славный, и самый скорбный час человеческой жизни — были как нельзя более удобны для размышлений на моральные темы: о том, что в жизни все непрочно и переменчиво, что человек не должен полагаться на себя и превозноситься душой, и что чувство меры — выше всего; а такая мораль лучше всего служила интересам полисного гражданского равновесия. Этот моралистический элемент стал четвертым в составе хорической оды и отлично скрепил в ней исконные три — религиозный, повествовательный, личный. Конечно, это не было новостью, греческая поэзия любила морализм еще с гесиодовских времен; но из всех ранних лириков греческие антологисты собирали нравственные сентенции единицами, а из одного Симонида — десятками. Конечно, это не было откровениями глубокой мудрости, такая философия умеренности и здравого смысла всегда колебалась на грани банальности; но недаром именно к Симониду обратился в своей нравственной диалектике Платон, сохранивший в «Протагоре» характернейший фрагмент Симонидовой морали:

Трудно стать человеком, который хорош —
 Безупречен, как квадрат,
 И рукою, и ногою, и мыслью...
 Даже слово Питтака, хоть и мудр его язык, —
 «Знатным мужем быть нелегко» —
 Слышится мне неладным...
 Только богу ведь это дано;
 А смертному люду нельзя не быть дурным,
 Если сжало его необорное несчастье,
 Всякий в доброй доле добр, в злой доле зол:
 Кого любят боги, тот и лучше всех...
 Оттого и не брошу я сужденных мне лет
 Вслед пустой надежде на несбыточное —
 Между нами, рвущими плоды широкой земли,

Большинство сохранившихся фрагментов Симонида, по-видимому, осталось от френов (в том числе и эта жалоба) и эпиникиев (эпиникии его были собраны александрийскими учеными в несколько книг по видам побед: борцам, бегунам, колесничникам и т. д.), значительно меньше — от традиционных гимнов, пеанов, дифирамбов, энкомиев; большой известностью пользовались его элегии гражданского содержания и стихотворные надписи («эпиграммы»), приписывались ему даже трагедии. Первую славу он снискал, работая в Афинах при меценатствующих тиранах Писистратидах; после падения тираннии уехал в Фессалию под покровительство краннонских Скопадов; некоторое время странствовал по Греции, оставляя по себе память острыми изречениями и высокими гонорарами, которые он брал за эпиникии; потом вновь вернулся в Афины, примирившись с демократическим режимом и даже сочинив надпись для памятника тиранноборцам. Вершиной его успеха были годы греко-персидских войн: друг Фемистокла и Павсания, он сумел найти поэтические слова для выражения всеэллинского патриотизма, так трудно дававшегося полисной Греции и так картинно запомнившегося потомству. Это ему принадлежит знаменитая эпитафия спартамцам, павшим при Фермопилах, —

Путник, весть передай согражданам в Лакедемоне:
Их приказаньям верны, здесь мы в могиле лежим,

— и не менее знаменитый френ о них же, отрывок которого сохранился:

Павшие в Фермопилах, —
Славна их участь, красен их жребий:
Курган их — алтарь, возлиянье — память, скорбь
о них — хвала,

И таких похорон
Не затмит всеукрощающее время.
Здесь свято место, где прах храбрецов,
А печется о нем
Добрая молва по всей Элладе,
И свидетель тому — спартанский Леонид,
Чей след на земле —
Вечная краса доблести и славы...

5

Симонид умер в глубокой старости, окруженный почетом, при дворе тирана Гиерона Сиракузского. Преобразованную им хоровую лирику он оставил в наследство поэтам следующего, шестого поколения, расцвет которого приходится на 470—460 гг. Это и были Пиндар и Вакхилид — лирики, чье творчество известно нам лучше всего. Двух более

несхожих поэтов-сверстников трудно вообразить: уже в античности они сопоставлялись по привычной схеме — как аккуратный талант и беспорядочный гений. «Кем бы ты предпочел быть из лириков — Вакхилидом или Пиндаром? а из трагиков — Ионом Хиосским или великим Софоклом? — спрашивает анонимный автор трактата I в. н. э. „О возвышенном“. — Конечно, Вакхилид и Ион не допускают ни единой ошибки в гладком своем чистописании, а Пиндар и Софокл, катясь, как пожар, все сжигаящий на пути, то и дело непонятно меркнут и неудачно спотыкаются, — но кто, будучи в здравом уме, не отдаст всего Иона за одного Софоклова „Эдипа“?» Так считали все, — только не современники. Для них законным наследником и продолжателем Симонида был именно Вакхилид.

