В.Н.Ярхо

APEBHETPEHECKAR AUTEPATYPA



TPAFEDIA

В.Н.Ярхо

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Эпос. Ранняя лирика

ТРАГЕДИЯ

Греческая и греко-римская комедия. Античные авторы в России

Обретенные страницы

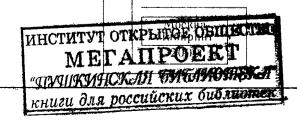
ИСТОРИЯ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В НОВЫХ
ПАПИРУСНЫХ ОТКРЫТИЯХ

В.Н.Ярхо

СОБРАНИЕ ТРУДОВ

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ТРАГЕДИЯ



Виктор Ноевич ЯРХО. ТРАГЕДИЯ / Древнегреческая литература: Собрание трудов. (Серия «Античное наследие».) — М.: Лабиринт, 2000. — 352 с.

Редколлегия серии «АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ»

Л. С. Ильинская, А. И. Немировский, О. П. Цыбенко, В. Н. Ярхо



Редактор: И.В.Пешков Художник:В.Е.Граевский Компьютерный набор:Н.Е.Еремин

Работы В. Н. Ярхо по древнегреческой трагедии входят в золотой фонд отечественной гуманитарной науки: достаточно вспомнить знамен итую работу «Была ли у древних греков совесть?», статьи «"Эдипов комплекс" и "Царь Эдип" Софокла», «Рок. Грех. Совесть» и др. Том носит энциклопедический характер. От введения основных терминов античного театра до предложенной реконструкции трагедии Еврипида «Эрехфей» автор — точно и обоснованно на уровне самых современных достижений классической филологии и археологии для специалистов, увлекательно и доступно для всех интересующихся — раскрывает суть и значение аттической трагедии эпохи высокой классики.

Для филологов, историков, театроведов.

- © В. Н. Ярхо
- © Издательство «Лабиринт», 2000 г.
- © Издательство «Лабиринт", название серии «Античное наследие» Все права защищены ISBN 5-87604-010-X

Предисловие

остав настоящего тома едва ли нуждается в обосновании: он целиком посвящен трем великим афинским трагикам — Эсхилу, Софоклу и Еврипиду. Своего рода обрамлением статей №№ 2-11 служат две статьи общего характера (№№ 1 и 12), которые можно рассматривать как введение и итог: в первой из них в конспективной форме ставится кардинальный для всей греческой трагедии вопрос об ответственности трагического героя, во второй подводится итог развитию композиционной структуры трагедни, в которой нашла отражение эволюция самого жанра. Некоторые пересечения со статьями, посвященными более конкретным вопросам, оказались здесь неизбежными. Совпадения же с т. 1 («Древнегреческая литература, Эпос, Ранняя лирика») я сознательно не стал исключать, так как не каждый читатель обязан иметь его перед собой. №№ 13 и 14 составляют своего рода приложение, показывающее, как неточный перевод нравственных понятий может исказить проблематику человеческого поведения в греческой трагедии. № 15 тоже посвящен интерпретации, на этот раз, — сценической.

В предисловии к своей книге «Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии», М., 1978, я пытался показать недопустимость перенесения на античную трагедию эстетических категорий, выработанных в процессе критического анализа драматургии Нового времени: непременной гибели героя, ставшего жертвой рока, или некоей «трагической вины». Собранные ниже работы также основываются на отказе от этих стандартных и никем по существу

¹ Т. 1 действительно и историко-литературно, и содержательно, и даже библиографически (см. продолжение библиографии работ В. Н. Ярхо в этом, втором по смыслу томе) первый том, но в ситуации современного книжного рынка каждый читатель действительно не «обязан иметь его», поэтому мы отказались и от формальной нумерации томов и от строгой временной последовательности их выхода, начиная с тома центрального, ключевого для заявленной на контртитуле тегралогии. Само собой разумеется, отсылки в тексте этого, по сути второго, тома к т. 1 сохраняют свое исходное значение. — Прим. изд.

не доказанных положений. Если добавить к этому разбор соотношения композиции трагедии с идейным замыслом автора, то мы получим абрис основного содержания предлагаемого собрания статей.

Как и в первом томе, я не стремился существенно обновить библиографию: научная литература только за уходящее десятилетие необозрима (в 68-м, последнем вышедшем томе известного специалистам Аппее philologique за 1997 год насчитывается 235 изданий, трудов и статей, посвященных трем афинским трагикам, не считая работ общего характера, затрагивающих античную трагедию), а новая зарубежная научная литература в современной России практически недоступна. Обобщающих работ, типа TDL, мне неизвестно. Популярный характер носит достаточно объемистая книга: Latacz J. Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen, 1993, хотя и страдающая необъяснимой неравномерностью в освящении отдельных трагедий и важных сцен. При современном состоянии вопроса наиболее интересными кажутся четыре книги:

Orchestra. Drama — Mythos — Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar. Stuttg./Lpz., 1994 (обсуждаются ритуальные и исторические истоки, поэтика и толкование драмы, а также ее постановки, в том числе и на современной сцене).

Green J. R. Theatre in ancient Greek Society. Lond.—New York, 1994 (рарегback 1996) посвящена результатам археологических исследований античных театров и связанным с этим постановочным вопросам. Библиографическим подспорьем к ней может служить обзор того же автора: Theatre Production 1987—1995 // Lustrum 37, 1998 (том за 1995 г.), 7-202, 309-318.

Silk M. S. (Ed.) Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and beyond. Oxford, 1996 (книга интересна тем, что по целому ряду вопросов печатает по две, полемизирующие друг с другом статьи).

Easterling P. E. (ed.). The Cambridge companion to Greek tragedy. Сатьргіdge. 1997 (собрание статей, отличающихся нетривиальным подходом к различным проблемам).

В остальном я ограничился небольшими справками, если они были нужны по ходу изложения.

Поскольку в статьях, вошедших в этот том, часто будут встречаться названия составных частей греческой трагедии, полезно иметь в виду \mathbb{N}_2 5, § 8, где даются краткие определения терминов.

Как и в т. 1, сокращение **до н. э.** почти везде опускается. В круглых скобках приводятся отсылки к работам, вошедшим в оба тома, в квадратных — к списку моих трудов.

В ссылках на античных авторов сокращенное написание имени отделяется точкой от следующего указания на книгу. Также точкой

отделяется отсылка к стиху или главе; если глава делится на параграфы, они отделяются запятой. Например: Od. IV. 132 или Paus. III. 12, 4. Сокращенные названия в основном тексте даются по-русски, в примечаниях — обычно в латинской транскрипции. Нумерация стихов — везде по оригиналу; с нумерацией в переводе она может и не совпасть, поскольку переводы не являются изолинеарными, а часто — достаточно вольными. Сокращение «ст.» (стих) по возможности опускается.

В настоящее время в распоряжении читателя имеются следующие русские издания древнегреческих трагиков:

Эсхил. Трагедии. Пер. С. Апта. М., 1971.

Эсхил. Трагедии. В пер. Вяч. Иванова. М., 1989.

Софока. Трагедии. Пер. С. В. Шервинского. М., 1988.

Софокл. Драмы. Пер. Ф. Ф. Зелинского. М., 1990.

Еврипид. Трагедии. Т. 1-2. М., 1969 (пер. Инн. Анненского в редакции Ф. Ф. Зелинского).

Еврипид. Трагедии. Т. 1-2. М., 1999 (восстановленный перевод Инн. Анненского с его же ремарками, не имеющими никакого отношения к греческому тексту. См. т. 1, с. 602-604).

В отсылках к периодическим изданиям, имеющим сплошную нумерацию, опускаются сокращения типа τ (ом), B(and), $c(\tau \rho.)$, S(eite), ρ (age). В написании: Philologus 84, 1929, 137-152, или «Philologus» 84 (1929), 137-152 порядок чисел говорит сам за себя.

При составлении тт. 1 и 2 большую помощь оказали мне мои давние сотрудницы по кафедре классической филологии МГЛУ проф. Н. Л. Кацман и доц. Н. Р. Шопина. Пользуюсь случаем выразить им мою искреннюю благодарность.

дним из важнейших для греческой трагедии является вопрос о том, в какой мере человек несет ответствейность за свое поведение и на основании каких критерисв он сам и его окружение судят о мотивах и последствиях его действий. Для этого есть все основания: жанр трагедии, порожденный афинской демократией и обращенный ко всему коллективу граждан, был по своей природе предназначен для того, чтобы ставить на открытое обсуждение центральные вопросы общественной нравственности. При этом следует помнить, что аттическая трагедия представляла собой только одно звено в уже достаточно длинной цепи литературного процесса, в рамках которого возникли и достигли расцвета героический эпос, назидательная поэзия и все виды ранней лирики. Поэтому оценить в полной мере значение того

¹ Первая публикация: 1983 [75]. Здесь печатается обратный перевод с немецкого. [2000: С докладом под очень похожим заглавием выступал в 1984 г. во Фрейбурге, а в учебном году 1985/1986 — в ряде итальянских университстов Г. И. Невшер (Newiger H. J. Schuld und Verantworklichkeit in der griechischen Tragödie). Текст доклада был затем трижды напечатан: сначала в итальянском переводе (Belfagor 41, 1986, 485-499), затем по-немецки в кн.: Söring J., Poltera O., Duplain N. (Edd.). Le Théâtre antique et sa réception, Frankf. M. / Berlin [etc], 1994, p. 13-33, и в собрании статей Невигера: Drama und Theater. Ausgewählte Schriften... Stuttgart, 1996, S. 189-202. Статья посвящена в основном Эсхилу; Софоклу и Еврипиду уделены два абзаца в самом конце. Я вполне согласен с Невигером в пеправомерности поисков в аристотелевской фиартіа трагической вины в современном смысле слова [73, с. 207 сл.], равно как совершенно не принимаю «мучений совести» Ореста, см. шже, № 13, а также [115]. Нельзя принимать всерьез статью: Griffin J. The Social Function of Attic Tragedy // Cl. Qu. 48, 1998, 39-61, содержание которой прямо противоречит ее заглавию, поскольку автор делает тщетную попытку опровергнуть давно установленную и многократно доказанную роль древнегреческой трагедии как общественноправственного феномена, перазрывно связанного с исторической обстановкой и пдеологическими движениями в Афинах V в.]

вклада, который греческая трагедия внесла в решение проблемы ответственности, можно только, представив себе, от каких идеологических ценностей прошлого приходилось отталкиваться аттическим трагическим поэтам.

Консчно, когда мы при исследовании трагедии и более ранних литературных жанров пытаемся выделить проблему ответственности из единого идейно-художественного комплекса, каким является всякое подлинное произведение искусства, нас подстерегает опасность известной односторонности. Между тем, расчленение живого художественного организма оказывается неизбежным, если мы хотим анализировать его под определенным углом зрения, а предоставленный объем вынуждает нас ограничиться самыми существенными сторонами вопроса. Поэтому в дальнейшем мы сосредоточимся на мировоззренческом значении проблемы ответственности, будучи убеждены, что ее осмысление предопределено очевидными изменениями в идеологии афинской демократии. Сначала, однако, несколько замечаний о том, с каким представлением об ответственности человека встретилась аттическая трагедия при ее возникновении.

1

Как попимал эту проблему эпос, видно на примере трех главных героев «Илиады»: Ахилла, Агамемнона и Гектора.

В научной литературе Ахилла часто порицают за то, что его необузданная гордость стоила жизни Патроклу, что он пренебрег интересами других греческих героев и потому виновен в смерти многих воннов. Между тем, отказ Ахилла, оскорбленного несправедливостью Агамемнона, от дальнейшего участия в сражениях — совершенно естественная реакция эпического героя на попрание его чести, а объединенного какой-нибудь высшей целью единого греческого войска в «Илиаде» попросту не было: прибывшие под Трою рати, во главе которых стоял независимый предводитель, были озабочены, главным образом, тем, чтобы добыть вечную славу себе и своему роду. Что касается Патрокла, то Ахилл только против своей воли уступил его настоянию и предостерегал от попытки взять Трою (Ил. XVI. 92). Как может Ахилл отвечать за то, что Патрокл не последовал его совету и был укрощен «по воле богов»? Когда известие о смерти Патрокла достигает Ахилла, он не раскаивается в своем «отступничестве», а в гневе жаждет отомстить Гектору и троянцам, погубившим столько ахейцеві. При таком положении вещей трудно приписывать Ахиллу чувство ответственности или хотя бы осознание своей вины.

¹ II. XVIII. 90-93; XXI. 133-135; XXII, 271 sq.

В образе Агамемнона яснее всего выступает такое понимание проблемы ответственности, согласно которому поведение человека может оцениваться только по его объективным результатам. Агамемнон вынужден признать, что спровоцированный им отказ Ахилла от участия в боях привел к поражению ахейцев и что нужны срочные меры для их спасения. Но его готовность принять на себя ответственность (выражающуюся, впрочем, в чисто материальной компенсации Ахилла за понесенный им «моральный ущерб») не следует отождествлять с признанием собственной вины. Как всегда в эпосе, Агамемнон видит свою «вину» в воздействии высших сил (Зевс, мойры, эринии), которые «вложили ему в сердце дикое ослепление» (Ил. XIX. 86-90). В этом объяснении находит выражение уверенность всех гомеровских героев (как и самого автора), что боги могут внушить человеку разумную мысль, но и «похитить (у него) разум»² или ввергнуть в «ослепление» (атп). Если же причина гнева, неразумия и т. д. находится вне человека, то как он может быть морально ответственным за свои поступки?

Единственным исключением из правила является Гектор. Правда, и у него ответственность перед народом связана со следованием нормам героической морали, которые вынуждают его бояться осуждения со стороны сограждан¹; правда, сами троянцы ожидали неистовствующего Ахилла за пределами городских стен, потому что Афина «похитила (у них) рассудок» (Ил. XVIII. 311), — тем не менее Гектор признает, что он ошибся, не последовав совету Пулидаманта, и остается на поле, чтобы сразиться с Ахиллом. Гектор действует здесь и в других случаях, как предводитель гражданского ополчения возникающего полиса, для которого общая победа дороже личной славы (см. подробнее т. 1, № 3, § 4-5).

От имени этого полиса несколько столетий спустя говорит Гесиод, предостерегая «царей-дароядцев» (δωροφάγοι) от выпесения несправедливых приговоров и рисуя последствия, которые может иметь для всего города ΰβρις власть имущих, — в этом состоит важное различие между этикой Гесиода и моральными представлениями, отразившимися в «Одиссее»: там бог или прорицатель предостерегает от гибели Эгисфа, спутников Одиссея, женихов Пенелопы, виновных в нарушении существующих нравственных норм, но эти предостережения касаются их личной участи, нисколько не затрагивая судьбы полиса. Гесиод, напротив, от преступлений людей, вершащих неспра-

² II. VI. 234; VII. 360=XII. 234; IX. 377; XV. 724; XVII. 470; XVIII. 311; XIX. 137. ³ II. II. 111=IX. 68; VI. 356; VIII. 237; XIX. 88, 270; Od. 4. 261; 15. 233 sq.

⁴ II. VI. 441-446; XXII. 105-107.

⁵ Od. 1. 32-43; II. 146-176; XII. 271-276, 295-303; XVIII. 143-150; XX. 350-370.

ведливый суд, ожидает несчастий для всего города (см. подробнее т. 1, N2 4).

Давно замечено сходство между обвинением смертных в безрассудстве, вложенное в «Одиссее» в уста Зевса, и упреками Солона по адресу сограждан, которые пренебрегают священными заповедями Дики (Справедливости) и этим навлекают большие беды на каждый дом в городе (см. т. 1, № 8). Моральный призыв Солона имеет в наших глазах тем большее значение, что он обращен к гражданам Аттики — того полиса, в котором примерно столетие спусти тему ответственности подхватит новый литературный жапр — аттическая трагедия V в. В то время как в эпосе эта проблематика почти отсутствует, а в дидактической поэзии получает, скорее, однозначное решение, трагедия развивает свое собственное представление о мире и о месте в нем человека — представление, диалектическая глубина которого становится очевидной как раз при исследовании того, каким образом решают вопрос об ответственности человека перед самим собой и перед его общественным окружением три великих трагика. Каждый из них идет при этом своим путем, обусловленным его собственным мировоззрением.

2

Исторический оптимизм, присущий мировосприятию Эсхила и особенно отчетливо выраженный в финале «Орестеи», не должен заслонять от нас того обстоятельства, что «отец трагедии» только в ходе долгого творческого пути достиг глубокого проникновения в диалектику общественного развития, преодолев известную одномерность своего художественного мышления. В начале пути он достаточно близок в своем взгляде на мир к идеологии поздней архаики, и это касается также решения в его трагедиях проблемы ответственности [96, 97].

Уже из первой надежно датируемой трагедии Эсхила — поставленных в 472 г. «Персов» — ясно, что поэт глубоко убежден в справедливости существующего в мире порядка и божественного управления им. Если Ксеркс при попытке поработить Элладу терпит поражение, это происходит не из-за его стратегической или тактической ошибки, — напротив, все его меры выдают в персидском царе разумного полководца (337—344, 372—376). У его крушения другие причины: он попытался насильно изменить самими богами установленное разделение моря и суши, согласно которому первое принадлежит грекам, а второе — персам (ср. 101—114); он покусился на священный Геллеспонт, велев построить на нем мост и тем помешать его течению, предписанному природой (744—751); он хотел наложить

кандалы на свободную Элладу, как он проделал это с Геллеспонтом. Такие действия против естественного порядка вещей может позволить себе только человек с поврежденным рассудком, и поэтому все, что делает Ксеркс, представляется глупым, безрассудным, совершенным в непростительном ослеплении [99, с. 193-196]. Хотя мать царя и утверждает, что ее сын «не подотчетен государству»", и юридически это верно, но бедственное возвращение Ксеркса делает очевидным, какую неизмеримую ответственность берет на себя человек, который в своем безрассудстве пытается нарушить разумный мировой порядок".

Другая картина предстает перед нами в «Просительницах» Эсхила, где особый интерес для нашей темы представляет образ аргосского царя Пеласга.

В противоположность Ксерксу, о чьем уже свершившемся замысле хор сообщает эрителям, Пеласг показан в момент, когда он должен принять тяжелое моральное решение: взять под свое покровительство Данаид значило бы подвергнуть город опасности войны с сыновьями Египта; отвергнуть молящих о защите было бы нарушением священного долга гостеприимства, которое находится под наблюдением Фемиды и Зевса. Не приходится удивляться, что Пеласт погружается в глубокое раздумье и что этот процесс проходит через три мучительных этапа, на протяжение которых царь до конца осознает стоящую перед ним дилемму и объем возникающей отсюда ответственностив. В конце концов Пеласт высказывается в пользу гостеприимства, и народное собрание одобряет его решение. Особое значение имеет то обстоятельство, что во всех интересующих нас частях трагедии усилия Пеласга и доводы хора направлены на максимальное напряжение его умственных сил: моральное решение возводится к мыслительному процессу, который протекает в естественных условиях умственной деятельности. Так как мир представляется Эсхилу в основе своей разумным, принятые Пеласгом при ясном состоянии ума решения соответствуют правящей миром воле Зевса и гарантируют следование божественным заповедям¹⁰.

⁶ ούχ ύπεύθυνος πόλει (Pe. 213).

⁷ См. ниже, № 2, § 6.

⁸ См. ниже, № 3, а также: Ferrari F. Il dilemma di Pelasgo // Annali SNS di Pisa, Cl. lett. 4, 1974, 375-385; Burian P. Pelasgus and Politics in Aeschylus' Danaid Trilogy // WSt 8, 1974, 5-14; Rosenmeyer Th. G. Wahlakt und Entscheidungsprozess in der antiken Tragödie // Poetica 10, 1978, 1-24, особенно 18-20. Уномянутая первой моя статья никому из названных авторов псизвестна.

⁹ Suppl. 396 sq. (κρίναι и родственные слова); 407; 417 (φροντίς и родственные слова); 426 (γνώθι); 434 (ἴστι); 437 sq. (φράσαι); 453 (σοφός); 467 (ξυνήκας).

¹⁰ Этому не противоречит, что в последующей, не дошедшей части трилогии

Образ Пеласта Эсхил трактует значительно основательнее, чем образ Ксеркса, — уже одна только альтернатива, которая возникает перед героем «Просительниц», показывает, как глубоко стремился автор проникнуть в духовный мир человека. И все же альтернатива эта еще не является полностью трагической: царю ясно, что лучше следовать вечным божественным законам, чем их нарушать. Таким образом, проблема ответственности получает в «Просительницах», как и в «Персах», еще одномерное решение. Трагический характер она приобретает впервые в «Семерых против Фив»".

Герой этой трагедии, фиванский царь Этеокл снова вызвал в последние десятилетия повышенный интерес среди филологов¹². Здесь нет возможности рассматривать все высказанные мнения. Достаточно отметить, что образ Этеокла состоит как бы из двух частей, и это повергает в уныние особенно тех исследователей, которые прилагают к античной драме те же мерки, что и к литературе Нового времени. Если же отказаться от этой ложной методической предпосылки, то нетрудно установить, что Эсхил часто изображает как последовательные те противоречивые движения человеческой души, которые в действительности совмещены во времени. Так обстоит дело с образом Этеокла, равно как и с образом Ореста в «Хоэфорах».

В первой половине «Семерых» только несколько слов в начале трагедии напоминают о мрачной истории рода Этеокла (69 сл.; в большем зритель и не нуждался, так как «Семеро» являлись последней частью трилогии; не сохранившиеся две первые трагедии касались судьбы Лаия и Эдипа). Но сколь бы кратким ни было это указание, оно имеет существенное значение: уже при своем первом появлении Этеокл находится под воздействием отцовского проклятья, и этот мотив не останется в дальнейшем без последствий. Сначала, однако, Эсхил привлекает наше внимание к полному ответственности поведению Этеокла, которого больше всего заботит спасение осажденного города. В этом качестве Этеокл выступает прежде всего в

Пеласт должен был вести войну с Египтиадами и заплатить за свое решение жизнью: смерть царя, защищавшего священный долг гостеприниства, для государства — меньшая потеря, чем пренебрежение этой обязанностью, находящейся под защитой Зевса. Кроме того, судя но всему, что мы знаем об этой трилогии, смерть Пеласга была только одинм звеном в развитии событий, которые приводили к торжеству закона природы, предполагающего продолжение человеческого рода.

¹¹ Когда я говорю «впервые», я имею в виду типологическую сторону вопроса, а не хронологическое соотношение между «Семерыми» и «Просительницами», которых я считаю произведением конца 70-х - начала 60-х гг. См. [117]. Веские основания для датировки их 475 или, самое позднее, 474 г. приводит Фр. Штёссль [122].

¹² Хорошее представление о состоянии вопроса дает статья: Winnington-Ingram R. P. Septem contra Thebas // YCS 25, 1977, 1-45. Ср. [101].

большой центральной сцене, до конца шестой пары речей: против каждого нападающего, о котором сообщует лазутчик, Этеокл посылает отважного героя.

