

Нелли Иванова-Георгиевская
АПОФЕОЗ КАК ОПЫТ НЕСМЕЯНИЯ

У бурных чувств неистовый конец,
Он совпадает с мнимой их победой.
Уильям Шекспир. Ромео и Джульетта

Античность умела патетически чтить своих героев. Присутствие в древнегреческом и древнеримском мировоззрении страстности, находящей различное пластическое, психологическое и эстетическое выражение и объяснение, предопределяло значимость для древнего грека и римлянина состояний неистовства и значительное место в жизни античного общества тех социальных и художественных форм, в которых передавалось эта демоническая эмоциональность. Как отмечает В. Личковах, «уже в античной философии, этике, риторике и эстетике пафос понимается как категория мироотношения, первоначально обозначая чувственный аспект “претерпевания” бытия» [6, с. 284], постепенно связываясь «с духовно-возвышенными явлениями в жизни чувства, характере человека, в искусстве и риторике. Значению пафоса придается ценностный характер, заменяющий широкое содержание страдания, страсти, чувства вообще их оценочным смыслом» [6, с. 285]. В античности представлены различные отношения к страстям: от призывов к обузданию страстей тела, чтобы душа могла освободиться из темницы, как, например, провозглашает Сократ в «Федоне» [8, 84 а-с], до его же утверждения в «Федре» [9, 249 с-е] полезности небесной любви как страсти души, как неистового стремления к истинному бытию. И даже если учитывать распространенность в Древней Греции и Древнем Риме таких учений о подлинном существовании человека, которые условием достижения счастья объявляют умеренность и преодоление страстей, нельзя не заметить необычайно патетичного характера античного мировоззрения и переживания бытия.

Античные гимны (торжественные или торжествующие песни [11, с. 59]), дифирамбы (прославляющие богов и героев песни, позже – неограниченная, необузданная похвала [11, с. 69]), славящие богов, Муз, героев, призывающие к милости и радости, пронизаны патетическим чувством переживания торжественности описываемого события или ситуации¹. Одическая поэзия (ода – торжественное, патетическое стихотворное произведение [11, с. 251]) прославляла и восхваляла героев, победителей спортивных состязаний². Панегирики (первоначально – торжественная речь, произнесенная на общенародном празднестве или многолюдном собрании, решающая вопросы государственной важности и содержащая похвалу некоему общественно значимому событию или объекту, позднее – безудержная, сверхмерная похвала [11, с. 258]) также

несли в себе страстное начало как форму переживания бытия³. Римские триумфы, славящие героя-победителя, – это, по словам А. Лосева, «всенародный энтузиазм и исступленное ликование нескольких сотен тысяч населения» [7, с. 55], приводимого в состояние крайней экзальтации роскошью, блеском и невероятной торжественностью действия.

Возможно, высшей формой патетического испытания жизни в античности явился апофеоз (от греч. apotheosis – обоготворение), обожествление героев и правителей, заимствованное древними греками из традиций Ближнего Востока и Египта, где царей или их сыновей еще при жизни причисляли к сонму богов. Апофеоз в переносном смысле – торжество, торжественное прославление. Так стали называть заключительную сцену в театральных представлениях, посвященную прославлению героя, автора пьесы и т. д. [11, с. 22]. В конце концов апофеоз переносится в момент после представления, когда зрители аплодисментами торжественно приветствуют его участников.

Древние греки ввели в «обычай культовое почитание людей за особые заслуги перед государством или городом. В мифологии это выразилось в культе героев, наподобие «Vita Heraclea» («Жизнь Геракла»). В императорскую и византийскую эпохи обычай обожествления перешел в культ правителей» [10, с. 42]. У древних греков апофеоза удостоивались основатели колоний, после Пелопонесской войны 431–404 гг. до Р.Х. – военачальники, после завоевательных походов Александра Македонского – он сам и диадохи [11, с. 22]. Как сообщают источники, в республиканском Риме единственный апофеоз был дан Ромулу, мифическому основателю города, отождествленному с богом Квирином. В императорскую же эпоху с момента обожествления Юлия Цезаря Октавианом Августом апофеоз стал достоянием каждого императора, иногда и членов императорской семьи [11, с. 22]. А. Лосев на примерах обожествления Цезаря, Августа, Тиберия, Калигулы, Клавдия, Нерона и др. показывает, что апофеоз римских императоров был абсолютизацией «абстрактной государственности и юридически понимаемого социального бытия» [7, с. 60], когда «бунтующее и неугомонное исступление социальной и личной плоти пронизано тончайшими и невидимыми, однако, острейшими и всеильными токами юридического абсолютизма и обожествленной императорской власти» [7, с. 61]. Меня в апофеозе греческих героев и римских правителей интересует не столько эта важная для анализа Лосева диалектика чувственного и социального «мяса», как он пишет, и стальных уз юридической теократии. Задачей данной статьи является исследование торжественного характера апофеоза как обожествления человека или как заключительной помпезно-праздничной части спектакля с целью выяснения места и роли смеха в этом акте и переживании.