Вакхилид Кеосский был родным племянником Симонида, учился у него, ездил с ним в Сицилию, а потом, по-видимому, мирно работал на родном Кеосе; есть неясное свидетельство, что ему пришлось побывать в изгнании — в Пелопоннесе, но никаких следов в творчестве это не оставило. Самые ранние его фрагменты относятся к 480-м годам, самая поздняя датируемая ода — к 452 г. От Симонида он воспринял все лучшее в его манере: ясность мысли, плавность фразы, легкость слога; рассказ его мифов связан, мораль его обильных сентенций спокойна и мягка. Но и только. Симонид-человек, умный собеседник великих мира сего; Симонид-гражданин, гланатай победы над персидским нашествием; Симонид-искатель, радующийся новизне и разнообразию своих поэтических форм, — все это не нашло отклика в Вакхилиде. Анекдотов о нем не рассказывали, великие события в его стихах не отражались, из всех лирических жанров он по-настоящему разрабатывает только эпиникий и дифирамб. Вакхилид — не открыватель нового, не преобразователь старого, он только продолжатель, довершитель, гармонизатор. Он безличен: если в стихах Симонида мастер творил мастерство, то здесь мастерство растворяет в себе мастера. Своей системой художественных средств он может выразить все, но что именно выражать, ему безразлично. Это не порок, а достоинство: греки высоко ценили именно такое искусство, опирающееся на хорошую школу, уверенное и надежное. Когда Гиерон Сиракузский одержал свою последнюю олимпийскую победу, оду о ней он заказал не Пиндару, а Вакхилиду, потому что он знал, чего можно ждать от Вакхилида, а чего можно ждать от Пиндара — не знал никто.

Пиндар появляется в этом ясном мире поздней хоровой лирики как чужак, как человек вне традиций. Он пришел из Беотии — области богатой, но отсталой, в культурном движении VII—VI вв. не участвовавшей. Здесь была своя лирическая школа, но очень замкнутая и архаичная, ее поэты пользовались местным диалектом и разрабатывали местные мифы. Характерно, что среди них были женщины — самая талантливая из них, Коринна из Танагры, едва не попала в александрийский

канон великих лириков. Но Пиндар не стал продолжателем местной школы: легенда изображает его антагонистом Коринны в состязаниях перед беотийскими слушателями, терпящим от нее поражения. Музыкальное образование он получил в Афинах, новом центре самых передовых художественных тенденций, где свежи были следы деятельности Ласа и Симонида; но он не пошел и за ними — легенда изображает его соперником Симонида и Вакхилида при сиракузском дворе и видит намеки на это соперничество даже в самых невинных Пиндаровых словах. В арсенал хоровой лирики он пришел на готовое и чувствовал себя здесь не законным наследником, а экспроприатором, все перестраивающим и перекраивающим по собственному усмотрению. Отсюда постоянное напряженное усилие, постоянное ощущение дерзания и риска, присутствующее в его песнях: если Вакхилид каждую новую песню начинает спокойно и легко, как продолжение предыдущей, то для Пиндара каждая песня — это отдельная задача, требующая отдельного решения, и каждую он берет с бою, как впервые в жизни. Конечно, набор своих приемов и привычек у него есть, но общее чувство непредсказуемости его лирических путей не покидает читателя — как современного, так и античного. Античного читателя, привыкшего к порядку и норме, это смущало больше, чем современного; и он оправдывал Пиндара двумя соображениями: во-первых, это «поэт дарования», а не «поэт науки», и такому законы не писаны; а во-вторых, это поэт «высокого стиля», в котором главное достоинство — «мощь», и все остальные качества отступают перед ней —

Как с горы поток, напоенный ливнем
Сверх своих берегов, устремляет воды, —
Рвется так, кипит глубиной безмерной
Пиндара слово.

(Гораций, IV, 2, пер. Н. Гинцбурга)

В древнегреческой системе ценностей было понятие, очень точно выражающее художественный — и не только художественный — идеал Пиндара: *kaĩros*, «верный момент» («...А знать свой час — превыше всего» — Пиф. 9,78). Это та точка, в которой индивидуальные целенаправленные усилия счастливо совпадают с непознаваемой волей судьбы: только такое совпадение и приносит успех как поэту в песне, так и борцу на состязании, оно всегда неповторимо и всегда рискованно. Люди более спокойные и вдумчивые предпочитали этому понятию другое, смежное, *metron*, «верная мера», в котором человеческая воля встречается не с таинственной судьбой, а с разумным законом событий; но Пиндару и его публике первое понятие было ближе. Оно отвечало их недавнему душевному опыту: только что Греции пришлось сразиться с могучей Персией, и, вопреки всякому ожиданию, она вышла победительно-

цей; ум мог искать этому причину в любых «законах» божеских или человеческих, но сердце чувствовало, что прежде всего это было счастье, мгновение, *kairos*. Греко-персидские войны всколыхнули в стране и нарождающуюся (пока еще весьма умеренную) демократию, и военно-аристократическую олигархию, для которой всякая война тоже была «своим часом»; первая нашла свой голос в поэзии ионян Симонида и Вакхилида, вторая — в поэзии Пиндара для его дорийских заказчиков из Сицилии и Эгины.