Положение меняется, когда Этеокл узнаёт, что к седьмым воротам паправляется для штурма Фив его брат Полиник, провозгласивший войну против своего родного города. Теперь его долг царя и полководца приходит в очевидное противоречие с родственными связями: Этеокл должен вступить в единоборство, вследствие которого и беа того проклятый богами род Эдипа снова будет осквернен кровью. В отличие от Пеласга, чье разумное решение совпадает с рациональным мировым устройством, Этеокл должен принять решение, которое — из-за опасности братоубийства — противоречит естественному порядку вещей. Этим объясняется, что в диалоге с хором Этеоклом владеют не доводы разума, а иррациональные импульсы, присущие неодолимой силе полового влечения: орућ, тикрос («ярость», «страсть»: 678, 692, ср. 935). Почему так происходит и в каком отношении находится такое состояние Этеокла со способностью принять самостоятельное решение?

Не приходится огрицать, что Этеока идет на поединок с Полиником из собственных побуждений, и у него есть дая этого достаточно оснований (ср. 656—675). Но столь же верно, что сражение между братьями, независимо от их желания, неизбежно, поскольку таким образом осуществляется проклятье Эдипа. Представление, что потомки несут ответственность за преступления предков, возникло по отношению к героям прошлого, вероятно, в киклическом эпосе; по отношению к реально существующим людям его высказал впервые Солон, и в VI в. оно служило средством идеологической борьбы против неправедно разбогатевшей верхушки аристократии. Хотя в V в., когда творил Эсхил, сила родового проклятья стала проблематичной, ее нельзя было исключить из сложившихся мифов. Но если этим мотивом хотели объяснить события в каком-либо роде, тем самым человеку отказывали в способности самостоятельного решения.

Для автора «Семерых» воздействие родового проклятья остается объективной реальностью, но эта реальность, которая делает детей ответственными за вину родителей, вступает в противоречие с убеждением, что мир сотворен по разумным законам. Отсюда возникает эсхиловское (парадоксальное для трагедии нового времени) изображение человека в момент выбора решения: разумный закон, требующий искоренения рода Лаия (потому что фиванский царь нарушил запрет Аполлона, 742—749), может осуществиться только потому, что субъективно невиновный герой действует под влиянием иррациональных сил. В то время как в шекспировской трагедии, вскрывающей ало-

гизм мира, этот взгляд на вещи присущ только шуту или безумцу, в «Семерых» освобождение от алогизма родового проклятья в пользу разумности мира становится возможным через решение человека, преодолевающего эту грань иррациональностью своего поведения. Парадоксальная диалектика, лежащая в основе образа Этеокла, позволяет считать «Семерых» — в том, что касается проблемы ответственности, — важнейшим достижением Эсхила на подступах к «Орестее».

Для главных героев «Орестеи» — Агамемнона и Клитеместры" — характерна такая же одержимость в момент принятия или исполнения уже принятого решения, как и для Этеокла. Разница состоит только в том, что о состоянии Агамемнона сообщает хор, а Клитеместра показана в момент, когда решение воплощается в действие.

Для Агамемнона критический момент наступает в Авлиде: эдесь ему приходится выбирать между уже начатым походом против Трои и жизнью собственной дочери Ифигении. Сама Троянская война оценивается в трилогии Эсхила не однозначно: с одной стороны, она выступает как акт справедливого возмездия за преступление Париса; с другой, — требует стольких жертв, что их число далеко превосходит меру вреда, нанесенного грекам похищением Елены. Отсюда возникает внутренняя противоречивость жертвоприношения Ифигении: жертву надо было принести, чтобы обеспечить успех в войне, но эта объективная необходимость едва ли облегчает положение отца, вынужденного послать на смерть родную дочь. Душевное состояние Агамемнона в тот момент, когда он принимает решение, описывается, как «простное желание» девичьей крови, ведущее к зарождению в нем «нечестивых, преступных, богохульных» мыслей. Причину, побудившую царя согласиться на жертвоприношение Ифигении, хор видит в «несчастном безумии, первоисточнике бедствий», которое замышляет «кощунственные деяния» (Аг. 214—223). Эта характеристика напоминает в известном смысле диалог между Этеоклом и хором, но назначение ее в трилогии существенно иное. Преступное решение Агамемнона обозначает не последний акт драмы в роду Атрея, по — в рамках трилогии — первое звено в цепи событий, смысл которых определяется формулой «свершившему — пострадать». Закон всеобъемлющего воздаяния сокрушает Трою, но, чтобы он смог осуществиться, необходимо такое противозаконное действие, как принесение отцом в жертву собственной дочери. Однако на подобное поведение человек

¹³ Форма имени Клитеместра — более древняя, чем обычно принятая Клитемнестра. Первая толкуется как «славная (конечно, не в лучшем смысле слова) замыслом», вторая — как «славная в памяти». Ясно, что Клитеместра оставила по себе не лучниую память, в то время как своим преступным замыслом она в самом деле «ославила» всех жен.

способен только в том случае, когда он близок к безумию. — этим и оправдывается приведенная выше характеристика Агамемнона.

Кару над ним вершит Клитеместра. Ее главный мотив — жертвоприношение Ифигении — совершенно очевиден. Соответственно и убийство Агамемнона представляется как заранее обдуманное, — мы нигде не встретим в связи с ним таких понятий, как «безумие». «ослепление» и т. п. Право Клитеместры на месть за кровь дочери должен признать и хор, который к тому же видит в смерти Агамемнона наказание за гибель стольких воинов «ради одной женщины»¹⁵. Стоит, однако, совершиться новому преступлению, как в характеристике Клитеместры выступает на первый план безумная жажда кровопродития. — в этом отношении показателен ее монолог над трупом Агамемнона: третий удар, который она нанесла умирающему, царица сравнивает с жертвой Зевсу-Спасителю и брызнувшую на нее каплю крови — с посланным Зевсом дождем, питающим посев (Аг. 1384— 1392). Поэтому хор и полагает, что у Клитеместры «рассудок бесится» (φρὴν ἐπιμαίνεται, 1427), и, по ее собственному признанию, в роду Атридов угнездились «жажда кровопролития» и «взаимоубивающее безумие» 6, — употребленные здесь слова μανία и ἔρος обозначают ту же иррациональную жажду крови, которой подчинился Агамемной.

Иначе обстоит дело с Орестом. Хотя матереубийство представляется не менее серьезным преступлением, чем убийство дочери, супруга или брата, Орест пигде не изображен находящимся во власти неконтролируемых эмоций. Правда, излагая побудительные мотивы своего деяния, Орест называет однажды владеющее им сильное эмоциональное влечение (їнєрос), но доводы его носят совершенно рациональный характер: приказ Аполлона, позорная смерть отца, собственное жалкое положение Ореста, рабское ярмо, надетое на граждан Аргоса (Хоэ. 298-305). Названный первым приказ Аполлона, который в дальнейшем возьмет на себя ритуальное очищение Ореста и его защиту в суде Ареопага, может создать представление, будто Эсхил возвращается к изображению индивидуума в гомеровском эпосе, где важные решения внушаются человеку божеством. Однако в «Орестее» дело обстоит прямо противоположным образом, о чем свидетельствует большой коммос, занимающий выдающееся место в построении «Хоэфор». Смысл этой обширной сцены именно в том и состоит, чтобы показать, как Орест постигает всю трудность возникающей перед ним задачи и как он, наконец, приходит к собственному, индивидуально осознанному решению.

¹⁴ Ag. 1415-1418, 1525-1529, 1555-1559; cp. 1397 sq. ¹⁵ Ag. 1453-1458, 1530-1536; cp. 62, 225 sq., 447 sq., 1338-1342.

¹⁶ Ag. 1575 sq., 1478.

Если сравнить коммос из «Хоэфор» с аналогичными сценами в «Просительницах» и «Семерых», становится ясно, насколько глубже и сложнее стало в творчестве Эсхила изображение человека при избрании им решения. Пеласгу надо было выбирать между двумя возможностями, каждая из которых имела право на существование, — Орест должен обосновать для себя единственное решение, грозящее ему позором и гибелыю. Как и Этеокл, Орест видит перед собой только один путь, но Этеокл идет по этому пути под гнетом объективных обстоятельств, будучи свободен от субъективной вины, — Орест, напротив, готовит убийство собственной матери, тягчайшее преступление из всех, существующих на свете, но не хочет перекладывать ответственность за него на внешние силы. Как объяснить, что Эсхил показывает такого человека не в состоянии неистовства (как обычно в его трагедии)?

В цепи преступлений, которая начинается в «Орестее» с жертвоприношения Ифигении, убийство Клитеместры составляет последнее звено. Если раньше каждое деяние, субъективно обоснованное действующим лицом, с одной стороны, соответствовало нормам объективной закономерности, а, с другой, — требовало воздаяния, то Орест поступает в соответствии с высшим приговором. Убийство собственной матери влечет за собой появление эриний, но поскольку Орест защищает основы патриархальной семьи, ему обеспечена помощь Аполлона и Афины. Конечно, Эсхил не может целиком оправдать матереубийство, и равенство голосов в Ареопаге обнаруживает всю трудность исхода, предлагаемого в трагедии. Тем не менее становится ясно, что окончательное разрешение всех, возникших в трилогии противоречий может произойти только на том уровне, который в главах Эсхила соответствует действию высших сил, стражей справедливости в мире. Индивидуальное поведение Ореста, его субъективная готовность отвечать за свои поступки целиком совпадает с объективным развитием общества и божественного универсума, стремящегося к гармонии. Смертный, помогая своими действиями торжеству этой гармонии, может, конечно не понимать, какая ему вынала задача¹⁷, но поэт, создающий свою «модель мира», видит в поведении героя то рациональное зерно, в котором индивидуальные побуждения человека объединяются с мировым законом.

Для нашей темы здесь важно следующее. Независимо от того, как изображается процесс размышления, какие силы — рациональные или эмоциональные — определяют его исход, решение эсхиловского

¹⁷ Ср. вопрос Ореста, обращенный к Аполлону, правильно ли он поступил, убив

героя всегда — субъективный акт человека, который осознает возможные последствия своих действий. Этим сама собой исключается возможность хотя бы ставить перед эсхиловским героем вопрос о преступлении, совершенном им вопреки его воле. Представление о «без вины виноватом» «отцу трагедии» совершенно чуждо.

3

У Софокла, напротив, на первый план выдвигается проблема объективной ответственности за преступление, совершенное невольно или даже с лучшими намерениями. Из семи его сохранившихся трагедий важны для нас в этой связи три, возникшие между серединой пятидесятых и серединой двадцатых годов V в., т. е. в период высшего внешнего расцвета афинской демократии. Между тем, в эти десятилетия в общественной жизни Афин накапливались противоречивые тенденции, — они-то в конечном счете должны были привести к кризису демократии и полисной идеологии. Самое существенное противоречие состояло в том, что источником нормального функционирования демократии считалось покровительство богов, но, с другой стороны, эта, наиболее благоприятная форма правления предоставляла простор для развития человеческой личности, которой необязательно оглядываться на требования традиционной морали. У Софокла это общественное противоречие находит отражение в трагическом конфликте между индивидуальными, субъективно разумными устремлениями человека и мировым разумом, между человеческим и божественным знанием. Под этим углом зрения мы и рассмотрим три интересующие нас трагедии, причем надо всячески предостеречь от попыток судить поведение софокловских героев по этическим категориям и постулатам, применимым к трагедии Нового времени.

Так, нельзя ставить в упрек софокловскому Аяксу его неудачную попытку расправиться с оскорбившими его Атридами: герой Софокла действует в полном соответствии с «эпической» этикой, предоставлявшей вождю право употребить все средства, чтобы взыскать с обидчиков за допущенную по отношению к нему несправедливость. Поэтому Аякс ни единым словом не раскаивается в своем намерении прикончить Атридов и Одиссея, которому они присудили доспехи Ахилла. Роковым для него — не по его вине — оказывается исход задуманной мести: Афина помрачила его сознание, так что всю ярость он обратил на ахейские стада. Если бы Аяксу удалось осуществить свой план мести, он завоевал бы себе признание и славу, — бессмысленная же расправа с коровами и овцами сделала его посмешищем и навлекла на него позор, прежде всего, в его же собственных глазах. Аякс судит, как и его окружение, не по субъективным наме-

рениям, а по объективному результату. Можно было бы подумать, что Софокл возвращается в этом пункте к эпической этике, которая оценивала деятельность человека по ее последствиям. Но это возвращение к архаической норме — кажущееся, потому что оно происходит на принципиально иной социально-исторической основе, в условиях демократического полиса, который выдвигает перед личностью новые требования. Там, где гомеровский басилей мог искупить свою вину богатыми дарами, софокловский герой оказывается в «пограничной» ситуации перед выбором: вечным стыдом спасти себе жизнь или ценою жизни отстоять свою честь. Как истинно трагический герой Аякс выбирает второй путь и бросается грудыю на меч, не дожидаясь осуждения со стороны других.

Деяниру в «Трахинянках» трудно сравнивать с внешней стороны с Алксом. Тот — «оплот в сражении», опора всего войска, эта — слабая женщина, терпеливо перепосящая необузданные страсти Геракла. Между тем, моральная проблема, перед которой оказывается Деянира, ничуть не легче той, что стояла перед ахейским героем. Ее положение предстает в известном отношении еще более трагическим: Аякс, отстаивая свою честь, покушался на жизнь греческих вождей; у Деяниры даже в мыслях не было причинить какое-нибудь эло супругу или его новой возлюбленной. К ней она испытывает даже симпатию и сострадание: ведь Иола не виновата, что из-за ее красоты был разорен родной город, убит отец и сама она стала рабыней, какой контраст с некоторыми ревнивыми героинями в драмах Нового времени, которые всячески стремятся извести соперницу! Но и к Гераклу Деянира не испытывает влобы, она только хочет вернуть его любовь с помощью приворотного зелья, не подозревая, что это средство будет стоить ему жизни. Надо добавить, что Деянира прибегает к помощи волшебного средства не под давлением слепой страсти; она — умная женщина и не видит ничего худого в том, что ей стала известна вся правда¹⁹. Как раз из этого знания возникает ее план, который приводит к мучительной кончине Геракла. И подобно тому, как Аякс не ищет оправдания перед самим собой во вмешательстве Афины, так и Деянира отклоняет возможность сослаться на свое неведение и целиком принимает на себя вину за невольно совершенное преступление²⁰. Противоречие между кажущимся разумным стремлением

19 Truch. 459, 472-475; cf. 553, 582, 588 sq.

¹⁸ Cp.: Knox B. M. W. The Ajax of Sophocles // HSCP 65, 1961, 3-5, 20-22.

²⁰ Segal Ch. Sophocles' Trachiniae: Myth, Poetry and Heroic Values (YCS 25, 1977, 99-158, с обинирной библиографией) унускает из виду, что в трагедии противопоставляются две точки зрения на поступок Деяниры: в то время как Гилл склоняется к тому, чтобы объяснить випу матери ее добрыми намерениями (урпота дюдему 1136; ср.

человека и недостижимым для смертного знанием она разрешает самоубийством.

Намеченная в «Трахинянках» взаимосвязь между проблемой знания [130] и ответственностью человека достигает вершины в «Царе Эдипе». Анализ этого великого произведения Софокла осложияется не только возникшими в последния десятилетия толкованиями, которые часто не находят ни малейшей поддержки в тексте. К ним надо отнести и общеизвестный «Эдиповский комплекс», который психоаналитики с маниакальным упорством пытаются внедрить в трагедию Софокла²¹. Главная трудность в толковании «Царя Эдипа» состоит в том, что действие в трагедии происходит через двадцать лет после тех событий, за которые теперь приходится расплачиваться герою, но этим событиям почти до конца трагедии уделяется сравнительно мало внимания. Все размышления о природе знания, об условиях, при которых оно приобретается, соотносятся исключительно с настоящим, с ситуацией, в которой сейчас находится Эдип, не ведающий за собой ни в прошлом, ни в настоящем никакой вины.

Восходящие еще к Августу Шлегелю попытки «вычитать» из «Царя Эдипа» некую «трагическую вину»²² не находят подтверждения в тексте трагедии. Раздражение Эдипа в диалоге с Тиресием и его недоверие Креонту — не такие преступления, за которые человек мог бы наложить на себя руки, и свое самоослепление Эдип объясняет совсем другими причинами. Также и знаменитый и достаточно загадочный 2-й стасим, в котором часто хотят видеть осуждение ύβρις Эдипа, нелегко согласовать с его характеристикой как спасителя Фив и владыки, озабоченного благом государства. Необузданность Эдипа, проявляющаяся в сценах с Тиресием, Креонтом, а в конце пьесы — с Иокастой и старым пастухом, не имеет ничего общего с той безумной одержимостью, которая побуждает к безбожным преступлениям Этеокла и Агамемнона. Поведение Эдипа определяется во всем: его интеллектом, стремлением мобилизовать все силы разума, чтобы разыскать убийцу Лаия и выяснить тайну собственного происхождения²³. Видеть «вину» Эдипа в том, что все его усилия щаг за шагом ведут к его саморазоблачению, можно только в

^{1123:} ἥμαρτεν οὐχ έκουσία), Геракл исходит из объективного результата се поступка (1137: она и в самом деле хорошо поступила, убив его отца?)

²¹ См. ниже, № 6.

²² Schlegel A. W. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Teil 1. 3. Aufl. Lpz., 1846, S. 119 (1. Aufl. 1809). Cp.: Ničev A. La faute tragique dans l' «Oedipe Roi» de Sophocle // Софийски университет. Филологически факультет. Годишник 55, 1962, 581-689, особенно с. 595-634, 676-678.

²³ Об употреблении в трагедии понятий, обозначающих знание, разыскание, исследование, см.: Knox B. M. W. Oidipus at Thebes. Oxford, 1957, p. 116-135, и [73, 208-214].

том случае, когда исходят из заранее сформулированной оценки и пытаются уложить образ античной трагедии в готовую схему. Но на Эдипе нет вины и в прошлом: его нельзя упрекать ни в том, что он покинул дом Полиба, ни в том, что во время дорожной ссоры убил незнакомца, поскольку он действовал в целях самообороны. Вступление же Эдипа в брак с Иокастой Софокл явно рассматривает как само собой разумеющееся последствие его победы над Сфинкс²⁴ и на считает нужным это объяснять.

Таким образом, у Эдипа, есть достаточно оснований, чтобы снять с себя ответственность за деяния, совершенные по неведению или без всякого намерения. Вместо этого он ослепляет себя в наказание за невольные преступления, называет себя «проклятым», «совершенно несчастным», «преступником», «ненавистным богам»²¹. Справедливы ли эти самообвинения? Конечно, нет, если исходить из субъективных намерений Эдипа. Если же рассматривать всё происшедшее по объективным результатам, то нельзя не признать «проклятым» человека, который убил собственного отца и родил детей от собственной матери. И, может быть, еще важнее, что все эти определения дают Эдипу не его сограждане, а он сам. Беря на себя вину за преступления, совершенные непреднамеренно, софокловский герой принимает свое собственное субъективно мотивированное решение. Кажется, что и здесь Софокл возвращается к архаической этике, но в то же воемя ее отвергает. Невольная вина искупается карой, которую хор считает худшей, чем смерть (1367 сл.)

В разрешении проблемы нравственной ответственности (как, впрочем, и во многих других отношениях) «Царь Эдип» является вершиной достигнутого греческой трагедией. Хотя в середине двадцатых годов V в., когда, по всей вероятности, был поставлен «Царь Эдип» , уже выступили наружу многие симптомы кризиса полисной идеологии, Софокл, как и раньше, твердо придерживался ее принципов: веры в богов, охраняющих его родные Афины, и веры в идеал человека, воплощающего в себе личность, ответственную перед собой и обществом. В творчестве Еврипида оба эти критерия воспринимаются с большой долей скепсиса.

²⁴ Сфинкс в греческом — существо женского рода, и склонение этого имени по образцу «стол-стола» — укоренившаяся нелепость. Правильнее всего было бы передать это имя как Сфинга, хотя для русского уха оно звучит совсем непривычно.

²⁵ OR 1291,1343-1346, 1360, 1382 sq., 1394-1397, 1433, 1441, 1519.

²⁶ См.: Knox B. Date of the «Oedipus Tyrannus» of Sophocles // AJP 77, 1956, 133-147. [2000: Другого мнения придерживается К. В. Мюллер, приводящий серьезные доводы в пользу первой постановки «Царя Эдипа» в 431 г. См.: Müller C. W. Zur Datierung des sophokleischen Ödipus // Abhandl. d. Akad. d. Wissensch. und d. Lit. Mainz (Geist. u Sozialwissensch. Kl. 1984, 5). Mainz/Wiesbaden, 1984.]

Δ

Уже в самой ранней из дошедших трагедий Еврипида, в «Алкестиде», мир представляется потерявшим разум. Самопожертвование Алкестиды, спасающей от смерти своего мужа Адмета, целиком соответствует архаическому представлению о роли мужа и царя, который более, чем одинокая слабая женщина, способен защитить государство и будущее своих наследников. Только после того, как он воспользовался верностью своей жены и откупился от смерти ценой ее жизни, Адмет понимает, что покрыл себя позором (939—961). В трагедии, основу которой составляет сказочный сюжет, конфликт между «долгом» царя и моральной ответственностью человека находит разрешение в спасительном вмешательстве Геракла, вырывающего из рук смерти ее добычу. К гораздо более тяжелым последствиям приводит подчинение унаследованным этическим нормам в «Ипполите» Еврипида.

В отличие от героини расиновской Федры" еврипидовской Федре во втором «Ипполите» («увенчивающемся» перед статуей Артемиды) не приходит в голову открывать пасынку свою душу. Она целиком и полностью сознает непримиримость своего чувства с моральными нормами, предписанными царице и матери благородного семейства [140]. Много раз звучит в трагедии мотив позора²⁸, который сближает Федру с софокловским Аяксом. Любовь, пожирающая ее против ее воли, как и умственное помрачение ахейского героя, воспринимается как бедствие, насланное на человека извне. Сходство между Федрой и Аяксом подчеркивается еще тем, что источником этой «болеэни»²⁹ или «безумия»³⁰ является божество (Афродита в первом случае, Афина — во втором). И как Аякс смывает невольный позор своей кровыо, так и Федра не пытается оправдаться ссылкой на божественное происхождение страсти, которая обрекла ее самое и ее близких на стыд и поношение. Субъективно невиновная Федра берет ответственность за сложившееся положение вещей на себя, так как Ипполит узнал о ее любви и она опасается, что тайна ее будет выдана. В этом смысле мы можем назвать еврипидовскую Федру последним трагическим образом софокловского типа на атти-

²⁷ Одноименная трагедия Расина восходит через Сенеку к первой, не сохранившейся трагедии Еврипида об Ипполите, т. и. «Инполите, закрывающемся плащом», чтобы не слышать признаший мачехи.

²⁸ Hipp. 246, 331, 404, 408, 423, 489, 499-505, 511, 687, 692, 717-721.

²⁹ νόσος η родственные слова: Нірр. 40, 131, 176, 179 sq., 205, 269, 279, 283, 293 sq., 394, 405, 477-479, 512, 597, 698, 730, 765 sq., 1306; Aiax 59, 66, 186, 206 sq., 271, 274, 280, 337 sq., 452, 625, 635.

³⁰ μανία и родственные слова: Нірр. 144, 214, 240 sq., 248; Aiax 59, 81, 183 sq., 216, 448 sq., 611.

