

8/а

ОБОЗРЕНИЕ ПРЕПОДАВАНИЯ

НА ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ

САРАТОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

в 1919—1920 уч. году.



Приложение. Проф. В. Я. Каплинский. Композиция и язык сатиры Сенеки
на смерть Клавдия.

Философия.

Проф. С. Л. Франк. В обоих полугодиях: 1) История древней философии, 4 ч.; 2) семинарий (совместно с проф. С. В. Меликовой): Чтение и обсуждение фрагментов досократовских мыслителей, 2 ч

Проф. А. А. Крогиус. В обоих полугодиях: 1) Психология, 4 ч.; 2) Введение в экспериментальную психологию (курс с практическими занятиями), 2 ч.; 3) семинарий по психологии, 2 ч.; 4) семинарий по педагогике, 2 ч.

Проф. Н. С. Арсеньев. В обоих полугодиях: 1) Раннее христианство и гностицизм, 2 ч.; в весеннем полугодии: 2) Позднейшие религиозные образования Переднего Востока: манихейство и ислам, 2 ч.

Преп. В. Э. Сеземан. В обоих полугодиях: 1) Общий курс логики, 2 ч.; 2) семинарий по логике (для начинающих), 2 ч

Классическая филология.

Проф. С. В. Меликова. В обоих полугодиях: 1) Историческая грамматика греческого языка, 2 ч.; 2) Греческая стилистика, 2 ч.; 3) семинарий: Комедии Менандра, 2 ч.; 4) семинарий (совместно с проф. С. Л. Франком): Чтение и обсуждение фрагментов досократовских мыслителей, 2 ч.; 5) Практические упражнения в переводе с греческого языка на русский, 2 ч

Проф. В. Я. Каплинский. В обоих полугодиях: 1) История римской литературы, 2 ч.; 2) курс по интерпретации латинского автора: Гораций, 2-я книга од, 2 ч.; 3) Латинская стилистика, 2 ч.; 4) семинарий по эпикурейской философии: Чтение и разбор поэмы Лукреция *de rerum natura*, 2 ч.; 5) Практические упражнения в переводе с латинского языка на русский, 2 ч.

Проф. Н. С. Арсеньев. В обоих полугодиях: 1) Семинарий по античной религии, 2 ч.

Сравнительное языковедение и санскрит.

Проф. Д. Н. Кудрявский. Сведения не доставлены.

Русский язык и литература.

Проф. Н. Н. Дурново. В осеннем полугодии: 1) Историческая диалектология русского языка в связи с историей русских народностей, 4 ч.; 2) семинарий по истории и диалектологии русского языка, 4 ч.; в весеннем полугодии: 3) Историческая морфоло-

гия и синтаксис русского языка, 4 ч.; 4) семинарий по вопросам школьной грамматики русского языка, 4 ч.

Проф. Н. К. Пиксанов. В обоих полугодиях: 1) Грибоедов и его время, 2 ч.; 2) Русская литературная историография, 2 ч.; 3) семинарий: Гончаров, 2 ч.; 4) семинарий: Русская драма XVIII в., 2 ч.

Проф. Б. М. Соколов. В обоих полугодиях: 1) Общий курс истории русской литературы, 4 ч.; 2) семинарий по русской народной словесности, 2 ч.; 3) семинарий по древней русской литературе (религиозные сказания, жития, повести и легенды), 2 ч.; 4) семинарий по этнографии местного края, 2 ч.

Славянская филология.

Проф. Г. А. Ильинский. В обоих полугодиях: 1) История болгарской литературы, 2 ч.; 2) Болгарский язык, 2 ч.; 3) семинарий: Чтение и разбор избранных произведений болгарской литературы, 2 ч.

Романо-германская филология.

Проф. В. М. Жирмунский. В обоих полугодиях: 1) Теория поэзии (основы исторической и систематической поэтики), 2 ч.; 2) История немецкого языка, 2 ч.; 3) семинарий по немецкому романтизму, 2 ч.; 4) семинарий по истории немецкого языка (для начинающих), 2 ч.

Проф. Н. С. Арсеньев. В обоих полугодиях: 1) Литература и культура Италии средних веков и начала Возрождения, 2 ч.; в осеннем полугодии: 2) семинарий по Данте, 2 ч.; 3) семинарий по старо-французскому языку (чтение литературных памятников), 2 ч.; в весеннем полугодии: 4) семинарий по истории западно-европейских литератур, 4 ч.

Преп. Г. Г. Дингес. В обоих полугодиях: 1) Семинарий по средне-верхне-немецкому языку (для начинающих), 2 ч.

Теория и история искусств.

Проф. Ф. В. Баллод. В обоих полугодиях: 1) История античного искусства, 2 ч.; 2) История итальянского искусства в эпоху Возрождения, 2 ч.; 3) семинарий: Древневосточные мотивы в античном и христианском искусстве, 2 ч.

Проф. В. И. Веретенников. В обоих полугодиях: 1) Введение в историю русского искусства (основные моменты в эволюции русского искусства), 2 ч.; 2) семинарий по истории русского орнамента, 2 ч.

Преп. В. Э. Сеземан. В обоих полугодиях: 1) Введение в эстетiku (обзор главнейших эстетических учений), 2 ч.; 2) семинарий по эстетике: Чтение и разбор „Критики способности суждения“ Канта в связи с новейшими эстетическими теориями, 2 ч.



Курсы по историческим дисциплинам студенты Историко-филологического Факультета слушают на историческом отделении Факультета общественных наук.

В 1919-20 уч. г. на указанном отделении будут читаться и вестись следующие курсы и практические занятия:

Проф. В. А. Бутенко. В обоих полугодиях: 1) Эпоха Возрождения, 2 ч.; 2) семинарий: Изучение материалов по истории французских политических партий конца XVIII в., 2 ч.; 3) семинарий: Изучение главнейших моментов итальянского Возрождения, 2 ч.

Проф. В. И. Веретенников. В обоих полугодиях: 1) История России в XIX в., 2 ч.; 2) Архивоведение (курс с практическими занятиями), 2 ч.; 3) семинарий по истории России в XIX в., 2 ч.

Проф. С. Н. Чернов. В обоих полугодиях: 1) Историческая география России до конца XVII в., 2 ч.; 2) Митрополит Даниил и преп. Максим Грек, 2 ч.; 3) семинарий: Разбор донесения следственной комиссии о злоумышленных обществах, 2 ч.; 4) семинарий: Записка о Московии Герберштейна, как исторический источник, 2 ч.

Преп. А. А. Гераклитов. В обоих полугодиях: 1) Колонизация Саратовского края, 2 ч.; 2) Кирилловская палеография, 2 ч.; 3) семинарий: „Пугачевские“ документы Саратовского Исторического Архива, 2 ч.

Преп. Е. Н. Петров. В обоих полугодиях: 1) История Англии в XVIII-XIX вв., 2 ч.; 2) семинарий: Великая хартия вольностей, 2 ч.; 3) семинарий: Французские политические философы XVIII в., 2 ч.

Подробное расписание занятий по указанным в настоящем Обозрении предметам, а также по древним (греческий, латинский) и новым (английский, немецкий, французский) языкам, будет объявлено перед началом осеннего семестра.

Утверждено в заседании Историко-филологического Факультета 20 июня 1919 года.

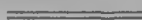
Декан, проф. *Ф. В. Баллод.*

Секретарь, проф. *В. Я. Каплинский.*

Проф. В. Я. КАПЛИНСКИЙ

КОМПОЗИЦИЯ и ЯЗЫК

сатиры Сенеки на смерть Клавдия.



Доклад, сделанный в заседании Историко-литературной секции Философско-исторического О-ва при Саратовском Университете 9-го Апреля 1919 года.



Имя Сенеки неразрывно связано главным образом с его философскими произведениями. Его *dialogi* (*de providentia, de ira, de vita beata* и др.), 7 кн. *de beneficiis*, особенно же — письма к Луцилию (*ad Lucilium epistularum moralium libri XX*) прославили заслуженно его имя, и Сенека даже называется, в отличие от своего отца, Сенеки-ритора, Сенека-философ.

