

Что такое миф?

Прежде чем мы начнем говорить о самой античной литературе, мы должны с вами разобраться с такой проблемой, как миф. Миф в переводе с греческого означает «слово» или «рассказ». Если так, то миф является одной из существеннейших сторон человеческой природы. Можно сказать, что мы отличаемся от животных именно тем, что обладаем очень сложным языком. Мы общаемся друг с другом не с помощью звуков, а с помощью слов. Эти слова складываются в предложения, предложения — в большие, сложные тексты, которые потом человечество начинает записывать, тем самым создавая память, без которой просто нет самого понятия цивилизации.

Дело в том, что проблемой мифа наука занимается серьезно уже на протяжении последних ста лет. Даже появилась такая дисциплина — «Мифология», предметом изучения которой стал именно миф. В эпоху позитивизма миф воспринимался так, как это было отражено в знаменитой работе Фридриха Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства». В этой работе классик марксизма утверждает, что миф умер и был полностью заменен пришедшей ему на смену наукой. Мол, миф — это результат отсутствия достоверных научных знаний, когда человек пытался объяснить непонятные ему явления психической жизни, жизни общественной и явлений природы заодно через механизм так называемого олице-

творения, то есть очеловечивания. По этой причине Зевс будет зваться громовержцем, Нептун, его брат, будет отвечать за океан и моря, а также за землетрясения, Афродита и Эрос — за соответствующие чувства, а бог войны Арес вместе с богиней победы Никой примет непосредственное участие во всех военных конфликтах. Есть такие боги, как Морфей, который ответственен за сон человека. Богиня Обида, дочь самого громовержца, будет ослеплять людей гневом, а богиня раздора станет причиной знаменитой Троянской войны. Даже Гнев не совсем будет принадлежать человеку. Это будет, скорее, некий демон, вселяющийся в тело героя. Именно такой демон гнева и станет своеобразной завязкой поэмы Гомера «Илиада». Но позитивистский подход к мифу в XX веке отошел на второй план. В связи с развитием науки антропологии, в связи с появлением психоанализа и учения Карла Густава Юнга о коллективном бессознательном, о шести архетипах, напрямую связанных с мировой мифологией, а также в связи с общим европейским кризисом рациональности и постмодернистской концепцией деконструктивизма и прочее миф стал восприниматься как особое явление культуры, явление, которое не исчезло с развитием науки, а, наоборот, стало приобретать новые и порой, самые неожиданные формы.

Антропология Леви-Строса оправдала Древний мир, показав, как он может по-прежнему уживаться с современным научным мышлением. Работа Ролана Барта «Мифологии» смогла связать древние мифы с современными СМИ и даже рекламой.

Знаменитая книга А.Ф. Лосева «Диалектика мифа» показала, что синоним сказки, выдумки, лжи никак не подходит к этому непростому и противоречивому явлению. А если учесть философию языка Витгенштейна, то станет

ясно, что языковая природа мифа (напомним, что в переводе с греческого *миф* означает *слово* или *рассказ*) приобретает особую философскую актуальность.

Современные западные историки науки неожиданно открыли для себя, что даже так называемая ньютоно-картезианская парадигма является не чем иным, как интерпретацией древних мифов и напрямую связана с так называемыми герметическими знаниями, инициированными богом Гермесом Трисмегистом, покровителем алхимиков.

До этого казалось, что у мифа нет никакой логики, что он подчеркнуто алогичен. Отечественный исследователь мифологии Голосовкер доказал, что эта логика есть и что она функционирует путем противопоставления двух взаимоисключающих начал. И, наконец, проблема мифа и символа показала ученым, что символы напрямую связаны с древними фантастическими сказаниями. Это оказалось особенно актуальным в связи с семиотикой, современной областью познания мира с помощью дешифровки различных знаковых систем, а знак и символ, как известно, явления очень близкие.

Иными словами, именно миф и новый подход к этой проблеме становятся очень важными животрепещущими проблемами во всей культуре XX века. Да и в XXI веке мы еще продолжаем жить по схожей парадигме, в которой миф играет огромную роль. И в ближайшей перспективе актуальность этой проблемы никуда не исчезнет. Именно мифологи разных направлений пришли к выводу, что существует неразрывная связь между самой природой человека и мифом.

Эта неиссякаемая актуальность мифа и позволяет нам увидеть и почувствовать всю важность древних сказаний тех же греков и римлян, это и делает изучение античной

литературы необходимым. По большому счету мы никуда от них не ушли и многое нас продолжает объединять, как это не покажется странным.

В мифе действительно очень много сказочного, и эта сказочность сразу заметна. Обыватель ведется, что ли, на эту сказочность. Но здесь надо учитывать то, что А.Ф. Лосев назвал диалектикой мифа. Напомню, суть диалектики заключается в снятии противоречия между двумя взаимоисключающими понятиями, в результате чего устанавливается, по Гегелю, некое «единство и борьба противоположностей». Это единство достигается механизмом «перехода количества в качество», а затем «отрицанием отрицания», то есть когда и снимается само видимое противоречие и устанавливается некоторое внутреннее единство. Так и в диалектике мифа между сказкой и выдумкой, которые сразу бросаются в глаза при первом знакомстве с мифом, и правдой, истиной, оказывается, противоречие может быть «снято». То есть в результате этой самой диалектики миф вполне может быть правдивым, истинным.

Приведем конкретный пример из истории. Известный археолог-любитель Генрих Шлиман с детства был увлечен сказаниями о Трое. До Шлимана было принято считать, что это плод коллективного воображения древних эллинов. Но вот, проведя необходимые изыскания, Шлиман пришел к выводу, что Троя действительно существовала и находилась в Центральной Азии в районе города Гиссарлык. Начались раскопки, которые поначалу больше походили на авантюру, но через некоторое время Троя буквально всплыла на поверхность подобно затонувшей Атлантиде, и это открытие перевернуло все прежние представления о знаменитой поэме Гомера, с которой практически и начинается вся история литературы Западной Европы.

Нечто подобное произошло и с открытием мифологического лабиринта Минотавра на острове Крит во дворце царя Миноса. Это открытие совершил английский археолог-любитель Эванс.

Впервые раскопки Кносского дворца начал в 1878 году критский собиратель древностей и купец Минос Калокеринос, однако раскопки были прерваны турецким правительством. О наличии развалин в Кноссе было известно уже Генриху Шлиману (из писем обнаружившего их Миноса Калокериноса). Шлиман планировал раскопки в Кноссе, но из-за натянутых отношений с турецкими властями и скандала с незаконным вывозом золотых сокровищ этим планам не было суждено осуществиться.

Систематические раскопки территории были начаты 16 марта 1900 года английским археологом Артуром Эвансом, который скупил земли, на которых стоял дворец. Хочу отметить, что именно Артур Эванс открыл существование целой минойской цивилизации, которая необычайным образом повлияла на всю цивилизацию древних греков.

Я привел эти факты только лишь для того, чтобы было яснее утверждение о диалектической природе мифа. Сказка — бесспорно, фантастика, само собой, но это несколько не умаляет и присутствия истины. В мифе может быть зафиксирована историческая память. Например, всем нам хорошо известно еще со школьной скамьи сказание о таком греческом герое, как Тесея, который отправился на бой с Минотавром. Минотавр (др.-греч. Μινώταυρος, бык Миноса) — критское чудовище, человек с головой быка, живший в Лабиринте и убитый Тесеем.

По греческому преданию, Минотавр — чудовище, происшедшее от неестественной любви Пасифаи, жены царя Миноса, к посланному Посейдоном (в некоторых источни-

ках Зевсом) быку. По преданию, она прельщала быка, ложась в деревянную корову, сделанную для нее Дедалом.

Минос скрывал его (быка) в построенном Дедалом Кносском лабиринте на Крите, куда ему бросали на пожирание преступников, а также присылаемых из Афин каждые девять лет 7 девушек и 7 юношей (либо каждый год 7 детей). Тесей был (по 11 Диодору) из второй группы (по Плутарху, из третьей). По некоторым источникам, пленникам выкалывали глаза. По истолкованию, пленники умирали сами, блуждая и не находя выхода.

По одной из гипотез, миф о Минотавре заимствован из Финикии, где Молох изображался также с бычьей головой и требовал человеческих жертв. Убийство Минотавра знаменует уничтожение его культа.

По мнению ряда современных ученых, история Минотавра является зашифрованным повествованием о столкновении индоевропейских культур с культурами автохтонных «народов моря» (почитавших быка), победителями в котором оказались индоевропейцы.

Тесей, явившись на Крит в числе 14 жертв, убил Минотавра ударами кулака и при помощи Ариадны (единоутробной сестры Минотавра — дочери Миноса и Пасифаи), давшей ему клубок ниток, вышел из лабиринта.

Здесь надо сказать, что сила мифа заключается в вере в него, и чем сильнее эта вера, тем реальней становится миф. Если вы христианин, то для вас все, что написано в Евангелии будет истиной, не подвергающейся никакому сомнению. Как сказал Тертуллиан: «Верую, ибо абсурдно». И здесь нечего добавить. Любая вера на то и вера, что она иррациональна. Но если вы ученый, то вы, занимаясь историей вопроса, должны будете в буквальном смысле быть обуреваемы сомнением. Именно сомнения являются той питательной средой, из кото-

рой и произрастает научное мышление. И тогда вы начинаете проверять мифы, испытывать свою веру. Вы хотите докопаться до истины. Вроде бы здесь будут правы тогда те, кто утверждает, что миф и есть ложь и сказка, потому что он не терпит никаких сомнений. Но теперь давайте взглянем на эту проблему несколько с другой стороны. Все христианство — это, так или иначе, порождение мифа о Христе. Мифа, который не предполагает никаких сомнений. Так? А раз так, то человечество на протяжении всей христианской веры (порядка двух тысяч лет) жило во лжи. Но при этом не забывайте, что именно христианство сформировало наше современное представление о нравственности, оно повлияло на наше поведение. Это представление вошло в область юриспруденции, оно расцвело в классической литературе, проявило себя в философии Канта и его учении о «категорическом императиве», в учении Н. Бердяева и христианского экзистенциализма, оно дало знать о себе в живописи, скульптуре, кинематографе. Именно это христианское представление о мире лежит в основе великих архитектурных памятников, без которых мы не можем представить себе многие знаменитые столицы мира. Это представление привело к захвату Южной Америки, именно пуритане отправились осваивать земли Северной Америки, дабы создать новый рай на земле. Протестантская этика, как утверждают многие современные ученые, лежит в основе научного мышления и так называемого «духа капитализма». Монах, подчеркиваю, монах Лука Пачоли создал современную бухгалтерию, без которой не могло бы существовать современной банковской системы, а рыцари-монахи тамплиеры придумали систему банковских чеков и были первыми крупными финансистами в истории Западной Европы.

И все это и многое другое просто не могло бы существовать вне христианской цивилизации, основанной на мифе и вере в Христа. То же самое можно было бы сказать и об исламе. Именно арабские завоевания XVIII века перекроили всю Европу и заставили мир свернуть с заданной было программы. Именно Крестовые походы дали той же самой Европе необходимые открытия. Именно через ислам Европа вновь вспомнила об Аристотеле, узнала порох и познакомилась с многими другими выдающимися открытиями в области техники. Через иудаизм Европа узнала, что такое каббала, которая косвенно повинна в том, что мы сейчас живем по законам цифровой технологии. Известно, что Лейбниц и Ньютон, эти основоположники высшей математики, дифференциального и интегрального исчисления, были поклонниками каббалы и многое брали оттуда.

Я привел эти факты только для того, чтобы стало яснее, насколько миф при всей своей сказочности, при всей своей ориентации на веру может быть близок к правде, если под правдой подразумевать некую конкретную материальность.

В своей книге «Диалектика мифа» А.Ф. Лосев приводит очень яркий пример, в котором он описывает культ богини Шакти в Древней Индии. Представьте себе, что вы присутствуете во время религиозного ритуала богини плодородия, богини Шакти. И представьте себе, как у вас на глазах везут пустую колесницу и как под колеса этой колесницы матери бросают своих новорожденных детей с одной целью, чтобы эта колесница раздавила этих младенцев. А мужчины здесь же демонстративно оскопляют себя, обливаясь кровью, они находятся на грани смерти и все это — и младенцы, и отрезанная крайняя плоть — бросается в качестве жертвы под колеса колесницы,

в которой нет никакой богини Шакти. А вы каким-то чудом оказываетесь здесь рядом и говорите бедным людям, осуществляющим священный ритуал религии брахманов, что все это безумие, что колесница пустая, что никакой Шакти не существует, за что, по остроумному замечанию Лосева, сами верующие тут же вас бросят под колеса этой же самой колесницы и будут при этом абсолютно правы. А все потому, что для индусов никакой другой альтернативы мироздания не существует. Брахманы живут в соответствии со своими религиозно-мифологическими представлениями. И эти представления являются для них воплощением абсолютной истины, и никакой другой истины для них просто нет. Точно такая же картина будет присутствовать и в Древнем Египте, и в Древней Греции, и в христианском мире. Когда богу Молоху жители Карфагена приносили в жертву своих детей, то современниками это воспринималось как норма общественного поведения.