ческой сцене: чтобы сохранить свое доброе имя, она, как Аякс и Деянира, не боится смерти и не пытается переложить на Афродиту ответственность за чувство, которое та сама же ей внушила. Есть, однако, между ними и существенное различие: софокловская Деянира кончает с собой, узнав, что по неведению стала причиной смерти Геракла; еврипидовская Федра, уходя из жизни, увлекает в бездну гибели ни в чем неповинного Ипполита, чтобы оправдать свое самоубийство и навлечь позор на пасынка. Клевету, чьей жертвой стал чистый юноша, можно объяснить жаждой мести со стороны отвергнутой женщины (в глазах доевних греков это было общим свойством всех жен), опоавдать ею Федоу нельзя.

Еще важнее, что проблема ответственности теряет в «Ипполите» свое мировозэренческое значение: снижается уровень нравственных требований, предъявляемых к индивидууму. Доказывается это на примере образа Тесея. Не расследуя всех обстоятельств, не спрашивая совета у прорицателя (1320—1325), Тесей позволяет увлечь себя гневу, обрушивает на сына ужасные проклятья и становится виновником его мучительной смерти. Однако появляющаяся в финале Артемида, которая беспощадно открывает Тесею глаза на его заблуждение, находит для него оправдание (1326—1330): он действовал в неведении, не по собственному желанию, а по воле божества, следовательно, подчинившись побуждению извие. Если же боги насылают на человека беду, он не в состоянии отвратить преступление (1433 сл.). Здесь проблема нравственной ответственности впервые предстает под чисто юридическим углом эрения. Точно такие же доводы могли бы выдвинуть Эдип или Деянира; они тоже совершили позорные преступления, но не пытались оправдаться, ссылаясь на невольный характер свой деятельности. Тесея же оправдывает божество, которое в других случаях выносит смертному достаточно суровый приговор.

Вероятно, не случайно именно Тесей выдвигает перед Гераклом в доугой трагедии, а именно, в последней сцене «Геракла», те же доводы перед заглавным героем, с помощью которых Артемида в «Ипполите» освобождала его самого от нравственной ответственности.

Положение Геракла в одноименной трагедии во многом напоминает софокловского Аякса: ввергнутые божеством в помрачение рассудка", оба совершают ужасные преступления". Но если Аякс расправляется только со стадом коров и овец, Геракл убивает жену и детей, которых он только что спас от смерти, и в предпринятом Еврипидом переосмыслении мифа безумие становится для Геракла источником

³¹ Her. F. 835, 878, 952, 1137, 1189. ³² Her. F. 1152, 1160, 1335, 1370, 1384, 1423.

неизмеримого отчаянья. В распространенной версии Геракл совершал убийство, конечно, тоже вопреки своему желанию, но в начале своего героического жизненного пути, который весь служил к искуплению вины непреднамеренного преступления. У Еврипида безумье обрушивается на Геракла, когда он находится на вершине славы, — тем тяжелее переживает герой позорное пятно, которое будет лежать на нем до конца жизни. Любой софокловский герой, на чыо долю выпали бы такие испытания, без всякого колебания покончил бы с собой. И Герака тотчас думает о самоубийстве, когда видит, что он совершил в безумии". Но здесь на помощь приходит Тесей: он не только предлагает Геракау убежише в Афинах, но и снимает с него обвинение в содеянном в результате вмешательства Геры, поминая при этом богов в нелестных словах (1316—1319). Так же существенно, что Геракл, побуждаемый Тесеем, ставит перед собой вопрос, достойно ли самоубийство истинного героя и не является ли оно скорее знаком трусости. Кто не способен сопротивляться смерти, не смог бы устоять и перед врагом. «Я выстою перед лицом смерти», — заключает Герака (1351) и тут же решает оставить при себе лук и стрелы, с помощью которых он убил жену и детей. Как ни тяжело ему приходится, без своего оружия он оказался бы беззащитным перед врагом. Ипполит, не отступив от своего нравственного идеала, умер со словами: «Что касается меня, то я выстоял» (1457). Геракл остается жить со словами: «Я выстою», отбрасывая при этом героическую этику, которая судит человека исключительно по последствиям его деяния.

Среди сохранившихся произведений Еврипида «Герака» — одна из немпогих трагедий, в центре которой находится проблема нравственного решения. Перед некоей этической дилеммой, наряду с Федрой и Гераклом, оказываются еще Медея (убить детей или оставить их на посмешище врагам?), Тесей в «Просительницах» (должен ли он взять на себя риск войны с фиванцами ради погребения тел семи погибших героев?) и Ифигения (в Авлиде). Последней, впрочем, остается лишь выбор, согласиться ли на жертвоприношение добровольно или склониться перед силой. Самый процесс решения скрыт от эрителей: только что Ифигения умоляла отца о пощаде и почти сразу же изъявляет готовность принести себя в жертву. Уже Аристотель, следуя принципам античной эстетики, замечал, что Ифигения в конце трагедии — совсем иная, чем в начале^н. В большинстве же других случаев, когда трагическим героям Еврипида (в отличие от Эсхила), надо принять ответственное решение, их больше занимает вопрос, как дос-

³³ Her. F. 1146-1152, 1247, 1256 sq., 1301 sq. ³⁴ Poet. XV. 1454 a 31-34.

тигнуть ясно очерченной цели, чем осознание этой цели и сопряженных с ней опасностей. Уже для Меден большую роль играет размышление, как ей осуществить план мести (376—403), — в том, что возмездие необходимо, у нес нет никакого сомнения. Убийство детей становится в трагедии неизбежным только тогда, когда Медея уже запустила в действие весь губительный механизм своей интриги.

В поэдних трагедиях Еврипида забота действующих лиц, каким образом достигнуть желанной (не всегда — слишком возвышенной) цели, еще больше выступает на передний план: как Оресту ухитриться похитить кумир Артемиды, убить Эгисфа и заманить Клитеместру³. О проблеме моральной ответственности в этих случаях либо вообще не говорят, либо — с большим опоэданием; так в «Электре» брат и сестра только в самом конце осознают тяжесть совершенного ими преступления. В остальном даже здесь объем их вины сокращается указанием на «немудрое слово» Аполлона: Диоскуры делают бога ответственным за матереубийство^м и, таким образом, значительно облегчают груз, лежащий на человеке.

Еще более откровенно идут этим путем сами люди: Елена в «Троянках» и Орест в одноименной трагедии.

Ёлена, по ее собственному мнению, меньше всего виновата в том, что бежала с Парисом: виноваты Гекуба, которая родила такого сына, и старый раб, который в свое время спас подброшенного ребенка; виновата Афродита, при споре трех богинь пообещавшая Парису в награду Елену. Да и сам Парис, прибыв в дом Менелая, взял себе Афродиту в помощницы, — стало быть, за парушение брачного союза надо карать эту богиню, а против нее бессилен и сам Зевс. Наконец, после смерти Париса Елена несколько раз пыталась бежать к грекам, но была вынуждена стать женой Деифоба, — что же можно вменить ей в вину (Тро. 914—965)?

Правда, Гекуба, как опытный оратор, опровергает один за другим все оправдательные доводы Елены (969—1032), но для нас сейчас важно не выяснение истинных причин ее легкомыслия, а та точка эрения, которую занимает персонаж драмы по отношению к своему поведению, и в этом смысле Елена в «Троянках» значительно уступает своему эпическому прототипу: гомеровская Елена, по крайней мере, сознавала весь размер страданий, которые она, коть и не по своей воле, принесла обеим воюющим сторонам.

Полную «программу безответственности» разворачивает Орест.

36 El. 1244-1246, 1302.

³³ Ірһ. Т. 96-102; Еl. 598-662. От тройного πῶς «как» в размышлениях Ореста (Еl. 614, 634, 646) ведет прямой путь к так называемым трагедиям интриги, которые примечательны усиленным поиском спасительного исхода (см. ниже, № 9 и [138]).

Персонаж этот у Еврипида достаточно противоречив. В первой половине трагедии он страдает от глубокой депрессии: в полубредовом состоянии он видит, как его преследуют эринии; немного придя в сознание, беспощадно упрекает себя в матереубийстве. Стоит, однако, Оресту немного собраться с силами, как к нему возвращается не только самообладание, но и способность вполне сознательно аргументировать свое поведение, чтобы оправдаться перед Тиндареем. Конечно, — говорит он, — меня можно считать безбожным матереубийцей, но, с другой стороны, я выполнил священный закон, отомстив за отца. Жена, изменившая мужу, несомненно, заслужила наказание; если теперь не казнить убийцу, то для нарушительниц супружеской верности не будет никакого удержу. Мало того, что Клитеместра обманула своего супруга в его отсутствие, - сознавая за собой вину, она не себя покарала, а убила мужа из страха, что ей придется перед ним отвечать. Если бы он, Орест, молча смирился с поступком матери, разве не наслал бы убитый отец на сына эриний? В сущности погубил его, Ореста, не кто иной, как Тиндарей: это он родил такую порочную дочь, сразившую мужа; из-за этого и сам Орест стал матереубийцей. Телемаху не пришлось убивать Пенелопу, потому что она оставалась добродетельной. Виноват, наконец, и Аполлон: Орест подчинился его приказанию убить мать, — что ему еще оставалось делать? Словом, не говори, что я поступил неправильно, просто мне не посчастливилось (Оо. 546-601).

В своем цинизме заглавный персонаж «Ореста» далеко превосходит одноименного героя из более ранней «Электры» того же Еврипида. Там Орест еще в отчаянье вспоминал, как мать, моля о пощаде, обнажила перед ним вскормившую его грудь, и Тиндарей в «Оресте» (526—529), с трудом представляет себе, что должен был испытать в этот момент убийца. Героя «Ореста», как видно из его монолога, эта сцена нисколько не взволновала, напротив, он считает, что завоевал славу во всей Греции. Если бы он не умертвил мать, то повсюду и по любому поводу женщины убивали бы своих мужей, а потом искали бы защиты и сострадания у сыновей, обнажая перед ними грудь (546—571). Добавим к этому, что Орест, осужденный аргивянами на смерть, не тратит слов на воспоминание о содеянном и не испытывает ни малейшего раскаяния, а замышляет новые, совершенно бессмысленные убийства, которые предотвращает только появление Аполлона.

В попытке главного действующего лица в «Оресте» снять с себя ответственность и спрятаться за риторическими силлогизмами" на-

³⁷ Показательно, что X. Эрбсе, который недавно предпринял новую попытку реабилитировать «Ореста» как истинную трагедию (H. Erbse. Zum «Orestes» des Euripides // Hermes 103, 1975, 435-459; там же и более ранняя литература) ни словом

шло отражение разрушение полисной солидарности, высвобождение индивидуума из всеохватывающей общности. Этот процесс нравственной изоляции личности мог привести к двум противоположным взглядам на действительность: с прагматической точки зрения, граждан интересует только их собственное благополучие и личная выгода; исходя из идеализирующих представлений, можно предпринять попытку обрести в реальности давно ушедшие социальные ценности. В аттической трагедии мы найдем отражение обеих возможностей «сконструировать действительность»: новый образ мира должен быть соотнесен с дальнейшим развитием проблемы ответственности.

На прагматический путь герои Еврипида вступают уже в «Андромахе»: Менелая и Гермиону мало заботит, справедливо ли упрекать пленную Андромаху за то, что она ближе Неоптолему, чем законная жена. На том же уровне находятся так называемые трагедии интриги «Ифигения в Тавриде», «Елена» и «Ион», к которым в известном смысле присоединяется также «Орест»: в нем вторая половина, как и в трех названных трагедиях, посвящена поиску выхода из угрожаемого положения. Исследователи Еврипида спорят в последнее время, состоит ли роль богов в финале этих трагедий в том, чтобы ввести действие в привычные рамки мифа, или перед deus ex machina ставится задача хоть в какой-то мере сохранить разумность мира™. Однако, независимо от того, какой точке эрения отдать предпочтение, не подлежит никакому сомнению, что люди в трагедиях интриги действуют из совершенно конкретных, личных побуждений, что в поведении Ифигении и Ореста, Елены и Менелая, Иона и Креусы нет ни малейшего следа мысли об ответственности, — достаточно вспомнить ухищрения, к которым прибегает еврипидовская Ифигения, чтобы обмануть царя Фоанта, с правственной проблематикой «Ифигении в Тавриде» у Гете.

Другим путем идет Еврипид в своей «Ифигении в Авлиде», Софока — в «Эдипе в Колоне», — может быть, есть что-то символическое в том, что обе трагедии увидели свет после смерти их создателей.

Идеализация образа Ифигении совершенно очевидна: юная девушка, чьи мысли были до сих пор ограничены миром семьи с ее простыми, незатейливыми радостями, неожиданно находит в себе силы, что-

не уноминает вышеизложенного монолога Ореста. Как мне представляется, гораздо правильнее видеть в «Оресте» саморазрушение геропческой трагедии с ее правственной проблематикой. Ср.: Burkert W. Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie: Euripides' Orestes // Antike und Abendland 20, 1974, 97-109, и [73, 284-293].

³⁸ Первую точку зрення отстанвает А. Лески (TDL, 412), вторую — Штром (Strohm H. Euripides. München, 1957, S. 155) и Унтмен (Whitman C. H. Euripides and the Full Circle of Myth. London-Cambr. / Mass., 1974, p. 104 f.).

бы принести себя в жертву за родину с полным осознанием своей исторической миссии. При этом патриотический порыв Ифигении находится в несовместимом противоречии с моральным уровнем окружающей ее среды, — из этого можно видеть, как снизился уровень проблемы ответственности со времен эсхиловского «Агамемнона». Там верховный предводитель греческой рати находился перед воистину трагическим выбором между долгом полководца и отцовским чувством; здесь мы наблюдаем только душевное смятение тщеславного карьериста. Люди из окружения Ифигении расположены настолько ниже уровня трагедии, что самопожертвование дочери Агамемнона остается идеалом, неизмеримо удаленным от афинской действительности 406 г.

Стилистическая атмосфера софокловского «Эдипа в Колоне» несомненно однороднее, девяностолетний поэт владеет всеми секретами трагической гармонии^ю. Но ни совершенная композиция трагедии, ни глубоко прочувствованный хоровой стасим во славу Афин, ни просветленный финал не могут скрыть того обстоятельства, что там, где речь идет о прошлом героя, он выступает не как действующий, а как пострадавший, и невольно и в неведении¹⁰. Монолог, в котором Эдип оправдывается перед Креонтом, заслуживает того, чтобы привести его почти полностью (969—999):

Ответствуй мне: когда отцу вещанье Аихую смерть от сына предрекло — Заслуживаю я ли в том упрека? Ни от отца тогда еще не принял Зародыша грядущей жизни я, Ни от нее, от матери моей. Затем, родившись, бедственный подвижник, Отца я встретил — и убил, не зная, Ни что творю я", ни над кем творю; И ты меня коришь невольным делом! Затем, тот брак... и ты не устыдился Сестры родной несчастье разглашать И вырывать из уст моих признанье

³⁹ См.: Die Bauformen der griechischen Tragödie, hrsg. von W. Jens. München, 1971, S. 63. [2000. Впрочем, сомиение в художественной цельности второго «Эдина». высказанное более ста лет тому назад, сейчае снова поддерживает К. В. Мюллер; см. т. 1, № 1, прим. 13].

⁴⁰ OC 266 sq., 274, 521, 538 sq., 963, 1565 sq.

⁴¹ В оригинале здесь словосочетание (ἄκον πράγμα, в котором существительное πράγμα обозначает скорее «обстоятельства», в которых оказался человек, чем его осознанное действие (ἔργον). Но и там, где в трагедии речь пдет об ἔργα Эдипа, они характеризуются как невольные (ἄκοντα, 240), «выстраданные» (πεπονθότα, 266) или «происшедшие» (516), а не «совершенные».

Ее позора!...А молчать нельзя: Ответа ждет язык твой нечестивый. Страдалица! Мне матерыо была ты, И мы не знали; и родному сыну Себе на срам детей ты родила! Зато я знаю: ты по доброй воле Ее позоришь и меня, Креонт; Я ж с нею грех тогда свершил неволей, Неволей ныне помянул его... Скажи мне, праведник: когда б тебя — Вот эдесь, вот ныне, враг убить задумал, — Выпытывать ты стал бы, кто такой он. И не отец ли он тебе — иль быстро Мечом удар предупредил меча? Я думаю, коль жизнь тебе мила, Ты б дело сделал, а вопрос о праве Ты отложил до лучшей бы поры. В такое же несчастье ввергнут я Богов раченьем; это бы признала Она сама, родителя душа.

(Пер. Ф. Ф. Зелинского)

То, что здесь высказывается темпераментно и убедительно, есть ничто иное как полное отклонение от себя ответственности; вся проблема перепосится в область юриспруденции с ее категориями преднамеренного и непредумышленного убийства. Для политической жизни Афин эти вопросы были в последние 10 лет V в., по-видимому, актуальными, так как 408/407 г. датируется новая публикация тех законов Драконта, в которых речь идет как раз о таких ситуациях 2. Между тем, понятия непреднамеренного или по неведению совершенного преступления были, конечно, знакомы афинянам, и в их числе Софоклу, задолго до републикации законов Драконта. Тем не менее. этот комплекс представлений ни в малейшей мере не определял образы Алкса и Эдипа-царя, — у них чувство ответственности возникало как внутренний нравственный постулат. После удара, который Пелопоннесская война нанесла полисной идеологии, проблема нравственной ответственности исчезла из греческой трагедии, подобно тому, как и сама трагедия — по крайней мере в лице ее лучших представителей — не пережила падения афинской демократии.

⁴² IG I², 115, 37 sq., Cp.: Bonner R. and Smith G. The Administration of Justice from Homer to Aristotle. Vol. 1. Chicago, 1930, p. 110-115; vol. 2. Chicago, 1938, p. 202-207.

2. На рубеже двух эпох (Эсхил)

ятый век в Древней Греции — время «отцов». В Афинах творят «отец истории» Геродот и «отец комедии» Аристофан. «Отцом трагедии» прозвала уже античная критика Эсхила, и эту характеристику более двух тысяч лет спустя принял Энгельс, размышляя пад значением «тенденциозности» в творческом процессе большого художника. Определение «отец трагедии», неизменно повторяемое по отношению к Эсхилу во всех учебниках, хрестоматиях, монографиях, стало для нас настолько привычным, что мы часто даже не задумываемся над тем, какое значение вкладываем в это словосочетание. В самом деле, почему Эсхил — «отец трагедии»?

Если трагедия это синоним художественного воплощения какоголибо существенного противоречия действительности, разрешающегося обязательной гибелью вовлеченных в него действующих лиц, то из дошедших до нас семи трагедий Эсхила по крайней мере три («Персы», «Просительницы», «Евмениды») под это определение не подходят, а «Евмениды», эавершающие «Орестею», придают к тому же всей трилогии торжественно примирительный финал.

Если трагедия это синоним напряженного конфликта, в котором раскрываются мотивы поведення и внутренний мир сталкивающихся между собой героев, то в «Персах» и «Просительницах» действующим лицам принадлежит не больше половины пьесы, а остальную часть составляют хоровые партии; к тому же в «Персах» никто ни с кем не сталкивается впримую на главах у эрителя.

Если действительность, воссоздаваемая трагедией, включает в себя деятельность великих и малых мира сего, от королей до могильщиков, то и здесь Эсхила трудно назвать прямым предшественником новой

Первая публикация 1989 [94]. Там жс, с 523, краткая справка о рукописной градинии Эсхина [2000: К названному там изданию Пэйджа надо прибавить новое, осуществленное в 1990 г. М. Л. Вестом в тойбисровской серии античных авторов, и сопутствующее ему текстологическое исследование [125]; 2-е изд. трагедий Эсхила М. L. West'a — 1998]. Подробнее о затропутых здесь вопросах [72, с. 7-29; 73, с. 13-161; 92].

европейской драмы. Правда, он ввел в первоначальную трагедиюкантату второго актера, создав этим предпосылки для развертывания драматического конфликта, но во всех трех частях «Орестен» принимают участие в общей сложности 12 персонажей, в то время как редкая трагедия Шекспира обходится двумя их десятками, не говоря уже о его исторических хрониках, где число участников может достигать сорока-пятидесяти человек.

Если под трагедией мы привыкли подразумевать крупномасштабное художественное полотно, требующее для своего воспроизведения перед зрителем нескольких часов, то в самой длинной трагедии Эсхила — «Агамемноне» — всего около 1670 стихов, что составляет по объему примерно половину «Короля Лира», притом что все остальные знаменитые трагедии Шекспира гораздо длиннее «Лира», а все остальные трагедии Эсхила гораздо короче «Агамемнона» и не превышают 1100 стихов.

И все же Эсхил — «отец трагедии», и никто еще не посягнул на это звание, не решился усомниться в правомерности приложения его к древнему поэту. Почему?

Попытаемся ответить на этот вопрос.

1

В истории мировой культуры есть фигуры, которым, кажется, самой судьбой было предназначено выполнить историческую задачу, драматическую по своему существу: завершить достижения предшествующей общественной эпохи, освоить их и открыть путь в новый исторический этап. Такой фигурой на рубеже Средневековья и Возрождения высится суровый гвельф Данте; кризис ренессансного гуманизма в его столкновении с подлинной сущностью буржуазных отношений нашел выражение в «бесконечном» охвате действительности у Шекспира; целая эпоха европейского барокко оказалась переосмысленной и преодоленной в жизнеутверждающем трагизме личности Бетховена. К таким фигурам принадлежит и Эсхил.

Его творческая деятельность приходится на первую половину V в., когда на земле Греции впервые рождалась демократическая форма государственной власти. Процесс этот был не простым и во многом противоречивым. С одной стороны, афинская демократия воспринимала себя как возврат к старинному общиню-родовому равенству всех членов племени, освященному благодетельным покровительством отчих богов. Отсгода часто раздававшиеся среди афинского демоса призывы к возрождению древних обычаев отцов, чья эпоха представлялась неким идеалом. С другой стороны, это первобытное равенство давно исчезло под напором развивающихся торгово-дене-

жных отношений и частной собственности. К моменту первого выступления Эсхила на афинском театре его родной город уже успел пережить и захват общинной земли разбогатевшими аристократами, и продажу в рабство закабаленных крестьян-должников, и не во всем удавшуюся попытку реформатора Солона положить конец этим элоупотреблениям. Прошли Афины и через почти обязательную для передовых греческих полисов (городов-государств) тиранию, т. е. такой период общественных отношений, когда кто-нибудь из старинного и знатного рода захватывал единоличную власть и употреблял ее на то, чтобы ограничить могущество родовой аристократии и открыть путь к развитию ремесла и сельского хозяйства, поднимая тем самым благосостояние мелких землевладельцев и городских мастеровых. Впрочем, и к самой тирании к концу VI в. у афинян сложилось двойственное отношение: отдавая должное умершему правителю Писистрату и даже подчас называя время его тирании «золотым веком», они с трудом переносили деспотическое господство его сыновей, ставших тиранами в полном смысле этого слова.