Апофеоз как обоготворение вводит нас в контекст мировоззренческой проблематики, значимой в любые исторические эпохи: жизнь – смерть – бессмертие. Этот контекст предопределяет значимость смехового измерения в рассмотрении апофеоза, поскольку смех может быть понят как реализация стремления человека победить небытие, и апофеоз как утверждение божественного бессмертия, принадлежащего теперь человеку, актуализирует отношение человека к собственному относительному и конечному бытию как таковому и его желание преодоления смерти. Смех обычно «оказывается введенным в игру как раз для преодоления того естественного страха, который вызывается открытием человеком в каскаде комических неожиданностей лица смерти» [2, с. 101]. Смех является той бытийственной формой, которая, «возводя переживание имажинативного преодоления» человеком «страха смерти над будничной повседневностью», помогает прояснить человеку всю полноту его конечной природы [2, с. 103] и победить – в игровой модальности – эту конечность. Смех и апофеоз, таким образом, оказываются различными способами обретения человеком бессмертия.

Конечно, следует учитывать, что древние греки, вводя апофеоз героев, не связывали его с проблемой бессмертия в том понимании, которое адекватно нашему. «Для эллина умереть – не значит окончательно расстаться с телом. Он сохраняет его – эфемерное, прозрачное – в Аиде или получает новое – вечное и сияющее – если его примут к себе олимпийские боги» [5, с. 20]. Поэтому смерть как прекращение земной жизни трактуется им скорее как переход в другую жизнь, своеобразное возрождение, что вполне соответствует архаическому пониманию смерти как умирания и возрождения, находящему выражение в противоположных по семантике погребальных обрядах – со слезами и со смехом (см. об этом: [13, с. 87])⁴. Поэтому апофеоз для древнего грека, как и для древнего римлянина, не является безусловным актом придания человеку бессмертия, ведь каким-то вариантом продолжения жизни после смерти обладают даже тени царства мертвых. Это скорее чествование, воздаяние по заслугам героям. Но все же мотив «надежного» бессмертия можно услышать достаточно отчетливо и в первых апофеозах: причисление к сонму богов означает получение душой человека, попавшего после смерти на Олимп, вечного тела, родственного божественному, а не призрачного, в котором пребывает умершая душа в подземном царстве. Значит, те, кому был дан апофеоз, причислены к бессмертным. Таким образом, оказывается, что апофеоз есть победа над смертью, преодоление смерти.

Отзвуки античной семантики апофеоза легко услышать в более поздних примерах прославления героев – в реальной жизни и в искусстве. Например, в театре эпохи классицизма триумфы и прославления персонажей, сумевших победить страсти и совершивших подвиги, к

которым вызвал долг, обязательны. Они вполне созвучны сюжетам произведений изобразительного искусства эпохи, изображающим святых, то есть людей, уже получивших бессмертие и райскую вечность, которые возносятся в сопровождении ангелов с триумфом на небеса. Правда, драматургия классицизма, обостряя антитезу чувства и долга, в конечном счете вводит это торжественно-радостное прославление героя в трагический контекст, поскольку победа во имя долга перед родиной, верой здесь всегда означает победу над любовью, над чувствами, которые продолжают волновать. Поэтому возвеличивание героя-победителя в классицистских пьесах получает очевидный трагический оттенок.