6

Но не успел еще наступить этот раскол — и стилистический, и идеологический — между двумя направлениями, пиндаровским и вакхилидовским, в греческой хоровой лирике почувствовались признаки перемен, еще более важных, — перемен, означавших конец всего классического периода ее истории. Обстановка, в которой лирика жила и служила городу-государству, была в век Перикла уже не та, что в век Солона. В развитом полисе V в. до н. э. находятся иные, более действенные формы организации общественного сознания, чем обряд и сопровождающие его песнопения: прежде всего это политическое красноречие. Лирика перестает быть осмыслением полисного единства и остается лишь его украшением. Граждане все меньше чувствуют себя участниками лирического обряда, все больше — сторонними зрителями. Песни Симонида были таковы, что им мог подпевать каждый присутствующий — хотя бы в душе; песни нового времени становятся таковы, что присутствовать при них можно только в немом любовании. И поэты делают все, чтобы поразить души слушателей именно таким чувством; а вместе с поэтами и еще больше, чем поэты, — музыканты. Как когда-то начало, так и теперь конец классической лирики начинается с перемен в смежном искусстве — музыке.

Толчок, который дала духовая музыка развитию струнной музыки, не пропал даром. На протяжении VI—V вв. техника лирной игры непрерывно совершенствуется, из простого инструмента извлекаются все более сложные звуковые эффекты. Даже сам инструмент стремится усовершенствоваться: музыкант за музыкантом пытается прибавить к семиструнной лире одну, две, три, четыре новых струны, вызывая смятение и отпор традиционалистов. Искусство пения уже не поспекает за искусством музыки: не музыка теперь помогает восприятию слов, а слова мешают восприятию музыки. За практикой следует теория: в середине V в. знаменитый музыкант Дамон, учитель и советник Перикла, разрабатывает учение о непосредственном, без помощи слов, воздействии музыкальных мелодий на душу человека; и, конечно, кифареды и кифаристы тотчас спешат проверить эту теорию на практике. Музыка в

лирике становится главным, поэзия — второстепенным; она или ступается до скромной подтекстовки, или, наоборот, напрягается до такой изысканности и вычурности, которая давала возможность проявиться всему богатству средств новой музыки. Опыт Пиндара при этом, конечно, был неоченим («если сравнить дифирамбический стиль Пиндара и Филоксена, то характеры в них будут разные, а стиль один и тот же», — пишет позднейший теоретик Филодем). Главным поприщем экспериментов в новом направлении становится жанр дифирамба: гимны писались по заказу и поневоле были традиционны, дифирамбы сочинялись добровольно для ежегодных состязаний хоров в Афинах и могли живее откликаться на запросы публики. Но подобрать хоры, способные освоить нарастающую сложность песенной манеры, становилось все труднее, — и вот рядом с поздним лирическим жанром, хоровым дифирамбом, вновь оживает самый ранний лирический жанр, сольный ном. История лирики, начавшаяся сольными номами Терпандра, заканчивается сольными номами Тимофея.