Свержение Писистратидов, бывшее делом рук других аристократических родов, вопреки их желанию открыло дорогу преобразованию общественной жизни на демократической основе. Реформа Клисфена (507) сломала сословные перегородки, еще сохранявшиеся от времен родового строя. Во главе исполнительной власти был поставлен Совет пятисот, избиравшийся поровну от десяти новых административных единиц — фил, в каждую из которых входили теперь жители трех областей Аттики, различавшихся хозяйственным укладом; таким образом, в Совете пятисот были представлены и землевладельцы средней, равнинной полосы, и собственники мельчайших участков в горной части, и жители побережья, для которых главным источником существования была торговля и обслуживание флота.

Вместе с тем до полного политического равенства сословий было еще далеко: на должности девяти архонтов, руководивших текущей государственной деятельностью, избирались только люди, принадлежавшие к двум первым, наиболее зажиточным разрядам. А поскольку архонты, отслужившие годичный срок, пополняли состав Ареонага — по происхождению, древнего органа, призванного следить за соблюдением религиозных установлений, но в начале V в. прибравшего к рукам контроль над всей государственной жизнью, то афинская политика в эти десятилетия посила достаточно консервативную окраску, весьма далекую от подлинного народоправства.

Отсюда — неослабевавшие внутренние противоречия в общественной жизни, равно как и удивительные, а порой и трагические повороты в судьбе самых выдающихся афинских граждан.

Греко-персидская война, длившаяся с перерывами около четырех десятилетий и вошедшая в историю как образец патриотического подвига маленького государства, каким были Афины, в борьбе с колоссальной персидской монархией, отнюдь не единодушно воспринималась ее современниками. Были среди афинской знати и такие, которые предпочитали потерю независимости и подчинение персам росту политического влияния средних и беднейших слоев демоса. Эта позиция некоторой части знати вызывала у народа вообще подозрительное отношение к ней. Поэтому стоило Мильтиаду, победителю персов при Марафоне (490), потерпеть неудачу при осаде о-ва Лемпоса, как он был приговорен к огромному штрафу и кончил жизнь в тюрьме, не имея средств его выплатить.

Вскоре после Марафонской победы в Афинах возникли острые споры о путях подготовки к отражению новой персидской агрессии, в неизбежности которой никто не сомневался. Дельфийский оракул (а к нему принято было обращаться за советом в важнейших вопросах государственной и частной жизни) дал и на сей раз двусмысленный ответ: Афины спасутся-де за деревянными стенами, и это было проще всего понять как указание на необходимость возведения вокруг города надежных укреплений. Только проницательность нового вождя афинской политики — Фемистокла — побудила его соотечественников к иному истолкованию пророчества: под деревянными стенами Аполлон имел в виду, по мнению Фемистокла, морской флот, и он не без труда убедил афинян обратить годовой доход от принадлежавших им серебряных рудников на постройку кораблей. Предвидение Фемистокла блестяще подтвердилось, когда союзный греческий флот, втрое уступавший по количеству судов тысячной персидской армаде, все же нанес ей сокрушительное поражение при Саламине (480). Инициативе Фемистокла афиняне были обязаны еще одним успехом, на этот раз дипломатическим. Он понял, что после разгрома персов, довершенного год спустя победой сухопутного войска при Платеях (479), развернется соперничество между Афинами и Спартой, и, будучи направлен туда для переговоров, всячески тянул время, пока афиняне не успеют возвести разрушенные персами городские стены и начать укрепление своей важнейшей морской гавани Пирея. Теперь, располагая мощным флотом, Афины могли не бояться осады с суши, что, кстати говоря, подтвердилось полвека спустя во время Пелопоннесской войны. Казалось бы, заслуги Фемистокла перед согражданами были достойны всяческой похвалы, — между тем Ареопагу, снова перехватившему власть, удалось добиться в народном собрании его изгнания, и человек, столько сделавший для победы

2 **3ak**. **721** 33

над персами, умер вдали от родины, найдя прибежище не у кого-либо другого, а у персидского царя.

Немного спустя история повторилась с Кимоном, сыном Мильтиада. Богатый и обходительный человек, открывший свои сады для всех желающих, он пользовался всеобщим уважением, особенно после победы в 469 г. над персидским флотом уже у берегов Малой Азии, которую персы испокон веку считали своим владением. Однако один неосторожный шаг Кимона в отношениях со Спартой привел к тому, что он был обвинен в лаконофильстве и изгнан из отечества.

Многочисленные и напряженные перипетии внешне- и внутриполитических отношений в Афинах не могли не поставить мыслящего и к тому же глубоко религиозного человека, каким был Эсхил, перед коренными вопросами бытия. Что управляет ходом событий и движениями человеческой души? Как соотносятся между собой божественный промысел и человеческое разумение? Почему огромная и богатейшая персидская держава, до сих пор не знавшая поражений, должна была уступить маленьким и отнодь не утопавшим в роскоши Афинам? Почему судьба то возносит людей, то низвергает их с недосягаемых вершин? В истории европейской цивилизации никто еще этими вопросами не задавался, и решение их не могло быть ни однозначным, ни прямолинейным. Мирозданию явно присущи какие-то противоречивые устремления, конфликтные ситуации, развязку которых не всегда дано угадать смертным. Выявление противоречий в действительности, распознание путей ее развития, осуществляющегося через волю богов и деяния людей, — вот какая задача встала перед человеком, которому суждено было дать художественное выражение этим вопросам бытия.

2

Жизненный путь Эсхила носит на себе отпечаток все той же противоречивости его времени. Аристократ по происхождению, выходец из старинного знатного рода в Элевсине — религиозном центре богини земли и плодородия Деметры и ее дочери Персефоны, Эсхил мужественно сражался в обеих битвах, заложивших основу для расцвета афинской демократии, — при Саламине и Марафоне, где погиб его брат. Первая из них навеки запечатлена в эсхиловских «Персах», объясняющих победу афинян преимуществом их демократического устройства, при котором все равны, над персидской монархией, в которой все — рабы одного господина. Принадлежа к аттической знати, Эсхил в то же время очень трезво оценил реформу Ареопага (462), нанесшую решительный удар по политическому господству аристократии. Искренне верующий человек, сознающий величи-

ну дистанции между божеством и смертным, он не остановился перед тем, чтобы вывести Аполлона и Афину в качестве участников судебного разбирательства в Ареопаге. Адепт религии Зевса, он наделил верховного олимпийца в своем «Прометее» такими чертами, что трагедия эта стала первым намятником религиозного критицизма и открыла собой список произведений мирового атеизма. Любимец афинян, почти не энавший себе соперников на трагической сцене, он умер в 456 г. в далекой Сицилии и ни словом не обмолвился о своей художественной славе в написанной им для себя эпитафии:

Евфорионова сыпа, Эсхила афинского кости Кроет собою земля Гелы, богатой зерном. Мужество помнит его марафонская роща и племи Длинноволосых мидян, в битве узнавших его.

Между тем на афинской сцене Эсхил появился впервые двадцати пяти лет от роду, за 10 лет до своего участия в Марафонском сражении, а первую победу в соревнованиях трагических поэтов одержал за четыре года до морского боя при Саламине. Дошедшие до нас семь трагедий не составляют и десятой части его художественной продукции: всего Эсхил написал не менее 80 драм и завоевал первое место при жизни 13 раз, а после его смерти его трагедии — в порядке особого исключения, допущенного для одного Эсхила! — принимали участие в сценических состязаниях на равных правах с творениями живущих поэтов и неоднократно одерживали победу. Если учесть, что афинские трагики представляли для исполнения не единичные пьесы, а тетралогии — комплекс из четырех драм, то станет ясно, что при жизни Эсхила примерно три четверти поставленных им произведений удостоились первого места.

О других подробностях его биографии известно не слишком много. Вероятно, в конце 70-х годов он получил приглашение в Сицилию, где поставил трагедию «Этнеянки», посвященную основанию сиракузским тираном Гиероном города Этны у подножия одноименной горы. Возможно, что тогда же в Сицилии были показаны и «Персы», уже одержавшие победу в Афинах. В другой раз Эсхил направился в Сицилию после триумфального успеха «Орестеи», поставленной в Афинах в 458 г. Античные источники приводят разные, большей частью анекдотические причины его отъезда, которые, однако, трудно согласовать с вполне достоверным сообщением о победе «Орестеи».

Оба сына Эсхила продолжили дело его жизни, посвятив себя драматургии; старший из них, названный по деду Евфорноном, одержал в 431 г. верх над Софоклом и еврипидовской «Медсей». Племяннику Эсхила Филоклу приписывают победу над «Царем Эдипом»; в свою очередь, его правнук Астидамант был одним из знаменитейших трагиков IV в.

Не сохранилось высказываний Эсхила о собственном творчестве, если не считать многочисленных реплик на этот счет, вложенных в его уста Аристофаном в «Лягушках» (404). Есть, впрочем, одно сообщение, передаваемое поэднеантичным компилятором Афинсем (III в. н. э.): Эсхил-де называл свои трагедии «крохами с пиршественного стола Гомера», и до сих пор не иссяк поток исследований, стремящихся установить степень «гомеризации» в творчестве афинского трагика. Между тем, активно используя богатейшее собрание сюжетов, которые давали гомеровские и так называемые киклические поэмы, в древности часто тоже приписывавшиеся Гомеру, Эсхилочень далеко ушел от мировозэрения гомеровского эпоса, а встречающиеся в нем художественные приемы переосмыслил применительно к задачам собственного творчества. Картина мира у Гомера или, еще шире — во всей поэзии периода архаики (VIII—VI вв.) и у Эсхила — вот проблема, подлежащая теперь нашему рассмотрению.

3

Ни у кого из древнегреческих поэтов по меньшей мере до конца V в. не вызывало сомнения божественное управление миром. Суть вопроса сводилась к тому, какие принципы лежат в основе этого управления, чем руководствуются боги в своем отношении к людям. С этой точки зрения боги Гомера находятся на достаточно древнем уровне представлений о силе, господствующей в мире.

Прежде всего гомеровский Олимп являет собой собрание весьма

Прежде всего гомеровский Олимп являет собой собрание весьма беспокойных и строптивых персонажей. Гера, чтобы помочь ахейцам одолеть хоть на время ненавистных ей троянцев, прибегает к волшебным чарам, обольщая и усыпляя Зевса. Проснувшись в ее объятиях и обнаружив злые козни Геры, Зевс грозит исхлестать ее молниями, напоминая, как однажды он уже подвесил ее за неповиновение между небом и землей (Ил. XIV. 14—33). Посидон, сражающийся на стороне ахейцев, очень неохотно соглашается прекратить свое вмешательство, только временно уступая просьбе Зевса (Ил. 172—217). Тот же Посидон безжалостно преследует Одиссея и, увидев уже плывущего по морю героя, несмотря на решение верховного бога, насылает на него бурю и обрекает его на новые испытания (Од. V. 282—297). Руководящим мотивом для такого поведения бога является просьба, обращенная к нему его сыном киклопом Полифемом, которого Одиссей обманул и ослепил, чтобы выбраться из его пещеры и вывести оттуда еще оставшихся в живых спутников; в противном случае им угрожала перспектива составить ужин страшного людоеда. Что в отношениях между Полифемом и Одиссеем правда была с самого начала на стороне Одиссея как чужеземца, заброшенного в не-

ведомую землю, мало беспокоит Посидона, — им руководит элемен-

тарный инстинкт мести, не разбирающий правых и виноватых.
Тот же инстинкт мести определяет отношение Геры и Афины к троянцам: оскорбленные решением Париса, который в споре трех богинь признал прекраснейшей Афродиту, две другие пылают гневом против всех троянцев и не дождутся часа, когда город Приама будет предан огню, а его жители — смерти. Когда Агамемнон оскорбляет Хриса, жреца Аполлона, бог по просьбе своего священнослужителя обрушивает моровую язву на ахейцев, последствия которой несоизмеримы с потерей, понесенной Хрисом. Для гомеровских богов не существует сколько-нибудь твердого представления о справедливо-сти и морали; если они и карают людей за нарушение клятвы, пре-небрежение долгом гостеприимства, отказ в помощи молящему, то делают это не из этических соображений, а потому что каждый такой поступок расценивается как оскорбление персонально заинтересованного божества. В остальном нравственные критерии гомеровским богам не слишком ведомы, отчего они и не могут выступать хранителями справедливости на земле.

Этическая беспроблемность богов находит в «Илиаде» соответствие в моральной беспроблемности смертных. Разумеется, существуют определенные нравственные нормы, которым подчиняется поведение героев «Илиады»: стыд перед окружающими за недостойное поведение в бою, жажда посмертной славы и боязнь посмертного осуждения. При жизни, однако, осуждение никогда не настигает знатного вождя, порождая в нем сознание безответственности перед своим социальным окружением. В самом деле, Парис, похитив Елену, навлек на Трою тягостную войну, и своим соотечественникам он глубоко ненавистен, — никто, однако, не может принудить его вернуть Елену Менелаю и тем спасти город от гибели. Агамемнон в несправедливом раздражении оскорбил Ахилла, вынудив его отказаться от участия в боях. Этот поступок Ахилла влечет за собой многочисленные жертвы со стороны ахейцев и опасность гибели их кораблей, — никто не решается поставить в вину ни Ахиллу его чрезмерный гнев, ни Агамемнону его надменность. Если оправданием Ахиллу может служить его рыцарская честь, для спасения которой годятся любые средства, то «пастырю народов» Агамемнону вовсе непростительно действовать во вред войску, доверившему ему верховное командование. Тем не менее факт остается фактом: в своем поступке Агамемнон готов винить Зевса, Эринию, Ослепление-Ату, но только не себя! Неподотчетность эпического вождя — существенная черта гомеровского героя, о которой нам еще придется вспомнить.

Нравственная беспроблемность гомеровских героев объясняется в значительной степени тем, что участь человека в героическом эпосе предопределена доставшейся ему при рождении «долей», и нет никакой зависимости между сроком его пребывания на земле и образом его поведения. Если Ахиллу суждено умереть в расцвете сил, не взяв Трои, то это произойдет не потому, что он хуже других ахейских вождей или бог хочет покарать его за какой-нибудь проступок, — просто такую «долю» выпряла ему судьба. Точно так же обстоит дело с главным троянским героем Гектором: он храбр и благочестив, никогда не забывал оказывать Зевсу подобающие почести, и верховному олимпийцу совсем не хочется обрекать его преждевременной смерти. Тем не менее, когда Ахилл и Гектор сходятся в смертельной схватке, Зевсу не остается ничего другого, как взять в руки весы судьбы и положить на их чаши жребии обоих героев; поскольку жребий Гектора перетягивает, склоняя чашу весов к Аиду, Афина получает разрешение прийти на помощь Ахиллу и ускорить гибель Гектора (Ил. XXII. 209—305), — такова необъяснимая и непознаваемая воля судьбы. Из всего сказанного не следует, что гомеровские герои безвольно и бездеятельно ожидают исполнения своей доли, — напротив, в преде-

Из всего сказанного не следует, что гомеровские герои безвольно и бездеятельно ожидают исполнения своей доли, — напротив, в пределах отпущенного им срока они проявляют максимальную активность. Вместе с тем наступление этого последнего срока совершенно не зависит от характера их поведения, если не считать действий, которые могут задеть непосредственно бога.

Только в более поздней «Одиссее» возникают зачатки этической проблематики. Хоть боги и не вмешиваются сами в судьбу Эгисфа или спутников Одиссея, они все же стараются предостеречь их от нечестивых поступков; в поэме достаточно часто звучат размышления о божественной каре, постигающей человека за дурные дела, и, следовательно, о его ответственности. Более решительный шаг в процессе выработки нравственных норм, определяющих благополучие смертных, в процессе превращения своевольных и мстительных богов в хранителей этих норм делает в своем творчестве Гесиод (начало VII в.). Происходит это тоже не сразу. В ранней поэме беотийского поэта — «Теогонии» — Зевс все еще остается самым сильным, могучим и хитрым из богов: победу над Кроном обеспечивает ему мстительная хитрость, над титанами — превосходство в силе и вооружении. В отношениях с Прометеем Зевс руководствуется такой архаической категорией, как гнев лично задетого, обманутого бога. В другой, более поздней поэме — «Трудах и Днях» — рядом с Зевсом уже выступает его дочь богиня Дика — персонифицированная Справедливость, следящая за поведением людей и карающая при помощи Зевса тех из них, кто нарушает се заповеди. Правда, функции Дики

ограничиваются у Гесиода в основном сферой судопроизводства: город, где гражданам и чужеземцам обеспечен праведный суд, ожидает процветание; городу, где, уступая корыстным вожделениям, творят неправедный суд, грозит мор и разорение. Однако Гесиод уже ставит благополучие всего гражданского коллектива в зависимость от соблюдения справедливости, находящейся под покровительством Зевса.

Оставляя в стороне многих представителей архаической лирики VII-VI вв., которые отчасти разделяют эпическое представление о непостижимости воли верховного божества, отчасти ищут какие-то нравственные нормы общественного поведения индивида, остановимся здесь только на соотечественнике Эсхила Солоне, во многом подготовившем на аттической почве разработку идеи ответственности человека. Объективный критерий, по которому строится мироздание, Солон находит в справедливости божественного управления и неизбежном наказании нечестивца. Содержание же нечестивости он видит в стремлении к чрезмерному и, главным образом, неправедному обогащению, которое наносит непоправимый ущерб всему государству как социальному организму, ибо становится источником гражданских распрей, ведущих к самоуничтожению полиса. В соответствии с общей моральной концепцией Солона, справедливость является у него не синонимом «суда» и «права», как это было у Гесиода, а самой основой гражданского общежития, имманентным законом социального благополучия.

При очевидном прогрессе, достигнутом в послегомеровской поэзии в поисках рационального обоснования мира, недостатком и Гесиода и Солона была известная прямолинейность, однозначность созданной ими картины. «Кривой» суд, неправедное обогащение — плохо; «прямой» суд, благополучие, достигнутое честным путем, — хорошо. Представить себе совмещение в одном и том же акте позитивных и негативных сторон не было дано предшественникам Эсхила. На его долю выпала задача раскрыть в человеческом деянии диалектику взаимоотношения с объективно существующим миром во всей сго сложности и противоречивости. Но и Эсхил пришел к решению этой задачи тоже не сразу, а в результате длительных поисков и раздумий, отчасти принимая, усваивая и завершая, но в конечном счете преодолевая архаические представления как о божестве, так и о человеке.

4

Не приходится удивляться, что в мировосприятии Эсхила религия занимает столь же значительное место, как в сознании его предшественников и как во всей общественной и частной жизни его современников. В мире Эсхила действует множество богов, не называемых

более точно, чем по их местопребыванию и функциям: это боги олимпийские и подземные, «родовые» и «отчие», защитники городов, где их почитают, и наблюдающие за их внутренней жизнью, наконец, никак не определяемые безымянные боги и божества (θ εοί и δ αίμονες), под которыми разумеется совокупность верховных существ, обладающих способностью приносить людям добро и эло. Существенное место занимают в трагедии Эсхила и вполне конкретные боги, члены олимпийского пантеона, в первую очередь Зевс, а также Γ ера, Афина, Аполлон, Артемида, Арес.

Человек у Эсхила живо ощущает непосредственную близость божества, к которому он обращается с благодарностью за выпавшую на его долю удачу и с мольбой о помощи и отвращении грозящего несчастья. Чрезвычайно характерна для античного отношения к божеству твердая уверенность в «материальной заинтересованности» последнего: для богов выгодно защищать город, где их чтут и чествуют жертвоприношениями, ибо с гибелью такого города и сами боги лишатся в дальнейшем возможности получать столь обильные дары (Сем. 76 сл., 174—80, 304—311).

Однако из этого ощущения близости божества нельзя делать вывод, будто и у Эсхила на первом плане произвольная и необъяснимая воля богов и нет никакого различия между его религией и религией Гомера. Безусловно, Эсхил еще достаточно близок к традиционному антропоморфизму; но это традиционное (для эпоса и лирики) осмысление божества в трагедии Эсхила несравненно углубляется в этическом отношении, в направлении к познанию объективных законов существования мира. Именно наделение божества нравственными функциями переводит ничем не обусловленный произвол богов в рамки божественной справедливости, которая становится объективной нормой человеческого поведения. При этом сложная противоречивость существующего, единство закономерного и случайного, божественного и человеческого, получает полное выражение только в «Орестее». В предшествующих ей трагедиях такое осознание действительности как бы подготовляется по частям, и путь, ведущий к новому взгляду на мир, принципиально отличному от эпической веры в безразличную к смертным судьбу, пролегает в трагедии Эсхила через осмысление божества как нравственной и все более отвлеченной категории, управляющей миром по закону справедливости.

Так, не вызывает сомнений вполне антропоморфиая характеристика Зевса в «Просительницах» — не только как родоначальника Данаид, но и как наиболее могущественного божества, не ведающего над собой ничьей власти (524—537, 597). Но наряду с этим обращает на себя внимание физическая непричастность Зевса к актам божественной кары, неразделенность его замыслов и их осуществления (88—103), для чего эсхиловскому Зевсу не приходится прибегать, как в эпосе (напр., Ил. XIV. 18—33), к непосредственному физическому вмешательству. Аналогичным образом, гнев Зевса-Гостепримида, которым Данаиды неоднократно грозят Пеласгу (385, 427, 478), восходит к традиционным функциям божества, поскольку почитание гостя и чужеземца является одной из древнейших заповедей первобытнообщинной морали. Но Данаиды в трагедии Эсхила апеллируют не только к этому субъективному вмешательству Зевса; в их доводах все время фигурирует и такая отвлеченная категория, как справедливость (343, 395, 434—437): рядом и вместе с Зевсом она становится в «Просительницах» высшим нравственным законом, включающим в себя почитание и богов, и родителей, и чужеземцев (698—709). Ср. [98].

В «Персах» роль Зевса незаметна; не встречается в трагедии и понятие «справедливость». Гораздо чаще речь идет о безымянных богах, отвративших от Персии свою прежнюю милость. Однако неправильно было бы видеть в поражении Ксеркса одно лишь действие элобной «зависти богов», преследующей чрезмерно вознесшегося смертного. Хотя в трагедии и слышится отголосок примитивной веры в «зависть» элокоэненного божества (362), гораздо важнее убеждение Эсхила в неизбежности воздаяния, кары (808, 813 сл.), постигающей Ксеркса за его «гордыно»; суть же ее состоит в нарушении естественного расположения моря и суши, которому соответствует столь же естественное, с точки эрения Эсхила, различие в политических системах, господствующих в персидской монархии и афинской демократии. Кара богов за «чрезмерно заносчивые замыслы» Ксеркса (827 сл.) выступает как божественное санкционирование эллинского государственного строя и гражданского равноправия.

Сплетение воедино религиозной, нравственной и политической проблематики отличает и трагедию «Семеро против Фив». В характеристике аргивян, нападающих на Фивы, мы встречаем такие недвусмысленные оценки их поведения, как гордыня, нечестивость, целое гнездо терминов, группирующихся вокруг понятия «хвастовство». Наиболее конкретное выражение надменность и кичливость нападающих находят в символах, изображенных на их щитах, и в полных дерзостной похвальбы речах, дышащих откровенным и вполне сознательным богохульством. Отсюда очевидна неизбежность наказания семерых оскорбленными богами, и их погибель вполне укладывалась бы в рамки традиционного представления о расплате, насылаемой на нечестивца разгневанным божеством. Однако не гнев богов, эта архаическая категория, даже поднятая на уровень кары за бесчестие

вообще, а нечто другое предопределяет поражение семерых. См. подробнее [96, с. 252-256].