Так, в пьесе П. Корнеля «Сид» Родриго восславлен, и его доблестная победа становится, с одной стороны, основанием его триумфа, а с другой стороны, для любящей его Химены, дочери убитого им отца, оказывается условием осуществления ее мести за смерть родителя. В рассуждениях Химены звучат значимые для нас слова о бессмертии доблестно павшего в бою, о своеобразном апофеозе героя:

Пасть за отечество – счастливая чреда:

Умерший доблестно бессмертен навсегда [12, с. 141].

Именно такой прославленный герой может стать объектом мести женщины, чья душа изранена трагическим выбором между долгом перед памятью отца и чувством любви к его убийце. И Химена рада, что Родриго не погиб в бою, обретя смерть славную (то есть бессмертие), ибо убийца достоин кары, а не героической смерти.

Ведь если б он погиб, израненный в бою,

То я бы не могла исполнить мечь мою;

Мне оскорбителен конец столь величавый.

Мне смерть его нужна, но не в сияньи славы,

Не в блеске подвигов, чей неумолчен гром,

Не смерть воителя, а смерть под топором,–

За моего отца, а не за край родимый,

Чтоб он унес с собой позор неизгладимый.

...

Теперь, когда никто так не могуч, как он,

Когда он лаврами победы осенен,

Я смело говорю, что столь бесстрашный воин

За моего отца как жертва пасть достоин [12, с. 141].

Дочери простая смерть Родриго на поле боя оскорбительна, поскольку превращает убийцу отца в героя, обретшего вечную славу, то есть бессмертие. А вот смерть бессмертного героя в час его триумфа окажется достойной платой за погибшего отца. Здесь отчетливо выступает идея апофеоза как получения бессмертия, как победы над смертью, сформированная еще эллинским мировоззрением.

Насколько в ситуации торжественного ритуала причисления человека к богам уместен смех? Сохранились, в частности, подробные описания чувствований умерших правителей Древнего Рима, где стихия народной экзальтации сочетается со строгостью церемонии и где, видимо, были моменты, удерживающие элементы смехового ритуала захоронения. Но был ли повод для смеха в момент объявления апофеоза императора?

А. Лосев приводит множество описаний захоронения римских императоров, подчеркивая всякий раз торжественность акта обожествления и необычайно страстное переживание его присутствующими. После смерти Юлия Цезаря его обожествление началось стихийно. «Когда вечером мартовских Ид народ увидел носилки с трупом Цезаря и его свесившуюся окровавленную руку, то у всех затрепетали сердца и заструились слезы. А когда Антоний, вместо надгробного слова, прочитал клятвы сената защищать Цезаря до самой смерти и указы о воздании ему всех человеческих и божеских почестей, то из взрыва шума, народного гнева и горя апофеоз Цезаря возник сам собою, совершенно стихийно» [7, с. 63]. Так же и после смерти Октавиана Августа обожествление его началось стихийно, хотя уже при жизни Рим «устаи Горация, Вергилия и Овидия спешит признать его божеством» [7, с. 63]. Еще до сожжения трупа императора были придуманы новые церемонии и богослужение. «Тело его было положено во гроб, покрытый пурпуровым ковром и поставленный на ложе из слоновой кости и золота; над гробом возвышалось восковое изображение живого Августа, облаченного в триумфальные одежды. На Марсовом поле был воздвигнут костер в несколько этажей, в виде пирамиды, украшенной гирляндами, тканями и статуями, отделенными одна от другой колоннами. Тело было предано сожжению с величайшей торжественностью, и специально утвержденная комиссия ввела подробно разработанный культ нового бога. С тех пор во всех концах мировой империи Август величался не иначе, как *divus Augustus*» [7, с. 63–64]. И так далее, и так далее, вплоть до подробнейших объяснений, что почтение к обожествленному императору не отменялось знанием его недостатков и совершенных им преступлений, ибо, по мнению Лосева, апофеоз императора обожествлял не столько личность, сколько персонифицированную власть.

Я привела достаточно большие выписки из главы об апофеозе императоров Рима, чтобы показать, что нигде (в том числе и в не приведенных мною местах) не указывается, что торжество обожествления и прославления героя было веселым, что в нем участвовал смех. Были и шум, и народный гнев, и горе, и слезы, и многократно подчеркиваемая торжественность, экзальтация – то есть страстность в разных выражениях, кроме смеха. Это кажется удивительным. Случайно ли это?