А далее Лосев начинает говорить о таком явлении, как «мифологическая отрешенность». Поясним, что имеется в виду. Возьмите вашу комнату, в которой вы постоянно живете. Она, комната, есть живая вещь, которая может казаться милой, веселой, радужной, или мрачной, скучной, покинутой. И тут дело не только в вашем субъективном настроении. Сколько бы вас не убеждали, что это только вам одному, в силу ваших субъективных свойств, ваша комната кажется веселой и радостной, — все равно веселой и радостной сначала является ваша комната, а потом уже она производит на вас такое воздействие.

Получается, что все вещи нашего обыденного опыта мифичны. И все это потому, что мы личности. Личность есть самосознание, она есть всегда противопоставление

себя всему внешнему, что не является ею самой. Личность есть миф не потому, что она личность, но потому, что она осмыслена и оформлена с точки зрения мифологического сознания.

По мнению А.Ф. Лосева, миф — это не выдумка, но наиболее яркая и самая подлинная действительность. Миф — необходимая категория мысли и жизни. Это подлинная и максимально конкретная реальность.

Когда грек верил в своих многочисленных богов, курил им фимиам в храмах, когда некоторые племена имеют обычай надевать на себя ожерелье из зубов крокодила для того, чтобы безопасно переплыть реку, когда религиозный фанатизм доходит до самоистязания и даже до самосожжения, то невозможно было бы утверждать, что действующие тут мифические возбудители есть не больше как только выдумка и чистый вымысел. В представлении этих фанатиков нет и не может быть никакой другой реальности кроме той, которую рисует им миф.

Мифология Древней Греции.

Периодизация

Греческие племена переселились на Балканы около 2000 года до нашей эры. Это была эпоха великих миграций. Пришли племена будущих эллинов из тех земель, где обитали предки ариев, иранцев, хеттов. Они мигрировали двумя путями: через северные горные дороги и через острова Эгейского моря. Так эллины и вторглись на Пелопоннес, а затем в Фессалию.

Поначалу эти племена, предки Гомера, Гесиода, будущих великих драматургов и философов, были полудикими скотоводами. Они не знали письменности, они даже не имели единого языка и говорили на разных диалектах. Эти племена делились на две большие группы: ионийские и ахейские.

Ионийцы заняли Аттику, остров Эвбея и некоторые части Пелопоннеса. Ахейские племена захватили все остальное.

Греки пришли в страну, которая уже и до них была обитаема. Здесь жили пеласги. Они находились на более высоком культурном уровне. Они жили в городах, были прекрасными мореходами и земледельцами. Но греки были вооружены лучше своих врагов. Они оказались на пике своей пассионарности и смогли сломить сопротивление коренного населения. Пеласги покинули свою родину, и в дальнейшем об этом народе мы узнаем уже из Библии. Это филистимляне, с которыми вступят в конфликт семитские племена.

До прихода греков пеласги находились под сильным культурным влиянием Крита.

Жители этого острова были прекрасными мореплавателями и торговали с Египтом и Вавилоном, которые, в свою очередь, оказывали на них огромное влияние. На Крите существовали уже города с огромными дворцами. Эти дворцы были украшены прекрасными статуями и фресками. Дороги соединяли города между собой. Дороги мостили огромными каменными плитами. Из Египта на Крит доставлялись золото и слоновая кость. Кедр привозили из Сирии. Кипр поставлял медь. Это был бронзовый век, и железа еще не знали.

Была на Крите и своя письменность. Это были иероглифы. Позже иероглифы упростились, и письменность стала линейной.

Считается, что первыми письменность придумали шумеры. Они создали клинопись. Они жили в районе рек Тигра и Евфрата. Наследником шумеров стал Вавилон. Крит продолжал поддерживать тесные торговые связи и с Вавилоном. Некоторые ученые считают, что именно шумерские мифы лежат в основе всей мировой мифологии, включая как греческую, так и библейскую.

На пути греческих переселенцев оказались два старинных святилища: Дельфийское и Додонское. В Додоне у огромного столетнего дуба заклинатели вопрошали какое-то древнее пеласгическое божество. Шелест листьев и потрескивание ветвей служили ответом на вопросы жрецов. Суеверные греки не разрушили эти святилища. Отныне их бог Дьяушпитар, которого они называли Дием-патером или Зевсом-отцом, стал ассоциироваться поначалу с многовековым дубом. Этот бог заговорил с греками из таинственного сумрака дубовых ветвей.

Оракул в Дельфах был посвящен богине-матери.

Перед нами наглядное воплощение так называемой мифологической архаики. Такая ранняя стадия мифологического восприятия мира называется еще хтонической. Хтонизм является спецификой тех доклассических форм античной мифологии, которые отличаются характером дисгармоническим и непропорциональным, нагромождением плохо согласованных между собой и часто неожиданных форм. Это чудовища, символизирующие силы Земли. Это преобладание стихийного, иррационального и даже аморального. Понятие «хтонизм» (греч. chthon — земля) исходит от древнейшего культа богини-матери, непосредственно связанного с культом Земли.

Постепенно, в течение тысячелетнего развития, возникают в античном мире стойкие, завершенные, внутренне и внешне согласованные формы. А поначалу процесс жизни воспринимался греками в беспорядочно нагроможденном виде. Это доходило до царства прямого уродства и ужаса.

Но на смену хтоническому периоду пришел период фетишизма. Это второй этап развития древней мифологии. Фетишем считается любая вещь, наделенная одушевленностью. Фетишизм охватил все области действительности в Древней Греции. В первую очередь среди фетишей мы находим богов и героев в виде необработанных, грубых деревянных и каменных предметов. Такова, например, богиня Латона на Делосе. Она представляла собой самое обыкновенное полено. Геракл в Гiette выглядел как самый обыкновенный камень. Братья Диоскуры в Спарте представляли собой два бревна с поперечными брусьями. А виноградная лоза и плющ являлись фетишами бога Диониса. В одном из орфических гимнов Афины называют змеей.

На уровне фетишизма демон вещи живет до тех пор, пока существует сама вещь. Обратите внимание на то, как

далеко еще до скульптурного изображения могущественного бога-олимпийца. Это изображение, которое для нас оказалось столь привычным и с которого мастера Высокого Возрождения копируют почти всех своих Давидов, так вот, это привычное для нас изображение возникнет в гораздо более позднюю эпоху. На смену фетишизму должна была прийти иная форма мифологического мышления.

Третий этап развития мифологических представлений древних о мире называется анимизмом. Анимизм (лат. *anima*, *animus* — душа, дух) означает веру в существование душ и духов. Анимизм возникает по причине того, что демон вещи со временем становится своего рода обобщенным мифическим существом, то есть источником или родителем всех вещей, а не одной, конкретной. Благодаря анимизму эпоха чудовищ сменяется эпохой человекообразных олимпийских богов. Можно сказать, что разум засиял в образе совершенного человеческого существа среди клубящихся туч первобытной ночи.

Антропоморфизм (еще одна стадия развития мифологического мышления) или очеловечивание богов, именно у греков достигает своего наивысшего оформления. Грек прекрасно знал, какого цвета волосы у Аполлона, какие брови или борода у Зевса, какие глаза у Афины Паллады, какие ноги у Гефеста, как кричит Арес и улыбается Афродита, какие у нее ресницы и какие сандалии у Гермеса. Это рождение нового поколения богов, богов-олимпийцев, запечатлелось в знаменитом мифе о титаномахии — борьбе богов и титанов. Для грека, как и для всей будущей европейской цивилизации, была очень важна победа человекоподобных божеств над мрачным миром хтонических чудовищ.

Величайшее всемирно-историческое значение Зевсовой религии заключалось в том, что она провозглашала

примат Света, разума и Гармонии над Тьмой, Иррациональностью и Хаосом. В олимпийцах человеческое начало было идеализировано и возведено в космический принцип. Но при этом олимпийцы не были подлинно духовными существами. Они обладали лишь особым исполинским, можно сказать, космическим, но все-таки телом. Это тело, правда, было особенным, эфирным, вечным, нетленным, но тем не менее способным претерпевать физические страдания и боль.

Известен эпизод в поэме «Илиада» Гомера, когда Димеду удается ранить Афродиту копьем, причинив ей физические страдания. Олимпийцы нуждаются в сне и отдыхе, они любят веселые пиршества, предаются любовным утехам. Это не что иное, как отражение жизни ахейской аристократии, спроецированное на вершины Олимпа.

Боги, как и вожди ахейских племен, также жадны до приношений. Они завистливы, коварны, ревнивы, мелочны. Боги отличаются от людей лишь своим бессмертием, то есть нетленностью телесной оболочки. Причем бессмертие это поддерживается тем, что олимпийцы регулярно пьют волшебный напиток — нектар.

Поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея» вводят нас в своеобразный мир, в котором ахейские вожди и боги Олимпа обитают по соседству, интересуются друг другом и составляют в конечном счете единую семью. Ведь всех этих Парисов и Ахиллов связывает с богами кровное родство.

Ахейские замки первоначально были разбойничьими гнездами. За их стенами обитали отважные дружины родовых старейшин, державшие в страхе окрестные племена. Именно об этом периоде греческой истории, а скорее, о ее закате, повествуют поэмы Гомера.

Это было суровое, кровавое время, время непрестанных войн, грабительских походов, зверских развлечений,

время, когда ахейцы предприняли грандиозную попытку освободиться от хтонических, природно-стихийных божеств Крита.

Напомним, греческий миф, созданный в героическую олимпийскую эпоху, повествует о том, как юноша Тесей решил избавить соотечественников от страшной дани Минотавру.

Воинственные энергичные племена ахейцев противостояли изнеженным критянам с их матриархальной культурой хтонических чудовищ. Жизнелюбивым воинам-ахейцам было чуждо преклонение перед ужасом и безобразием детей Природы — монстров и чудовищ. По этой причине поэмы Гомера обращены к слушателям, буквально влюбленным в оружие. Подлинный восторг звучит в авторской интонации, когда Гомер описывает сверкающие шлемы, поножи, острые мечи и тугие луки.

Самой грандиозной воинской авантюрой ахейцев был знаменитый поход на Трою. Начатый около 1240 года до нашей эры, пиратский набег ахейских племен на Трою имел целью захват большой добычи, а также завоевание богатого государства, занимавшего выгодное для мировой торговли место. Это место известно сейчас всему миру. Оно расположено на территории современной Турции, на холме Гиссарлык.

Окончательная победа личности над родом и возникновение драмы

При изучении греческого театра надо помнить и о догреческих — эгейских, особенно критских и микенских, театрально-зрелищных действиях. История этих действий насчитывает 1500 лет.

Но мы не будем подробно останавливаться на первобытной драме, которая сопровождает почти всякое обрядовое действие в первобытном обществе и которая еще не выделилась из общих трудовых процессов, магии и быта.

Греческий театр, действительно, развивался с глубочайшей древности на основе народных трудовых и обрядовых игр, а также игр земледельческих и охотничьих. Однако драма как самостоятельное художественное произведение зародилась только в Греции. Ведь драма предполагает большую самостоятельность человеческой личности и столкновение личностей между собой, равно как и конфликты этой самой личности с природой и обществом. Тут должен был прийти на помощь этой самой зарождавшейся личности культ бога, который, по выражению Гомера, «веселил бы людей». Это должен был быть бог, культ которого пробуждал бы в человеке все его творческие начала, помогал бы человеку осознать свою личную автономию от власти и традиций рода и племени. Таким богом и стал Дионис в эпоху развития греческой демократии. Дионис — на эллинском Олимпе

божество довольно позднее. У Гомера этот бог упоминается довольно редко. Он не в центре действий, не в самой гуще событий мира. Но уже Гомер указывает, что Дионис радует людей. Именно с возникновением культа бога Диониса и появляется тот греческий театр, который оставил неизгладимый след во всей истории западноевропейской культуры. Многие историки античного театра указывают на то, что само древнейшее слово «театр» применялось к культу Деметры и Диониса, главных божеств древних злаков и винограда. Сначала это слово обозначало место культурных собраний в честь Деметры и Диониса. Позднее, во второй половине VI века до н. э., слово «театр» обозначало место собрания граждан в городах Греции, присутствовавших на выступлениях мастеров хоровой лирики и на драматических представлениях, в дни установленных в 534 году до н.э. празднеств Великих Дионисий.