Надменность и богохульство соединяются в поведении семерых с жаждой разрушить, разорить город в несправедливой войне, набросить на него рабское ярмо. Несправедливость дела, которому служат нападающие, с наибольшей отчетливостью выявляется в характеристике вдохновителя похода против Фив — Полиника, ибо независимо от того, что содержалось в эпической традиции, Эсхил изображает его преступником против матери-родины, ведущим против отчего города и родимых богов чужеземное войско (580—86). Хотя Полиник и стремится прикрыть свои замыслы именем Дики (644—647), в действительности он безжалостно нарушает заповеди справедливости, которая находится на стороне благочестивых защитников Фив (415—421, ср. 444 сл.). Таким образом, выполнение священного долга перед родиной воспринимается Эсхилом как реализация справедливой божественной воли, нарушение же этого долга есть одновременно преступление перед богами и перед справедливостью.

Этическая проблематика эсхиловской драматургии с наибольшей глубиной раскрывается в «Орестее». Лежащий в ее основе миф представляет, вообще говоря, идеальный пример действия архаического закона кровной мести, которая у предшественников Эсхила уже не играла никакой роли: за убитого соотечественника платили выкуп, смягчающий сердца родных, или, на худой конец, виновный покидал родину и искал приюта на чужбине, где ему часто жилось ничуть не хуже, чем дома. Эсхил, напротив, снова вызывает к жизни этот древнейший пласт родовой морали: «Пусть за смертельный удар будет отплачено смертельным ударом. Свершившему — пострадать. Так гласит трижды старое слово» (Хоэ. 312—314). Найдем мы у Эсхила и отчасти выработавшиеся уже в литературе VII—VI вв. субъективные мотивы, побуждающие Агамемнона к разорению Трои, Клитеместру — к убийству Агамемнона, Ореста — к мести за отца, причем каждый из участников этой кровавой вереницы рассматривает свое поведение как акт мести, расплаты «мерой за меру».

Однако кровная месть, как и многие другие категории архаической этики, подчиняется в «Орестее» новому, более высокому моральному принципу — божественной справедливости. «Трижды старое слово» оказывается одновременно требованием Дики, чье вмешательство не случайно характеризуется в трилогии как расплата и кара (Хоэ. 311, 935 сл., 946—950). Оценку поведения человека Эсхил возводит на более высокую ступень, чем индивидуальное право на месть; он проверяет его нормами высшей, объективной закономерности, олицетворяемой в понятии (или образе) Справедливости: тот, кто в упоении

богатством попирает священный алтарь Справедливости, погибнет от неотвратимого удара божества (см. Аг. 367—398; Евм. 538—542, 553—565).

Среди причин, приводящих к нарушению справедливости, едва ли не одной из самых главных является чрезмерное процветание (Аг. 377, 382; Евм. 540; ср. также Аг. 1331—34). Но в указанных выше хоровых партиях из «Агамемнона» и «Евменид» речь идет не о слепой и капризной зависти богов, обрушивающих на человека беды только за то, что он богат и счастлив (ср. откровенную полемику с подобным взглядом в Аг. 750-762), а о божественной каре за пренебрежение справедливостью. Больше того — сама Дика берет на себя карающие функции, исполнение которых до сих пор рассматривалось как частное дело индивидуума. Древнейшая заповедь «удар за удар» становится теперь ее девизом (Хоэ. 306—314), и выражения, в которых описываются деяния Дики, недвусмысленно заимствуются из области человеческих отношений: она — «отомщающая», «карающая», «свершающая кару», осуществляющая «возмездие», «расплату». В этом смысле ее функции чрезвычайно близко совпадают с функциями Зевса, также «свершающего возмездие»; сопоставление лексики, характеризующей миродержавные замыслы Зевса, с одной стороны, и деятельность Дики, с другой, указывает на полное отождествление божественной воли и справедливости, на равных началах правящих миром, и в основе их правления лежит закон: «свершившему — пострадать» (Аг. 1563 сл.). Старинный закон отмщения поднимается до уровня общемировой объективной закономерности, действие которой проявляется в индивидуальной судьбе основных героев «Орестеи».

Воэмездие, осуществляемое Зевсом и Дикой, имеет одно принципиальное отличие от актов мести, совершаемых людьми: последние видят только непосредственную причину, побуждающую их к отмщению, для первых же определяющим является нарушение тех заповедей, которые известны нам из «Просительниц» (698—709) и дважды формулируются в «Евменидах» (269—272 и 490—516, 545—548): почитай богов, гостей-чужеземцев, родителей. При этом в «Орестее» Эсхил не просто призывает к соблюдению заповедей Дики, а разрабатывает в сложном переплетении все нравственные проблемы, вытекающие из нарушения норм божественной справедливости.

Несомненно, что похищение Парисом Елены есть осквернение закона гостеприимства, находящегося под покровительством Зевса, хранителя домашнего очага, и потому поход ахейцев на Трою справедлив и обоснован. Но Эсхил расценивает возглавляемое Агамемноном предприятие далеко не однозначно положительно. Прежде

всего в «Агамемноне» неоднократно идет речь о «разорении», «разрушении» Трои, и сам царь назван «разорителем Илиона» — при всей обычности разрушения и разорения городов для героического эпоса, Эсхил, видевший персидское нашествие на Элладу, разорение и пожар Афин, отнюдь не был певцом «разорения городов». Затем, в качестве причины Троянской войны Эсхил несколько раз называет «многомужнюю жену» — ради успеха в войне, отомщающей за женщину, Агамемнон обрек на смерть родную дочь (150), ради чужой жены погибали мужи под стенами Трои (477 сл., 1456 сл., 1464— 1467). И жертвоприношение Ифигении и тем более смерть многих воинов заставляют Агамемнона оплатить тяжкий долг: если отмщение за Ифигению остается в пределах кровной мести, то виновный перед всем народом («каждый дом» остался сиротой, 431, 435) отвечает перед богами — «право мести» поднято на уровень божественного возмездия. Поведение Агамемнона, справедливое постольку, поскольку он осуществляет кару в отношении Париса, приводит его к нарушению высших норм той же справедливости, и месть, свершаемая Клитеместрой за убитую дочь, совпадает с объективно необходимым приговором в отношении царя. (Вспомним, в порядке контра-ста, безнаказанность Агамемнона в «Илиаде».)

• Однако еще до того, как Агамемнон падет от руки Клитеместры, а особенно после его смерти в поведении царицы все более отчетливо проступают кощунственная похвальба и преступная страсть к Эгисфу, ставшая причиной ее прелюбодеяния. Эти черты, естественно, совершенно враждебны божсственной справедливости, и Клитеместра так же не может уйти от возмездия, как Парис — похититель Елены и Агамемнон — разоритель Трои. Воздаяние за убийство отца, выпадающее на долю Ореста, ставит и его, в свою очередь, перед дилеммой: месть за отца и царя, конечно, справедлива, но можно ли сказать то же самое об умерщвлении родной матери, которой он обязан жизнью?

Равенство голосов «за» и «против» Ореста в суде ареопага показывает, что и Эсхилу не так просто было найти однозначный ответ на этот вопрос, и он переносит решение проблемы в другую плоскость: оправдание Ореста людским судом, санкционированное участием богини Афины, кладет конец действию закона кровной мести, подчиняя таким образом нормы родовой морали нормам новой государственности. Но и сами посительницы родовой этики — грозные мстительницы эринии — в конце концов видят неизбежность установления нового порядка вещей, добровольно включаются в него и берут на себя охрану справедливости и ее заповедей. Отвергая устаревшие догмы родового права, грозящие полным самоуничтожением общин-

ного коллектива, Эсхил вместе с тем охотно берет в новое общество лучшие моральные заветы родового строя, отражающие первобытные идеалы равенства, согласия и благочестия граждан. В мире Эсхила господствует уже не индивидуальная, капризная и случайная воля богов «гомеровского» склада, а закономерность справедливого воздаяния, все еще воплощаемая в конкретных образах Зевса и Дики, но поднятых до уровня объективных сил, лежащих в основе мироздания.

В очевидном противоречии с этим выводом находится образ Зевса в «Прометее прикованном». Только ценой недопустимых натяжек можно утверждать, будто Зевс является в этой трагедии основателем нового порядка вещей, покоящегося на справедливости, — о справедливости Зевса в «Прометее» нет ни слова, а его жестокость, произвол, насилие являются бесспорным фактом, который вынуждены признать все без исключения персонажи. Изображение Зевса в «Прометее» кажется настолько не эсхиловским, что высказываются даже сомнения в принадлежности этой драмы «отцу трагедии». Где же причина такого различия в трактовке Зевса в «Прометее» и в остальных трагедиях Эсхила?

При несомненной тенденции Эсхила к пантенстическому восприятию мира, к замене антропоморфного Зевса эпических сказаний отвлеченным высшим божественным авторитетом, ему нигде не удается довести эту тенденцию до логического завершения. Даже в знаменитом обращении к Зевсу («кто бы он ни был») в «Агамемноне» (160 сл.) владыка богов сохраняет целый ряд вполне конкретных, чувственных признаков. Что же касается героев «Прометея прикованного», то они и вовсе не имеют ничего общего с отвлеченными этическими категориями; в них Эсхил доводит до последнего логического предела «человекоподобие» богов, превращая их в обобщенные типы, различающиеся своими характерами и отношением к человеческому роду: Прометей выступает в качестве защитника и благодетеля людей, Зевс замышляет их уничтожение и становится, в сущности, силой, враждебной человечеству.

Эсхиловская концепция божества выше такого Зевса из антропоморфного мифа; и такого Зевса — своевольного и злобного — Эсхил не стесняется изображать в самом неприглядном свете, потому что он отделяет понятие об истинном, непогрешимом, всеобщем божестве как мировом начале от подверженного человеческим слабостям гомеровского Зевса. Глубоко религиозный Эсхил разит в «Прометее» не пантеистическую идею божественного управления миром, а тех антропоморфных богов гомеровского пантеона, которые своим антигуманным поведением дискредитировали в его глазах идею мирового божества. К сожалению, трагедия «Прометей освобождае-

мый», дававшая разрешение конфликта между Зевсом и Прометеем, дошла до нас в отрывках, позволяющих только догадываться о ее содержании. Однако мотивы и намеки, сохранившиеся в «Прометее прикованном», делают весьма правдоподобным мнение, что оба противника в конечном счете должны были пойти на определенные уступки друг другу и что в образе действий Зевса происходили известные перемены к лучшему. Подобная эволюция Зевса могла послужить для Эсхила хорошим средством, чтобы найти путь от антропоморфного и несовершенного Зевса к Зевсу — блюстителю справедливости и строгому судье человечества, каким он является в «Орестее».

Различие в трактовке Зевса в «Прометее» и в других трагедиях Эсхила свидетельствует не о легкости, с которой поэт якобы приспосабливал образы богов для чисто художественных целей, а как раз об обратном — о неустанных и подчас мучительных поисках той объективной силы, которая делает существование человека, со всеми его глечалями и страданиями, объяснимым и закономерным. Разумеется, эта сила могла принять в сознании Эсхила только религиозномифологический облик, но тем более необходимо было освободить ее от слишком близкого сходства с теми самыми людьми, чьи действия божество призвано было направлять и оценивать с позиций справедливости.

Итак, мы установили место, которое занимают в эсхиловской картине мира боги. Присмотримся теперь более внимательно к тому, что происходит с человеком. Здесь также важно знать, на какое наследие архаической эпохи мог опираться Эсхил.

5

Уровень изображения внутреннего мира человека в доэсхиловской поэзии, как и содержание нравственной проблематики в ней, находится в достаточно близкой зависимости от изменяющегося на протяжении VIII—VI вв. уровня общественных отношений. Так, для героев древнегреческого эпоса характерна вера в существование некой сверхъестественной силы, помогающей или противодействующей человеку в его начинаниях, — в языке гомеровских поэм эта таинственная сила называется δαίμων или не определяемые более точно «какой-то бог», «боги» и «бессмертные». Впрочем, функции безымянных «демонов» достаточно часто могут выполнять в эпосе также вполне конкретные антропоморфные боги (Зевс, Посидон, Афина и т. п.), причем в изображении помощи, оказываемой богами смертным, эпический автор пользуется речевыми формулами, восходящими к примитивным магическим верованиям: гомеровские боги

«вдувают», «влагают», «впускают» в людей отвагу, храбрость, боевой дух. Таким образом, «божественный аппарат» Гомера есть специфическая, естественно возникшая форма видения мира, уходящая корнями в религиозное сознание первобытнообщинного строя. Относительной неразвитостью общественных отношений периода позднего родового строя обусловлено и представление Гомера о внутреннем мире человека.

Ни одно из понятий, используемых в эпосе для передачи душевных движений человека («дух», «рассудок», «сердце»), не является синонимом «души» как совокупности психических проявлений индивида: в эпосе нет даже понятия, обозначающего внугренний мир человека как единое целое. Больше того, органы психической деятельности могут трактоваться как нечто отдельное от человека, существующее самостоятельно в нем самом, — чаще других в этом качестве предстает θυμός — «дух», который «приказывает», «велит», «побуждает» человека поступать определенным образом. В свою очередь сам человек может «уступать» своему «духу», «сдерживать», «обуздывать» его, обращаться к нему с речью, осознавать несовпадение своего состояния с состоянием «духа». Самостоятельность «духа» делает его открытым для воздействия внешних сил, в частности, богов, которые могут «вложить в дух» отвагу и мужество, боевой пыл, желание. Воздействие богов на «дух» (как и на другие психические органы) есть, таким образом, не что иное, как передача через внешнее внутреннего состояния героя: так как во времена Гомера еще не умели изобразить возникновение аффекта как психический акт, то и нуждались для объяснения этого явления во внешнем вмешательстве.

Показательно, что и при изображении человека в состоянии волнения или страха на первое место выступают внешние симптомы аффекта: лицо покрывается бледностью, дрожат и слабеют ноги, стучат зубы, пресекается голос и т. п.; сравнительно редко упоминаются в этих описаниях органы эмоций: психическое состояние характеризуется преимущественно извне, а не изнутри.

Рассудок гомеровского человека находится под таким же постоянным воздействием божества, как его «дух». Боги могут «вложить в разум» ту или иную мысль или образ действий, но могут также «погубить», «повредить», «изъять» разум: интеллектуальная деятельность человека изображается не как нечто происходящее в нем самом, а получает объяснение во внешнем воздействии. Таково же эстетическое содержание тех эпизодов, в которых божество побуждает человека к выбору одного из двух возможных решений (известнейший пример — сцена Ахилла и Афины из I кн. «Илиады», 188—222). Разумеется, участие богов в подобных эпизодах вовсе не делает гоме-

ровских героев марионетками, которых дергают за ниточку «высшие силы», — речь идет лишь о том, что автору «Илиады» недоступно изображение такого сложного психического акта, каким является борьба между аффектом и рассудком, и для разрешения возникающего противоречия он снова вынужден обращаться к внешнему, т. е. божественному вмешательству.

Наряду с этим в гомеровских поэмах есть, конечно, достаточное количество пассажей, в которых размышление героя протекает и приводит к определенному результату без всякой помощи божества, — их число возрастает в «Одиссее», где человеку предоставляется гораздо больший простор для самостоятельности и выбора решения. Наконец, уже в «Илиаде» встречаются внутренние монологи, отличающиеся подчас достаточно разработанным психологическим содержанием (особенно XX. 98—130), хотя выбор, который необходимо сделать герою, еще не носит трагического характера: человек сообразует поведение с постоянной нравственной нормой, обязательной для «благородного», и принятие решения воспринимается не как акт внутренней борьбы, а как возвращение к заранее данному.

В послегомеровской поэзии, с одной стороны, сохраняются традиционные «эпические» представления о психической деятельности человека и соответствующие им термины и речевые обороты (эдесь нет возможности подтвердить это достаточно обильными примерами), с другой — происходит определенная эволюция в понимании внутреннего мира как в его эмоциональных, так и в интеллектуальных проявлениях.

Так, сохраняется несколько понятий, обозначающих органы эмоций, — наряду с наиболее распространенным «духом», также «сердце» и его синонимы, а сам «дух», как и в эпосе, обладает достаточной самостоятельностью и отличается активной «эмоциональной» деятельностью («желает богатства», «жаждет войны», «надеется», «смест» и т. п.). В этом отношении лирика идет даже гораздо дальше гомеровского эпоса: в обращении Архилоха к своему «духу» последний наделяется таким количеством предикатов, что приобретает свойства совершенно живого, самостоятельно действующего, переживающего и мыслящего существа. Интенсивность в восприятии деятельности своего «духа» составляет как раз одно из новшеств, вносимых лирикой в представление о человеке.

Другое направление, на котором послегомеровская поэзия делает шаг вперед по сравнению с эпосом, это изображение человека в состоянии аффекта. Если у Гесиода и в гимнах сохраняется внешния симптоматика аффекта, то для лириков главным становятся именно субъективные ощущения человека В эпосе внешние признаки эмоций

доступны постороннему наблюдателю; те же физические симптомы его душевного состояния, о которых сообщает Архилох, являются «открытием» его собственного внутреннего мира: никто извне не может видеть, как «свернувшаяся» у него «под сердцем любовная страсть заволокла взор (влюбленного) густым мраком», как его «произают до костей» мучения страсти. Точно так же для поэтовмеликов VI в. (Сапфо, Ивик, Анакреонт) характерен интерес к самой сущности психического акта, которая передается со свойственной античному художественному сознанию образностью. Аналогичный процесс прослеживается и в тех, к сожалению, немногочисленных, имеющих отношение к нашей теме фрагментах, в которых делается попытка постигнуть «аппарат» интеллектуальной деятельности. Человек, совершивший ошибку, характеризуется как «сбившийся с пути разума», «отброшенный от разума» (как бывает отброшен бурей от своего курса корабль), «не попавший в цель» верного для данного случая решения. В этих физических действиях послегомеровская поэзия находит ответ на вопрос, как человек теряет способность эдравого размышления без воздействия извне — промах, заблуждение совершаются в самом человеке, внутри его, без всякого внешнего вмешательства. Подробнее см. [47].

Отказ от божественного воздействия на психическую деятельность человека, образность и физическая конкретность в восприятии эмоциональных и интеллектуальных актов — таковы достижения послегомеровской поэзии в понимании внутреннего мира человека, которые поступят в распоряжение нового жанра — афинской трагедии.

6

Возвращаясь к Эсхилу, мы хотя и обнаружим, конечно, известные точки соприкосновения с «эпической» традицией, однако гораздо больший интерес представляет то, в чем он от нее отличается. Так, драматургу почти совершенно чуждо эпическое представление о «духе» как о чем-то отдельном от человека, ведущем самостоятельное от него существование. У Эсхила по-прежнему нет еще единого понятия, обозначающего «душу» или «сердце» как средоточие эмоциональных актов; однако он достаточно близко подходит к отождествлению различных терминов, употребляемых для этой цели. Особенно показательны в этом отношении первая строфа и первая антистрофа из 3-го стасима «Агамемнона», где пять синонимов обозначают «сердце» как единый орган эмоциональных отправлений человека.

Что касается изображения аффекта, то и здесь Эсхил, в отличие от эпоса, почти не фиксирует внешних симптомов чувства, но зато с чрезвычайной конкретностью, физически ощутимой образностью

передает внутреннее состояние психических органов. Так, люди бледнеют, потому что «к сердцу устремилась капля цвета шафрана» (Аг. 1121), т. е. кровь приливает к сердцу, покидая остальные члены. Традиционный признак испуга — холод — возникает от того, что «к сердцу подступает прилив желчи» (Хоэ. 183 сл.), оттесняющий от него, согласно учению античных медиков, горячую кровь.

Очень существенно отличие Эсхила от эпоса и трактовке интеллектуальной деятельности человека. У Гомера «разум» и «дух» никогда не вступают в какие-либо взаимоотношения друг с другом; они могут действовать одновременно (напр., Ил. VI. 447), по ни один из них не способен помещать проявлениям другого. У Эсхила несомнениа тесная связь между разумом и эмоциями: в одинх случаях интеллект теряет способность нормального функционирования под влиянием сильного аффекта (Хоэ. 211, 1056, Евм. 88), в других, напротив, рассудок оказывается в состоянии контролировать и обуздывать порывы эмоций (Пе. 767, Аг. 479—482). При этом воздействие на рассудок никогда не приписывается у Эсхила божеству (Евм. 332 сл. и Аг. 1140 — особые случаи). Еще большее значение для поведения эсхиловского человека имеет своего рода спонтанног, в самом себс совершающееся отклонение разума от нормы, когда это неправильное функционирование интеллекта не только не встречает впутреннего противодействия в самом человеке, но, напротив, воспринимается им как единственно возможное и правильное. Так характеризуется и состояние ума Агамемнона, решившегося на жертвоприношение Ифигении (Аг. 219-223), и образ мыслей Полиника, ведущего войско против родного города (Сем. 661, 671), и поведение Египтиадов (Прос. 750 сл.) или аргосских вождей, нападающих на Фивы (Сем. 438, 484, 536 cλ., 550).

Нарушение нормальной деятельности интеллекта является, по Эсхилу, причиной нечестивости, богохульства, способствует совершению преступления, попранию божественных заповедей. Напротив, здравое состояние ума открывает человеку полимание истинного соотношения вещей; недаром понятие «рассудов» (фріїу) служит в «Просительницах» для характеристики миродержавных замыслов самого Зевса (Прос. 599, 1049 сл., 1058 сл., ср. 10): в основе справедливого мироздания находятся не эмоции, а разум, интеллект. Отсюда ясно, какую большую роль должно играть интеллектуальное начало в поведении героев Эсхила, какое значение должно придаваться выбору линии поведения и обоснованию решения, принимлемого человеком в критический для него момент (см. [99]).

Уже в «Персах», отличающихся наиболее арминеским представлением о «коварном обмане», который исходит от божества (93) и опу-

тывает человека «ласковым заблуждением» (97—99), определяющая роль принадлежит все же собственному замыслу и решению Ксеркса. Все его поведение характеризуется как неразумие, неспособность понять настоящее и предвидеть будущее (см. 361, 373, 454, 552, 719, 744, 749, 782, 804). Сама идея похода на Грецию могла возникнуть у человека только в момент, когда он не в состоянии эдраво мыслить (725), когда им владеет расстройство рассудка (750). Причина катастрофы, постигшей Ксеркса, — интеллектуального порядка, это ошибка, заблуждение, коренящееся в образе его мыслей и толкнувшее его на нарушение божественных границ моря и суши. Божество же играет роль пособника в осуществлении человеческих замыслов (742), независимо от того, правильны они или ошибочны; соответственно и в «Персах» первоисточником бедствий является не божественное вмешательство, а собственная дерзость и надменность Ксеркса (744, 808, 821, 827 сл., 831): именно его «гордыня» (ΰβρις) влечет за собой повреждение ума, утрату способности мыслить здраво, т. е. соразмерять свое поведение с объективными нормами существующего (ср. 820-822).