Менее славен Сенека своими поэтическими произведениями, хотя его трагедии — выдающееся явление в римской литературе. Исключительными художественными достоинствами они не отличаются — для этого в них слишком много риторики, но для своего времени они были весьма хороши, а их огромное значение в выработке ложноклассической трагедии — факт общеизвестный¹⁾.

Гораздо менее известна сатира Сенеки на смерть Клавдия — произведение скромного размера (ок. 17 стр. in 12^o, 15 гл.), отнюдь не имевшее такого значения, как его философские трактаты и трагедии, но тем не менее любопытное со многих точек зрения и поэтому нераз привлекавшее внимание исследователей.

Особенно интересовались этой сатирой историки Рима. Она связана с весьма острым моментом, с принятием Нероном власти над Римом, отражает борьбу политических партий, столкнувшихся тогда особенно сильно — и с этой точки зрения, как политический памфлет, эту сатиру чаще всего и разбирали. В самом деле: властолюбивая мать, отравившая мужа, чтоб поставить у власти своего сына от прежнего брака (Агриппина); сгоронники умершего правителя, группирующиеся около его детей от брака с Мессалиной, чтоб бороться с победительницей-мачехой; Нерон, еще не преступный, сторонящийся матери и чуждающийся детей Клавдия (Британника и Окгавии), Нерон, через которого новая партия людей либеральных, возглавляемая Сенекой, мечтала осуществить свои реформы — такое положение было слишком захватывающе само по себе, чтобы историки не интересовались живо сатирой, это положение отразившей²⁾.

Довольно часто разбирали сатиру Сенеки на смерть Клавдия и биографы философа. Как соединить возвышенность философского учения Сенеки с злыми насмешками над умершим Клавдием? Как мог проповедник незлоливости оказаться автором такого

¹⁾ О философских произведениях Сенеки см. Schanz, *Geschichte der römischen Litteratur*, II 2, München 1913, 379 слл. о трагедиях — 51 слл. Стр. 67: „Was ... am meisten diese Tragodien von den griechischen trennt, ist die überall sich breit machende Rhetorik“; в примечании указывается на диссертацию Smith'a. *De arte rhetorica in L. A. Senecae tragoediis perspicua*, Leipzig 188.

²⁾ См., напр., Peter, *Die geschichtliche Litteratur über die römische Kaiserzeit*, 1, Leipzig 1897, 177; Henderson, *The life and principate of the emperor Nero*, London 1903, 49 слл., и др. В русской литературе, между прочим, сатира Сенеки разобрана с указанной точки зрения в первом томе популярно написанного сочинения А. В. Амфитеатрова, *Зверь из бездны*, собр. соч., т. V, изд. „Просвещения“, Пг.; там же дан и перевод (или, как выражается автор, переложение) сатиры.

памфлета? Ссылки на пристрастие Сенеки к богатству, на его *comitas* по отношению к Нерону, уже перестающей быть *honestas*, а особенно на тот факт, что он был в 41 г. отправлен в ссылку на Корсику, откуда вернулся, по ходатайству Агриппины, лишь в 49 г., конечно, не другом изгнавшего его Клавдия, напрасно написав в ссылке довольно унижительный трактат *ad Polybium de consolatione*—все еще не всех убедили, и некоторые, не мирясь с тем, что Сенека мог написать такую сатиру, ошибочно полагают, будто она написана не им.¹⁾

В меньшей степени интересовались сатирой Сенеки с точки зрения литературной. В этом отношении обращали внимание преимущественно на одну сторону, на то, что сатира написана смесью прозы и стихов, представляет собою т. наз. *satira Menippea*, и притом единственную, так как образцы этого весьма любопытного рода сатирических произведений не сохранились до нас ни от Мениппа Гадарского, ни от Варрона, ему подражавшего. Другие стороны остались не отмеченными: ни Bücheler, издавший сатиру Сенеки в *Symbola philologorum Bonnensium*, Leipzig 1864-67, ни новейший издатель ее Ball, *The satire of Seneca on the apotheosis of Claudius commonly called the Apocolocyntosis*, New York 1902, не останавливаются подробно на ее языке, композиции, а между тем и в этом отношении имеется много интересного.²⁾

Выяснение этих сторон сатиры и составляет предмет настоящего доклада. Сделать это наиболее удобным представляется так, что сначала дать анализ всех частей сатиры, в порядке текста, а затем перейти к некоторым наблюдениям более общего характера.

Тексты приводятся по указанному изданию Ball'a

1.

Глава I представляет собою вступление. Автор сообщает, что он намерен рассказать, *quid actum sit in caelo ante diem III idus Octobris* (о происшедшем на небе 13-го октября 54 г., день смерти Клавдия), и правдивость своего повествования подтверждает ссылкой на очевидца, со слов которого он все и передает. Уже одно стремление выдать фантазию за факт вызывает комический эффект; но этот эффект еще увеличивается тем, что очевидец, на которого ссылается автор—лицо, заведомо не заслуживающее доверия. Это *Livius Geminius*, тот самый, который уверял, что видел, как поднималась к богам умершая сестра и возлюбленная Калигулы, *Iulia Drusilla*; она была очень далека от божественности, но Геминий получил за свое известие 250 000 денариев.³⁾

¹⁾ Из иностранных ученых авторство Сенеки отрицал, напр., Stahr, *Agrippina*, Berlin 1867, 343; Riese, *Die menippeischen Satiren*, Phil. 27 (1868) 321; из русских — И. И. Холодник, К вопросу об авторе *Apocolocyntosis'a*. Журн. Мин. Нар. Просв., 1902, 186 слл. Полагая, что сатира написана не Сенекой, названный ученый думает, что ее автором был Петроний, даже не один, а совместно с Нероном—гипотеза, как справедливо замечает в некрологе И. И. Холодника А. И. Маленин, гораздо более остроумная, чем убедительная. Журн. Мин. Нар. Просв., 1913, июль, 62. Достаточных причин отвергать принадлежность сатиры Сенеке не имеется. Ср. Gercke, *Seneca-Studien*. *Fleckeis. Jahrbh.* Supplbd. 22 (1896) 292; Schanz, ук. с., 72.

²⁾ О менипповых сатирах Варрона см. Schanz, ук. с., I, 2, München 1909, 424 слл. В русской литературе см. И. В. Помяловский, М. Теренций Варрон и Мениппова сатура, Пг. 1869. Сопоставляют сатиру Сенеки и с другими произведениями; так, Klebs, *Das dynastische Element in der Geschichtsschreibung der römischen Kaiserzeit*. *Hist. Zeitschr.* hrsg. v. Sybel, 25 (1889) 215, о сатире и Caesares Юлиана пишет: „Beide sind in der Form der menippeischen Satire, einer Mischung von gebundener und ungebundener Rede gehalten.“ — Ball останавливается во введении на стиле, но рассматривает преимущественно отдельные выражения, не касаясь общей композиции. Стр. 67 слл. Подобные наблюдения над деталями языка имеются и в примечаниях Bücheler'a, ук. изд., *passim*. Поэтому в дальнейшем изложении обращается внимание на общие вопросы, связанные с языком сатиры—чередование различных стилей и т. п.; детали не приводятся.

³⁾ Dio LIX 10—11 Suet. Cal. 24. Ср. Ball, ук. изд., 157 сл.

В сущности, эта вступительная глава не находится с последующими в слишком тесной связи. В дальнейших главах рассказывается, что произошло на земле (*in terris*, гл. V), на небе (*in caelo ib.*) и в подземном царстве—первая фраза вступления говорит о желании автора *memoriae tradere* только то, что произошло на одном небе; правда, очевидец, *auctor*, упоминается еще раз в гл. V (*in caelo quae acta sint, audite: fides penes auctorem erit*), но потом об этом как будто забывается и даже рассказ Сенеки о происшедшем в небесном сенате как будто основывается на записи скорописца: речь Януса полностью не приводится, потому что всего, что он сказал, *notarius persequi non potuit et ideo non refero, ne aliis verbis ponam, quae ab illo dicta sunt* (гл. IX).

Впрочем, своей цели ввести читателя в рассказ о злоключениях Клавдия после смерти, создать сразу веселое настроение—вступительная глава достигает. Этому много помогает крайняя непринужденность изложения: краткие фразы (*Nihil nec offensae nec gratiae dabitur. Haec ita vera*), еще оживляемые вопросами; пословицы, поговорочные выражения (*aut regem aut fatuum nasci oportere, dicam quod mihi in buccam venerit, certa clara affero etc.*)—весь этот стиль разговорного языка очень подходит к общему тону сатиры.