Отдельная личность, возникшая из рода и противопоставившая себя ему, наконец, побеждает и начинает господствовать над ним. И огромную роль здесь сыграл оргиастический культ бога Диониса.

Фридрих Ницше, будучи по образованию классическим филологом, в своей первой работе «Рождение трагедии из духа музыки» выскажет идею о двух взаимно противоположных началах во всей западноевропейской культуре. Это начала: дионисийское, экстатическое, оргиастическое, иррациональное и аполлоническое, рациональное, светлое. По Ф. Ницше, все многообразие культурных феноменов сводится к двум типам, противоположным по природе своего рождения. Подобно тому, как различие физиологических состояний сна и опьянения порождают различные виды грез, через человека-творца проявляются противоположные образы мира, обуславливающие наличие в культуре двух начал:

аполлонического и дионисийского. Именно с этой двойственностью связано поступательное движение культуры, «...как рождение стоит в зависимости от двойственности полов при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении».

По данным истории, в VIII веке до н. э. культ Вакха из Фракии через Фессалию и Фокиду проник в Элладу. Началась, по мнению А.Л. Чижевского, самая настоящая психическая эпидемия. Дионисийский восторг и оргиазм по самой своей природе разрушали всякие перегородки между людьми, ломали представления о норме и правилах поведения. Этот экстатически-оргастический культ поражал воображение тогдашних людей. Они испытывали какие-то припадки абсолютной свободы ото всех возможных авторитетов. Вечно умирающий и вечно возрождающийся бог манил их к себе. Вакханки и вакханты воображали себя богом и в своем состоянии экстатического опьянения несли лишь разрушение. Согласно одному из мифов именно обезумевшие вакханки и разорвали на части легендарного певца Орфея. Во время подобных празднеств вырывались с корнем вековые деревья. Пьяная толпа бродила по всей Элладе, уничтожая все на своем пути. Главная цель оргий заключалась в доведении всех присутствующих до экстаза (исступления), то есть до такого состояния, во время которого человек становится «вне себя», познавая блаженство «внетелесного существования». Для этих целей пользовались безостановочной и головокружительной пляской до полного изнеможения, вдыхая смолистые курения и опьяняясь вином. В дальнейшем оргиастический культ Вакха был подвергнут значительным изменениям. На смену древнему инстинктивному порыву явились выборное начало и изоляция культа, что заметно сократило его распространение.

Как пишет французский культуролог Р. Жирар, в культе Диониса бытовое насилие перешло в его эстетический вариант, и таким родилась образ трагедия (Рене Жирар. Насилие и священное. М., 2010). Этому способствовало и дальнейшее развитие демократии в греческом обществе. В результате произошла глубокая дионисийская реформа среди всех олимпийских богов старой рабовладельческой аристократии. И постепенно Дионис стал восприниматься не иначе как сын самого Зевса, что было немыслимо еще при Гомере. Именно рабовладельческая демократия оказала мощную социальную поддержку этому культу. Так, при афинском тиране Писистрате, ненавидевшем родовую аристократию, в VI веке до н. э. был утвержден праздник Великих Дионисий и именно при Писистрате была поставлена в Афинах первая трагедия. Но чтобы разыграть первую трагедию, надо было построить для этой цели театр. Именно стены античного театра и были тем инструментом, с помощью которого буквально переплавляли животные страсти оргиастического культа в явление искусства.

Структура трагедии

Трагедия начиналась с пролога, под которым надо понимать начало трагедии до первого вступления хора. Первое вступление хора — это *парод* (по-гречески это и значит «вступление», «проход»). После парода в трагедии чередовались так называемые *эпизодии* (это были диалогические части) и *стасимы* (стоячие песни хора, т.е. когда хор находился в неподвижном состоянии). Заканчивалась трагедия *эксодом*, исходом, или заключительной песней хора. Первоначально спектакль представлял собой песни и танцы в исполнении хора. Позднее в действие был введен актер, который вел диалог с предводителем хора *корифеем*. Считается, что первым автором, который использовал актера в 534 г. до н. э., был Феспид из Иракии. Затем появились второй и третий актеры, они играли по несколько ролей. Постепенно диалог между актерами стал наиболее важной частью драмы, а хор только комментировал события.

Литература Древнего Рима. Особенности греческой и римской литературы

Основной общей особенностью обеих литератур является, по мнению А.Ф. Лосева, то, что они вырастают на почве двух первых общественно-экономических формаций человеческой истории и поэтому весьма близки к земным потребностям человека и лишены того нематериального, исключительно духовного, или, как говорят, спиритуалистического, характера, которым отличается литература Средневековья.

Для обеих античных литератур последней и окончательной реальностью является объективный космос, одушевленный, но обязательно материальный и чувственно воспринимаемый.

Все их демоны, боги являются порождениями земли, и им свойственны любые пороки, слабости и даже злодеяния, что и самым обыкновенным людям. Этот земной характер отличает обе античные литературы, какие бы различия мы в них ни находили.

Другой общей их особенностью является то, что они проходили одинаковые периоды социального развития. В Риме была своя общинно-родовая формация, создавшая обширную устную словесность. Общинно-родовая формация переходила в рабовладельческую, а рабовладельческая, так же как и в Греции, была сначала республиканской, а потом в результате больших завоеваний стала военно-монархической, императорской. И рабо-

владение было здесь сначала мелким, простым и непосредственным, а потом стало крупным и весьма сложным, для чего понадобился огромный административный аппарат империи.

Но обе эти особенности, общие двум литературам, получают свой конкретный вид только при учете различий той и другой литературы.

Литература периода гражданских войн

Цицерон

Марк Туллий Цицерон (лат. *Marcus Tullius Cicero*, родился 3 января 106 года до н. э. в городке Арпинум и был убит 7 декабря 43 года до н. э. недалеко от его виллы в Формии) — древнеримский политический деятель, оратор и философ.

Будучи выходцем из незнатной семьи (был старшим сыном римского всадника), он сделал, благодаря своему ораторскому таланту, блестящую карьеру: вошел в сенат не позже 73 года до н. э. и стал консулом в 63 году до н. э. Сыграл ключевую роль в раскрытии и разгроме заговора Катилины. В дальнейшем, в условиях гражданских войн, Цицерон оставался одним из самых выдающихся и самых последовательных сторонников сохранения республиканского строя. Был казнен членами второго триумvirата, стремившимися к неограниченной власти.

Цицерон оставил обширное литературное наследие, существенная часть которого сохранилась до наших дней. Его произведения уже в античную эпоху получили репутацию эталонных с точки зрения стиля, а сейчас являются важнейшим источником сведений обо всех сторонах жизни Рима в I веке до н. э.

Многочисленные письма Цицерона стали основой для европейской эпистолярной культуры. Его речи, в первую

очередь катилинарии, принадлежат к числу самых выдающихся образцов жанра. Философские трактаты Цицерона представляют собой уникальное по охвату изложение всей древнегреческой философии, предназначенное для латиноязычных читателей, и в этом смысле они сыграли важную роль в истории древнеримской культуры.

Язык и стиль речей Цицерона

Для политического и особенно судебного оратора важно было не столько правдиво осветить суть дела, сколько изложить его так, чтобы судьи и публика, окружавшая судебный трибунал, поверили в его истинность. Отношение публики к речи оратора считалось как бы голосом народа и не могло не оказывать давления на решение судей. Поэтому исход дела зависел почти исключительно от искусства оратора. Речи Цицерона, хотя и были построены по схеме традиционной античной риторики, дают представление и о тех приемах, которыми он достигал успеха.

Цицерон сам отмечает в своих речах «обилие мыслей и слов», в большинстве случаев проистекавшее от желания оратора отвлечь внимание судей от невыгодных фактов, сосредоточить его только на полезных для успеха дела обстоятельствах, дать им необходимое освещение. В этом отношении для судебного процесса важное значение имел рассказ, который подтверждался тенденциозной аргументацией, часто извращением свидетельских показаний. В рассказ вплетались драматические эпизоды, образы, придающие речам художественную форму.

В речи против Верреса Цицерон рассказывает о казни римского гражданина Гавия, которого не имели права наказывать без суда. Его секли на площади розгами, а он,

не издавая ни одного стога, только твердил: «Я римский гражданин!» Возмущаясь произволом, Цицерон восклицает: «О сладкое имя свободы! О исключительное право, связанное с нашим гражданином! О трибунская власть, которую так сильно желал римский плебс и которую наконец ему возвратили!» Эти патетические восклицания усиливали драматизм рассказа.

Таким приемом варьирования стиля Цицерон пользуется нередко. Патетический тон сменяется простым, серьезность изложения — шуткой, насмешкой.

Признавая, что «оратору следует преувеличить факт», Цицерон в своих речах считает закономерной амплификацию — прием преувеличения. Так, в речи против Катилины Цицерон утверждает, что Катилина собирался поджечь Рим с 12 сторон и, покровительствуя бандитам, уничтожить всех честных людей. Цицерон не чуждался и театральных приемов, которые вызывали у его противников обвинение в его неискренности, в ложной слезливости. Желая вызвать жалость к обвиняемому в речи в защиту Милона, он говорит сам, что «от слез не может говорить», а в другом случае (речь в защиту Флакка) он поднял на руки ребенка, сына Флакка, и со слезами просил судей пощадить отца.

Применение этих приемов в соответствии с содержанием речей создает ораторский стиль. Живость его речи приобретает благодаря пользованию общенародным языком, отсутствию архаизмов и редкому употреблению греческих слов. Порой речь состоит из коротких простых предложений, порой они сменяются восклицаниями, риторическими вопросами и длинными периодами, в построении которых Цицерон следовал Демосфену. Они разделяются на части, обыкновенно имеющие метрическую форму и звучное окончание периода. Это создает впечатление ритмической прозы.

Вергилий

Публий Вергилий Марон (родился в 70 году до н. э. в Северной Италии в местечке Анде близ Мантуи, умер 21 сентября 19 года до н. э., Брундизий) — один из величайших поэтов Древнего Рима. Прозван «мантуанским лебедем». В его честь собирались назвать борозду на планете Плутон.

Мировую славу Вергилию составили следующие произведения: «Буколики» («Пастушеские стихотворения»), или «Эклоги», а затем «Георгики» («Земледельческие стихотворения») и особенно «Энеида».

«Энеида»

Данную поэму можно рассматривать как своеобразный культурный код, в котором воплотились все основные идеи императорского Рима. Именно в этом произведении эллинистический универсализм и обостренное личностное начало, переходящее в основном в истерику, нашли свое наиболее яркое воплощение. Раз социальное превращается в универсальное, то есть внеличное — значит, возможна любая деформация (здесь можно вспомнить отечественную историю и опыт сталинизма); раз самоощущение — значит, наслаждение; раз абсолютизм — значит, каприз. Но Рим и есть абсолю-

тизм социального инобытия, данного для себя. Поэтому герои поэмы столь истеричны и капризны, что ли. Капризна их психика. Создается впечатление, что она, внутренняя жизнь героев, самим героям и не принадлежит в полной мере.

Как показывает само название этого произведения, перед нами поэма, посвященная Энею. Эней был сыном Анхиса и Венеры, Анхис же — двоюродный брат троянского царя Приама. В «Илиаде» Эней выступает много раз в качестве виднейшего троянского вождя, первого после Гектора. Уже там он пользуется неизменным расположением к себе богов, а в «Илиаде» говорится о последующем царствовании его и его потомков над троянцами. В «Энеиде» Вергилий изображает прибытие Энея со своими спутниками после падения Трои в Италию для последующего за этим основания Римского государства. Вся эта мифология, однако, не дана в «Энеиде» полностью, так как основание Рима отнесено к будущему и о нем даются только пророчества. Созданные Вергилием двенадцать песен поэмы носят следы неполной доработки (так, например, некоторые стихотворные строки остались неоконченными). Имеется целый ряд противоречий и по содержанию. Вергилий не хотел в таком виде издавать свою поэму и перед смертью велел ее сжечь. Но по распоряжению Августа, инициатора этой поэмы, она все же была издана после смерти ее автора. Данный текст противоречив по самой своей природе. С одной стороны, перед нами идеологический текст, прославляющий род божественных Юлиев, то есть чуть ли не подобоострастное служение социуму, воплощенному в личной императорской власти, а с другой — высокохудожественное произведение, преследующее исключительно свои художественные цели.