Если в образе Ксеркса Эсхил характеризует интеллектуальное состояние человека, нарушающего божественный миропорядок, то на примере Пеласга мы получаем возможность наблюдать процесс выработки решения, совпадающего с нормами справедливости. Показательно, что Пеласт достигает этой цели, соразмеряя свое поведение с требованиями Зевса, т. е. разумного начала, управляющего миром; определяющим в процессе решения Пеласга является не эмоциональный, а интеллектуальный фактор: «благочестивое» — разумно, и «разумное» — благочестиво.

Заметим также, что дилемма, стоящая перед Пеласгом, еще не носит трагически-противоречивого характера, ибо каждый из тезисов, составляющих альтернативу, не содержит в себе ничего преступного: естественно и законно желание Пеласга избежать войны, но столь же естественно и законно его стремление не отвергать молящих о защите, чтобы не навлечь на государство осквернения и гнева Зевса-Гостеприимца. Избирая правильную норму поведения, Пеласт не приходит в противоречие с другой, столь же правильной, нормой (см. ниже, № 3).

Наконец, Пеласт не чувствует над собой какой-либо предопределенности, обязывающей его поступать именно так, а не иначе; он действует как идеальный царь и правитель, лишенный каких бы то ни было элементов субъективного. Иначе обстоит дело почти со всеми остальными героями Эсхила, в чых действиях субъективная, индивидуальная мотивировка приобретает несравнению большее значение.

В характеристике Этеокла несомненны черты идеального вождя и полководна, возглавляющего оборону родного города от вражеской рати и не допускающего мысли об уклонении от своего вониского долга, даже если он ведет его к поединку с собственным братом (674 сл., 685). Наряду с этим братоубийственная схватка неизбежна для Этеокла, так как она предвещена проклятиями Эдипа (653—655, 689—691, 695—697, 711, 719), которые владеют сознанием Этеокла как некая объективная необходимость. На этом основании еще нельвя делать заключение о фатализме Эсхила — дело обстоит значительно сложнее. Там, где в трагедии заходит речь о роде Лани и тяготеющем над ним родовом проклятии, нет ни звука ни о Зенсе, ни о Дике, олицетворяющих и в «Просительницах» и в «Орестее» мировой правопорядок. Происходит это потому, что с Зевсом и Дикой в представлении Эсхила связывалась разумная закономерность мира, воздаяние за нарушение божественных норм, совершенное сознательно, по определенным субъективным мотивам. Но в событиях фиванского мифа трудно найти проявление разумной закономерности: разве Эдип намеренно, зная, с кем он имеет дело, убил случайно повстречавшегося ему незнакомого Лаия и женился на овдовейшей Иокасте? Разве Этеока и Полиник виноваты в безрассудстве своего деда? Заметим, что Эсхил целеустремленно избегает широко разработанного в эпической традиции мотива собственной вины Этсокла и Полиника перед Эдипом; там, где он всего лишь раз его касается (778-790), он создает нарочитую неясность, цель которой — затемнить вину братьев, отодвинуть ее на задний план. Эсхила интересует в «Семерых» именно проблема родового проклятия, которую он не может так просто выбросить из своего восприятия действительности: субъективное решение Этеокла, поставленного перед необходимостью выбора и действия, совпадает с объективной неизбежностью. которая для него (и для Эсхила) воплощается в неотвратимости родового проклятия; но разумность, закономерность этой необходимости, обрекающей на несчастья и гибель субъективно невиновного, ставит перед проблемой самого Эсхила. См. [101].

При такой ситуации единственной сферой, где объективная необходимость может прийти в соприкосновение с субъективным понедением человека, становится его нарушенный интеллект: только безрассудство, неправильное функционирование ума делает человека способным к совершению нечестивых поступков (неразумие, безрассудство, губительное безумие у Лаия — 750, 756 сл., 802; повреждение ума — у Эдипа, 725; заблуждение разума — у Полиника, 661; печестивое безрассудство— у обоих братьен, 875). Поскольку разум утрачивает контроль над поведением человека, простор для действия

получают эмоции, причем в очень острой форме — сильная страсть, граничаціая с одержимостью, ярость, исступленная вражда (см. 678, 688, 692, 726, 781, 897, 935). Именно это состояние одержимости служит средством объединения субъективного с объективным: благодаря тому, что Этеокл страстно желает смертельного поединка с Полиником, осуществляется пророчество Аполлона и проклятие Эдипа — род Лаия перестает существовать. Для современного человека это один из парадоксов трагедийного мышления Эсхила: иррациональные, неукротимые побуждения индивида обеспечивают торжество объективной необходимости!

Другой парадокс «Семерых» — метод индивидуализации главного героя. Разумеется, Этеокла трудно назвать «индивидуальностью» в современном смысле слова, но несомненно его человеческое своеобразие по сравнению с Ксерксом, Дарием, Атоссой и даже Пеласгом. Все перечисленные персонажи думают и поступают как «тиран», «царь», «царица», в то время как в Этеокле мы видим, пользуясь формулой Гегеля и Энгельса, этого царя: ведь далеко не всякий царь, обороняющий родной город, чувствует; над собой власть родового проклятия. Таким образом, и здесь средством создания «особенного», «единичного» — в отличие от «обобщенного», «нормативного» — становится именно вовлеченность этого индивида в действие объективных сил, в качестве которых в «Семерых» выступает проклятие, тяготеющее над родом Лаия и Эдипа.

Хотя родовое проклятие — на этот раз в роду Пелопидов — играет не последнюю роль и в «Орестее» (см., напр., Аг. 1186—1193, 1468—1471, 1598—1602; Хоэ. 577 сл., 692—695), оставаясь для Эсхила и здесь некоей объективной данностью, оно все же отходит на второй план перед индивидуальными мотивами поведения ее персонажей.

Как уже говорилось выше, Эсхил видит деятельность Агамемнона, Клитеместры, Ореста в ее внутренней противоречивости: поступая справедливо в одном отношении, каждый из них в то же время нарушает в чем-то предписания божественной справедливости, т. е. совершает нечестивое деяние. Причиной последнего, как обычно у Эсхила, является неправильное функционирование рассудка. «Изначальное ослепление ума» (Аг. 1192) ведет к преступлениям Атрея и Фиеста. «Несчастное безумие, первоисточник бедствий» (Аг. 223) побудило Агамемнона к жертвоприношению Ифигении, которое расценивается как позорный акт нечестивости и богохульства (219—222). Это кощунственное решение Агамемнон, как и Этеокл, принимает в состоянии страстной одержимости (215—217) — именно она выводит эмоции из-под контроля интеллекта. Клитеместра, в отличие от Агамемнона, представлена человеком с уже готовым, давно сложившимся

решением (Аг. 1100-1104, 1377 сл.), и ее доводам нельзя отказать в логике: Агамемнон и в самом деле виновен в убийстве ее дочери (1530-1534). Тем не менее все поведение царицы может быть охарактеризовано как одержимость, которая представляет существенную черту ее образа на протяжении всей трагедии (ср. 606—612, 866— 873, 912 сл., 973 сл.), но высшей степени достигает, естественно, в сцене после убийства Агамемнона (1379—1392) — недаром хор отождествляет эту кощунственную одержимость с потерей рассудка (1427), и сама Клитеместра говорит о присущем роду Плисфена «взаимноубивающем безумии» (1575 сл.) и «страстной жажде кровопролития» (1478 сл.). Выражение «страстные желания» мы встретим однажды также в применении к Оресту (Хоэ. 299). Однако в поведении юноши отсутствуют элементы иррациональной одержимости, столь характерной для Этеокла; мотивы, побуждающие Ореста к мести, носят рациональный характер: приказ Аполлона; горестная гибель отца; бедственное положение детей; постыдное подчинение сограждан власти Клитеместры и Эгисфа (Хоэ. 300-305). Притом в коммосе «Хоэфор», где формируется решимость Ореста, о приказе бога нет ни слова: не внешнее побуждение, исходящее от божества, а внутренняя, субъективно обоснованная мотивировка определяет деятельность Ореста, которая в конечном счете совпадает с объективной необходимостью, воплощенной в воле божества. Поскольку такое решение будет обязательно правильным, то смысл психического акта, совершающегося в Оресте, сводится именно к тому, что его интеллект освобождается от страха и отчаяния перед неизбежным пролитием крови. Потому-то мы не встретим применительно к Оресту понятий «безумие», «ослепление» и т. п., характеризующих состояние ума Лаия, Атрея или Агамемнона.

При сопоставлении героев «Орестеи» с Этеоклом становится ясным усложнение их психологической характеристики. Внутреннее состояние персонажей трилогии складывается из противоречивого взаимодействия интеллекта и необузданных эмоций: пока преобладает рассудок, поведение человека направлено на торжество божественной закономерности, когда же верх одерживают эмоции, опи ведут человека к забвению божественных заповедей. По сравнению с Этеоклом в «Орестее» значительно усиливается элемент субъективной вины и ответственности. Это приводит в свою очередь к еще большей индивидуализации образа в античном понимании этого слова. Индивидуальная характеристика Этеокла связана с тяготеющим над ним родовым проклятием. Индивидуальная характеристика Агамемнона и Клитеместры не имест прямого отношения к тяготеющему над их домом проклятию Фиеста, она вырастает из субъективно пе-

повторимой мотивировки их собственной деятельности: каждый «царь» аттической трагедии должен быть благочестив и величествен, но не каждый совмещает эти свойства с жертвоприношением собственной дочери; каждая «царица» должна внушать эрителям трепет своей царственной гордостью, но не каждая является сверх того еще убийцей собственного мужа и готовит это убийство с поистине сатанинским сладострастием. Отсюда ясно, что основу изображения характера в трагедии Эсхила составляет не индивидуальное своеобразие человека в совокупности его психических свойств, а именно субъективная мотивировка поведения и столь же субъективная ответственность. И то и другое предполагает активное участие в судьбе индивида его мыслительных способностей, — в этой связи особый интерес представляет персонаж, обладающий подлинным знанием предстоящего, — я имею в виду прикованного титана Прометея.

Деятельности Прометея во все ее периоды сопутствует знание будущего, переданное ему его матерью — Геей-Фемидой, Так, он

Деятельности Прометея во все ее периоды сопутствует знание будущего, переданное ему его матерью — Геей-Фемидой, Так, он знал, что, вступаясь за людей и обрекая себя на мученья (101 сл., 265 сл., 935, 1040), он поступает в согласии с необходимостью — его субъективное желание совпадает с объективной неизбежностью (105—108), но, в отличие от других героев Эсхила, он заранее знает, что он на себя берет. Следствием этого является отсутствие в поведении Прометея всяких элементов иррационального, присущих Этеоклу или Агамемнону; понятия «страсть», «болезнь», «безумие», поскольку они встречаются применительно к Прометею, относятся не к моменту принятия решения, а характеризуют его гнев и негодование по адресу Зевса, обрекшего его на позорные мученья (315, 977, 1057). Сознание неизбежности и предопределенности его собственных стремлений становится для Прометея источником решимости, его знание активно и непосредственно связано с действием: при всей физической неподвижности Прометея именно тайна Зевса, которой владеет прикованный титан, является основной пружиной драматического конфликта в трагедии. Наконец, если объективная необходимость осуществляется благодаря субъективному знанию одного из представителей божественного пантеона, то этим в максимальной степени подчеркивается как рациональность и закономерность существующего мира, так и значение интеллекта в поведении человека.

7

Процесс завершения архаической традиции и ее преодоления на качественно новой ступени прослеживается также в композиции трагедий Эсхила. Наблюдения над композиционной структурой произведений архаической поэзии выявляют целый ряд черт, присутст-

вующих также в эсхиловской трагедии, по значительно обогащенных и приспособленных к новым задачам.

Для архаической композиционной техники наиболее характерны три следующих особенности:

- 1. Трехчастное деление как отдельных небольших произведений (Сапфо, фр. 1; Пиндар, 1 Олимп. ода), так и относительно крупных кусков эпического повествования с симметричным расположением крайних, обычно равновеликих, частей вокруг центра. Хорошим примером может служить XIV книга «Илиады» с прибавлением к ней первых 389 стихов XV их объединяли в одно целое («рапсодию») уже александрийские грамматики. Все это повествование (911 стихов) отчетливо членится на пять отрезков, из которых первый (XIV. 1—152) и последний (XV. 220—389), рисующие тяжелое положение греческого войска и почти симметричные по своему объему (152 и 172 стиха), обрамляют центральное ядро, состоящее, в свою очередь, из трех частей: обольщение Зевса, временный успех ахейцев, пробуждение, Зевса и восстановление прежней обстановки на поле боя (XIV. 153 XV. 219).
- 2. «Рамочная» композиция, при которой обозначенная в начале эпизода тема повторяется почти в тех же словах при завершении рассказа. Классический пример история шрама на ноге Одиссея, окруженная лексически близкими формулами (Од. XIX, 392—394 и 465—468). Очень употребителен этот прием у младшего современника Эсхила Геродота, близкого к технике фольклорного повествования.
- 3. Система мотивов и лейтмотивов, показывающая, что каждая из мыслей, владеющих поэтом, получает всегда одинаковое лексическое выражение. Такие лейтмотивы либо скапливаются в отдельных, следующих друг за другом отрезках текста (например, «эло», «труд» и «трудолюбие», «справедливость», «супружество» в «Трудах и Дпях» Гесиода), либо охватывают, переплетаясь между собой, все произведение (так построена 1-я элегия Солона).

Обращаясь к трагедиям Эсхила, мы в самой ранней из надежно датируемых — «Персах» — обнаружим все эти приемы, но подчиненные новым задачам.

Так, в «Персах» прежде всего обращает на себя внимание бесспорная симметрия парода и эксода: 139 стихов с примыкающими к иим 15 стихами анапестов в начале трагедии, 156 стихов с предшествующими 13 стихами анапестов — в конце. Симметрично по отношению к началу и концу трагедии помещена центральная хоровая партия — первый стасим (531 стих от начала, 480 стихов до конца), значительные соответствия — композиционные и смысловые — наблюдается и в речевых сце-

нах, расположенных по обе стороны от первого стасима. Однако, в отличие от приведенных выше примеров такой симметрии в эпосе и лирике, завершающий трагедию эксод содержит не возвращение к исходной ситуации, а своеобразную реализацию тезиса, поставленного в пароде: в начале трагедии хор только с тревогой ожидает вестей о судьбе войска, в финале видит осуществление своих предчувствий и оплакивает погибших вождей. Таким образом, в пределах формально замкнутого, строго организованного единства происходит определенное развитие действия и перемена настроения.

К этому следует добавить, что и отдельные части, на которые членится пьеса, представляют собой замкнутые, обособленные образования (например, в пароде это подчеркивается обрамляющими его тематически близкими анапестами, в 1-м эписодии эту роль играют тетраметры, окружающие основной монолог Атоссы, написанный в триметрах), и такая завершенность каждого куска тоже является наследием архаической техники, при которой тот или иной, законченный по содержанию, эпизод может быть изъят из целого без особого для него ущерба. В то же время Эсхил использует целый ряд приемов, отчасти известных в архаической композиции, но существенно им модифицированных, отчасти принадлежащих ему самому, чтобы связать и объединить между собой формально замкнутые члены.

Одно из первых мест среди этих приемов занимает техника лейтмотивов, причем употребляемые Эсхилом в «Персах» 12 лейтмотивов, пронизывающих либо все важнейшие разделы трагедии, либо большинство из них, находятся все время в связи и сцеплении друг с другом. Это напоминает технику, известную по 1-й элегии Солона, но значительно развитую и обогащенную: и самих лейтмотивов гораздо больше, и они служат не единственным композиционным приемом, скрепляющим несколько десятков стихов назидательной элегии, а только одним из средств создания композиционного единства в пределах огромного, по сравнению с элегией Солона, художественного полотна.

Наряду с лейтмотивами, объединяющими в одно целое части трагедии, находящиеся нередко на ее противоположных концах, композиция «Персов» дает ряд примеров употребления лексических и метрических скреп, также служащих преодолению архаической замкнутости и обособленности отдельных членов трагедии. Так, например, анапесты, завершающие парод, делятся на два больших периода, начало которых обозначено вводящим их «и вот»; однако первый период (140—49) является собственно заключением парода, составляя вместе с начальными стихами его обрамление (ср. 5 сл., 10 сл. и 141—44), второй же период (150—55), возвещающий появление царицы, слу-

жит введением в новую сцену, которую он, таким ображом, связывает метрически с предыдущей. Могут быть отмечены также многочисленные примеры лексической переклички между пародом и 1-м эписодием (напр., 115 сл., 141—43 и 161, 172; 3 сл., 9, 79 сл. и 159), между 3-м эписодием и эксодом, равно как и между болет мелкими членами, на которые дробятся отдельные сцены трагедии. Употребление лексических и метрических скреп надо признать совершенно новым, вполне эсхиловским приемом, с помощью которого отдельные, формально завершенные части трагедии объединяются в тдиную ткань. См. подробнее [103].

В «Просительницах» обнаруживается целый ряд композиционных приемов, уже известных из «Персов»: симметричное расположение центральной и крайних хоровых партий, богатая системы лейтмотивов (их насчитывается 16), ритмические переходы от одной части трагедии к другой, лексические скрепы. Однако эксод и «Просительницах» в три раза короче парода; 3-й эписодий в четыре раза короче, чем симметричный ему по расположению в трагедии и по своему построению 2-й эписодий; многие лейтмотивы, сыгран спою роль в начале или середине трагедии, не получают отражения в финале (например, в пароде присутствуют 15 лейтмотивов, но 2-м эписодии — 14, в 4-м эписодии и эксоде — соответственно только четыре и пять из 16). Все эти черты объясняются, по-видимому, местом «Просительниц» в трилогии: для ее первой части Эсхил избирает более динамическую структуру, устремленную к концу трагедии, где появляется уже зерно конфликта, призванного стать основой остальных частей трилогии (право Данаид на отказ от брака вообще). Заметим также характерную для «Просительниц» вереницу из следующих друг за другом композиционных членов, в которой каждый элемент может являться одновременно серединным эвспом одного сочетания частей и коайним (начальным или конечным) чисном другого, предшествующего или последующего, сочетания ее частой. Так, монолог Даная (605-624) занимает серединное положение между 1-м и 2-м стасимом, но вместе с другим монологом Дании (710-733) составляет, в свою очередь, обрамление 2-го стасима (625–709). Одновременно упомянутый монолог, 710—733, начищет 3-й эписодии (710—775), в конце которого ему соответствует заключительный монолог (764-775). Создание подобной вереницы композиционных элементов, охватывающей 250 стихов и втягивающей в себя даже центральный член всей композиции — первый стисим, песомпенно способствует преодолению архаической замкнутости отдельных хоровых и речевых кусков. См. подробнее [104].

Композиция «Семерых» носит переходный характер. Если не считать речевого пролога, не оказывающего существенного влияния на построение трагедии в целом, действие ее еще укладывается в хоровую раму. Однако в центре оказывается не хоровой стасим, а большая речевая сцена, в пределах которой (вместе с примыкающими к ней коммосом и стихомифией Этеокла, ст. 686—719) происходит основной поворот в драматическом развитии; судьба осажденного города отходит на второй план перед участью Этеокла, вовлеченного в действие родового проклятия. Соответственно парод и эксод, 1-й и 2-й стасимы подкрепляют «слева» и «справа» происходящую смену темы: в партиях, расположенных перед центральной сценой, внимание хора сосредоточено на опасности, угрожающей городу; в частях, развертывающихся после ухода Этеокла, господствуют размышления о силе отцовских проклятий и страх за жизнь Этеокла, переходящий в погребальный плач над прахом погибших во взаимном убийстве братьев. Таким образом, в пределах хоровой рамы происходит непрерывное поступательное движение, и эксод не является простым возвращением к теме парода, как это было еще отчасти и в «Персах», и в «Просительницах». См. подробнее [105].

Сравнительно скудно представлена в «Семерых» техника лейтмотивов; единственное исключение — мотив «отцовского проклятия», звучащий во второй половине трагедии с поистине гесиодовской настойчивостью в повторении лексических формул. Создается внечатление, что архаические приемы, которые Эсхил с таким необычайным мастерством подчинял себе в «Персах» и «Молящих» и по-прежнему виртуозно использует в «Семерых» (достаточно проследить за техникой соединения друг с другом и с хоровыми строфами 14 монологов в центральной сцене), теряют в его глазах свою привлекательность. В каком направлении развивалось композиционное мышление Эсхила в последнее десятилетие его творчества, становится ясным из «Орестеи».

В построении «Агамемнона» — первой части трилогии — еще сохраняется симметричное членение. Центральная сцена, единственная, где мы видим Агамемнона (783—974), является серединной и по своему положению: она отстоит от начала трагедии на 782 стиха, от конца — на 699 стихов. Если же присоединить к ней предшествующий и примыкающий стасимы, то устанавливается еще большее равновесие между остающимися по краям частями драмы: 680 стихов впереди, 640 — сзади. Принцип равновесия выдержан в известной степени и в обрамляющих трагедию сценах, и в речевых эпизодах, расположенных симметрично по обе стороны центрального ядра. Однако, в отли-

¹ О более позднем происхождении ст. 1005–1078 см. [133, с. 29-32].

чие от ранних трагедий, в «Агамемноне» отсутствует хоровой финал (завершающая трагедию стычка Эгисфа с хором, написанная ямбами и хореями, придает заключительной сцене особую напряженность и подготавливает переход к следующей трагедии), и осмысление пронсходящего содержится не в хоровом же, серединном по своему положению стасиме, а в двух сценах (сначала — с Кассандрой, потом — с Клитеместрой), отодвинутых далеко во вторую половину пьесы и уже этим нарушающих внешнюю симметрию в ее построении. Больше того: эти две сцены являются также конечной целью всего предыдущего драматического движения; в них находят завершение основные мотивы данной трагедии (кара, совершенная над Троей, и цена одержанной победы: гибель многих «ради одной жены», жертвоприношение Ифигении), на них ориентируется темп речевых и хоровых сцен — последние все больше сокращаются, нагнетая атмосферу тревожного ожидания, которую взрывает, как удар молнии, появление Клитеместры с окровавленным мечом в руке.

«Хоэфоры» и «Евмениды» знаменуют уже полный отказ от

«фронтонной» композиции. В «Хоэфорах» на центральном месте оказывается второстепенный по своему значению монолог Ореста, а две важнейшие сцены — коммос, в котором формируется решение Ореста убить мать (306—478), и его последняя встреча с ней (892—930) — несоизмеримы ни по объему, ни по построснию, ни по месту в трагедии. В «Евменидах» положение «геометрического» центра занимает 2-й стасим (490—565), вообще говоря, важный для понимания мировозэрениями Эсхила, но вокруг этого центра не происходит организация симметричных частей; между разделами, расположенными «налево» и «направо» от серединной партии, нет ни смыслового, ни формального соответствия. Архаическая симметрия замкнутого фронтона заменяется в «Хоэфорах» неудержимой динамикой в раскрытии образа Ореста (от приказа Аполлона — к собственной, внутренне осознанной потребности мстить, и от свершения мести — к пониманию содеянного), на помощь которой приходит и некое подобие интриги с участием хора, и присоединение отдельных разделов не посредством формальных скреп, а по логике самого сюжета (Орест в прологе прячется потому, что видит приближение хора; кормилица появляется на орхестре потому, что ее послали за Эгисфом и т. д.). В «Евменидах» эта «сюжетная» последовательность частей трагедии еще более очевидна, как бесспорна и наибольшая активность хора. Любопытно, что при сокращении общего объема хоровых партий (в «Агамемноне» они составляют 1/3, в «Хоэфорах» — 1/4, в «Евменидах» — 1/5 всего текста), участие хора в развитии действия все больше возрастает: чем ближе к концу трилогии, тем с большей настойчивостью хор и актер ведут действие — каждый со своей стороны — к его кульминации.