В классических операх и балетах часто один из актов оказывается

апофеозом – величественным прославлением героев в сцене свадьбы, торжества победы и т. п. Помпезность действия и сценического оформления таких сцен, соответствующая музыка демонстрируют пафос триумфа добра, героизма, справедливости и прочее. Но здесь опять-таки нет смеха – по отношению к объекту восславления и ко всему действию. В заключительном акте балета «Спящая красавица», в череде потрясающих по красоте и изяществу номеров, формируется атмосфера абсолютной победы света над тьмой, окончательного торжества добра. И если в течение акта повод для смеха, улыбки появлялся – по отношению, скажем, к персонажам сказок (Красной шапочке и Волку или к Белой Кошечке и Коту), то в наивысшие моменты торжественности улыбка сходит с лица зрителей – при созерцании па-де-де Авроры и Дезире и финального апофеоза – массового почитания Феи Сирени, обеспечившей благополучное завершение так трагически начавшейся истории.

Думается, что этот несмешной характер апофеозных сцен – идет ли речь об античном апофеозе героев и императоров, или о торжественных сценах сценических представлений – совершенно закономерен и подчеркивает существенные черты смеха, раскрывает его природу. Как пишет Л. Карасев, «смех отражает зло в своем зеркале» [5, с. 14], и наиважнейшим злом оказывается ожидающая человека смерть: «Мысль дала знание о смерти – знание, нестерпимое для любого живого существа. И тогда, оставаясь живым, человек стал прежде всего смертным, но при этом место животного страха в его голове занял не еще больший ужас, а смех» [4, с. 57]. И, как я уже писала в начале статьи, смех дает возможность преодолеть страх будущей смерти. Когда человек высмеивает зло, изъяны мира, другого человека, самого себя, он указывает на недостаток добра, на небытие, на смерть добра в какой-то части мира, и в то же время дает возможность возрождения, ибо смотрит на зло всегда с позиций идеала, добра. Поэтому любой смех над несовершенством есть в конечном счете победа над смертью. Принося высмеиванием огорчение и страдание, смех утверждает жизнь: «Смех же, причиняя боль, зовет нас к пересозданию себя» [5, с. 15].

Смех есть победа над страхом смерти, победа имагинативная, игровая, кроме всего, утверждающая человека в его конечном бытии. Мы и продолжаем быть смертными, и уже не боимся смерти, поскольку смеемся над ней. Смех, сохраняющий свою амбивалентность, свою одновременно разрушительную и созидательную силу, является чертой сугубо человеческой. Только человек находится на границе между временным/временным и вечным, между окончательной действительностью жизни и миром возможного, который становится доступным в смехе, превращающем в возможное даже невозможное. В смеховой игре человек упраздняет смерть как значимый элемент бытия, совершая абсолютно

невозможное, попадая в момент нигде и никак не фиксированного бытия, и в то же время раскрывает свою смертность, удерживаясь в пределах человеческого способа быть. Пограничность человеческого существования, двойственность его природы и рождает смех как победу над страхом небытия: «Соединение духа и тела, чистого горнего огня и земной грязи рождает удивительную стихию смеха, тянущего дух вниз, а тело – к небу. Человек оказывается существом достаточно духовным, чтобы начать смеяться, и вместе с тем, недостаточно духовным, чтобы отказаться от смеха» [4, с. 56]. Смеялись архаические боги, это был утробный, нерелективный гомерический хохот не знающего смерти радостного бытия, не разлагаемого на дух и тело. Бог же не смеется, смех присущ только человеку, сознающему свою конечность и жаждущему божественного бессмертия.

Апофеоз есть эмпирическая фиксация обретения человеком бессмертия. Герой фактически становится равным божеству, не только заслуживающим божественных почестей, но и получившим божественное бессмертие. А это означает, что смеху нет места в свершении обоготворения. Ведь смех уместен только там, где есть зло и страх величайшего из зол – страх смерти. Смех в жизни смертного существа является «вестником новой онтологии» [4, с. 62], когда дух высвобождается из тела, когда будет побеждено зло и не останется повода для смеха. Обретший бессмертие герой апофеоза никак не может вызывать смех, значит апофеоз есть акт несмеяния.