Вергилий в «Энеиде» близко примыкает к Гомеру. Поэма начинается последней частью скитаний Энея, его пребыванием в Карфагене, и затем уже рассказывает эпизодически прежние события, разрушение Илиона (II п.), скитания Энея после этого (III п.), прибытие в Карфаген (I и IV п.), путешествие через Сицилию (V п.) в Италию (VI п.), где начинается новый ряд приключений романического и воинственного характера. Получается, что первая часть, описывающая скитания героя, — это переложение «Одиссеи», а вторая, воинственная, — «Илиады».

Цель всего эпического действия в «Энеиде» Вергилия — основание города Рима, владычествующего теперь над всеми цивилизованными странами под счастливым правлением Августа, потомка Энея. Великая будущность, предназначенная Риму богами, говорится в «Энеиде», осуществилась при Августе. В историю, излагаемую в «Энеиде», Вергилий уже вплетает завязку вражды, которая привела к долгой борьбе между Римом и Карфагеном — великой борьбе, оставившей в груди победителей неизгладимую ненависть к побежденному Карфагену. По этой причине Юнона, покровительница царицы Дидоны, властвующей в Карфагене, мечтает погубить Энея, будущего основателя римской цивилизации. Как и в «Одиссее», вначале мы становимся свидетелями своеобразного пролога на небесах, где олимпийцы спорят между собой, а тем временем корабли Энея, бежавшего из-под Трои, гибнут в пучине морской, и эту бурю наслала на флот сына Венеры сама Юнона. Так Карфаген и Рим вступили в схватку еще на мистическом уровне, на уровне военных, ничем не обузданных оргий. Вот в этом изображении стихийных и безумных исторических процессов, приведших к принципату Августа, Вергилий и оказался, по мнению А.Ф. Лосева, гением мирового-

го масштаба. Считать это произведение уравновешенно-классическим без учета всех тех ужасов, безумных аффектов, небывалого своеволия героев, диких экстазов, которыми наполнена поэма, было бы ошибкой. Самая сущность «Энеиды» ни в коем случае не укладывается в рамки уравновешенной гармонии или спокойного величия; слишком очевидны в поэме всякие психологические выверты, капризы, истерия, бесформенность и слепой оргиазм. Это необычайно роднит столь древний текст с нашим современным ощущением искусства. Вспомним хотя бы известное всем полотно Мунка, которое так и названо «Крик». А разве ритмы рок-музыки не являются воплощением той же хтонической, экстатической ритмики, которой буквально переполнен текст древней «Энеиды»? На каждом шагу встречаются в «Энеиде» такие слова, как «*saevus*» («дикий»), «*ardens*» («пылкий»), «*cupido*» («страсть»), «*flamma*» («пламя»), «*ignis*» («огонь»), «*ater*», «*niger*» («черный», «мрачный») с их производными. Наряду с «*cupido*», такие бытовые общераспространенные термины, как «*amor*» («любовь»), «*ira*» («гнев»), «*sanguis*» («кровь»), «*trepido*» («дрожу»), «*trepidus*» («дрожащий»), «*turbo*» («волновать»), «*turbidus*» («взволнованный»), «*raveo*» («страшусь»), «*ravidus*» («боязливый»), а также — в небольшом количестве — «*insania*» («безумие»), «*exulto*» («нахожусь в исступлении»), «*lympho*», «*aestuo*» («бешусь»), «*fervidus*» («кипящий»), «*violentia*» («насилие»), в языке «Энеиды» очень часто указывают на безумно-экстатические состояния. Истерия, таким образом, охватывает собой решительно все рациональные контуры как истории, так и всего мироздания, которые под ее властью иногда даже теряют свою рациональность. Особенно любит Вергилий термины, связанные со словом «*fugia*». Это существительное он употребляет как имя

мстительных богинь и как нарицательное. Фуриями движимы решительно все главные герои «Энеиды», независимо от их рациональных планов или иррациональных волнений. И это опять-таки нужно сказать прежде всего об Энее, который не только является первым лицом во всей поэме и не только призван творить волю богов, но, как известно, всюду именуется pius («благочестивый»). Даже в Италию Эней направляется «движимый фуриями» (X 68). Турна убивает он тоже «воспламененный фуриями» (XII 946). С начала и до конца Энеем управляют фурии. Мало того, сама Троя, по мнению Юноны, погибла благодаря «фуриям Аякса Оилея» (I 41). Турном тоже руководят фурии (XII 101, 668). Мезенций не только противостоит врагам, как скала «фуриям ветров» (X 694), но и сама любовь его к сыну тоже возбуждена фуриями (X 872). Этрурия поднимается под воздействием «справедливых фурий» (VIII 494). Амата призывает матерей, тоже «воспламененных фуриями» (VII 392). Дидона, конечно, тоже действует под влиянием фурий (IV 376, 474).

Итак, обратимся к «Энеиде».

Песнь I. Поэма начинается в самой середине пути Энея.

После краткого вступления Вергилий рассказывает о морской буре у берегов Северной Африки, там, где как раз сейчас финикийские выходцы строят город Карфаген. Здесь-то и налетает на флот Энея страшная буря, насланная Юноной: по ее просьбе бог Эол выпустил на волю все подвластные ему ветры. «Тучи внезапные небо и свет похищают у взгляда, / Мрак на волны налег, гром грянул, молнии блещут, / Неизбежимая смерть отвсюду предстала троянцам. / Стонут канаты, и вслед летят корабельщиков крики. / Холод Энея сковал, вздевает он руки к светилам: / Трижды, четырежды тот блажен, кто под стенами Трои / Перед очами отцов в бою повстречался со смертью!.. »

Венера просит Юпитера помочь Энею. Энея спасает Нептун, который разгоняет ветры, разглаживает волны. Проясняется солнце, и оставшиеся семь кораблей Энея из последних сил подгребают к незнакомому берегу.

Герой поэмы в буквальном смысле попадает из огня да в полымя. Избежав гибели на море, он оказывается в самом логове своих врагов. Мать Энея, богиня Венера, хочет предупредить сына и является ему в виде молодой и прекрасной охотницы. Она говорит сыну о том, какие опасности поджидают его в городе. Эней удивлен красотой и проницательностью своей собеседницы и не может понять, кто перед ним в действительности. Покров тайны снят, как только прекрасная незнакомка собирается уйти и под подолом мелькает женская лодыжка. Это нога матери-богини. Эней догадывается о том, кто предупредил его в самый ответственный момент. Уже с первых строк поэма Вергилия стремится передать необычайное напряжение тех событий, которые разворачиваются перед нами. Это картины героического прошлого Рима, того Рима, который под властью императора Августа войдет в пору стабильности и умиротворения, называемую еще «золотым веком». Кажется, все работает на главную идеологическую задачу, но эта склонность к хтонической ритмике, к оргиастическому началу и даже истерике, буквально расшатывает атмосферу идеологической стабильности. В результате получается, что Римская империя со всеми своими государственными, военными, гражданскими, административными, бытовыми и религиозными законами в глазах Вергилия есть чистейшая фикция. По сути дела, мы, читатели, испытываем приблизительно те же чувства, что и при чтении современного захватывающего триллера. «Мастерство описания» («экфрасы») очень ценилось в риторической школе. Это то, что в современ-

ном кинематографе и массовой беллетристике называется еще саспенсом. Вергилий изощряется по преимуществу в описаниях страшного, то есть нагнетает саспенс, использует различные спецэффекты. Таковым является и приведенное описание бури на море.

Видит Эней: на корабль, что вез ликийцев с Оронтом,
Падают сверху волна и бьет с неслыханной силой
Прямо в корму и стремглав уносит кормчего в море.
Рядом корабль другой повернулся трижды на месте,
Валом гоним, и пропал в воронке водоворота.
Изредка видны пловцы среди широкой пучины ревущей,
Доски плывут по волнам, щиты, сокровища Трои.

Можно сказать, что Эней, как агент внедрения, находится на враждебной территории, и каждый неверный шаг грозит ему смертью. Лишь высшая божественная помощь помогает ему выпутаться из сложной ситуации. Бог Меркурий побуждает карфагенян любезно принять Энея. «Счастливы те, для кого встают уже крепкие стены!» — восклицает Эней, оказавшись в городе, и дивится возводимому храму Юноны, расписанному картинами Троянской войны: молва о ней долетела уже и до Африки. Дидона приветливо принимает Энея и его спутников — таких же беглецов, как она сама. Злой брат изгнал ее из далекой Финикии, и теперь она с товарищами по бегству строит на новом месте город Карфаген.

В честь путешественников, счастливо избежавших гибели на море, справляется пир, и на этом пиру Эней ведет свой знаменитый рассказ о падении Трои.

Песнь II посвящена рассказам Энея на пиру у Дидоны о гибели Трои. Сын Афродиты начинает свой рассказ скорее с легкой грустью и печалью о прошлом (II 12), но затем,

по мере повествования, словно впадает в раж, доходит до экстатического и даже истерического состояния.

Итак, вначале Эней подробно повествует о коварстве греков. Греки за десять лет не смогли взять Трои силой и решили взять ее хитростью. С помощью Афины-Минервы они выстроили огромного деревянного коня, в полom чреве его скрыли лучших своих героев, а сами покинули лагерь и всем флотом скрылись за ближним островом. Был пущен слух: это боги перестали помогать им, и они отплыли на родину, поставив этого коня в дар Минерве — огромного, чтобы троянцы не ввезли его в ворота, потому что если конь будет у них, то они сами пойдут войною на Грецию и одержат победу. Троянцы ликуют, ломают стену, ввозят коня через пролом. Провидец Лаокоон заклинает их не делать этого. «Бойтесь врагов, дары приносящих!» Но из моря выплывают две исполинские Нептуновы змеи, набрасываются на Лаокоона и двух его юных сыновей, душат кольцами, язвят ядом: после этого сомнений не остается ни у кого. Конь в городе, на усталых от праздника троянцев опускается ночь, греческие вожди выскальзывают из деревянного чудовища, греческие войска неслышно подплывают из-за острова — враг в городе. В этом месте манера повествования Энея в корне меняется. Герой во время штурма спит и видит неожиданный сон: ему является Гектор: «Троя погибла, беги, ищи за морем новое место!» Эней взбегает на крышу дома — город пылает со всех концов, пламя взлетает к небу и отражается в море, крики и стоны со всех сторон. Здесь Вергилий и прибегает в полной мере к такому риторическому приему, как экфрасис: картинное описание ужасов, призванных нагнетать эмоциональное напряжение. Эней скликает друзей для последнего боя: «Для побежденных спасенье одно — не мечтать о спасенье!» Они бьются

на узких улицах. Чтобы не быть узванными, они надевают на себя доспехи убитых ими греков и пытаются прорваться ко дворцу Приама. На их глазах волокут в плен вещь царевну Кассандру. Наконец, Энею и его отряду удается прорваться ко дворцу царя Приама. Дворец охвачен огнем. Эней через языки пламени видит следующее: Гекуба, супруга Приама, вместе со своими дочерьми пытается спрятаться в тени листвы развесистого дерева. Они думают, будто раскидистое дерево спасет их от гнева греков. Это безумие, но безумие вполне объяснимое с точки зрения женского бессильного отчаяния. Неожиданно мы видим, как на этих трагических подмостках появляется и сам Приам. Старик надевает на себя шлем и доспехи. Он собирается дать последний бой. Бой отчаяния.

Старец, отвыкший от битв, дрожащей рукой облачает
Дряхлое тело в доспех, надевает меч бесполезный,
Прямо в гущу врагов устремляется в поисках смерти.
В самом сердце дворца, под открытым сводом небесным
Был огромный алтарь, и старый лавр густолистый
Рос, нависая над ним, осеняя ветвями пенатов.
В тщетной надежде вокруг с Гекубой дочери сели,
Жались друг к другу они, как голубки под бурею черной...

Жена уговаривает его оставить в покое свой мужественный порыв и спрятаться вместе с нею и дочерьми под деревом. Приам соглашается. И тут на сцену вбегает последний из оставшихся в живых сыновей Приама.

В этот миг, ускользнув от резни, учиняемой Пирром,
Сын Приамов Полит появился. Среде вражеских копий,
Раненый, вдоль колоннад он летит по пустынным палатам,
Следом гонится Пирр, разъяренный пролитой кровью...

На глазах родителей его убивает сын Ахилла Пирр:

...истекающий кровью, упал он
Наземь и дух испустил на глазах у Приама с Гекубой.

Затем наступает очередь отца. Пирр расправляется
и с ним:

влечет к алтарю он
Старца, который скользит в крови убитого сына;
Левой рукой Приама схватив за волосы, правой
Меч он заносит и в бок вонзает по рукоятку.

За всем этим с замиранием сердца следит Эней. Он
готов рвануться в бой и защитить своего царя, но пламя,
охватившее дворец, мешает ему напасть на врага. На его
глазах погибает старый царь Приам — «отсечена от плеч
голова, и без имени — тело».