Дальнейшее изложение разбивается, как было только-что указано, на три части: главы, в которых повествуется о том, что произошло на земле (смерть Клавдия), описание приключений Клавдия на небе и, третья часть, нисхождение Клавдия в подземный мир и суд там над ним

1-я часть обнимает собою гл. II—IV. Гл. II стоит несколько особняком от двух остальных—в ней Сенека описывает день и час смерти Клавдия. Произведено это описание очень занимательно. В торжественных гекзаметрах описывается осень (*Jam Phoebus brevior via contraxerat ortum*¹) etc.); затем поясняющая фраза: *puto, magis intellegi, si dixerō: mensis erat Oktober, dies III idus Oktobris*. Час смерти описан также двояко, но в обратном порядке: сначала в прозе. „прозаически“, затем, после восклицания: *nimis rustice!*—в трех гекзаметрах, также торжественных. Двойные описания дня и часа смерти, основанные на противопоставлении высокой поэзии и разговорного языка (ср. *nimis rustice*), расположены так, что получается хiasm. Глава начинается и заканчивается стихами, и таким образом из разнородных элементов составлено закругленное целое.

Самое описание смерти Клавдия нельзя признать весьма удачным. В гл. III и IV Сенека стремится одновременно высмеять умирающего Клавдия и пропеть хвалебный гимн Нерону, отчего страдает ясность изложения. Непосредственным продолжением разговора Меркурия с одной из парок (Клото), в котором он просит ее прекратить мучения Клавдия, и согласия ее это сделать—Клото

abrupit stolidae regalia tempora vitae —

является сцена смерти Клавдия (конец гл. IV): отделять какой-либо вставкой эти два момента—совершенно нежелательно, так как они теснейшим образом между собою

¹ Ball удерживает чтение рукописей *ortum*, вместо чего Böheler, ed. min. (*Petronii satirae, editionem quintam curavit Heraeus, Berolini 1912*) дает *orbem*. Ad. I.: „the emendation seems unnecessary; *contraxerat ortum lucis*, though unusual, is by no means impossible, and is more specially expressive of the change of season than the other reading. Phoebus, by shortening his journey, had narrowed the space or time within which he rose above the horizon.“

связаны. Между тем у Сенеки эти два момента как раз отделены. Сказав, что Клото прервала нить жизни Клавдия, Сенека затем рассказывает, как парки пряли нить жизни Нерона; эта работа заняла у них, вероятно, немало времени; по крайней мере, парки *vincunt Tithoni, vincunt et Nestoris annos*; Аполлон, под звуки кифары, поет и этим *fallit laborem*, заставляет забывать о труде — и лишь после всей этой работы Клавдий умирает.

Не только такое соединение двух указанных частей описания смерти Клавдия (в прозе) и гимна в честь Нерона (в стихах) — является не совсем счастливым; но и в каждой из частей можно указать на частности, которых не хотелось бы видеть. Так, обращение Меркурия к Клото с просьбой ускорить кончину Клавдия, обращение, наполненное самыми открытыми над ним насмешками, находится, может быть, в слишком резком противоречии с утверждением, что Меркурий всегда восхищался талантами Клавдия (*qui semper ingenio eius delectatus esset*); неизвестно, куда делся Меркурий, вместо которого появляется Аполлон; да и самый процесс прядения описан с внутренней противоречивостью: Сенека напрасно старается провести одновременно мысль о том, что работа шла сама, незаметно, и о том, что парки очень трудились.¹⁾

Указанные дефекты в гл. III—IV, происходящие оттого, что в рассказ о смерти Клавдия вставлен гимн Нерону, не искупаются, к сожалению, тем достоинством, что эта часть сатиры от противоположения начала («и конца», написанных разговорным языком, середине, написанной торжественными гекзаметрами, становится от этого разнообразнее и интереснее.

После небольшого перехода («о том, что произошло потом на земле, излишне рассказывать, никто не забывает своего счастья») Сенека переносит нас прямо на небо; Клавдий уже там, желает сделаться богом. Начинается вторая часть сатиры о том, что произошло на небе. Эта часть — самая большая, занимает почти половину всей сатиры — 7 гл. из 15 (гл. V—XI).

В изображении Сенеки, новых лиц богами делает собрание богов, на котором дела разбираются совершенно так же, как в сенате, в Риме; это — небесный сенат. Как земной сенат для частного человека недоступен, так и небесный — для Клавдия; ему нужен покровитель, кто ввел бы его в курию — и такого покровителя Клавдий находит в Геркулесе. Таким образом большая часть сатиры, повествующая о том, что произошло на небе, в свою очередь делится на две сцены — старания Клавдия попасть в небесный сенат и разбор в этом сенате дела Клавдия — делать его богом или нет (гл. V—VII и VIII—IX). Эта вторая сцена, можно кстати заметить, весьма близка к „Собранию богов“ Лукиана.²⁾

Превосходно написана гл. V, где рассказывается, так сказать, о первых шагах Клавдия на небе. Юпитеру докладывают, что кто-то пришел, но кто — неизвестно, так как нельзя понять, что пришедший (Клавдий) говорит. Юпитер посылает Геркулеса — тот исходил всю землю и знал все народы. Геркулес, при первом взгляде на Клавдия, не

¹⁾ Ср., напр., ст. 7—10: *Nec modus est illis (паркам), felicia vellera ducunt Et gaudent implere manus, sunt dulcia pensa. Sponte sua festinat opus nulloque labore Mollia contorto descendunt stamina fuso* и ст. 14—18: *Detinet (Аполлон) intentas cantu fallitque laborem. Dumque nimis citharam fraternaue carmina laudant, Plus solito nevere manus humanaue fata Laudatum transcendit opus. „Ne demite, Parcae“ Phoebus ait „vincat (Нерон) mortalis tempora vitae“ и т. д.; после стихов: Haec Apollo At Lachesi, quae et ipsa homini formosissimo faveret, fecit illud plena manu, et Neroni multos annos de suo donat.*

²⁾ См. Ball ук. изд., 74 слл. („Literaly parallels“).

признал сначала в нем человека, испугался, подумал, что пришел его 13-й подвиг; потом обращается к Клавдию со стихом из Гомера и получает ответ, также гомеровским стихом, смысл которого тот, что пришедший — Caesar, принцепс. Таково содержание этой главы. Пересказ не передает всей живости рассказа, всей свободы изложения, достигающей, в начале главы, даже до некоторой неясности: *nuntiatur Jovi... quaesisse se... non intellegere se*: кто скрывается за *se* — неизвестно. Эта живость рассказа особенно подчеркивается гомеровскими стихами, к которым Клавдий имел действительно страстное¹⁾

Впрочем, такое противоположение веселому тону свободного рассказа выдержек из „высокой“ поэзии не является исключительным; может быть, лучшим из примеров будет новелла об эфесской матроне в романе Петрония, где имеются выдержки из „Энеиды“ Вергилия.²⁾

К сожалению, дальнейший разговор Геркулеса с Клавдием (гл. VI и VII) передан не с такой непринужденностью. Конечно, без участия третьего лица трудно было дать дальнейшее движение разговору, но привлечение в данном случае Лихорадки (Клавдий официально умер от нее а не от яда, данного женой; Сенека следует, конечно, этой версии) сделано не без некоторой натяжки. Сообщения автора: „Лихорадка одна с ним явилась, всех других богов Клавдий оставил в Риме“ — явно недостаточно: где *Febris* была до этого? почему она. еще до доклада Юпитеру о приходе Клавдия, видя, что Клавдия не понимают, не помогла ему? почему она до сих пор молчала?

Как бы то ни было, в разговор вмешивается Лихорадка, заявляет Геркулесу, что Клавдий — вовсе не из Трон, а из Галлии³⁾; Геркулес сердится за обман и в грозных сенариях заставляет Клавдия признаться, кто он. Клавдий это делает, впрочем, в форме не совсем определенной, просит Геркулеса помочь ему... и, к сожалению, здесь мы имеем в рукописи пропуск. Неизвестно, чем кончил свою речь Клавдий, как он уговорил Геркулеса ввести его в небесную курию — в гл. VIII описывается уже сцена в небесном сенате, начало которой также не дошло.