Из сказанного не следует, что в «Орестее» Эсхил совсем отказывается от выработанных им композиционных приемов. Мы найдем в трилогии и знакомую нам технику лексических и метрических скреп особенно в «Агамемноне»), и лейтмотивы — как характерные для каждой отдельно взятой трагедии (например, «отец» в «Хоэфорах»), так и объединяющие их попарно (две смежные или две крайние). Наконец, всю трилогию охватывают пять лейтмотивов, в которых ее ведущие идеи получают подчас образно-символическое выражение: 1) невозвратимость пролитой крови (Аг. 1019—1021; Хоэ. 400—402, 649—652; Евм. 261-263, 647 сл.); 2) неизбежность мести и расплаты за нее; 3) неотвратимость свершения божественного замысла; 4) образ сети, или, лучше, эверя, попавшего в сеть (плененная Троя; опутанный праэдшичным плащом Агамемнон; Орест, преследуемый сворой гончих — эриний); 5) мотив «ликования», сопровождаемого «светом пламени на жертвенных очагах» и вызванного то известием о падении Трои, то отмщением за Агамемнона, то, наконец, примирением эриний с городом Афины. Заметим, впрочем, что в первом и особенно четвертом из названных лейтмотивов речь идет не столько о закрепленных лексических формулах, сколько о синонимах, взаимно дополняющих и обогащающих основное содержание лейтмотива, — тоже свидетельство существенной модификации традиционного приема. См. подробнее [106].

В построении «Прометея» наблюдаются черты, во многом сближающие его с «Орестеей»: хотя в трагедии ощущается в ряде случаев влияние фронтонной композиции и симметрии в расположении ее отдельных членов, в целом структура пьесы определяется очень энергичным выдвижением на первый план центрального героя (как и Ореста в «Хоэфорах»). Показательна в этой связи передача индивидуальному персонажу художественных средств, которые в других известных нам трагедиях использовались для «оснащения» хоровых партий, в частности, изобилующих ассонансами и аллитерациями анапестов. Употребление анапестов для патетической характеристики действующих лиц известно уже из «Орестеи», — в «Прометее» этот прием получает еще более широкое применение.

Представлена в «Прометее» и техника лейтмотивов; подобно тому, как в «Агамемноне» все ведущие мотивы трагедии стягиваются к сцене Кассандры, хотя полное завершение они получают в коммосе Клитеместры, так в «Прометее» основные лейтмотивы очень настойчиво звучат в сцене с Ио, а развитие их завершается в следующем затем финале, который мощным аккордом дорисовывает образ непокоренного титана. По мере того, как в трагедиях Эсхила все больше

выдвигается на первое место нравственная проблематика, возникающая перед индивидом, архаическая симметрия в построении целого, лирическая стихия, создаваемая хором, теснятся и сдают свои позиции под напором мощного стремления к показу индивидуального героя во всей сложности и объективной противоречивости его поведения. Производным от этого процесса, определяющего историческое своеобразие эсхиловской трагедии, является та эволюция в композиционной технике, которую удается изучить на материале его сохранившихся произведений.

8

Одним из завоеваний древнегреческой культуры V в. явилось восприятие мира в его сложном, противорсчивом, постоянно развивающемся единстве — этим она отличалась от мировозэрения архаики, первым памятником которой остались гомеровские поэмы, а последним — эпиникии Пиндара. Будучи почти ровесником Эсхила, Пиндар по своим вэглядам на мир завершил идеологию архаического этапа в Греции. Другим современником Эсхила был основоположник античной диалектики Гераклит, видевший в мире непрерывную борьбу противоположностей, подчиненную некоему вселенскому разуму. То, что для Гераклита было философской абстракцией, для Эсхила воплощалось в событиях легендарного прошлого и в действиях их участников, реальность которых в глазах афинян V в. не подлежала никакому сомнению. Вместе с тем поступательное развитие афинской демократии, победы, одержанные над персами, внушали мысль о достижимости некоей общественной гармонии, призваниой завершить длительный процесс становления государства на развалинах родового строя. Отсюда — оптимистический финал «Орестеи», знаменующий слияние старых и новых богов в едином стремлении обеспечить процветание афинского государства.

Путь к этому единству в глазах Эсхила не прост и не легок. Преодоление идеологии родового строя и сепутствующей ей родовой мести было процессом трагическим, в котором вина и воздаяние сплетались в тесный клубок, вовлекая в него и человеческую деятельность. В этих условиях актуальная для афинской демократии проблема самостоятельности индивида, ответственности за принятое решение теряла свою эпическую однозначность. Раскрытие в монументальных образах диалектики мироздания и человеческого поведения стало величайшим достижением Эсхила, а переработка и переосмысление под этим углом эрения художественных традиций архаики привели к рождению принципиально нового жанра — трагедии, родоначальником которой с полным правом считался афинский граждании Эсхил.

3. Разлышление и решение Пеласта в трагедии Эсхила «Просительницы»:

олемика по вопросу о размышлении и решении человека у Гомера и Эсхила, разгоревшаяся в зарубежном литературоведении свыше тридцати лет назад, не утихла до сих порі. Однако только героический эпос изучен в этом отношении _достаточно подробно². Что касается эсхиловской трагедии, то лежащие в ее основе принципы изображения человека все еще нуждаются в исследовании, которое по своему объему должно выйти далеко за пределы данной статьи. Здесь мы ограничимся — на материале одного лишь образа Пеласга из «Молящих» — выяснением того, как «отец трагедии» видит и изображает психическое состояние человека, поставленного перед необходимостью принять определенное решение, и чем отличается такой персонаж у Эсхила от изображенного в аналогичной ситуации гомеровского героя. Пеласг выбран нами для этой цели не случайно: его размышления не осложнены ни сознанием предопределенности, как это имеет место, например, у Этеокла, ни необходимостью мстить, испытываемой «Орестеи». Среди основных действующих лиц эсхиловского театра образ Пеласга является, несомненно, наиболее нормативным, и это сближает его с гомеровскими вождями, которые также выступают как носители идеальных свойств царя и главы племени.

Впрочем, эдесь же начинается и различие: как давно замечено, Пеласт для Эсхила — идеальный «демократический» царь, и характер его власти, резко контрастирующий с образом действий по отноше-

[•] Первая публикация: 1966 [100]. При воспроизведении здесь ссылки на греческий по возможности заменены переводом на русский или, без вреда для изложения, опущены.

¹ E. Wolff, pen. на кп.: B. Snell. Aiscliylos und das Handeln in Drama // «Gnomon» 5 (1929), S. 390; B. Snell. Das Bewußtsein von eigene Entscheidungen im frühen Griechentum // «Philologus», 85 (1930), S. 144-147; K. Lanig. Der handelnde Mensch in der Ilias. Erlangen, 1954, S. 55-75.

² О современном состоянии вопроса и важнейшей литературе см.: В. Н. Ярхо. Проблема ответственности и внутренний мир гомеровского человека, ВДИ 1963, № 2, с. 46-64.

нию к массе народа гомеровских царей, интересен для нас не только как анахронизм, отражавший собственное представление Эсхила о методах управления государством. В стремлении Пеласга опереться па волю народного собрания, пробудить чувство ответственности во всем народе видят иногда попытку уклониться от ответственности, укрывшись за решение народа. Подобное мнение представляется нам совершенно ошибочным: Пеласг сначала принимает свое решение и только потом выносит его на обсуждение народного собрания, причем доводы в защиту Данаид, приводимые там царем в категорической форме (615-620), представляют не что инос, как результат его собственного даительного размышления. Именно потому, что оценка своих действий с точки зрения интересов всего государства является в глазах Эсхила нормой поведения для его современника — афинского гражданина, показ человека в момент выбора решения, раскрытие мотивов, по которым он совершает свой выбор, представляет актуальнейшую нравственную проблему и для «отца трагедии», и для его зрителей. Как же протекает процесс размышления Пеласга?

После того, как Данаиды доказали свое родство с аргивянами и тем самым получили право на покровительство с их стороны (274-325), они формулируют самое содержание просьбы: не выдавать их детям Египта. Пеласт пытается выяснить, в какой мере дело Данаид справедливо; последние, как известно, все время тщательно избегают обсуждения правовых вопросов, переводя конфликт в другую плоскость: тяжел гнев Зевса, покровителя молящих о защите (343-346). Под влиянием этого довода уже в финальных репликах стихомифии намечается смысл дилеммы, возникающей перед Пеласгом: тяжелое дело — начать войну с неопределенным исходом, (341); в то же время Пеласга одолевает страх при виде алтарей, осененных молитвенными ветвями (345). Причину этого страха объясняет хор: тяжел гнев Зевса (346). Таким образом, две стороны альтернативы не только излагаются изолированно одна от другой (в тексте нет какоголибо противительного союза или частицы, вроде $\alpha \vartheta$ или $\delta \varepsilon$, которые бы соответствовали нашему «вместе с тем», «с другой стороны» и т. п.), но и вся дилемма поделена при ее возникновении между двумя спорящими сторонами. Две возможности формулируются независимо

³ Ср. также демократическое голосование, описываемое в ст. 601-624; см.: H. G. Robertson. Legal Expressions and Ideas of Justice in Aeschylus // Cl. Ph. 34 (1939), 211.

⁴ B. Snell. Aischylos und das Handeln im Drama. Leipzig, 1928, S. 60.

⁵ πόλεμον νέον. Перевод «повую войну» здесь не годится, потому что зрителю ничего не известно о какой-либо другой войне, которую пришлось в недалеком прошлом вести аргивянам. Поэтому предпочительнее перевод Мазона: «une guerre incertaine».

друг от друга, и зрителю самому предоставляется установить их несовместимость.

Впрочем, очень скоро необходимость подобного сопоставления сознается самим Пеласгом. В коммосе, следующем за стихомифией, он не одни раз возвращается к двум изложенным выше мотивам, причем связь между ними становится все более тесной и неизбежной. Характерным для развития мысли Пеласга является именно настойчивое повторение «ключевых» понятий, неотступно владеющих его сознанием, но только постепенно оформляющихся в четкую логическую антитезу.

«Я вижу, как наклоняет головы (в знак одобрения) собрание городских богов, осененное свежесорванными ветвями, — говорит Пеласг в ямбическом монологе первой строфы. — О если бы дело согражданок-чужеземок было безвредным и не возникла неожиданная и непредвиденная брань для города; в ней нет нужды для города» (354—358). Здесь «осененному ветвями собранию богов» (354 сл.) соответствуют «осененные ветвями алтари» в стихомифии (345), а «брань с неожиданным концом» (358) продолжает мысль, сформулированную в ст. 341: «война с неопределенным исходом».

Вместе с тем на первое место выдвигаются интересы государства: два последние стиха энергично завершаются словами πόλις (πόλει) (357 сл.), как и в последующих монологах Π еласга, — ст. 366, 401, 410.

Новый вариант противопоставления — в ямбической части второй строфы: Пеласг не видит средств помочь беглянкам без вреда для города, но и не почтить их мольбы — неблагоразумно (378). Не оказав помощи молящим, поступив неблагоразумно, Пеласг совершит нечестивый поступок. Это серьезная опасность, и душевное состояние царя находит выражение в известных словах: «Я в смятенье, и страх' обуревает рассудок. Действовать мне или нет? Принять, что посылает судьба?» (379 сл.).

В сущности только в предшествующих стихах впервые четко формулируется дилемма в противопоставлении ее двух взаимоисключающих частей, хотя формально она еще не вполне вычленена: первая ее часть носит не самостоятельный характер, а соединена с

65

⁶ Полную противоположность этому представляет размышление Агамемнона, о котором сообщается в «Орестее»: здесь смысл дилеммы — принести в жертву собственную дочь или обмануть ожидания союзников — с самого начала сформулирован с предельной четкостью β аре $\hat{\alpha}$ $\hat{\alpha}$ $\hat{\alpha}$... Ag. 206 sq.), не оставляющей никакого сомнения в том, что Агамемнон сразу же осознал возникшее противоречие как свою собственную этическую проблему.

⁷ Φόβος, подхватывая мотив πέφρικα из стихомифии (345), вместе с тем значительно углубляет, там был почти безотчетный «трепет», «дрожь» при виде молящих у алтарей, здесь — осознанный страх за судьбу государства.

предыдущей партией хора. В ответ на предостережение «бойся осквернения» (375) Пеласт говорит: «Врагам моим пусть будет осквернение, вам же помощь и т. д. Зато вторая часть дает явную оппозицию первой посредством 000 000 — «но с другой стороны», «но в свою очередь». Итак, вся альтернатива умещается в двух стихах второй строфы, конденсирующих содержание первой строфы.

Последний этап размышления содержится в более обширном монологе Пеласта (407-417), примыкающем к лирической партии третьей антистрофы. После вводного образа пловца, ныряющего в глубину. чтобы «смотреть незамутненным взором», Пеласг снова — на этот раз более обстоятельно — формулирует возможный исход событий, сначала в позитивном плане («чтобы прежде всего это было безвредно для города и для меня самого окончилось хорошо», 410 сл.), затем — в негативном: «чтобы война не наложила рук на добычу и чтобы, выдав вас, сидящих так у алтарей богов, не вызвать губительного бога, тяжкого сожителя аластора, который и в Аиде не отпускает умершего» (412-416). Обращает на себя внимание своеобразное «подведение итогов» предшествующих мыслей Пеласга: «без вреда» (410-377-356); «государству» (410-401-366, πόλει везде в конце стиха); «борьба» (412) — «брань» (358) — «война» (341); «у алтарей богов» (413) — «собрание городских богов» (355) — «эти алтари» (345); «выдав» (411) — «не выдай» (340); «грозного... мстителя» (415) — «осквернение» (375 сл.) — «грозный гнев» (346). Из этого видно, что Пеласт в своих размышлениях нисколько не продвинулся вперед по направлению к какому-либо определенному решению; весь коммос показывает, как долго и трудно приходит он только к сравнительно обстоятельному сопоставлению двух возможностей. Из самого же монолога (407 сл.), построенного по принципу «кольцевой композиции», видно, что Пеласт больше других нуждается в приведении своих мыслей в ясность. «Необходимо глубокое размышление о спасении», — начинает он свою речь (407). «Так разве вам не кажется, что необходимо размышление о спасении?» — завершает он монолог (417), и эти слова в такой же мере обращены к Данаидам, как и к зрителям, следящим с напряжением за борьбой двух мыслей в голове Пеласга.

Для понимания глубочайшего, принципиального различия в изображении человека в эпосе и у Эсхила коммос Пеласга с Данаидами является одним из самых наглядных доказательств. Конечно, и в «Илиаде» ость разница между коротким, всего в восемь стихов, размышлением Одиссея в XI книге (403—410) и развернутым внутрен-

⁸ W. A. A. van Otterlo. Beschouwingon over het archaische element in den slijl van Aeschylus. Utrecht, 1937, S. 76-105; «Untersuchungen über Begriff, Anwendung und Entstehung der griechischen Ringkomposilion». Amsterdam, 1944, S. 1-5, 39-41.

ним монологом Гектора (XXII, 98—130), в котором формуле ἀλλὰ τί ἢ μοι ... предшествует рассмотрение нескольких возможностей поведения героя. И тем не менее конечный вывод — «однако что у меня задумался над этим мои дух?» — совпадает в размышлениях и Гектора, и Одиссея, потому что размышляющий твердо знает, на какую однозначную норму он должен ориентироваться.

Если бы Пеласт мог сказать, наподобие Одиссея в XI книге «Илиады»: «Знаю», оїб α у α р! На протяжении семидесяти стихов эсхиловский Пеласт четырежды оказывается перед одной и той же альтернативой и достигает в конечном счете только понимания того, что он все еще нуждается в размышлении перед ним нет раз навсегда данной нормы, а противостоят два одинаково справедливых тезиса.

Итак, по-прежнему остается необходимость в размышлении. В небольшой лирической партии, тесно примыкающей к монологу Пеласга (δεῖν φροντίδος — φρόντισον, 417 сл.), хор снова повторяет свое требование: «не выдай беглянку». Сказуемое «не выдай» соединяет хоровую партию как с финалом стихомифии («не выдай», 340), так и с началом коммоса («выдав», 414); дополнение «беглянку» возвращает нас к началу коммоса («молящую беглянку», 349). К этому надо прибавить призыв хора: «Будь нам с полным правом благочестивым проксеном» (418 сл.), отвечающий на вопрос Пеласга в финале стихомифии: «Итак, как же я могу стать по отношению к вам благочестивым?» (339), — чтобы проявить свое «благочестие», Пеласг должен взять Данаид под защиту.

Ответ Пеласга на новое наступление хора", так же тесно связанный с хоровой партией, как она — с предшествующим монологом (τάδε φράσαι — καὶ δὴ πέφρασμαι, 437 сл.), производит впечатление довольно категорического решения; царю, наконец, стало ясно, что неизбежна суровая война (439, ср. 341) — либо в защиту Данаид, либо против них — последнее, разумеется, но в буквальном смысле слова; без горя невозможен поворот государственного корабля ни в ту, ни в другую сторону (438—442). Однако от войны в буквальном смысле

⁹ См. В. Н. Ярхо. Указ. соч., с. 60-62.

¹⁰ Декингер. (Deckinger H. Die Darstellung der personlichen Motive bei Aischylos und Sophocles. Leipzig, 1911) полагал, что в размышлении Пеласга "самым тщательным образом взвешиваются «за» и «против»". Декингер, однако, не заметил истинной природы этой «тщательности», которая создается не путем расширения и углубления аргументации, а в результате неоднократного возвращения к одной и той же альтернативе, — характернейший пример архаического образа мышления с передачей качества через количество!

¹¹ Ср. ἔδραισιν (413) — ἑδραν (423): Пеласт боится выдать Данаид, сидящих у алтарей богов, — они же рисуют перед ним страшную картину, как их станут на глазах у предавшего их царя оттаскивать от алтарей.

слова, влекущей за собой гибель единокровных с ним граждан ($\"{o}\mu\alpha$ і $\mu\alpha$, 449), Пеласг недвусмысленно хочет откупиться обильными жертвоприношениями богам (450 сл.), ибо предвидит се печальный исход для Аргоса.

Данаиды переходят в последнее наступление, угрожая повеситься на статуях богов (462, 465). Это очевидное осквернение городских святынь заставляет Пеласга окончательно осознать всю глубину непреодолимых бедствий, обрушивающихся на него, как грозный поток. как бездонное, неприютное, непроходимое море, — от зол нигде нет пристанища (468-471). В последний раз, теперь уже с соблюдением строгого синтаксического параллелизма (ϵ і μέν.... ϵ і δ ' $\alpha \hat{\nu} \theta$ '...). Пеласг формулирует альтернативу: если не выполнить долга по отношению к молящим, грозит безмерное осквернение (472 сл.); если же встать в битве на их защиту против единокровных им детей Египта, — то не горькая ли это утрата: обагрить землю кровью мужей ради женщин? (474-477) . Заметим, что пролитие крови сограждан попрежнему беспокоит Пеласга (477-449). Характерно в этой связи и различное содержание, вкладываемое Пеласгом в понятие биспос: в первом случае (449) совершенно ясно, что царь должен беречь жизнь своих сограждан; во втором случае (474) царю по-прежнему совершенно непонятно, почему он должен защищать Данаид ценой крови аргивян, — ведь он так и не сумел выведать у девушек причину их ненависти к единокровным женихам-братьям. Тем не менее сразу же после того, как дилемма получает в устах Пеласга окончательное оформление, следует и столь же окончательное решение: «Однако неизбежно почитать гнев Зевса — покровителя молящих; ведь страх перед ним — высший страх у смертных» (478 сл.).

Таким образом, размышление Пеласга проходит три стадии, определяемые в чисто формальном отношении выделением двух частей альтернативы.

Первая стадия завершается на ст. 377 сл.; средством оппозиции служит αὖ; в предшествующих стихах либо между двумя воэможностями нет формальной связи — каждый стих констатирует изолированный факт: тяжело начать новую войну, страшно смотреть на алтари, осененные молитвенными ветвями (341, 345), — либо две стороны дилеммы не выражены достаточно отчетливо: пусть дело чужеземцев не повредит городу (354—358). Пеласг еще не осознал или боится выскаэать неизбежную взаимозависимость между защитой чужеземцев и благополучием государства.

¹² Ср. 401; нельзя не почтить их мольбы, но не скажет ли народ о Пеласге, что он, почтив чужеземных девушек, погубил город?

Вторая стадия завершается в ст. 410—416; оппозиция четко выражена ($\mu \dot{\eta} \tau \epsilon ..., \mu \dot{\eta} \tau \epsilon ...$).

Третья стадия, включающая в себя почти уже принятое решение (брицо обра радино ображена ві рем..., ві δ ображена відена відена

Каждой из этих трех стадий размышления соответствует и определенное отношение Пеласга к сложившейся ситуации. В первом случае — ἀμηχανῶ и φόβος (379): царь в смятении, и разум его во власти страха; во втором случае — δεῖ φροντίδος σωτηρίου (407, 417): смятение и страх уступили место размышлению; в третьем случае — (ἀνάγκη) (478): царь осознал неизбежность почитать гнев Зевса. Фигурирующее здесь понятие φόβος (479) — совсем не тот страх, который овладел царем при первом четком осознании стоящей перед ним дилеммы; теперь это — священное благоговение перед вечным законом Зевса. Почитая молящих (362; 344), Пеласг тем самым почитает и гнев их покровителя Зевса (478), т. е. становится εὐσεβής (339, 419) — «благочестивым».

Коммос «Молящих» показывает, как прокладывается путь от лирической «амехании» к гражданской ответственности индивида. Поставленный перед необходимостью собственного выбора, герой Эсхила сознает ложащуюся на него ответственность за последствия его поведения. При этом ответственность не ограничивается его личным благополучием: в размышлениях Пеласга только раз эвучит пожелание, чтобы для него самого все кончилось хорошо (411); мысли его заняты судьбой государства. В этом — еще одно существенное отличие эсхиловской трагедии даже от наиболее поздних в идеологическом отношении слоев эпоса: Эгисф, пренебрегши предостережением богов, навлек гибель «вопреки судьбе» на себя самого; спутники Одиссея, убившие вопреки запрету священных коров Гелиоса, сами все погибли в морской пучине; и женихи Пенелопы, позволившие себе позорить гостеприимный очаг Одиссея, сами пали жертвами собственной ύβρις. В каждом из этих случаев «гордыня» или «безрассудство» непосредственно виновных обрушивается только на них, а не на их род и тем более — государство.

В условиях победы демократической государственности проблема действия индивида выходит за рамки его личного благополучия; если бы эсхиловский Пеласг нарушил закон Зевса — покровителя Гостеприимства, навлек бы не только вечное проклятие на свой дом и потомство, чем угрожают ему Данаиды (434—436), но и несмываемое осквернение на все государство.