Я обомлел, и впервые объял меня ужас жестокий...
...Я оглянулся, смотрю, вокруг осталось ли войско?
Все покинули бой: ослабевши, трусливо на землю
Спрыгнули или огню истомленное предали тело.
Был я один...

Отчаяние Энея доходит до предела. При виде умерщ-
вленного Приама Энея объемлет «ужасный страх»
(«*saevos horror*»), и он сам про себя говорит: «я обомлел»
(«*obstipui*», II 559–560). Ему сладостно наполнять душу
мстительным пламенем, и он бросается вперед «с ярост-
ным духом» («*furiata mente*», 588).

Он ищет смерти, но ему является мать-Венера: «Троя
обречена, спасай отца и сына!» Богиня-мать посылает

своему сыну знамение в тот момент, когда он собирается в отчаянии убить Елену Прекрасную, как ему кажется, причину всех бед:

Вдруг (очам никогда так ясно она не являлась)
Мать благая, в ночи блистая чистым сияньем,
Встала передо мной во всем величье богини,
Точно такая, какой ее небожители видят.
Руку мою удержала она и молвила слово...

Венера делает так, что взор Энея начинает видеть то, что обычному человеку увидеть не дано. Оказывается, Троя гибнет не из-за Елены, не по воле людей, а по воле злого рока. Свершается предначертанное, и олимпийские боги в едином порыве с каким-то истерическим азартом разрушают некогда величественные стены:

Там, где повержены в прах громады башен, где глыбы
Сброшены с глыб и дым клубится, смешанный с пылью, —
Стены сметает Нептун, сотрясая устои трезубцем,
Город весь он крушит и срывает его с оснований.
Тут Юнона, заняв ворота Скейские первой,
Яростным пылом полна и мечом опоясана, кличет
Войско от кораблей.
Видишь: там, в высоте, заняла твердыни Паллада,
Села, эгидой блестя, головой Горгоны пугая.
Сам Отец укрепляет дух данайцев, и силы
Им придает, и богов возбуждает против дарданцев.
Бегством спасайся, мой сын, покинь сраженья! С тобою
Буду всегда и к отчим дверям приведу безопасно.

После такого знамения и увещевания Венеры Эней решается предаться своей судьбе. Он безопасно возвра-

щается домой, забирает свои пенаты и со спутниками, вместе с женой Креусой, с бессильным старцем на плечах, ведя бессильного ребенка за руку, покидает рушащийся город и прячется на соседней горе Иде. Но на этом его испытания не заканчиваются. Оглядевшись, Эней видит, что во время бегства в пожаре Трои пропала его супруга Креуса. Герой решает вернуться назад и отыскать ее:

Твердо решаю опять превратности боя изведать,
Трою пройти до конца средь смертельных опасностей снова...
Прежде спешу я к стене и к воротам, откуда я вышел,
Тем же путем возвращаюсь назад и во тьме озираюсь:
Жутко повсюду душе, сама тишина устрашает.
К дому — может быть, здесь, быть может, сюда воротилась?

Но Креуса исчезла безвозвратно, и Энею является теперь лишь ее призрак, который он тщетно пытается обнять. Призрак жены пророчествует Энею долгое плавание и счастливое обретение новой родины. Креуса утешает супруга и просит его незамедлительно отплыть от берегов Трои.

Начинаются шесть лет скитаний. Один берег не принимает их, на другом бушует чума. На морских перепутьях свирепствуют чудовища старых мифов — Скилла с Харибдой, хищные гарпии, одноглазые киклопы. На суше — скорбные встречи: вот сочащийся кровью кустарник на могиле троянского царевича, вот вдова великого Гектора, исстрадавшаяся в плену, вот лучший троянский пророк томится на дальней чужбине, вот отставший воин самого Одиссея — брошенный своими, он прибивается к бывшим врагам. Один оракул шлет Энея на Крит, другой в Италию, третий грозит голодом: «Будете грызть собственные столы!» — четвертый велит

сойти в царство мертвых и там узнать о будущем. На последней стоянке, в Сицилии, умирает дряхлый Анхис; дальше — буря, карфагенский берег, и рассказу Энея конец.

За делами людей следят боги. Юнона и Венера не любят друг друга, но здесь они подают друг другу руки: Венера не хочет для сына дальнейших испытаний, Юнона не хочет, чтобы в Италии возвысился Рим, грозящий ее Карфагену, — пусть Эней останется в Африке! Начинается любовь Дидоны и Энея, двух изгнанников, самая человечная во всей античной поэзии. Они соединяются в грозу, во время охоты, в горной пещере: молнии им вместо факелов, и стоны горных нимф вместо брачной песни. Это не к добру, потому что Энею писана иная судьба, и за этой судьбою следит Юпитер. Он посылает во сне к Энею Меркурия: «Не смей медлить, тебя ждет Италия, а потомков твоих ждет Рим!» Эней мучительно страдает. «Боги велют — не своей тебя покидаю я волей!..» — говорит он Дидоне, но для любящей женщины это — пустые слова. Она молит: «Останься!»; потом: «Помедли!»; потом: «Побойся! если будет Рим и будет Карфаген, то будет и страшная война меж твоими и моими потомками!» Тщетно. Она видит с дворцовой башни дальние паруса Энеевых кораблей, складывает во дворце погребальный костер и, взойдя на него, бросается на меч.

Ради неведомого будущего Эней покинул Троию, покинул Карфаген, но это еще не все. Его товарищи устали от скитаний; в Сицилии, пока Эней справляет поминальные игры на могиле Анхиса, их жены зажигают Энеевы корабли, чтобы остаться здесь и никуда не плыть. Четыре корабля погибают, уставшие остаются, на трех последних Эней достигает Италии.

Здесь, близ подножья Везувия, — вход в царство мертвых, здесь ждет Энея дряхлая пророчица Сивилла. С волшебной золотою ветвью в руках сходит Эней под землю: как Одиссей спрашивал тень Тиресия о своем будущем, так Эней хочет спросить тень своего отца Анхиса о будущем своих потомков. Это знаменитая шестая песнь поэмы, которая вдохновила в дальнейшем Данте Алигьери на написание «Божественной комедии». Эней переплывает Аидову реку Стикс, из-за которой людям нет возврата. Он видит напоминание о Трое — тень друга, изувеченного греками. Он видит напоминание о Карфагене — тень Дидоны с раной в груди; он заговаривает: «Против воли я твой, царица, берег покинул!..» Но она молчит. Слева от него — Тартар, там мучатся грешники: богоборцы, отцеубийцы, клятвопреступники, изменники. Справа от него — поля Блаженных, там ждет его отец Анхис. В середине — река забвенья Аета, и над нею вихрем кружатся души, которым суждено в ней очиститься и явиться на свет. Среди этих-то душ Анхис указывает сыну на героев будущего Рима: и Ромула, основателя города, и Августа, его возродителя, и законодателей, и тираноборцев, и всех, кто утвердит власть Рима над всем миром. Каждому народу — свой дар и долг: грекам — мысль и красота, римлянам — справедливость и порядок:

Одушевленную медь пусть выкуют лучше другие,
Верю; пусть изведут живые из мрамора лики,
Будут в судах говорить прекрасней, движения неба
Циркулем определят, назовут восходящие звезды;
Твой же, римлянин, долг — полновластно народами править!
Вот искусства твои: предписывать миру законы,
Ниспроверженных щадить и ниспровергать непокорных.

Это — дальнейшее будущее, но на пути к нему — близкое будущее, и оно нелегкое. «Страдал ты на море — будешь страдать и на суше, — говорит Энею Сивилла, — ждет тебя новая война, новый Ахилл и новый брак — с чужеземкой; ты же, беде вопреки, не сдавайся и шествуй смелее!» Начинается вторая половина поэмы, за «Одиссеей» — «Илиада».

В дне пути от Сивиллиных Аидовых мест — середина италийского берега, устье Тибра, область Лаций. Здесь живет старый мудрый царь Латин со своим народом — латинами; рядом — племя рутулов с молодым богатырем Турном, потомком греческих царей. Сюда приплывает Эней; высадившись, усталые путники ужинают, выложив овощи на плоские лепешки. Съели овощи, съели лепешки. «Вот и столов не осталось!» — шутит Юл, сын Энея. «Мы у цели! — восклицает Эней. — Сбылось пророчество: "Будете грызть собственные столы". Мы не знали, куда плывем, — теперь знаем, куда приплыли». И он посылает послов к царю Латину просить мира, союза и руки его дочери Лавинии. Латин рад: лесные боги давно вещали ему, что дочь его выйдет за чужестранца и потомство их покорит весь мир. Но богиня Юнона в ярости — враг ее, троянец, одержал верх над ее силой и вот-вот воздвигнет новую Трою: «Будь же война, будь общая кровь меж тестем и зятем! ...Если небесных богов не склоню — преисподних воздвигну!»

В Лации есть храм; когда мир — двери его заперты, когда война — раскрыты; толчком собственной руки распахивает Юнона железные двери войны. На охоте троянские охотники по ошибке затравили ручного царского оленя, теперь они латинам не гости, а враги. Царь Латин в отчаянии слагает власть; молодой Турн, сам сватавшийся к царевне Лавинии, а теперь отвергнутый, собирает могучую рать против пришельцев: тут и исполин Мезен-

ций, и неуязвимый Мессап, и амазонка Камилла. Эней тоже ищет союзников: он плывет по Тибру туда, где на месте будущего Рима живет царь Евандр, вождь греческих поселенцев из Аркадии. На будущем форуме пасется скот, на будущем Капитолии растет терновник, в бедной хижине царь угощает гостя и дает ему в помощь четыреста бойцов во главе со своим сыном, юным Паллантом. А тем временем мать Энея, Венера, сходит в кузницу своего мужа Вулкана, чтобы тот сковал ее сыну божественно прочные доспехи, как когда-то Ахиллу. На щите Ахилла был изображен весь мир, на щите Энея — весь Рим: волчица с Ромулом и Ремом, похищение сабинянок, победа над галлами, преступный Катилина, доблестный Катон и, наконец, торжество Августа над Антонием и Клеопатрой, живо памятное читателям Вергилия. «Рад Эней на щите картинам, не зная событий, и поднимает плечом и славу, и судьбу потомков».

Но пока Эней вдалеке, Турн с италийским войском подступает к его стану: «Как пала древняя Троя, так пусть падет и новая: за Энея — его судьба, а за меня — моя судьба!» Два друга-троянца, храбрецы и красавцы Нис и Евриал, идут на ночную вылазку сквозь вражеский стан, чтобы добраться до Энея и призвать его на помощь. В безлунном мраке бесшумными ударами пролагают они себе путь среди спящих врагов и выходят на дорогу — но здесь на рассвете застигает их неприятельский разъезд. Евриал попадает в плен, Нис — один против трехсот — бросается ему на выручку, но гибнет, головы обоих вздеты на пики, и разъяренные италийцы идут на приступ. Турн поджигает троянские укрепления, врывается в брешь, крушит врагов десятками, Юнона вдыхает в него силу, и только воля Юпитера кладет предел его успехам. Боги взволнованы, Венера и Юнона

винят друг друга в новой войне и заступаются за своих любимцев, но Юпитер мановением их останавливает: если война начата,

...пусть каждому выпадет доля
Битвенных бед и удач: для всех одинаков Юпитер.
Рок дорогу найдет.

Тем временем наконец-то возвращаются Эней с Паллантом и его отрядом; юный Асканий-Юл, сын Энея, бросается из лагеря на вылазку ему навстречу; войска соединяются, закипает общий бой, грудь в грудь, нога к ноге, как когда-то под Троей. Пылкий Паллант рвется вперед, совершает подвиг за подвигом, сходится, наконец, с непобедимым Турном — и падает от его копья. Турн срывает с него пояс и перевязь, а тело в доспехах благородно позволяет соратникам вынести из боя. Эней бросается мстить, но Юнона спасает от него Турна; Эней сходится с лютым Мезенцием, ранит его, юный сын Мезенция Лавс заслоняет собою отца, — гибнут оба, и умирающий Мезенций просит похоронить их вместе. День кончается, два войска хоронят и оплакивают своих павших. Но война продолжается, и по-прежнему первыми гибнут самые юные и цветущие: после Ниса и Евриала, после Палланта и Лавса приходит черед амазонки Камиллы. Выросшая в лесах, посвятившая себя охотнице Диане, с луком и секирою бьется она против наступающих троянцев и погибает, сраженная дротом.

Видя гибель своих бойцов, слыша скорбные рыдания старого Латина и юной Лавинии, чувствуя наступающий рок, Турн шлет гонца к Энею: «Отведи войска, и мы решим наш спор поединком».