Как велика эта лакуна? долго ли длились переговоры с Геркулесом? Трудно думать, чтобы долго. Растянутости в сатире вообще нет, и кроме того поспешность, с какой Клавдий обращается с просьбой к Геркулесу, как будто подсказывает, что эта сцена должна скоро кончиться.

Предполагая, что недошедшая часть разговора — невелика и что она была написана прозой (причин думать о стихах мы не имеем), получаем, что вся сцена переговоров

¹⁾ Suet. Claud. 42: *Nec minore cura* (в предыдущей главе шла речь о трудах Клавдия по истории Рима и др.) *Graeca studia secutus est, amorem praestantiamque linguae occasione omni professus . . . Multum vero pro tribunali etiam Homericis locutus est versibus.*

²⁾ Petron. Sat. 111: „*Quid proderit*“ inquit (служанка) „*hoc tibi, si soluta inedia fueris, si te vivam sepelieris, si antequam fata poscant, indemnatum spiritum effuderis?*“

Id cinerem aut manes credis sentire sepultos?
vis tu reviviscere? 112: *miles . . . pudicitiam eius (вдовы) aggressus est. Nec deformis aut infacundus iuvenis castae videbatur, conciliante gratiam ancilla ac subinde dicente:*

placitone pugnabis amori?
Nec venit in mentem, quorum consederis arvis?

(Verg. Aen. IV 34, 38 сл.)

³⁾ Относительно слов Лихорадки: *Marci municipem vides* см. Caspari, On the „Apotheosis of Claudius“, Class. Rev. 25 (1911) 11, который, ссылаясь на Plut. Ant. 4, полагает, что под *Marci* нужно разуметь М. Антония.

Клавдия с Геркулесом, пребывания его на небе до входа в курию, компонована более удачно, чем сцена смерти Клавдия. Оставляя в стороне некоторую немотивированность выступления Лихорадки, можно отметить, в отношении формы, приятное разнообразие, вносимое серьезными сенариями в прозаический рассказ, схожее с тем, которое мы имели в предыдущей сцене, но без ее дефектов, в отношении содержания — постепенность перехода от непонимания Клавдия Геркулесом к полному его пониманию и дружбе с ним.

Несомненно во всяком случае одно — что в лакуне рассказывалось о том, как Геркулес ввел Клавдия в небесную курию: в гл. VIII оба они уже в небесном сенате; с этой главы начинается вторая сцена второй части сатиры (гл. VIII-XI).

Эта вторая сцена — в небесном сенате — в свою очередь делится на две части: пререкания, беспорядочные, членов сената с вошедшими в курию Геркулесом и Клавдием (гл. VIII) и рассмотрение дела Клавдия в установленном порядке. Председатель сената, Юпитер, вспомнив, что при посторонних лицах разбирать дел нельзя, приглашает сенаторов соблюдать *disciplinam curiae* — и начинается разбор дела. При словах „Юпитер вспоминает“ (*Jovi venit in mentem*) в тексте стоит *tandem*, „наконец-то“, и некоторые, основываясь на этом, думают, что часть, посвященная пререканиям, была довольно большой (начала их, как выше было указано, не сохранилось) и что пропал текст значительных размеров.¹⁾ Однако это вряд ли так; во-первых, *tandem* не может обязательно указывать, что пререкания тянулись очень долго; несоблюдение порядка в курии, хотя бы и самое кратковременное, является столь нежелательным, что может вызвать досадное *tandem*; во-вторых, начало того, что нам сохранилось, как будто указывает, что Геркулес с Клавдием только-что, совсем недавно, вошли в курию: *non mirum quod in curiam impetum fecisti... modo dic nobis qualem deum istum fieri velis*; в-третьих, и это главное — пререкания являлись уже обсуждением вопроса о Клавдии (ср. начало гл. IX: *Tandem Iovi venit in mentem privatis intra curiam morantibus sententiam dicere non licere nec disputare*), и если бы они были длительны, то соединенные с дальнейшими дебатами по этому вопросу, уже с соблюдением установленного порядка, делали бы всю вторую часть сатиры, центральную в смысле ее значения, монотонной, однообразной, что противоречило бы построению и характеру всех остальных частей.

Таким образом, от пререканий пропало не особенно много; то, что сохранилось (гл. VIII) написано весьма живо, со множеством поговорок, острот и пр. Это не только весело само по себе, но и очень подходит к дальнейшему: развязность пререканий вызывает замечание Юпитера, а главное — эти пререкания находятся в приятном контрасте с дальнейшим деловым обсуждением вопроса относительно Клавдия.

Это обсуждение ведется строго по установленному в сенате порядку: первыми высказываются *consules designati* — Янус и Диеспитер, сын Вики-Поты²⁾; речи ораторов заканчиваются проектами постановления, сформулированными в официальном тоне — *senseo uti* и т. д., в конце — голосование.

Пожалуй, никакая другая часть сатиры не представляла для автора столько трудностей, как эта. Чрезвычайно легко сделать изложение весьма монотонным — протоколы

¹⁾ См. Ball, ук. изд., 188.

²⁾ Относительно Януса и Диеспитера см. Asbach, Die Consulate der iul.-claud. Kaiser bei Sueton. Rhein Mus. 35 (1880) 183.

заседаний обычно сухи; трудно внести разнообразие в выступления ораторов, раз Клавдий заведомо, по предшествующему изложению, не годится в боги; но самая большая трудность заключалась в том, что в веселой сатире нужно было серьезно обвинить Клавдия. Из всех этих затруднений Сенека вышел блестяще.

Монотонности протокола Сенека избегнул тем, что сделал свое сообщение о заседании небесного сената неполным. Сохраняя порядок заседания, не описывая лишь общего от него впечатления, он привел полностью только одну речь, две других — в извлечениях. Сокращение первой речи — Януса — даже мотивировано (эта мотивировка уже упоминалась в другой связи): скорописец не успел записать всей его длинной речи, а пересказывать ее — нежелательно; из второй речи (Диеспитера), без специальной мотивировки, приведен лишь проект постановления. Сообщение об этих двух речах занимает гл. IX.

И разнообразия в выступлениях достиг Сенека. Несмотря на всю непригодность Клавдия сделаться богом, один из трех выступавших ораторов (третьим был Август) говорит в пользу признания Клавдия богом. Аргументы Диеспитера, конечно, лишний раз высмеивали Клавдия: родство с Августом и Ливией (для ничтожного Клавдия — тяжкое), его мудрость (между тем как он отличался противоположными качествами), наконец, сопоставление с Ромулом („в интересах государства, чтобы был кто-нибудь, кто мог бы с Ромулом *ferventia rapa vorare*“) — все это было, конечно, призрачным признанием притязаний Клавдия правильными. Но и два других выступления против Клавдия не повторяют одних и тех же мыслей: Янус исходит из общих соображений — слишком многих сделали богами и вообще никого больше не стоит превращать в бога; Август — из соображений, связанных с одним Клавдием.¹⁾

И третье затруднение — сохранить веселость изложения при серьезности обвинения Клавдия — Сенека разрешил удачно. Общая картина заседания, хлопоты Геркулеса за Клавдия, характеристика Януса и Диеспитера — все это весело, непринужденно и свободно; получается впечатление, что само заседание — одна комедия; дело Клавдия уже близится к благополучному для него разрешению — как вдруг картина преобразается. Поднимается говорить речь Август; его слова полны негодования; чувствуется, что изменилось и общее настроение небесного сената; рассказ о конце заседания ведется в серьезных тонах.²⁾ Прием Сенеки, таким образом, сводится к быстрой перемене характера действия; вместо заседания, возбуждающего улыбку — заседание, возбуждающее негодование. И справедливость требует сказать, что если бы этой перемены не было, то или обвинение Клавдия потеряло бы силу (если бы все заседание было описано в веселых красках) или весь рассказ о заседании был бы для сатиры скучен (при серьезном тоне изложения). При таком приеме, какой употребил Сенека, не получилось ни того, ни другого. Следует отметить, что указанная перемена именно быстра, а не резка: ближе к выступлению Августа заседание становится несколько серьезнее, после

¹⁾ Интересно отметить, что выступления против Клавдия разделены выступлением в защиту его. Порядок выступлений Янус — Диеспитер — Август.