Я с детских лет замечала, что самые торжественные сцены спектаклей, называемые апофеозом, не вызывают у меня смеха, улыбки и вообще не позволяют долго длиться чувству радости. Почему абсолютная победа добра, справедливости, красоты начинает вызывать страх? Казалось бы, побеждено зло, смерть, принцесса в конце концов проснулась, злая ведьма канула в небытие, все воздают положенные почести доброй фее, героическому принцу и самому событию праздника, заслуженного столетним ожиданием, и все это выражается в зрелище такой красоты, что дыхание захватывает, – в общем полное торжество, окончательный апофеоз. Но как раз эта окончательность и абсолютность, которой, с одной стороны, жаждет человек, а, с другой, получив ее, теряется, ибо обретает нечто не свойственное человеческой природе, – эта актуальная вечность страшит его. И тут нет места смеху, во-первых, потому, что смерть уже побеждена. Но есть, как видим, и во-вторых, опять-таки раскрывающее сущность смеха и его человеческую принадлежность. Зафиксированное торжественной сценой спектакля наступление вечности – вечного момента праздника добра и красоты – вводит человека в состояние несмеяния, ибо это обретенное благодаря сценическому действию бессмертие означает смерть человека,

разрушение способа его бытия как конечного существа. Это, конечно, вызывает страх. Который победить будет можно – снова призвав смех. Это оцепенение от радости, это мгновение бессмертия, этот опыт несмеяния подобны сновидениям, в которых, как считает Л. Карасев, не бывает смеха. Он описывает свой собственный опыт несмеяния, связанный с усталостью от мира и самого себя: «Я исчезал, растворялся в пространстве сна, размывшего не только очертания окружавших меня сегодняшних лиц и предметов, но и мысль об ушедшем и грезе о будущем... Явился смех, вернулось ощущение жизни» [3, с. 47]. Если применить эти слова к рассматриваемому мною вопросу о смехе и апофеозе, то получится, что апофеоз как утверждение бессмертия смертного человека есть утрата оснований для смеха и в то же время смерть человека как конечного существа, что означает появление повода для высмеивания этой новой смерти, то есть возвращение смеха и жизни.

В искусстве есть примеры пародирования апофеозов, в числе которых замечательным для темы данной статьи является сатира Сенеки «Отыквление», высмеивающее апофеоз императора Клавдия, недостойного, по мнению автора, быть причисленным к сонму богов, в отличие от остальных императоров [15, с. 427–435]⁵. Здесь обсуждение Олимпийскими богами судьбы умершего императора пародирует заседание сената. В конце концов, после длительного перечисления всех преступлений Клавдия, «сенат» постановил «по суду взысканию его подвергнуть, от суда уклоняться способы ему пресечь, в три шеи его отсюда вытолкать, в месяц – с неба, в трое суток – с Олимпа выпроводить» [15, с. 432–433.]. Так Клавдий по пути в Тартарары, сопровождаемый Меркурием, оказался на земле и сам мог наблюдать свои похороны – обряд захоронения простого смертного, не получившего апофеоз, пышную процессию: «трубы трубят, рога дудят, музыки всякой видимо-невидимо, такой грохот и трескотня, что уж и Клавдию стало слышно». При этом отмечены «на лице у всех радость и ликование» [15, с. 433]. Это описание совершенно не похоже на рассказы об апофеозах императоров А. Лосева, обращавшегося к большому числу исторических свидетельств, где как раз отсутствует радость и смех. Римляне в сатире Сенеки радуются освобождению от правителя-злодея и глупца, и все торжество проходит совершенно не патетически-торжественно, хоть и пышно. Если хоронят простого смертного, не получившего божественное бессмертие, к тому же императора-преступника, как хочет преподнести Клавдия Сенека, то здесь нет повода для состояния несмеяния.

Знаменитая немая сцена в «Ревизоре» Н. Гоголя тоже может быть истолкована как апофеоз – если угодно, апофеоз наизнанку. Здесь, разумеется, не чествуются герои. Но здесь останавливается и ход пьесы,

и течение времени, сама жизнь, что всегда происходит в торжественный момент апофеоза как прорыва эмпирического времени торжеством вечности. В этот момент у Гоголя объектом апофеоза становится возмездие и, наверное, тот смех сквозь слезы, который считается подлинный героем этой комедии. И после очень смешного представления, когда зрители от души смеялись («больные выздоравливают, как мухи»; или «суп из Парижа» чего только стоят), в этой сцене не только останавливается действие и движение времени, но останавливается и зрительский смех, не имеющий возможности существовать в вечности.