Если победит Турн — троянцы уходят искать новую землю, если Эней — троянцы основывают здесь свой

город и живут в союзе с латинами. Поставлены алтари, принесены жертвы, произнесены клятвы, два строя войск стоят по две стороны поля. И опять, как в «Илиаде», вдруг перемирие обрывается. В небе является знамение: орел налетает на лебединую стаю, выхватывает из нее добычу, но белая стая обрушивается со всех сторон на орла, заставляет его бросить лебедя и обращает в бегство. «Это — наша победа над пришельцем!» — кричит латинский гадатель и мечет свое копье в троянский строй. Войска бросаются друг на друга, начинается общая схватка, и Эней и Турн тщетно ищут друг друга в сражающихся толпах.

А с небес на них смотрит, страдая, Юнона, тоже чувствуя наступающий рок. Она обращается к Юпитеру с последней просьбой:

«Будь что будет по воле судьбы и твоей, — но не дай троянцам навязать Италии свое имя, язык и нрав! Пусть Лаций останется Лацием и латины латинами! Троя погибла — позволь, чтоб и имя Трои погибло!» И Юпитер ей отвечает: «Да будет так». Из троянцев и латинов, из рутулов, этрусков и Евандровых аркадян явится новый народ и разнесет свою славу по всему миру.

Эней и Турн нашли друг друга: «сшиблись, щит со щитом, и эфир наполняется громом». Юпитер стоит в небе и держит весы с жребиями двух героев на двух чашах. Турн ударяет мечом — меч ломается о щит, выкованный Вулканом. Эней ударяет копьем — копье пронзает Турна и щит и панцирь, он падает, раненный в бедро. Подняв руку, он говорит: «Ты победил; царевна — твоя; не прошу пощады для себя, но если есть в тебе сердце — пожалей меня для моего отца: и у тебя ведь был Анхис!» Эней останавливается с поднятым мечом — но тут взгляд его падает на пояс и перевязь Турна, которые тот снял с убитого

Палланта, недолгого Энеева друга. «Нет, не уйдешь! Паллант тебе мстит!» — восклицает Эней и пронзает сердце противника:

и объятые холодом смертным

Тело покинула жизнь и со стоном к теням отлетает.

Так кончается «Энеида» (пересказ по М.Л. Гаспарову).

Напомним, что поэма так и осталась незавершенной, а, по преданию, сам Вергилий приказал ее сжечь после своей смерти.

Историческое значение Вергилия (приведено по учебнику А.Ф. Лосева)

49

Несмотря на наличие разного рода критиков и порицателей Вергилия, можно сказать, что в истории мировой литературы путь Вергилия был как бы его триумфальным шествием. Проперций еще при жизни Вергилия сказал:

Прочь тут, римские все вы писатели, прочь, вы и греки:

Большее нечто растет и «Илиады» самой.

(Фет.)

Уже древняя литература полна преклонения перед Вергилием. Ему подражают эпические поэты (например, Силий Италик, Валерий Флакк), Овидий в своих «Героинях», драматург Сенека, историки Тит Ливий и Тацит. В позднейшее время народился целый жанр в литературе, представители которого составляли стихотворения на любые темы из отдельных выражений и частей стихов Вергилия. Этого приема не избежали даже траги-

ки, даже христианские писатели при составлении своих религиозных произведений. Уже при Августе Вергилий стал предметом изучения в школах, а известный теоретик ораторского искусства Квинтилиан хвалил обычай начинать чтение поэтов с Гомера и Вергилия. Вергилий рано стал популярным также и в широких массах населения Римской империи. Отдельные стихи Вергилия довольно часто можно было находить написанными на домашней утвари, на стенах, на произведениях искусства, на вывесках. Ими пользовались и как эпитафиями, и как эпитафиями, а на темы его произведений создавалась роспись стен внутри домов. По стихам Вергилия гадали, превращая его сочинения в какие-то священные книги. Некоторые римские императоры аргументировали свое притязание на власть ссылками на разные стихи Вергилия. Его переводили и на греческий язык. Не было недостатка и в научных комментариях на произведения Вергилия (таковы, например, огромные комментарии Доната и Сервия).

С наступлением христианства Вергилий несколько не потерял своего значения, а скорее даже стал еще более популярным. Эклогу IV с ее пророчеством о наступлении нового мира в связи с рождением какого-то чудесного младенца в Средние века, понимали как пророчество о пришествии Христа. Вергилий много раз трактуется как волшебник и чародей, как охранитель городов и целых народов, входит в круг рыцарских сказаний и придворной поэзии. Данте говорит о себе в «Божественной комедии» как о руководимом Вергилием в путешествии по Аду и Чистилищу. Сказочные предания о Вергилии особенно расцветают в течение XII–XV веков.

С наступлением Нового времени образ пророка и чародея Вергилия начинает уходить в прошлое, но зато

Вергилий становится предметом постоянного подражания у крупнейших представителей эпоса (Ариосто, Т. Тассо, Камознс, Мильтон). Крупнейший французский филолог XVI века. Скалигер и виднейший властитель дум в Европе XVIII века. Вольтер ставили Вергилия безусловно выше Гомера. И только с Лессинга начинается критическое отношение к Вергилию как к поэту, лишенному гомеровской естественности, поэту чересчур искусственному. Такое отношение к Вергилию, однако, не означало его полного отрицания, а, наоборот, только ставило Вергилия в определенные исторические рамки.

Наша оценка Вергилия тоже строго историческая. Не может быть никакого абстрактного сравнения Вергилия с Гомером, поскольку каждый из них велик в разном смысле, для разных веков и с разных точек зрения. Только такая историческая оценка и самих этих произведений, и их мировой роли в состоянии устранить все те односторонности понимания, которые были в прошлом, и создать правильное представление о них для настоящего времени.

О литературе Средневековья. Общая характеристика

Начиная непосредственный разговор о литературе этого периода, следует вспомнить меткое наблюдение Ж. Ле Гоффа: «Феодализм — это мир жестов, а не записанного слова». Академик Д.С. Лихачев в свое время литературу Древней Руси обозначил как литературу «великого безмолвия». О чем это говорит нам? Изучая письменные памятники Средневековья, мы должны помнить, что письменность как таковая не передает полностью основного массива человеческих представлений Средневековья. Многое утрачено безвозвратно, а, главное, многое и не было записано, зафиксировано. По данным историков, за всю тысячелетнюю историю Средневековья от этой эпохи осталось всего 20 000 томов, большинство из которых было посвящено лишь одной книге — Библии. Что такое 20 000 томов? Много это или мало? Мы сейчас переживаем кризис книжной цивилизации. Закрываются букинистические магазины, книга становится предметом роскоши. У. Эко, вообще, охарактеризовал современную эпоху как эпоху «нового Средневековья». Но еще совсем недавно 20 000 томов спокойно помещалось в трехкомнатной квартире моего знакомого библиофила, живущего в панельном доме в районе Печатники. Можно сказать, что по количеству книг он даже превзошел тысячелетнюю эпоху. У него хранилось 25 000 книг. У другого моего знакомого —

50 тысяч книг. А теперь представьте, сколько сейчас может храниться книг во всех библиотеках мира.

Книга в Средневековье представляла собой не просто предмет роскоши, а знак невероятного богатства и величия.

Материалы, орудия для письма и знаки письма, применявшиеся людьми прошлого, изучает наука палеография (греч. *grapho* — «пишу», *paleo* — «древний»).

В Средние века грамотным обязательно необходимо было быть лишь торговцам и священникам. Но торговые сделки — дела сугубо земные. Купеческие записки не требовали прочного долговечного материала для письма, по этой причине от них мало что осталось, да и история литературы вряд ли бы заинтересовалась как научная дисциплина подобным материалом. Другое дело Священные Писания. Над изготовлением каждой рукописи со священным текстом трудились долго и тщательно. Материал для них выбирали прочный. Именно по таким священным рукописным книгам мы сегодня и изучаем культуру средневекового письма.

Вместо античного папирусного свитка в это время появляется пергаменный кодекс. Римский историк Плиний рассказывает, что из-за соперничества с Александрийской библиотекой цари Пергама стали делать книги из ослиной кожи. Со временем такую тонко выделанную ослиную (или телячью) кожу и стали называть пергаменом. Поскольку первые пергаменные листы предназначались для царской библиотеки в Пергамене, то материал не экономили и делали их большими (примерно вчетверо больше современного книжного листа). Однако вскоре поняли, что такие большие листы неудобны, и стали их складывать вдвое. Такие сложенные вдвое листы пергамена получили название дипломов (греч. *diploma* — «сложенный

вдвое»). Когда же дипломов набиралось много, их сшивали между собой в кодекс (лат. *codex* — «ствол, пень, книга»). Так постепенно античная библиотека в виде корзин с папирусными свитками исчезла, и стали появляться полки с книгами.

В своем классическом виде пергаменный кодекс существовал с III по XIII век. Часто текст, считавшийся устаревшим и ненужным, счищали с листов пергамента. Существовали даже целые мастерские палимпсестов (греч. «вновь соскобленный»), в которых умелые ремесленники смывали старые рукописи губкой, сцарапывали ножом, вытирали пемзой. Такие тексты вторичной переработки получили название — палимпсесты. Размером кодексы были самыми разными. Большие кодексы — их называли *in folio* (ит. — «в лист») — бывали размером 50 x 30 см. Чаще же, для всеобщего употребления, делали кодексы из четвертушки большого листа, и потому называли их *in quatro* (ит. — «в четверть»). Однако встречаются и крошечные кодексы (4 x 2,5 см), которые шуточно называли «мальчик с пальчик». Фигуры на миниатюрах таких кодексов получались с булавочную головку.

В XI веке из Аравии стала проникать в Европу бумага. Само это слово, ставшее сегодня таким привычным, происходит от названия города *Bambyse* (по другим версиям, от названия хлопка — *bambac*).

В Средние века существовало три типа орудия для письма. «Стиль» (лат. *stilus*), сохранившийся с античной эпохи, представлял собой заостренную с одного конца металлическую палочку для письма на навощенных дощечках. Другим, тупым, концом стирали написанное. Так что современный вопрос «наким стилем написано?» в древности предполагал, прежде всего, остроту заточки

стиля. Для письма чернилами европейцы позаимствовали на востоке «калам» (лат. *calamus*) — заостренную камышинку. Наконец, самым удобным инструментом для письма было птичье перо (лат. *penna avis*) — гусиное, лебединое или павье.

Чернила чаще всего употребляли черные. Для легко смывающихся надписей их готовили из смеси сажи и камеди (густой смолы некоторых деревьев). А для прочных надписей — из чернильных дубовых орешков с той же камедью. Довольно редко употреблялись цветные чернила. С Античности — красные, с XI века — красные и зеленые, а с XIII века — красные и синие.

Большое употребление уже в раннем Средневековье получили золотые и серебряные краски. Обычно ими писали «священные имена». Однако существовали и целые кодексы, написанные золотом (лат. *codex aurei*), серебром (лат. *codex argenti*), либо красной краской (лат. *codex purpureus*). Естественно, что такие книги ценились особенно дорого.

Так как и пергамен, и бумага были дорогими, то пространство страницы экономили, старались плотнее вписывать строки. Страницу либо всю сплошь покрывали текстом, либо делили текст на странице на два столбца. При этом использование стройного каллиграфического почерка делало такую страницу художественным произведением. Новые мысли в тексте всегда выделяли красной краской (отсюда наша «красная строка»). В Средние века красной делали всю первую (иногда и вторую) строчку абзаца и называли ее «рубрикой» (лат. *rubrica* — «красная глина»).

Но еще более украшал рукопись инициал — большая заглавная буква (лат. *initium* — «начинаю»). Его богато расписывали растительным, травным и иным орнаментом.