²⁾ В серьезной и длинной речи Августа Ball, ук. изд., 76, видит главное отличие сатиры Сенеки от „Собрания богов“ Лукиана: „Augustus's speech is both long and sober, and overloaded with serious personalities; while Lucian carries through the idea undistorted. But apart from this there are both general and particular resemblances.“

свободных пререканий идет деловое рассмотрение вопроса, и *forte* речи Августа. таким образом, несколько подготовлено небольшим *crescendo*.

По серьезности ее значения, речь Августа можно сопоставить с гимном в честь Нерона в первой части сатиры. Представляется чрезвычайно счастливым, что в сатире имеется и то, и другое; восхваление нового правителя удачно дополняется обвинительным актом против прежнего, и наоборот.

Значение речи Августа (гл. X и XI) настолько велико, что на ней следует несколько остановиться. Она является настоящей обвинительной речью, построенной по всем правилам ораторского искусства, но, разумеется, речью небольшого объема. Вступление, довольно значительное, в сравнении с размером всей речи, проникнуто пафосом: Август не находит слов для выражения своего негодования (*omnia infra indignationem verba sunt*) и прибегает к знаменитому выражению Мессалы Корвина: *puget imperii*. Изложение содержит следующие *argumenta*, почему Клавдия не следует делать богом: 1) он — убийца множества достойных уважения граждан (в форме *praeteritio*); 2) он — убийца множества своих родственников (убийство Клавдием родственников Августа, своей жены Мессалины, свойственников); 3) он — безобразен и глуп; 4) делать Клавдия и ему подобных богами — опасно, так как люди могут потерять веру во всех богов вообще (этот деликатный пункт только намечен). Заключение представляет собою обычную *peroratio*, просьбу к слушателям — *vindicare iniurias meas*. Главный аргумент, весьма уместный в устах Августа, строгого семьянина — преступления Клавдия против родственников; он развит особенно подробно.¹⁾

Ясно распланированная речь Августа изобилует украшениями. Здесь и *anaphora* (*ideo—ideo. antequam - antequam*), и риторический вопрос (*hunc deum quis colet?*) и т. д. Этих украшений довольно много для речи, занимающей всего две главы.

Проект постановления, предложенный Августом, принимается; Клавдия выгоняют с неба, Меркурий тащит его *ad inferos*. Начинается третья и последняя часть сатиры — нисхождение Клавдия в подземный мир и суд над ним (гл. XII—XV).

Проходя, дорогой *ad inferos*, по *via Sacra*, Клавдий видит торжественные, свои собственные, похороны (гл. XII). Фантазия автора играет здесь больше, чем где-либо в сатире: не душа Клавдия видит, как хоронят тело, а как будто сам Клавдий, так как все описание и велось и ведется в предположении, что он сохранил полностью свой образ, что он, так сказать, жив. Немногими штрихами очерчена радость народа, а затем приведена полностью заплачка по Клавдию, которую якобы пел огромный хор.

Эта пеня весьма интересна хотя бы уже по одному тому, что о настоящих римских заплачках мы знаем очень мало.²⁾ Общий тон — обычный тон заплачек — восхваление покойного, нередко в выражениях гиперболических. Однако, ее нельзя считать всю одинаково удачной. Ближе к концу, ирония автора становится, пожалуй, слишком резкой. См. напр., обращение к *causidici*:

Caedite maestis pectora palmis

O causidici, venale genus и т. д.;

¹⁾ Относительно того, что Август свое предложение *ex tabella recitavit*, см. *Suet. Aug.* 84: *Ac ne periculum memoriae adiret aut in ediscendo tempus absumeret, instituit recitare omnia. Sermones quoque cum singulis atque etiam cum Livia sua graviores non nisi scriptos et libello habebat, ne plura minusve loqueretur ex tempore.*

²⁾ О пеня см. *Schanz*, ук. с., I 1. München 1907. 24 сл.; *Ribbeck*, *Geschichte der römischen Dichtung*, I, Stuttgart 1894, 7 сл.

начало заплачки, в этом отношении, лучше. Построение ее, каково было, вероятно, и построение настоящих заплачек, простое: после общих похвал идут специальные — за подвиги на войне, за заслуги на суде; в заключении — новое приглашение бить себя руками в грудь и горевать.

Анапестический размер, и вообще подходящий к похоронной процессии (анапестический размер — размер маршевый), становится еще более подходящим к данной ситуации благодаря обилию дактилей; общий характер песни, распеваемой хором, становится от этого проще. Хоровые анапестические партии трагедий Сенеки в этом отношении строже; так, напр., хор из „Федры“, ст. 959 слл. (его очень удобно сравнивать с заплачкой, так как он ей абсолютно равен):

O magna parens, Natura, deum
Tuque igniferi rector Olympi и т. д.

имеет 18 дактилей, тогда как *penia* — 30, т. е. больше чуть не вдвое. Большую свободу ее в метрическом отношении характеризует и то, что анапестический монометр, заменяющий *versus paroemiacus*, один раз не совпадает с концом предложения (*litora ponti Et caeruleos scuta Brigantas* и т. д.). Однако, проводить слишком резкую разницу между заплачкой и хоровыми партиями — нельзя; помимо всего остального, и в заплачке, и в указанном хоре наблюдается, напр., одинаковое стремление метрически выделять начала и концы отдельных частей песни — в „Федре“ по схеме спондей-анапест, спондей-анапест, в сатире — дактиль-спондей, дактиль-спондей.¹⁾

Ненией заканчивается гл. XII; в остальных главах третьей части Клавдий уже под землю. Содержание следующей (XIII) весьма богато; число картин, правда, нередко лишь намеченных — значительно. Здесь и встреча с Меркурием и Клавдием вольноотпущенника Нарцисса, и испуг Нарцисса перед Цербером, и толпа казненных Клавдием, ликующая, что он пришел, и еще большая толпа жертв Клавдия, собравшаяся вокруг Мессалины, и встреча этой толпой Клавдия (*quomodo huc venistis vos?*). Изложение — очень легкое, живое; язык — простой.

Гл. XIV посвящена описанию суда над Клавдием. Суд в подземном мире совершается так же, как на земле: Эак судит по закону Суллы (*lex Cornelia de sicariis*); вся процедура — чисто римская (ср. *nomen recipere, subscriptio, advocatio* и др. юридические термины). Клавдия признают виновным, не дав возможности защититься — он ведь сам при жизни выносил нередко приговоры *una tantum parte audita*, как поется в нении.²⁾ Долго рассуждали о роде наказания; наконец, заставляют Клавдия играть в кости с дырявым бокалом, откуда их бросают. Это придумано очень ядовито, так как Клавдий весьма любил играть в кости и даже написал специальный трактат об этой игре.

¹⁾ Leo, *De Senecae tragoediis observationes criticae* (L. Annaei Senecae tragoediae, I), Berolini 1878, 99: „monometros non temere positos esse eo evincitur quod in tot versibus nusquam per novem tragoedias monometri non sententiam vel periodum vel canticum ipsum claudunt. . . monometri ubicumque antiquitus traditi sunt eadem vice funguntur qua in graecis carminibus paroemiaci versus“. Наряду с большим количеством дактилей, в заплачке, в отличие от трагедий, имеется и соединение большого числа спондеев. Стр. 110: „in quibus (трагедиях) cum ne seni quidem spondei usquam se excipiant, quaterni perraro . . . hic (в сатире) decem uno tenore decurrunt: una tantum parte audita и т. д.“

²⁾ Относительно ст. 12 см. Postgate, *On the „Apocolocyntosis“ of Seneca*. *Class. Rev.* 19 (1905) 303.