Все подробности этой эволюции скрыты от нас: по истории греческой музыки наши материалы ничтожно скудны. Деятельность седьмого и восьмого поколений хоровой лирики (расцвет их — около 430 и около 390 гг. до н. э.) для нас сливается. Главными именами седьмого поколения были Меланиппид с Мелоса и Фриний с Лесбоса, оба работавшие в Афинах; когда в «Воспоминаниях» Ксенофонта (I, 4, 3) Сократ просит собеседника перечислить лучших мастеров во всех искусствах, тот перечисляет: «в эпосе Гомер, в трагедии Софокл, в скульптуре Поликлет, в живописи Зевксид, а в дифирамбе Меланиппид». Главными именами восьмого поколения были ученик Меланиппида Филоксен Киферский (ок. 435—380) и ученик Фриния Тимофей Милетский (ок. 450—360). Филоксен работал преимущественно в жанре дифирамба, Тимофей — в жанре нома; впрочем, эти жанры уже сближались, Филоксен смущал современников тем, что вводил в дифирамб сольные партии, и не менее вероятно, что Тимофей вводил в ном хоровые. Филоксен запомнился потомкам как один из самых веселых и остроумных людей своего времени: он жил при дворе сурового тиранна Дионисия Сиракузского (который сам был поэтом-любителем, только неудачливым), и его дифирамб «Киклоп» о любви чудовищного великана к нежной нимфе, а нимфы к пастуху пользовался особенным успехом не только из-за изящной гротескности этих образов, но и из-за того, что в них видели изображение соперничества Филоксена с Дионисием в любви к придворной флейтистке. Тимофей же запомнился только как борец за новое искусство, вызывающий и травимый: это у него будто бы спартанские судьи ножом отрезали две лишние струны на кифаре, и он покончил бы самоубийством, если бы его не отговорил его старший товарищ, великий трагик-новатор Еврипид. Это ему принадлежали дерзкие стихи:

Старого я не пою: новое мое — лучше!
Царь наш — юный Зевс, а Кроново царство миновало:
Прочь, старая Муза!

От Тимофея сохранился большой папирусный отрывок нома «Персы» (ок. 400 г.), с которого, по преданию, началось его признание и слава; он тоже кончается самоутверждением: что Терпандр сделал для старой музыки, то он, Тимофей, сделал для новой, — говорит поэт. Отрывок был найден в 1902 г. и напряженной вычурностью своего стиля поразила даже ко всему готовых филологов: редко кто из них, комментируя находку, избегал сакраментального слова «декадентство»; особенно раздражали такие непривычности, как натуралистически ломаная речь в устах перса перед греком, такие метафоры, как «сосновые ладейные ноги» — весла, «мраморные дети ртов» — зубы, такие сравнения, как «было море в трупах, как небо в звездах...»². В то же время в выразительности и темпераменте отказать этим стихам было невозможно. Нетрудно представить, что тексты этой реформированной лирики могли через двести лет стать предметом школьного обучения (как о том свидетельствует Полибий, IV, 20), а музыка ее — лечь в основу всей музыкальной «массовой культуры» наступающего эллинизма.

Александрийские филологи III в. не случайно в своей систематизации литературного наследия прошлого провели четкую черту именно после поколения Пиндара и Вакхилида: по сю сторону ее продолжался живой литературный процесс, по ту сторону оставалась отодвинувшаяся в былое классика. Из великих поэтов хоровой лирики, чьи стихи удалось собрать, были отобраны шесть самых громких имен — приблизительно по одному на поколение, — к ним добавили три крупнейших имени поэтов монодической лирики; так составилась «канон» девяти лирических поэтов (по числу муз), в чьих образах закрепились для потомства целая эпоха греческой литературы. Всех их благодарно перечисляет безымянная эпиграмма «Палатинской антологии» (IX, 184, пер. Л. Блуменау):

Муз провозвестник священный, Пиндар; Вакхилид, как сирена,
Пеньем пленявший; Сапфо, цвет зелийских харит;
Анакреонтовы песни; и ты, из Гомерова руслу
Для вдохновений своих бравший струи Стесихор;
Прелесть стихов Симонида; пожатая Ивиком жатва
Юности первых цветов, сладостных песен любви;
Меч беспощадный Алкея, что кровью тираннов нередко

² Первый русский перевод «Персов» (Д. П. Шестакова) был напечатан в «Ученых записках» Казанского университета в 1904 г., когда там учился молодой Виктор (еще не Велимир) Хлебников; почти наверное он его читал.

 Был обагрям, права края родного храня;
Женственно-нежные песни Алкмана, — хвала вам! Собою
 Лирику начали вы и положили ей грань.

Р. С. *Счет по поколениям встречается у средневековых авторов: «такой-то был учеником такого-то, а тот — такого-то, а тот — самого Алкуина, а тот — самого Беды». Б. И. Ярхо по такому счету разделил на десять поколений всю раннесредневековую латинскую литературу. Я попробовал сделать то же здесь, разобраться в исторической динамике пестрого плохо сохранившегося материала, который в традиционных учебниках излагался неудобозапоминаемо. Когда доклад обсуждался на чтениях памяти С. Л. Утченко при «Вестнике древней истории», оказалось, что потребность эта была не у меня одного. Сохранившиеся фрагменты Стесихора были потом полностью переведены Н. Н. Казанским, а хорошая антология античной мелики, хоровой и монодической, вышла под заглавием «Древнегреческая мелика». М., 1988.*