Нередко орнамент выходил за пределы инициала и захватывал всю страницу, художественно обрамляя ее. Особенно часто такие украшения встречаются на рукописях позднего Средневековья. Сшивали двойные листы кодекса, делая из них книги, пергаменными ленточками и охватывали двумя деревянными дощечками, обтянутыми кожей. На переплеты особо важных книг часто добавляли украшения из золота, серебра и драгоценных камней. Писцы, занимавшиеся изготовлением рукописных книг, не только работали в уединении, но и жили отдельно. Как правило, они делились на два цеха. Скрипторы или библиотеки переписывали обычные книги, а нотариусы — дипломатические. Это были люди князя либо церкви (монахи). Скрипториями же (лат. *scriptorium*) назывались тогда особые комнаты в монастырях, где под надзором библиотекаря переписывались книги. И только к концу Средневековья в городах стали появляться наемные, «свободные» переписчики. Рубеж XII–XIII веков стал важным моментом в истории рукописной книги в Западной Европе. Распространение грамотности, возникновение светской и куртуазной культуры потребовало больше книг. Для студентов-богословов, монахов и клириков требовалось все больше литературы. Да и сама эта литература становилась иного содержания — исторические сочинения, ученые трактаты, стихотворные и прозаические романы и сборники легенд. Огромным спросом стала пользоваться иллюминированная книга — кодекс, украшенный миниатюрами, инициалами и орнаментом. Для богатых заказчиков появляются роскошные манускрипты (от лат. *manus* — «рука» и *scribo* — «пишу»). Именно в это время изготовление рукописной книги и переходит из исключительного ведения монахов в городские мастерские. Основным отличием здесь стала иная, более специализированная, организа-

ция труда. Если мастер монастырского скриптория часто сам изготавливал всю рукопись от выделки пергамента до переплета кодекса, то теперь ремесленники работали независимо друг от друга. Особо отделялись от переписчиков мастера-иллюминаторы. Со временем орнаментирование текста (украшение его орнаментом) выделилось в отдельную специальность. И часто получалось, что разные части кодекса выполнялись на разном художественном уровне.

Еще в эпоху Каролингов необычайного расцвета достигло искусство миниатюры — книжной иллюстрации. Слово «миниатюра» происходит от латинского названия киновари — красной краски (лат. *minium*), которой было принято выделять начало текста. Художники-миниатюристы часто переезжали с места на место. Потому школ миниатюры не сложилось, а существовали центры изготовления иллюстрированных рукописей при монастырях. А в конце VIII века под покровительством Карла Великого была основана книгописная мастерская в Ахене. Именно здесь в 781–789 годах по заказу Карла Великого мастер Годескальк выполнил особое Евангелие, где увековечил визит Карла в Рим на Пасху в 781 году и крещение его сына Пипина папой Адрианом I. На пурпурном фоне пергамента мастер четко вывел золотые и серебряные буквы, которые (по словам самого Годескалька) символизируют красоту небес и вечной жизни. Самой же богатой каролингской рукописью стала знаменитая Утрехтская Псалтирь (IX век), названная по месту ее хранения (университет нидерландского города Утрехта). В ней 165 миниатюр, каждая из которых соответствует определенному псалму.

На рубеже XII–XIII веков в одном из баварских монастырей была создана и знаменитая *Carmina burana*.

Сборник был полон миниатюрами, которые окружал орнамент из деревьев и трав с разнообразными зверями и птицами.

Как писал один из историков книги, любой подобный манускрипт в эпоху Средневековья мог стоить приблизительно столько, сколько сейчас стоит производство какого-нибудь голливудского блокбастера. И книга была не только роскошью, но и предметом священным и магическим. Книгу не только боготворили, но и боялись. Считалось, что с помощью слова можно активно вмешиваться в непосредственную жизнь мирян и приносить людям вред или спасение. Именно в эпоху Средневековья появилось такое понятие, как чернокнижие. У короля Богемии Рудольфа II во дворце хранилась даже знаменитая Библия дьявола, или гигантский кодекс. Что это такое? Гигантский кодекс (лат. *Codex Gigas*) — пергаментный иллюминированный рукописный свод начала XIII века, созданный, по-видимому, в бенедиктинском монастыре чешского города Подлажице. Вероятно, вся работа была проделана одним человеком, на что потребовалось от 20 до 30 лет; по косвенным данным, манускрипт был окончен к 1230 году. Формат листов — 89 см в высоту, 49 см в ширину (переплет 91,5 x 50,1 см); включает 310 пергаментных листов, текст переписан в две колонки по 106 строк; толщина книги — 22 см, а вес блока — 75 кг; сдвинуть с места ее можно усилиями двух человек. По-видимому, это самая большая по размерам и объему рукописная книга в западноевропейской книжной традиции. Содержит полный текст Библии, труды Иосифа Флавия, «Этимологии» Исидора Севильского, «Чешскую хронику» Козьмы Пражского и другие тексты — все на латинском языке. Поскольку в книге содержится полностраничное изображение сатаны, в массовой культуре за ней закрепилось

название «Дьявольской Библии». С XVII века она хранится в Национальной библиотеке Швеции в Стокгольме и находится в постоянной экспозиции, открытой для широкой публики. В музее города Храст размещен макет кодекса в натуральную величину. И здесь следует отдать дань тем малочисленным монахам и переписчиками, которые смогли сохранить для нас скудное книжное наследие Средневековья. Дело в том, что одной из важнейших составляющих человеческой культуры является память, а память передается из поколения в поколение с помощью письменности. Средневековье имело все шансы прервать эту традицию и нарушить связь времен, полностью выпав из этой цепи в качестве одного из звеньев. И слава монахам и переписчикам, которые не позволили этому свершиться. В этой долгой ночи Средневековья, с V по VIII век, свет излучали и ученые мужи, которых Р. Ренд назвал «зачинателями Средних веков». «Их исключительная роль заключалась в том, — писал по этому поводу Ж. Ле Гофф, — что они спасли основное из античной культуры, изложили его в доступной для средневековой мысли форме и придали ему необходимое христианское обличье. Среди них выделяются четыре человека: Бозций (480–524), Кассиодор (480–573), Исидор Севильский (560–636), Беда Достопочтенный (673–735)».

Но если книг было так мало, и они были роскошью, доступной лишь для очень узкого круга избранных, то как еще могла передаваться информация в эпоху Средневековья? Что еще могло играть роль коммуникатора? Эту роль вместо книги выполнял средневековый собор. В. Гюго в своем знаменитом романе «Собор Парижской Богоматери» говорит, что Средневековье было временем соборов, а Ренессанс стал эпохой книги. И это действительно так. В Германии в XV веке И. Гутенберг изобретет

печатный станок, который, в буквальном смысле, совершит революцию и сделает книгу явлением массовым и доступным. Так родится книжная цивилизация, которая сейчас находится в глубочайшем кризисе. О значении собора как важнейшего артефакта эпохи писал французский культуролог Ж. Дюби в своей книге «Время соборов».

«Язык камня, — совершенно справедливо говорит Ж.Ф. Кольф, — ясен и возвышен. Его воспринимают все, независимо от уровня своего развития. Что за патетический язык — готическая архитектура!» Этому вторит и весьма авторитетный знаток готики Фулканелли, когда заявляет, что «готические соборы, святые места Традиции, Знания, Искусства, должны рассматриваться не только как произведения, посвященные славе христианства, но и как широкие собрания идей, направлений народных верований, которые уходят вглубь веков».

Готический собор, с дерзкими сводами, благородными нефами, размахом и гармонией пропорций, представляет собой шедевр очень многослойного текста, выраженного не словами, но знаками и символами, запечатленными в камне. И человек Средневековья прекрасно умел считывать эти смыслы. Вокруг собора крутилась вся его жизнь. Собор был символом Вселенной, структура которого мыслилась во всем подобной космическому порядку; обозрение его внутреннего плана, купола, алтаря, приделов должно было дать полное представление об устройстве мира. Каждая его деталь, как и планировка в целом, была исполнена символического смысла. Апсиды у всех церквей обращены на юго-восток, фасады — на северо-запад, а трансепты, образующие поперечины креста, тянутся с северо-востока на юго-запад. Получается, что верующие и неверующие входят в храм с запада и идут к алтарю, в ту сторону, где восходит солнце, — к востоку,

к Палестине, колыбели христианства. Из тьмы они направляются к свету. В результате одно из трех окон-роз трансепта и главного портика никогда не освещается солнцем — северное окно на фасаде левого трансепта. Второе, южное, в конце правого трансепта, купается в лучах солнца в полдень. И наконец, последняя роза освещается красными закатными лучами — это большое окно портала, размерами и яркостью превосходящее боковые. Известно также, что колесо Фортуны было идеологическим костяком готической розы, то есть того круглого окна, которое всегда располагалось над входом в собор. Миф о колесе Фортуны означал следующее: тот, кто сегодня возвышен, завтра будет унижен, а того, кто ныне пребывает внизу, поворот Фортуны скоро вознесет на самый верх. Это наглядное воплощение Судьбы изображено в непосредственном виде на розах соборов в Амьене, Бове, Базеле, а в стилизованной форме его можно было в XIII веке видеть повсюду. Роза — это большое круглое окно, расчлененное фигурным переплетом на части в виде звезды или распустившегося цветка с симметрично расположенными лепестками. Встречается в церквях романского и готического стилей, обыкновенно на фасаде главного, продольного нефа, а иногда и на обоих фасадах трансепта, помещаясь довольно высоко над входными дверьми и доставляя внутренности храма обильное освещение. В начале романской эпохи разделка розы была довольно простая: она состояла преимущественно из тонких колонок, опирающихся своими базами в кружок, занимающий середину окна, и поддерживающих своими вершинами полосу арочек, идущую по его окружности. Впоследствии, с развитием романского стиля и перехода его в готический, рисунок этой разделки все более и более усложнялся и в последнюю пору готики сделался

чрезвычайно затейливым. Самые красивые оконные розы встречаются во французских соборах, например, собор Парижской Богоматери, Амьенский собор, Шартрский собор, Руанский собор, Орлеанский собор, собор Бове и др. Само по себе окно-роза обозначает действие огня и его продолжительность. Поэтому средневековые декораторы пытались в круглых витражах передать процесс превращения материи под действием изначального огня, ибо Бог есть Свет. Из-за явного преобладания огненного символизма в архитектуре позднего Средневековья (XIV и XV вв.) стиль этой эпохи получил название пламенеющей готики.

В этом ярком и запоминающемся архитектурном элементе мы узнаем символ и выражение того мира, где царила неуверенность и где воплощение этой неуверенности, колесо Фортуны, служило уроком покорности судьбе. В музыке эта тема нашла свое яркое воплощение в знаменитой композиции «Кармина Бурана» Карла Орфа. С восхваления Судьбы, или Фортуны, и начинается эта оратория.

Кельтский эпос и его своеобразие

Кельты — это первый из заселявших земли к северу от Альп великих народов. Кельтская культура относится к базовым основаниям ряда культур современной Западной и Центральной Европы. В период максимального могущества древних кельтов их речь звучала от Испании и Бретани на западе до Малой Азии на востоке, от Британии на севере до Италии на юге. Предполагается, что родиной кельтов была Центральная Европа, точнее — земли в бассейне Дуная, в Альпах и части Франции и Германии, и сложились они как группа племен около 1200 г. до н. э. Первоначально они занимались земледелием, но стали первооткрывателями железа. Именно кельтам принадлежит открытие меча, названного спатой. Этот длинный меч и совершит революцию в Древнем мире. Попав в руки германцев, он позволит им сначала одержать победу в битве при Адрианополе. Через тридцать лет после Адрианополя вестготы Алариха вторглись в Италию, разграбили Рим и осели в Галлии и Испании.

Около VI в. до н. э. кельты, вероятно, расселились в Испании и Португалии. Спустя еще несколько веков они обосновались в Британии, Северной Италии, Греции и на Балканах. В отличие от римлян кельты не создали единой мощной империи, сохраняя родоплеменной уклад. В I в. до н. э. они были вытеснены с континента римлянами и германскими племенами, и земли их обита-

ния ограничились Ирландией, Англией и Уэльсом. Римское вторжение на остров Британия в 43 году н. э. еще больше сократило ареал кельтов, а появление в V веке англосаксов вообще оттеснило их на отдаленные окраины Британии. Таким образом, под натиском римлян и в результате экспансии германских племен цивилизация кельтов была практически уничтожена. Наиболее стойкие ее остатки сохранились в Ирландии, не знавшей римского владычества.

Уже две тысячи лет племена и народы, объединяемые под названием кельты, привлекают внимание историков, лингвистов, политиков, националистов, и просто людей, интересующихся мифологией и историей. Историков привлекает, в частности, вклад кельтов в материальное и культурное развитие Европы, лингвистов привлекает то, что кельты, по их понятиям, говорили на архаичном (или не обязательно архаичном) типе индоевропейского языка, относимом к середине I тыс. до н. э. Политики и националисты разыгрывают «кельтскую карту», которая стала брендом и важным фактором в борьбе за политическую независимость под названием «кельтский сепаратизм». Это дало знать о себе в самом начале XX столетия в так называемом «гэльском ренессансе» (поэт У. Йейтс, Дж. О'Лири и др.), к которому косвенно принадлежал и гений XX века Джеймс Джойс и черты которого проявляются в его эпосе «Улисс».