В звучных гекзаметрах воспевается затем (гл. XV), как Клавдий напрасно пытается играть в кости, точно Сизиф, у которого камень вечно скатывается, когда он уже почти достиг вершины горы:

Sic cum iam summi tanguntur culmina montis
Irrita Sisypheio volvuntur pondera collo.¹⁾

Неожиданно появляется Калигула; он просит отдать Клавдия себе в рабы — при жизни он ведь обходился с Клавдием как с рабом; желание Калигулы исполняется; он затем отдает Клавдия Эаку, а Эак передает Менандру, *ut a cognitionibus esset*. Этот Менандр — очевидно, знаменитый автор комедий, в произведениях которого нередко затрогивались юридические вопросы. На этом оканчивается сатира.²⁾

Последние строки сатиры как будто свидетельствуют, что фантазия автора утомилась; передача Клавдия Калигуле, Эаку, Менандру — все это набросано слишком быстро, словно автор спешил закончить свое произведение. Эта поспешность ведет даже к неясности: продолжает ли Клавдий, помогая Менандру, играть в кости или нет — не указано.

Можно, пожалуй, сказать, что не только в самом конце сатиры, но и вообще в большей части рассказа после сцены на небе замечается некоторая поспешность автора. Начало третьей части — Клавдий видит свои собственные похороны — написано без спешки; но в дальнейшем изложение слишком сжато, слишком много сцен в немногих главах, и можно сказать, что стремление поскорее покончить с произведением замечается уже с гл. XIII.

Итак, сатира Сенеки на смерть Клавдия распадается на следующие части, не считая введения: 1) смерть Клавдия (со вставкой — гимн Нерону), 2) Клавдий на небе (разговор с Геркулесом, препирательства в небесном сенате, разбор там вопроса о Клавдии) и 3) нисхождение Клавдия в подземный мир (заплачка) и его там судьба.

Отдельные замечания относительно языка и композиции делались при анализе текста: но этот анализ дает материал и для некоторых наблюдений более общего характера, касающихся сатиры в целом. Они также могут иметь известный интерес.

2.

Что касается языка, то первое, что бросается в глаза, если окинуть взором всю сатиру — это крайнее его богатство, разнообразие. Проза — носит самый разнообразный характер: здесь и серьезная речь Августа, и пародия на серьезные речи в сенате, и легкий разговорный язык (им написана большая часть сатиры) и, наконец, имеются места, уснащенные слишком резкими выражениями, где мы имеем дело, очевидно, с языком чуть ли не черни, напр., конец гл. IV. Стихи — по характеру, правда, почти однородны: они, в общем, возвышенны и их можно противопоставлять почти всей прозе, за исключением гл. X и XI (речь Августа); но есть в них и оттенки. Слова Геркулеса — пожалуй, самые возвышенные стихи; затем идет гимн Нерону, описание осени и после-

¹⁾ О перестановке в этих стихах см. Earle, On the „Apocolyntosis“ of Seneca. *Class. Rev.* 19 (1905) 113.

²⁾ Относительно Менандра см. Ribbeck, *ук. с.*, III, Stuttgart u. Berlin 1913, 39.

полуденного времени. а потом уже пеніа, с ее некоторой простотой. Если нет большого отличия в стиле, то зато разнообразны размеры; мы имеем гекзаметры, ананесты и сенарии.¹⁾

Интересно отметить отношение поэзии к прозе и распределение ее по сатире. Из 451 строк сатиры по изданию Ball'a, 101, т. е. около четверти (22 0/0), падает на стихи — количество довольно значительное, что вносит большое разнообразие в изложение. Кроме того, стихи и распределены весьма искусно: в первой части — небольшие отрывки сначала и большой гимн Нерону потом; в третьей части — наоборот: большая пеніа сначала и небольшой отрывок (в гексаметрах) потом, а в средней — один, в сенариях (слова Геркулеса). Такое распределение стихов создает законченность, закругленность сатиры, создает подобие хiasма.

Может быть, еще любопытнее обратить внимание на распределение по сатире веселых и серьезных пассажей. Серьезных мест в сатире два; это, конечно, гимн Нерону. а затем — речь Августа. Первое из этих мест находится посередине первой части. второе — в конце второй, а третья часть — совсем не имеет особо серьезных сцен; заплачку все-таки нельзя поставить рядом с гимном Нерону или речью Августа.

Такое распределение заслуживает полного внимания. Гимн Нерону, если его предназначать для первой части, уместнее всего именно посередине ее, хотя это и могло повести к указанным выше дефектам. Веселую сатиру нельзя было открыть серьезным гимном; закончить им первую часть — также было бы не совсем удобно, так как тогда стояли бы рядом восхваление Нерона, где о божествах говорится с почтением, и рассказ о небесном сенате, где боги являются, по крайней мере сначала, совсем другими. Речь Августа, конечно, заседание небесного сената должно было заканчиваться, а не открываться; в противном случае теряли бы смысл разговор Клавдия с Геркулесом, пререкания в сенате — они находились бы в слишком резком контрасте с речью Августа, а с их исключением падает вообще вся вторая часть сатиры, самая, как мы видели, большая. Что касается третьей части. то отсутствие в ней пассажа, который соответствовал бы гимну Нерону и речи Августа, не является случайностью: Клавдий осужден не столько собранием богов (для этого оно, при общем тоне сатиры, недостаточно авторитетно), сколько самим Сенекой, вложившим свои возмущенные чувства в уста Августа. а поэтому не было нужды описывать судьбу Клавдия в подземном мире серьезно — он уже осужден читателем; рассказ о подземном суде — естественный конец веселой фантастической сатиры.²⁾

¹⁾ К сожалению, ни один из трех русских переводчиков сатиры Сенеки не передал разнообразия ее языка. Что касается перевода В. Алексеева, изд. журнала „Пантеон Литературы“, Пг. 1891, то он вообще художественными достоинствами не отличается (см., напр., из речи в Геркулеса, когда он *tragicus fit*, гл. VII: „Моя палица спровадила на тот свет не одного дерзкого царя“, „Родан с его в высшей стегени быстрым теченьем“ и т. п.), и кроме того в нем имеются ошибки (напр., парки прядут „дольше, нежели жил Титон, долгие, чем Нестор“, что не дает смысла). А. В. Амфитеатров, ук. с., перевел сатиру однообразным языком фельетона; перевод И. И. Холодняка, прил. к Фил. Обзор., XVI, 1899, сделан с большим вкусом и оставляет, как и его перевод „Пира Трималхиона“ Петрония, большое впечатление, но в обоих случаях игра стилей все-таки не передана.

²⁾ Следует однако заметить, что при рассказе о встрече Клавдия со своими жертвами и о суде над ним (конец гл. XIII и начало XIV) тон изложения становится серьезнее.

Интересно отметить, что для серьезного пассажа в третьей части нет, в сущности, места: поместить его в начале части — в конце второй уже имеется речь Августа, и достаточно серьезная, и достаточно длинная; в конце сатиры должна оканчиваться весело; в середине повторялась бы композиция первой части.

Если принять во внимание оба отмеченных момента — хаотическое распределение поэзии в первой и третьей части сатиры, со стихами посередине второй, с одной стороны, и разнообразие, достигаемое постановкой серьезного пассажа в первой и второй части и отсутствием его в третьей — с другой, то получается композиция в высокой степени интересная, являющаяся стройной и в тоже время не монотонной.

Во всем отмеченном, если даже и отвлечься от условий, в которых сатира была написана, нет надобности видеть непременно нарочитый умысел автора; подобная композиция может являться в такой же мере результатом труда над заранее поставленной целью, как и проявлением, неясным во всех деталях для творца, его одаренности. Но в данном случае можно даже определенно утверждать, что имело место последнее. Сатира должна была быть написана, несомненно, в очень скором времени после смерти Клавдия, так как иначе она потеряла бы свой интерес, т. е., другими словами, автор не имел достаточно времени для тщательной над ней работы: кроме того, в сатире имеются легко устранимые при внимательной работе недочеты, что определенно подтверждает вышесказанное. Вот пример такого недочета (гл. VI): когда Клавдий услышал, что Лихорадка заявила Геркулесу, что он в действительности, то он привычным жестом велит ее казнить, но, продолжает Сенека, *putares omnes illius esse liberos: adeo illum nemo curabat*; кто эти *omnes* — неизвестно, так как в предыдущем изложении говорилось, кроме Клавдия и Геркулеса, об одной Лихорадке. Таким образом, сложная красота композиции, выше показанная, есть мгновенное движение таланта Сенеки, а не результат долгих его стараний.¹⁾

В виде добавления можно остановиться на одном из мелких недочетов, о которых только-что шла речь, не привлекая к себе в достаточной степени внимания комментаторов. Как указывалось при анализе отдельных частей сатиры, Юпитер, когда ему доложили о приходе кого-то (это был Клавдий), послал Геркулеса. *Ut vidit* — рассказывает Сенека (гл. V) — *novi generis faciem, insolitum incessum, vocem nullius terrestri animalis, sed qualis esse marinis beluis solet, raucam et implicatam, putavit sibi tertium decimum laborem venisse*. Это описание Клавдия допустимо лишь при условии, что Клавдий, когда вышел к нему Геркулес, был не один — но это не оговорено, а без этой оговорки описание вызывает ряд недоумений: Клавдий, оставшись один, ходит, хотя это ему трудно (он волочил правую ногу — *pedem dextrum trahere*, гл. V'), сам с собою говорит... Думать, что Клавдий первый подошел к Геркулесу и заговорил с ним — нельзя, так как это противоречит дальнейшему изложению²⁾.