Так патетическое обретение человеком божественного бессмертия оказывается мнимой победой, ибо человек перестает соответствовать своей собственной конечной природе, что не может вызывать к жизни смех – побеждающий страх смерти и сохраняющий человека в его подлинном бытии.

Примечания

¹ Например, в произвольно выбранных фрагментах – из гомеровских гимнов: К Аполлону Делосскому.

Вспомню – забыть не смогу, – о метателе стрел Аполлоне.

По дому Зевса пройдет он – все боги и те затрепещут.

С кресел своих повскакавши, стоят они в страхе, когда он

Ближе подступит и лук свой блестящий натягивать станет [1, с. 59];

или из орфических гимнов: Мнемосине (фимиам, ладан).

Ты, о сладчайшая, бодрая вечно, способная тотчас

В памяти вызвать у нас, что когда-либо в душу запало,

Не преступив ничего, ты ум пробуждаешь во всяком.

Ныне, блаженная, память у мистов буди об обряде

Благосвященном, богиня, забывчивость прочь отгоняя! [1, с. 257] – возвышенность переживания получает адекватное чувственно-страстное проявление.

² Например, из созданных Пиндаром 45 од – Истмийская ода (колеснице Геродота Фиванского) или Пифийская ода (колеснице Гиерона Этнейского) [14, с. 110–119] или оды Горация, прославляющие Августа и римскую державу [15, с. 308–330].

³ Например, знаменитый Панегирик Исократ, прочитанный на олимпийском празднике в 380 г. до Р.Х., в котором автор прославляет Афины и агитирует за создание второго Афинского морского союза при походе на Персию [14, с. 447–448].

⁴ К слову, эта же семантика смерти сохраняется и в христианском ее истолковании, утверждающем смерть как отделение души от тела и переход ее в потусторонний мир: здесь человек умирает в своем земном

обличии и возрождается для жизни вечной.

⁵ Известно, что Сенека написал эту сатиру, завершающуюся возведением в честь императора Клавдия не статуи, а тыквы – символа глупости, после того, как Нерон отменил апофеоз своего предшественника, которого он ненавидел [15, с. 427].

1. Античные гимны / Под ред. А. А. Тахо-Годи.– М.: Изд-во МГУ, 1988.– 362 с.
2. Иванова-Георгиевская Н. А. Клоун в цирковом представлении, или смешно ли смешное? // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 7. Людина на межі смішного і серйозного.– Одеса: ОНУ, 2005.– С. 94–103.
3. Карасев Л. Опыт несмеяния // Человек.– 1992.– № 3.– С. 39–47.
4. Карасев Л. Смех и будущее // Человек.– 1994.– № 1.– С. 54–64.
5. Карасев Л. Смех и зло // Человек.– 1992.– № 3.– С. 14–27.
6. Личкова В. А. Понимание пафоса в древнегреческой и отечественной традициях // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 4. Грецький спадок і сучасність.– Одеса: ОНУ, 2003.– С. 281–289.
7. Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н. э.– М.: Изд-во МГУ, 1979.– 416 с.
8. Платон. Федон // Платон. Собр. соч. в 4 т.– Т. 2.– М.: Мысль, 1993.– С. 7–80.
9. Платон. Федр // Платон. Собр. соч. в 4 т.– Т. 2.– М.: Мысль, 1993.– С. 135–191.
10. Словарь античности. Пер. с нем.– М.: Прогресс, 1989.– 704 с.
11. Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев.– М.: Просвещение, 1974.– 509 с.
12. Театр французского классицизма. Пьер Корнель. Жан Расин / Пер. с франц. // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Том 43.– М.: Худож. литература, 1970.– 608 с.
13. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности.– М.: Наука, 1978.– 606 с.
14. Хрестоматия по античной литературе: В 2-х т.– Т. I. Греческая литература.– М.: Гос. уч.-пед. изд-во мин. просвещения РСФСР, 1958.– 648 с.
15. Хрестоматия по античной литературе: В 2-х т.– Т. II. Римская литература.– М.: Гос. уч.-пед. изд-во мин. просвещения РСФСР, 1958.– 632 с.