Слово «кельты» впервые встречается у древнегреческих авторов. Греческое слово *кельтои* означало «люди, живущие скрытно». Ассоциации со скрытным образом жизни, по видимому, возникли благодаря тому факту, что, хотя эти племена и были знакомы с письменностью и даже оставили в древности отдельные надписи, в частности, на надгробных камнях и керамике,

они упорно не посвящали никого в тайны своих легенд и преданий и вплоть до VI века н. э. никогда не записывали их. По всей вероятности, у кельтов существовало нечто вроде наложенного на них друидами запрета на запись любых сведений. Таким образом, на письменность распространялось строжайшее табу.

Кельтский эпос — один из значительных памятников эпохи раннего Средневековья. Его творцами были кельты, населявшие территорию современной Ирландии, южную часть Англии и северной Франции.

Из всех народов после крушения Римской империи островные кельты (ирландцы, шотландцы, уэльсцы) в I тыс. н. э. находились на наиболее архаической ступени культуры. В период с III по VIII век н. э., когда формировался ирландский героический эпос, в Ирландии господствовали обычаи, характерные для родового строя: *общинное земледелие, натуральное хозяйство, власть вождей/старейшин, кровная месть, культ племенных богов, природных сил и духов, обряды и заклинания*. Хотя в V веке кельты подверглись христианизации, но она не пустила глубоких корней. Кельты оставались верны языческим традициям, верили в племенных богов, в природные силы и духов, во всякого рода магические заклинания, зароки, табу.

На этой основе *из родовых* и местных *преданий* вырос насыщенный мифологическими представлениями *героический эпос*. Первоначально *хранителями* поэтического предания были старейшины, являющиеся и жрецами, и певцами-заклинателями, колдунами. Затем произошло разделение. Певцы-сказители разделились на бардов и филидов. Барды — это представители лирической поэзии, связанной с музыкой. Барды делились на два типа: оседлые — на службе у князя и бродячие — жившие

сбором добровольных пожертвований слушателей. Филадельфы — прорицатели, законоведы, знатоки старых верований и преданий. Долгое время творчество кельтов сохранялось в устной форме. Действовал запрет на запись и фиксацию сакральных текстов, ведь само слово «кельты» означало «люди, живущие скрытно». При переходе от филадельфы к его ученику, вероятно, текст выучивался не полностью, а только схема саги и существенные ее части, остальное — импровизации, они касались описаний пиров, оружия и прочее. Для этих импровизаций существовали традиционные стилистические формы, переносившиеся рассказчиками из одной саги в другую.

Первые записи преданий были сделаны в VII–VIII веках монахами, наносились они на шкуры животных. Монахи подвергли записи христианизации, но не особо глубокой, так как церковь Ирландии была независима от Рима, поэтому еще долгое время здесь держалось «двоеверие». В связи с этим ирландские монахи не меняли языческих элементов (сохранились упоминания о колдовстве, описания духов, эльфов и фей).

Благодаря этому ирландский эпос богаче эпоса остальных западноевропейских народов.

Всего в библиотеках собрано до 300 томов сказаний, которые назывались сагами. Сага — небольшой по объему рассказ, который исполнялся в течение одного вечера. Обычно это происходило тогда, когда мужчины, вернувшиеся домой после охоты или рыбной ловли, коротали время перед сном. Иногда саги образовывали цикл, длительное по сюжету повествование. Наиболее известный цикл — «Похищение быка из Куальнге».

Самая древняя часть кельтского эпоса — уладский цикл, рожденный сказителями из племени уладов, живших в северной части Ирландии, на территории совре-

менного Ольстера. Главный герой цикла — Кухулин, в нем находим черты народного заступника: благородство, смелость, готовность отдать жизнь за своих близких. Образ насыщен мифическими чертами, идеал доблести и совершенства. Защитник слабых и угнетенных. Он гибнет как герой, став жертвой своего великодушия. Характерна в этом смысле сага о его смерти. В ней говорится о том, что враги снова напали на его родину, когда все улады были поражены магической болезнью. Кухулин выехал один на бой с ними, хотя и знал по приметам, что должен погибнуть. По дороге злые колдуньи предложили ему съесть кусок собачьего мяса, и, хотя на нем лежал зарок «не вкушать мяса своего тезки» (остатки тотемического представления, так как Кухулин, «Пес Кулана», считался происходящим из рода псов), он согласился, чтобы не могли сказать, что он гнушается слишком скромным угощением. Здесь есть мифологические мотивы, которые в дальнейшем использует Шекспир в своей трагедии «Макбет». Речь там пойдет о Шотландии, древнейшем ареале кельтских племен. Кухулин сам побывает в Шотландии. Зная, что Кухулина можно убить только его собственным копьем, враги попросили его одолжить им это копье, угрожая в противном случае спеть песню, позорящую его род; чтобы предотвратить это, Кухулин дал свое копье и был им убит.

Вместе с ним его верная подруга Эмер, воплощение кельтского женского идеала. Для кельтского эпоса, тесно связанного с фольклорной традицией, характерны элементы фантастики, богатство и красочность сюжетов и какая-то особая непосредственность, наивность, «детскость» восприятия мира. Скорее всего, это объяснялось небольшой продолжительностью жизни населения Средневековья. Согласно преданиям, Кухулин жил во время

правления Конхобара в Эмайн Махе, то есть на рубеже нашей эры. Многие персонажи данного цикла предположительно были историческими личностями, в том числе и сам Кухулин, но образ его приобрел множество магических черт. Из перечисления правителей были сделаны приблизительные выводы о возрасте героя: он был рожден в 34 году до н. э., в 7 лет взял оружие в руки, в 17 — сражался с врагами в «Похищении», в 27 лет погиб. В результате средневековая жизнь вся отличалась некоторым инфантилизмом. Так, своеобразная «детскость» и наивность воображения древних кельтов проявляется в облике и характере Кухулина. Описываемый облик героя подчеркивает его необычность: на руках и ногах у него по 7 пальцев, в глазах — по 7 зрачков, и в каждом из них — по семь драгоценных камней. На щеках есть по четыре ямочки: голубая, пурпурная, зеленая и желтая. На голове у него было пятьдесят светло-желтых прядей. Когда Кухулин стал юношей, женщины и девушки Ирландии начали влюбляться в него за его красоту и подвиги. Здесь дает о себе знать так называемая примитивная эстетика. Перед нами представления о красоте древних кельтов, которые ничего не знают о концепции идеала Платона. Не случайно кельтов, как и германцев, римляне и греки считали варварами. Конфликт двух цивилизаций (варварской и античной) — это был конфликт двух принципиально разных психологических возрастов. Античный мир к моменту падения Римской империи достиг необычайных интеллектуальных и духовных высот в своем развитии. Выражаясь словами Л.Н. Гумилева, пассионарность этих народов пошла на убыль. Этнос состарился, в то время как варварские племена кельтов и германо-скандинавские племена Севера, наоборот, находились на пике своей исторической активности. Где уж тут до изнеженных

идеалов Платона! Красивым для народов эпохи родоплеменных отношений было то, что соответствовало понятию полезности. Семь пальцев и семь зрачков для нас — это проявление уродливой генетической мутации, а для кельтов — красота, в которую без оглядки влюбляются все девушки. В бою такое уродство может очень пригодиться. Семь пальцев крепче будут сжимать либо копье, либо рукоять меча. Пальцами ног Кухулин прямо из воды сможет, например, метать свое знаменитое «рогатое» копье во врага. Образ Кухулина насыщен чертами мифическими и обладает рядом чудесных свойств и особенностей. Когда Кухулин приходит в «боевую ярость», он необычайно вырастает и весь искажается; на конце каждого его волоса выступает капля крови; от его тела исходит необыкновенный жар; он может, воткнув копье в землю, взлететь на верхушку его и стать босой ногой на его острие; он почти обладает способностью летать; в трудных случаях он пускает в ход «рогатое» копье (с разветвленным наконечником), которое он мечет во врага не рукой, а пальцами ноги, стоя в воде. Первоначально Кухулин был, без сомнения, божеством, черты которого были затем перенесены на одного или, может быть, на нескольких легендарных исторических героев, образы которых слились.

Кухулин — уроженец места Ардрик на Маг Муиртемне. По разным версиям, он является сыном Дехтире, сестры Конхобара, и бога света Луга; по другой версии, его прижил сам Конхобар с Дехтире (представление, восходящее к периоду матриархата). Приемный сын Фергуса. Друг и названный брат равного ему героя Фердиада, с которым они вместе росли и впоследствии проходили обучение воинским искусствам у богатырши Скайтах в Шотландии.

Общие черты романов бретонского цикла

70

Евгений Жарин

Артуровский мир в этих романах, как средоточие подлинной рыцарственности, утрачивал связь с современностью. Он был не просто удален в неопределенное прошлое, он оказывался совсем в иной, фиктивной действительности, превратившись в красочную и овеянную поэзией подвига утопию, вымышленный и несбыточный характер которой содержал в себе — и это несомненно — скрытый упрек современности, бесконечно далекой от высоких идеалов, царивших в королевстве Артура. Внереальность изображаемого подчеркивалась в романах так называемого бретонского цикла и полной топографической неопределенностью. В королевстве Артура были свои города и замки — Камелот, Карлеон, Тинтажель, свои зачарованные леса — Моруа, Броселианд, не имевшие ничего общего с реальными географическими пунктами на карте средневековой Европы. В этом поэтическом мире сама природа оказывалась особой — чудесной и небезразличной к поступкам и побуждениям людей. Мир фольклорного вымысла, мир волшебной сказки о добрых и злых великанах, о коварных карликах, о благородных львах и таинственных единорогах, о заколдованных бродах, зачарованных замках, о сверхъестественной силе коня и необыкновенной крепости оружия широко вошел в рыцарский роман, став не просто его атмосферой, но и важнейшим сюжетообразующим началом.

В XV веке в Англии Томас Мэлори издает «Смерть Артура». Этот текст представляет собой лучший в мире свод рыцарских романов так называемого бретонского цикла — свод героических и сказочных сюжетов, восходящих, в свою очередь, к мифу и эпосу кельтских народов и к истории западной оконечности Европы в середине I тысячелетия нашей эры. Перед нами разворачивается некий гипертекст, текст-матрица, способный породить бесконечное количество интерпретаций, одной из которых и станет величайший роман всех времен и народов — «Дон Кихот» Сервантеса. Благодаря Томасу Мэлори стало ясно, что бретонский цикл рыцарских романов надо рассматривать в некоем единстве. У этого цикла есть начало, завязка, и есть финал, к которому и стремится все это повествование, отмеченное бесконечным количеством сюжетных ответвлений, тем и мотивов. Этот финал навеян ересью катаров. Его можно сформулировать следующим образом: когда все влюбленные рыцари познают себя через любовь к Софии, или Прекрасной Даме, и разовьют свое духовное семя, наступит конец света, и мир откажется от всего материального, перейдя в состояние свободного духа.

Краткое содержание романа Томаса Мэлори «Смерть Артура» (пересказ В.В. Рынкевич)

Король Англии Утер Пендрагон влюбляется в Игрейну, жену герцога Корнуэльского, с которым он ведет войну. Знаменитый чародей и прорицатель Мерлин обещает помочь королю завоевать Игрейну при условии, что тот от-

даст ему их дитя. Герцог погибает в схватке, а бароны, желая положить конец распре, убеждают короля взять Игрейну в жены. Когда королева разрешается от бремени, младенца тайно относят Мерлину, а тот нарекает его Артуром и отдает на воспитание барону Эктору.

После смерти короля Утера, чтобы предотвратить смуту, архиепископ Кентерберийский по совету Мерлина призывает всех баронов в Лондон для избрания нового короля. Когда все сословия королевства собираются на молитву, во дворе храма чудесным образом появляется камень со стоящей на нем наковальней, под которой лежит обнаженный меч. Надпись на камне гласит, что король по праву рождения — тот, кто вытащит меч из-под наковальни. Это удастся только юному Артуру, который не знает, кто его настоящие родители.

Артур становится королем, но многие считают его недостойным править страной, ибо он слишком юн и низок по рождению. Мерлин рассказывает противникам Артура тайну его рождения, доказывая им, что юноша — законный сын Утера Пендрагона, и все же некоторые бароны решают идти войной против юного короля. Но Артур побеждает всех своих противников.

В городе Карлионе Артур встречает жену короля Лота Оркнейского. Не зная, что она приходится ему сестрой со стороны его матери Игрейны, он разделяет с ней ложе, и она зачинает от него. Мерлин раскрывает юноше тайну его рождения и предрекает, что Артур и все его рыцари погибнут от руки Мордреда, сына Артура, которого он зачал со своей сестрой.

Вместо меча, который сломался в схватке с королем Пелинором, Артур получает от Владычицы Озера чудесный меч Эскалибур, что означает «руби сталь». Мерлин объясняет Артуру, что ножны от этого меча сохранят его от ранений.