¹⁾ О том, что в сатире встречаются не окончательно отделанные места см. Ball, ук. изд., 66 сл., который насчитывает шесть недочетов: 1) повторение *caperebat* в стихах гл. II; 2) неясность слов Клото об Августине и Бабе в гл. III; 3) фраза в гл. VI: *ceteros omnes deos Romae reliquerat* (Клавдий), в то время как боги именно на небе; 4) приведенный в тексте недочет из той же главы: *putares omnes* и т. д.; 5) неясность конструкции в гл. V: *nuntiatur . . . quaesisse* и т. д., о чем также уже шла речь; 6) обращение Августа в своей речи к Клавдию (гл. X), хотя в начале гл. IX сообщается об уходе Клавдия из заседания небесного сената.

²⁾ Сенека дальше рассказывает: *Diligentius intuenti visus est quasi homo. Accessit itaque* и т. д.

Изложенные соображения общего характера касались преимущественно формы сатиры (разнообразие стилей, соединение прозы и поэзии и пр.). Что касается обработки содержания, то вывод напрашивается сам собою. Именно, основная черта, которая проступает и в трактовке отдельных картин, и в композиции частей сатиры — это их крайняя живость, богатство действием, их драматичность. При чтении сатиры у нас проходит перед глазами целый ряд действий; лишь характер декорации, игра действующих лиц обнаруживают намерения автора, его взгляды. Некоторым исключением является здесь гимн Нерону, где действия (сценического) не имеется: хотя восхваление Нерона и облечено в форму рассказа в стихах о прядении нити его жизни, отчасти вложенных в уста Аполлона, но их суб'ективный характер выступает довольно определенно. Все остальное — акты, действия, сцены.

Это наблюдение над резко выраженным драматическим характером сатиры может иметь известное значение в вопросе о тех литературных влияниях, под которыми создавалась сатира. Хотя это уже выходит за пределы настоящего доклада, касается уже вопроса о происхождении композиции сатиры, однако не без'интересно все же сделать несколько замечаний.

Обычно форму сатиры и характер ее содержания об'ясняют тем, что она — *satura Menippea*, и, как таковая, написана прозой и стихами и имеет фантастическое содержание. Однако вопрос не так прост. Правда, мы весьма мало знаем мениппову сатиру, но то, что нам известно о сатире Варрона, не совсем говорит в пользу об'яснения всех особенностей сатиры Сенеки особенностями того литературного жанра, к которому она принадлежит. На то, что из большого числа сатир Варрона — нам известно ок. 100 заглавий — политических сатир имеется всего одна, касающаяся первого триумvirата, уже много раз указывалось; но гораздо важнее другое — то, что общий их дух был, вероятно, иным, чем в сатире Сенеки: это были скорее приправленные юмором размышления самого Варрона о семье, добрых нравах и пр., чем эффектный ряд сцен, произведение, написанное в драматической технике. Так, напр., о сатире Варрона, называвшейся: *Nescis quid vesper serus vehat*, А. Геллий говорит (XIII 11): *lepidissimus liber est M. Varronis ex saturis Menippeis qui inscribitur Nescis etc., in quo disserit de apto conviviarum numero deque ipsius convivii habitu cultuque*; в другой сатире, по свидетельству того же А. Геллия (VI 16), Варрон *lepide admodum et scite factis versibus ceparum ciborum exquisitas delicias comprehendit* — темы, трактовка которых, поскольку о ней можно строить предположения, должна была быть весьма далекой от сатиры Сенеки.¹⁾

При обращении внимания на драматическую технику сатиры Сенеки, сопоставление ее с древней аттической комедией (Аристофаном) является менее разительным, чем то может казаться на первый взгляд. При всей разнице комедий Аристофана и сатиры Сенеки, общий их дух — несомненно, один и тот же, и нам нетрудно представить себе ту же тему, что обработал Сенека, обработанной в форме древней комедии. К сожалению, конкретно сравнить с сатирой Сенеки можно, пожалуй, только „Лягушек“ Аристофана:

¹⁾ Отрывки сатир Варрона см. у Bücheler'a, ук. ed. min., 177 слл. К сожалению, восстановление сатир чрезвычайно затруднительно. См. Ribbeck, ук. с., I, 250 слл. Schanz, ук. с., I, 428, так их характеризует: „Wir sehen... welche bunte Welt in diesen Dichtungen an den Augen des Lesers vorüberzog. Aber überall blickt die grundsätzliche Ueberzeugung des Dichters hervor, die Einfachheit seines Denkens und seiner Sinnesart, seine Bewunderung des alten, festen, römischen Wesens, sein Haß gegen alle Neuerungen.“

третья часть сатиры — нисхождение Клавдия в подземное царство и суд гам над ним Эака — имеет аналогию, правда, довольно отдаленную, с путешествием к подземным богам Диониса и с знаменитым судом также Эака. В частности, можно сравнить, напр., испуг Нарцисса перед Цербером и живую сцену в „Лягушках“ (ст. 288 слл.), где описывается такой же испуг.¹⁾

Сопоставление сатиры Сенеки с древней комедией имеет, однако, значение не столько как установление происхождения особенностей построения и характера этого произведения, сколько как указание на тот путь, где искать их объяснения — во влиянии поэзии драматической; имеется возможность сблизить сатиру Сенеки с литературными произведениями, с целым жанром, родственным, до некоторой степени, древней комедии, но стоящим к Сенеке несравненно ближе — именно с мимом. Действительно, мим — вот тот литературный жанр, к которому больше всего примыкает по своему характеру сатира Сенеки.

Она безусловно примыкает к нему, если „мим“ понимать так широко, как то делает его исследователь Reich.²⁾ По Reich'у, мим есть чуть ли не всякая реалистическая, народная поэзия, уснащенная юмором, выросшем на народной почве; в его область входят (по крайней мере, некоторыми сторонами) произведения самого разнообразного характера, лишь бы в них была народная струя (и комедия, и сатира, и т. д.). В таком случае сатира Сенеки, с ее весьма реалистическим описанием конца жизни Клавдия, с ее центральной частью, построенной на подражании заседанию сената, с ее подземным судом, происходящем так, как это делалось в Риме, с ее, наконец, легким разговорным языком — безусловно мим, и Reich так сатиру Сенеки и называет („мифологический мим“).

Но если даже не придерживаться этой точки зрения и различать мим, как один из моментов, могущий входить в самые разнообразные произведения, и мим, как самостоятельный литературный жанр, разумея под ним то, что так называли сами древние (главным образом — особого характера народные комедии), то и тогда сближение с ним сатиры Сенеки будет и возможным и желательным.³⁾

Этому уже не противоречит и форма, в которой написано произведение Сенеки. Смесь поэзии и прозы встречается и в мимах, хотя эти моменты в нем не равноценны (обработанные песни, арии, и свободная импровизация). Весьма близок к миму язык сатиры; в миме также множество сентенций, поговорок, крепких словечек. Фантастичность построения сатиры Сенеки находит себе аналогию в фантастичности, встречающейся нередко в миме. Что касается содержания, то хотя очень многие из мимов были посвящены супружеским изменам и т. п., отчего Донат писал: *mimi solis inhonestis et adulteris placent*, однако разрабатывались и другие темы, в частности — политические; любопытно отметить, что и подземное царство, не говоря о земных божествах и небесных богах, было в миме затронуто.

¹⁾ Сближение между сатирой Сенеки и древней аттической комедией делает Ribbeck, ук. с., III, 41.

²⁾ Reich, *Der Mimus*, I, Berlin 1903.

³⁾ О миме см. И. И. Холодник, *История римской литературы*, ч. IV, Пг. 1911, 198 слл. (литогр. изд.). Из определений древними мима (Schanz, ук. с., I 2, 14): *Diomedes*, *Gramm. lat.* 1, 491. 13: *mimus est sermonis cuiuslibet imitatio et motus sine reverentia, vel factorum et dictorum turpium cum lascivia imitatio*; *Donat.* de comoedia (1, 26 Wessner): *planipedia autem dicta ob humilitatem argumenti eius ac vilitatem actorum*; *Isidor.* orig. 18. 49: *mimi sunt dicti graeca appellatione quod rerum humanarum sint imitationes*.

Если к намеченным моментам — смесь прозы и стихов, разговорный язык, фантастичность построения, общность темы — присоединить тот веселый дух, которым были проникнуты мимы, не чуждые и сатиры, а главное — вспомнить драматический характер сатиры Сенеки, то необходимо признать, что это произведение стоит к миму очень близко.

И это тем более можно утверждать, что мим — не нечто далекое и умершее ко времени Сенеки, как древняя комедия, а то живое, которое, пышно распустившись в эпоху Цезаря (Децим Лаберий и Публилий Сир), весьма занимало современников автора сатиры и его самого. Известно, что Публилия Сира Сенека ставил весьма высоко.¹⁾

Косвенным доказательством необходимости сближать сатиру Сенеки с мимом служит ее большое сходство в языке и характере изложения с „Сатириконом“ Петрония. Для объяснения появления такого произведения, не имеющего себе подобного (реалистический роман), как „Сатирикон“, нет иного пути, кроме возведения его преимущественно к миму, а в таком случае к нему же возводится и сатира Сенеки.²⁾

То, что мешает более тесному сближению произведения Сенеки с мимом — это сильно выраженный сатирический дух, которым оно, как сатира, проникнуто; мимом его полностью не объяснить; кроме того, конечно, смесь прозы и поэзии, хотя и имеется в миме, не образует в нем оригинального целого и есть достояние *satura Menippeae*, и ее влиянием. менипповой сатиры, приходится объяснять эту форму у Сенеки. Вот почему выше было сказано, что сближать сатиру Сенеки с мимом следует больше всего, а не исключительно; вот почему и общий вывод о влияниях, под которыми создана была эта сатира, будет такой, что в данном случае имело место два момента: *satura Menippeae* (сатирический дух, смесь прозы и поэзии) и мим (драматическая обработка сюжета — богатство сцен и их рельефность).

Как бы ни решать вопроса о происхождении композиции (в широком смысле слова) сатиры Сенеки на смерть Клавдия, те выводы, которые получаются в результате анализа строения отдельных частей сатиры, остаются в силе. Гармоничное распределение стихотворных отрывков среди прозаического рассказа; смена веселых мест серьезными, такая, что каждая из основных частей сатиры занимает, в этом отношении, особое положение; богатство сцен и определенно выраженная драматическая техника в их обработке — все это, не говоря о деталях, делает, без преувеличения, сатиру Сенеки весьма интересной с точки зрения литературной, и судьба была не совсем справедливой, допустив, что эта сторона сатиры мало привлекала внимания исследователей. в то время как историки Рима и биографы Сенеки занимались сатирой, с своих точек зрения, довольно усердно.

В заключение необходимо сказать несколько слов о названии сатиры. В лучшем кодексе (с. *Sangallensis*) она называется *Divi Claudii Apotheosis per saturam*; в других

¹⁾ См. Schanz, ук. с., II 2, 249 слл. Сенека о Публилии Сире — ерр. 8, 9: *quam multa Publilii non exalceat sed cithurnatis dicenda sunt*. Публилий Сир сопоставляется с Цицероном у Petron. Sat. 55: „*rogo*“ inquit (Тримальхион) „*magister*“, *quid putas inter Ciceronem et Publilium interesse?* ego alterum puto disertiores fuisse, alterum honestiores.

²⁾ Вопрос о том, под какими влияниями создан „Сатирикон“, очень сложен и еще не может считаться решенным. См. Thiele в сборн. *Aus der Anomia*, arch. Beiträge C. Robert dargebracht, Berlin 1890, 124: Heinze, Petron und der griechische Roman. *Hermes* 34 (1899) 494; Rosenblüth, Beiträge zur Quellenkunde von Petrons Satiren (дисс.), Kiel 1909; см также В. Я. Каплинский, „Сатирикон“ Петрония, как объект изучения. *Гермес* 20 (1917) 40 сл. Согласно обещанию Reich'a, данному им в первом томе ук. с., вопрос об отношении романа Петрония к миму должен быть разобран во втором томе его труда.

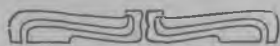
Ludus de morte Claudii и т. п. Что касается последнего заглавия, то оно вызывало бы подозрения, если бы даже принадлежало лучшей рукописи—и значением слова ludus, больше подходящим к средним векам, и несоответствием слов de morte содержанию сатиры, и по другим причинам; первое же, очевидно, представляет собою объяснение какого-то непонятного для средневековых переписчиков выражения, служившего настоящим заглавием (apotheosis per satiram). К счастью, можно установить, как сатира называлась. По свидетельству Диона (LX 35), Сенека на смерть Клавдия написал Ἀποκολοκυντῶσις („Превращение в тыкву“, „Отыквление“, от κολοκύτη—тыква); это слово, построенное так же, как apotheosis („превращение в бога“), и было заменено при переписывании вышеприведенным заглавием. То, что Сенека так назвал свою сатиру на Клавдия, получившего после смерти апофеозу, было очень остроумно, так как тыква—символ глупой головы (Apul. Met. I 15: nos cucurbitae caput non habemus, ut pro te moriamur), а именно отсутствием догадливости, находчивости, ума и отличался Клавдий.¹⁾

Но в дошедшей до нас сатире о превращении Клавдия в тыкву не говорится. Следовательно, одно из двух: или сатира дошла в неполном виде или „Отыквление“ нужно понимать не в буквальном смысле слова.

Мнение о том, что в сатире Сенеки не хватает конца, принято многими, но лучше его отвергнуть. Во-первых, превращение в тыкву не есть наказание, так как тыква ничего не чувствует, а Клавдий, после его обвинения, должен быть именно наказан, должен мучиться за свои преступления, совершенные на земле; во-вторых, и это главное—против такого предположения определенно говорит вся композиция сатиры. Стремление поскорее закончить произведение, отмеченное когда говорилось о конце сатиры (она чувствуется уже с гл. XIII); обилие сцен в третьей части, затрудняющее мысль о том, что приключения Клавдия еще не окончились; общая гармония частей все это делает предположение, что Сенека еще описывал превращение Клавдия в тыкву, прямо невозможным. Здесь мы снова возвращаемся к вопросам композиции.²⁾

Таким образом, в том, что Сенека дал своей сатире название „Отыквление“, нужно видеть не стремление описать превращение Клавдия в тыкву, а желание отметить общий шуточный характер своего произведения, возбудить и привлечь внимание читателей.

И в своем стремлении Сенека был прав. Его сатира не исчезла бесследно, но дошла до нас почти в полной сохранности, с небольшой лакуной в середине текста, и теперь еще продолжает привлекать к себе внимание—и своим заглавием, и своим содержанием. И—в настоящем случае—своей композицией и языком.



¹⁾ Относительно названия сатиры подробно рассуждает Ball, ук. изд., 48 слл. Bücheler, во введении, ук. изд., дает много греческих слов, аналогичных заглавию сатиры. — О том, что тыква—символ глупой головы, см. Schmidt, Zur Apocolocytosis. Rhein. Mus. 33 (1878) 673. Ball, ук. изд., 51, прим. 1, указывает на французское выражение bête comme chouх.

²⁾ За то, что конец сатиры пропал, высказываются, напр., Ribbeck, ук. с., III, 39; И. И. Холздяк, ук. пер., против—Schanz, ук. с., II 2, 71 и др.