Впрочем, следует помнить, что дилемма, столідля перед Пеласгом, еще не носит трагически противоречивого характера он боится, оказав помощь Данаидам, развязать войну, которол грозила бы благу его страны, но спасение Аргоса достигается в конечном счете именно благодаря тому, что, приняв под свое покролительство молящих, он избегает угрозы осквернения. Слов нет, это более трудный и сопряженный с жертвами путь, но вместе с тем и попболее надежный, поскольку он освящен божественным законом. Кроме того, каждый из тезисов, составляющих альтернативу, не содержит в себе ничего преступного: естественно и справедливо желание Пеласта избежать войны, но столь же естественно и справедливо его стремление не отвергать молящих о защите. Избирая правильную порму поведения, Пеласт не приходит в противоречие с какой-либо другой, столь же правильной, нормой.

В этой связи чрезвычайно показательно, что на протяжении всего коммоса определяющим в психическом состоянии Пеласга является не эмоциональный, а интеллектуальный фактор. Хор призывает Пеласга «судить» их дело, он сам называет его «делом, не легко поддающимся суду», т. е. размышлению, и просит не избирать его судьей (396 сл.). Дальше речь идет все время о работе мысли: фроутіς и фроутісоу (407, 417 сл.), фросоц и πέφρασμαι (437 сл.), γνώθι и τοθι (426, 434 — «познай», «узнай»), противопостанление ἄτδρις — σοφός (453, «несведущий»—«знающий»), на противении всего коммоса только один раз Пеласг говорит о своем эмоциональном состоянии: угрозу Данаид повеситься на алтарях он пазывает «словом, бичующим сердце» (465); но и здесь удовлетворенные произведенным впечатлением Данаиды резюмируют: «Ты понял» (467), — слово, поразившее «душу» Пеласга, благодаря этому оказывает незамедлительное действие на его разум.

Таким образом, едва ли есть основание, как вто делают многие исследователи^в, считать Пеласга «замученным», чуть ли не «затравленным» безысходностью положения, в котором он оказался. Пеласг, несомненно, находится перед очень трудным выбором, и само осознание альтернативы дается ему тоже с трудом, но он ни на один момент не теряет способности здравого размышления, которое и является, таким образом, гарантией правильного (т. е., в представлении Эсхила, совпадающего с миродержавной полей Зевса) решения. Показательно, что в дальнейшем развитии трилогии Пеласг не принимал участия: его решение сыграло свою роль в судьбе Данаид и не

¹³ Например: M. Croiset. Eschyle. Paris, 1928, p. 58; W. Кипи. Slavimon. Berlin, 1933, t. 56; R. Cantarella. Eschilo. Firenzo, 1941, p. 121; H. Л. Сахиринай. О «Просительницах» Эсхила «Наук. зап. киівськ. держ. недаг. інст.», т. VII, № 2, 1948, 195.

3. Размышление и решение Пеласга в трагедии Эсхила «Просительницы»

имеет других последствий для граждан Аргоса; все, что могло произойти в последующих частях трилогии, как бы мы себе ее ни представляли, относится к роду Даная, а не Пеласга. Иначе обстояло дело в фиванской трилогии (как видно из «Семерых», причиной всех бедствий, обрушившихся на род Лаия, являлись неукрощенные, выходящие из-под контроля разума, эмоции и самого Лаия и его потомков^н) и особенно в «Орестее», где противоречивое единство отмщения и вины порождает и более сложное соотношение в человеческом поведении интеллекта и эмоций. Но это — особая тема. Здесь же мы только стремились показать, что даже наиболее нормативный и наименее трагический герой Эсхила приходит к своему решению гораздо более сложным путем, чем эпический вожды: у последнего в важнейших вопросах этики в сущности не может быть выбора, ибо отступление от «сословной» нормы для него совершенно немыслимо; для героя же Эсхила обоснование своего поведения становится — впервые в греческой литературе — нравственной проблемой.

¹⁴ См. выше № 2, § 6.

4. Эсхил у начал греческой риторики

оединение имени Эсхила с риторическими теориями древних греков может показаться если не совершенно невероятным, то во всяком случае парадоксальным. Аристофан изображает его решительным противником риторических ухищрений, столь милых Еврипиду¹. В античных трактатах по риторике имя Эсхила почти не упоминается, во всяком случае, гораздо реже, чем имена Софокла и Еврипида. Аристотель цитирует Эсхила в «Риторике» всего один раз, зато его последователей — многократно².

Можно, конечно, возразить, что знаменитая сцена «Евменидах» использовалась уже в античности для изображения позиций спорящих сторон, и она действительно является первым, вполне профессиональным описанием судебного процесса не только в греческой литературе. Совершенно точно приведено понятие, обозначающее судебный орган (δικαστών βουλευτήριον, 684, ср. 570, 704), названы составляющие его судьи (бікаотаї, 483, 743, ср. 810) В первый раз в литературе мы встречаем эдесь упоминание таких средств убеждения, как свидетельские показания (циртором, 485 797; μαρτυρέω, 576, 594, 609, 798; μαρτύρομαι 643; μάρτυς, 664) и доказательства (текµήріоу, 485, 662). Обвинитель назван обычным термином ὁ διώκων (583). Привыкнув к этим понятиям из области афинского права, мы часто забываем, что в процессуальном смысле слова они впервые в греческой литературе были употреблены в «Евменидах»⁴, как и существительное сую́ (677, 744) для обозначения судебного спора.

^{*} Первая публикация: 1992 [107]. Здесь — обратный перевод с немецкого.

¹ Aristoph. Ran. 1069-1072, cf. 841, 1160.

² Poet. 1588 a 8 = Fr. 305 R. Cp.: Castelli C. Eschilo, Sofocle, Euripide nella tradizione tecnico-retorica greca. I: Eschilo // Aevum 64, 1990, 33-45.

³ Rhet. ad Her. l. 17; Cic. De invent. I. 18; Quintil. III. 11, 4-6. Имя Эсхила, правда, нигде не названо.

 $^{^4}$ µартирє́ю также в Ag. 1506, но опять же в «Орестее». Иначе обстоит дело со словом у̂іфос, которое в значении средства подачи голосов, хода голосования и самого приговора употребляется в «Евменидах» 8 раз (597, 630, 675, 680, 709, 735,

Если мы, однако, сравним сцену суда в «Евменидах» с дебатами в трагедиях Софокла и Еврипида, то сразу же заметим, что у Эсхила обвинители выступают с достаточно агрессивными и часто насмешливыми, но короткими репликами, не пытаясь полностью развернуть свои аргументы. Только защитник произносит речи в полном смысле слова, но и здесь отсутствует симметрия частей, переходы от одного довода к другому и прочие средства, характерные как примеры риторики в более поздних трагедиях.

Если мы хотим обнаружить у Эсхила зачатки риторики, мы должны обратиться к двум другим пассажам, которые до сих пор, как кажется, оставались незамеченными с точки эрения ораторской практики. Оба места находятся в «Просительницах». В первом случае аргоский царь советует Данаю возложить на алтари городских богов молитвенные ветви как символ просьбы его дочерей о защите. Тогда речь Пеласга в народном собрании увенчается успехом, так как «скоро каждый, увидев их (т. е. ветви), возненавидит надменность оравы мужей (т. е. преследователей-Египтиадов), а к вам народ станет более благосклонным (є̀ ψεν έστερος)» (486—488). Еще 30 стихов спустя тот же Пеласг обещает хору Данаид созвать народное собрание, чтобы «сделать всю общину благосклонной (є̀ ψεν ής)» (518).

В обоих этих местах особенно важно для нас прилагательное є $\ddot{\upsilon}$ и $\ddot{\upsilon}$ «благосклонный». В греческой поэзии оно часто употребляется как определение богов или героизированных смертных, но может обозначать свойства еще живущих и даже абстрактных понятий.

^{748, 751) —} чаще, чем в «Осах», самой «юридической» комедии Аристофана! Ұ фос во всех трех значениях встречается и в других эсхиловских трагедиях: Suppl. 7, 640, 644; Sept. 198; Ag. 81, но и здесь Эсхил остается первым в хронологическом отношении свидетельством. О дальнейшей судьбе употребленных Эсхилом правовых понятий см.: The Oresteia of Aeschylus, ed. by G. Thomson. II. Prague, 1966 (ad Eum. 468, 582-584, 609, 619).

⁵ Монологи Аполлона: 625-639, 644-651, 657-573.

⁶ Например, оба монолога героини в софокловской «Электре»: в первом (558-594) она опровергает один за другим все доводы Клитеместры, и схолиаст к ст. 558 не напрасно замечает, что Электра расчленила речь, как опытный оратор. Во втором монологе (948-989) обе части — опровергающая и утверждающая — равны по объему (см. подробнее ниже, № 7, § 2). Другой пример — агон в еврипидовских «Троянках» (919-1028), где Гекуба так же последовательно опровергает все доводы Елены.

⁷ О богах: Anacr. Fr. 12 (PMG 357), 6; Pi. Pyth. II. 25, Fr. 52 b 28; Aesch. Suppl. 686, Ag. 516, 958; Soph. Ant. 1200, OC 486; Eur. Alc. 791, Med. 919, Andr. 55, Suppl. 630, 1230 etc. О героизированном смертном: Aesch. Eum. 774; Soph. El. 453.

⁸ Aesch. Pe. 175, Ag. 880; Soph. Ant. 212; Eur. Alc. 211, 319, 606, Med. 809, Hec. 849, El. 601, 632 etc.

[°] φρήν [Simon. Fr. 14 (PMG 519), 35 b 4], νόος (Pi. Pyth. VIII. 18), τύχα (Pi. Ol. XIV. 16), θυμός (Bacch. Fr. 21. 3), γνώμη (Eur. Or. 119).

Есть, однако, два случая, когда сравнительная степень от εὐμενής имеет, как и в «Просительницах», отношение к речевому акту.

В «Хоэфорах», 703, не узнанный Клитеместрой Орест, говорит, что предпочел бы явиться с радостной вестью, чем с печальной: тогда чужеземец был бы принят хозяевами «более благосклонно». Здесь пожелание говорящего связано с содержанием его сообщения. В еврипидовских «Просительницах» Тесей хочет убедить афинян объявить войну фиванцам: так как он предоставит народу возможность высказать свое мнение, он надеется сделать его «более благосклонным» (351)¹⁰. Здесь определенным образом сконструированное поведение царя должно помочь ему в обеспечении желательного решения вопроса.

В обоих выше приведенных местах из эсхиловских «Просительниц» прилагательное є υμενής имеет еще более отчетливое отношение к искусству публичной речи: задача говорящего — завоевать благосклонность слушателей, чтобы добиться своей цели. Но ведь это — та же самая задача, которая в античной риторике ставится перед оратором. Чтобы ее сформулировать, риторическая теория пользуется двумя парами почти синонимичных понятий: є υμενής ε υμένεια и ε υνους ε υνοια. Об этом говорит Аристотель в «Риторике»: полезно в начале речи сделать слушателя благожелательным (є υνουν, 1415 b 25; ср. є υνοια, 1378 а 8).

Особенно активно разрабатывается это положение в наиболее раннем риторическом трактате — в так называемой «Реторике к Александру»¹², которая была приписана Аристотелю и благодаря этому сохранилась до нас. Сейчас составителем трактата считают Анаксимена из Лампсака или анонимного ритора, написавшего его ок. 340 г.¹⁹ Во всяком случае, папирусный фрагмент из «Реторики к Александру», датируемый первой половиной III в. ¹⁴, показывает, что мы имеем с дело с древнейшим образцом античной риторической теории.

B «Реторике» Анаксимена вопрос о снискании благосклонности слушателей обсуждается неоднократно. В первый раз — в гл. 29, §§ 1—9 (1436 а 33 — b 36): во вступлении к речи говорящий должен постараться сделать слушателей «к нам благосклонными» (εὔνους ἡμῖν). Мы можем быть уверены в благожелательности (εὔνοιαν)

¹¹ Cp. schol. ad Demosth. l. l: εὕνουν ποιεῖ τὸν ἀκροατήν: здесь оратор «делает слушателя благосклонным», «привлекает благосклонность».

¹² Написание «реторика» восходит к греко-римской традиции и сохраняется в научных изданиях античных авторов. В русский слово «риторика» проникло из Византии, где греческая η (эта) произносилась как [i].

³⁵ Anaximenis Ars rhetorica, quae vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrum. Ed. M. Fuhrmann. Lipsiae, 1966.

¹⁴ P. Hibeh 26.

слушателей, если мы сначала выясним, как относятся к нам судьи: благожелательно (εὐνοϊκῶς), враждебно или безразлично. Если выясняется, что они настроены благожелательно (εὕνοι), не требуется больше заботиться об их благосклонности. Если же видно, что они не расположены ни «за» ни «против», тогда стоит попросить их, чтобы они слушали оратора благожелательно (εὕνους ἀκροατὰς γενέσθαι). И несколько дальше снова говорится о том, что надо приобрести благосклонность (τὴν εὕνοαιν ποριστέον) равнодушно настроенных судей.

Второе место, где формулируется задача завоевать благосклонность слушающих, — глава 36, §§ 3—7 (1411 b 37 — 1442 a 21). Здесь рассматриваются три вида речи (обвинительная, защитительная и «расследующая»), и снова повторяется, как можно достигнуть цели. Трижды употребляется слово εὐμένεια, один раз — εὕνοια.

К этим обширным пассажам мы можем присоединить еще три случая, когда от оратора требуется говорить так, чтобы судьи слушали его благосклонно (εὐμενῶς ἀκοῦσαι, 1433 а 19; ἀκούειν, 1437 b 37; μετ'εὐνοίας ἀκούειν, 1433 b 13). Не повредит, если оратор и в конце речи расположит (εὐμενῶς, 1445 а 27) судей к себе, а противоположную сторону выставит в неблагоприятном свете¹⁵. Ср. также 1445 b 39 (εὐμενῆ... ποιήσεις) и 1446 а 4 (εὐμενεῖς δὲ γενόμενοι).

Надо подчеркнуть, что Анаксимен считает важным завоевание благосклонности как в судебной речи, так и при выступлении в народном собрании (1436 b 26—28). Он многократно дает советы, как использовать различные средства и в публичной и в частной речи¹⁶. В отношении первой из них говорится и о том, как важно усмирить шум в народном собрании и просить слушателей о благожелательности (1433 b 13).

Следующую ступень в развитии учения о снискании благосклонности являет нам уже римская теория красноречия. В «Реторике к Гереннию» мы находим призыв в самом начале речи завоевать благосклонность публики, особенно, если оратору приходится иметь дело с неясными случаями (І. 4, 6). Затем называются 4 способа, которыми можно обеспечить себе benevolentia (І. 5, 8). Несколько раз и Цицерон говорит о необходимости завоевать благожелательность (benevolentia) слушающих¹⁷. И, наконец, Квинтилиан в «Воспитании

 $^{^{15}}$ Здесь опять возникает точка соприкосновения с Эсхилом. У него Пеласг надеется, что аргивяне, пожалев Данаид, возненавидят (ἐχθήρειεν) Египтиадов. В «Реторике Анаксимена» тоже много раз говорится о том, как важно возбудить неприязнь (ἔχθρα) к противоположной стороне: 1440 a 29, 39 sq.; 1442 b 14; 1443 b 16-18; 1445 b 2.

¹⁶ 1421 b 19 sq.; 1423 a 21 sq. 1432 b 33 sq.

¹⁷ De inv. I. 16, 22; De orat. II. 72, 182, 200, 216, 236.

4. Эсхил у начал греческой риторики

оратора» привлекает внимание читателя к необходимости обеспечить благосклонность аудитории¹⁸, замечая, что благожелательность слушателей можно приобрести, если исходным пунктом речи взять либо личность самого оратора, либо существо дела¹⁹.

Впрочем, мы слишком далеко отвлеклись от Эсхила, и я, конечно, не думаю, что сочинявший «Реторику к Александру» и, тем более, римские теоретики ораторского искусства держали в намяти вышеприведенные стихи из «Просительниц». Но в свете изложенного нельзя отрицать, что мы находим элементы риторического мышления на земле Аттики по меньшей мере за 35 лет до Горгия и к тому же в творчестве поэта, который меньше всего мог быть затронут риторическими новшествами²⁰.

¹⁸ Ratio acquirendae...benevolentiae, III. 8, 7; cf. IV. 1, 5.

¹⁹ IV. 1, 5-6; cp. III. 7, 24; VI. 2, 9; Lausberg H. Handbuch der literarischen Rhetorik. München, 1960. S. 151-160.

²⁰ О значении публичных дебатов в Афинах для выработки в трагедии ораторских приемов до «вторжения» горгиевской риторики см.: Blass Fr. Die attische Beredsamkeit. Lpz., 1887, S. 43 f.; Kennedy G. The Art of Persuasion in Greece. Princeton, 1963, p. 26-47.

5. Трагический театр Софокла-

сли собрать вместе все мнения о Софокле, высказанные на протяжении одного лишь XX в. в специальных и общих работах по древнегреческой литературе, то возникнет своего рода радуга, в конечных пунктах которой окажутся две взаимоисключающие точки эрения. Для одних Софокл — богобоязненный консерватор, с недоверием встречающий все то новое, что несет с собой афинская демократия, и больше всего озабоченный сохранением старинной веры в извечную мудрость богов. Для других он — вдохновенный певец свободного в своих решениях и поступках человека, прославляющий его героические дерзания и готовность перед лицом богов и людей взять на себя ответственность даже за те деяния, в которых он субъективно нисколько не виновен.

Каждая из этих точек зрения явно страдает односторонностью, не учитывая всей сложности творчества Софокла. Невозможно примирить столь противоположные оценки и спасительной апелляцией к мысли, что правда находится где-то посередине: где и кто сможет найти середину между патриархальной консервативностью и верой в возможности человека? Однозначные характеристики типа «Софокл — пессимист» или «Софокл — поэт страдания» тоже не исчерпывают сути деда, так как неоправданно выдвигают в центр оценки древнего трагика какую-то одну, и притом не лишенную противоречивости, черту его мировоззрения или дарования.

^{*}Первая публикация: 1990 [128]. В воспроизводимом здесь тексте сняты отсылки к античным свидетельствам о жизни и творчестве Софокла, помещенным в этом же томе «Литературных памятников». Там же в примечании к каждой трагедии читатель найдет обоснование их датировки, а на с. 542-544 — краткую справку о рукописной традиции и изданиях Софокла. К ней теперь надо прибавить трагедии Софокла, изданные Х. Ллойд-Джонсом в 1990 в серии Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, а также: Sophocles. Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus (vol. I); Antigone, The Women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus (vol. II). Ed. and transl. by H. Lloyd-Jones. Cambridge, Mass. / London, 1994. Отдельным томом в 1996 г. последовали фрагменты Софокла изданные тем же Ллойд-Джонсом; благодаря их переводу на английский они более доступны читателю — не специалисту, чем в капитальном издании С. Радта [135]. В третий раз вышли в 1996 г. трагедии Софокла в изд Доу (Dawe) в тойбнеровской серии античных авторов.

Для раскрытия сущности драматургии Софокла первостепенное значение имеет понимание общенародного характера древнегреческого театра. В Афинах в V в. (да и во всем античном мире) не было театра в современном смысле слова, который давал бы регулярно спектакли с объявленным на неделю или месяц репертуаром. Трагедии показывали в Афинах во время Великих Дионисий — празднества, справлявшегося в конце марта — начале апреля и посвященного богу производительных сил Дионису. (С 433 г. трагедии начали ставить и на другом празднике в честь Диониса — Ленеях; их отмечали в конце января — начале февраля.)

При этом, поскольку исполняемые пьесы считались подарком богу Дионису, каждый раз надо было ставить новые произведения. Таким образом, с самого начала трагедня предназначалась для одноразового исполнения.

Каждый автор представлял предварительно комплекс, состоявший из трех трагедий (трилогии) и примыкавшей к ним сатировской драмы; вместе они составляли тетралогию. У Эсхила тетралогии обычно были связаны единством сюжета, Софокл от этой практики отошел, и любая из сохранившихся его трагедий является законченным целым. Отбор трех тетралогий для постановки их на празднике осуществлял один из девяти архонтов, избиравшихся ежегодно для руководства государственной жизнью.

Важным моментом афинской театральной практики было художественное состязание между драматургами, в результате чего специальная судейская коллегия определяла место, занятое каждым из соревнующихся поэтов. Первая награда обозначала неоспоримый успех, вторая — относительное признание, третья — при трех соревнующихся — решительный провал. Лавры победителя разделял также хорег — богатый гражданин, который, исполняя общественную повинность, должен был оплатить наставника хора и костюмы — как для хора, так и для отдельных исполнителей — актеров, число которых не превышало трех.

Источником сюжетов афинских трагиков служила, за редчайшим исключением, богатая сокровищница мифов. Герои древнегреческих сказаний, по глубокому убеждению и эрителей, и самих поэтов, реально существовали несколько столетий тому назад, — это придавало достоверность повествованию поэта и заставляло задуматься над тем, как соотнести жизнь и деяния героев прошлого с собственным общественным опытом эрителей.

Вместе с тем, греческая мифология не была собранием канонизированных назиданий; об одном и том же событии могли рассказывать по-разному, и драматическим поэтам это давало огромные преиму-

щества: история, изображенная однажды Эсхилом, могла быть несколько десятилетий спустя совсем иначе воспроизведена Софоклом или Еврипидом. Впрочем, не обязательна была и столь длительная дистанция во времени: обе «Электры», Софокла и Еврипида, созданы в пределах одного и того же десятилетия, но одна из них явно полемически направлена против другой. Важно, что мифологическая ситуация допускала наполнение актуальным идейным содержанием, и драматургам предстояло ответить на множество вопросов. Существует ли божественное управление миром и какими нормами оно руководствуется? Как получается, что самые разумные человеческие планы постигает неожиданная неудача? Как соотносятся требования общественного целого с интересами отдельно взятой личности, — идет ли речь об их беспрекословном подчинении целому или ему на пользу максимальная самостоятельность мышления его членов?

Однозначного ответа на эти вопросы жизнь не давала. Больше того: в них самих могла быть заложена противоречивость, способная принять трагический характер. Не всякому суждено было ее увидеть для этого требовался такой масштаб драматического таланта, какой порождают воистину великие эпохи. Одной из таких эпох в истории человечества был V век в Афинах, и одним из детей этой эпохи был Cофокл.

1

Жизненный путь Софокла, насколько мы знаем о нем из сохранившихся античных источников, был на редкость благополучен. Ему не пришлось, как Сервантесу, быть проданным в рабство на галеры и изнывать под бичом надсмотрщика. Ему не приходилось, как Мольеру, зависеть от милостей и капризов королевского двора. Ему не довелось даже ни разу испытать на себе охлаждение афинских зрителей, — случай достаточно редкий, если мы вспомним, что два драматурга, определившие на века пути развития европейской драмы, — Еврипид и Менандр — не слишком часто добивались успеха у своей публики. Сама судьба, казалось, уготовила Софоклу путь успехов и славы, которой не могли омрачить никакие случайности. Сын богатого владельца оружейной мастерской, он получил прекрасное образование, позволившее ему развить все его умственные и физические возможности, 16-ти лет от роду он возглавлял хор юношей, славивших победу над персами в морской битве при Саламине. От поздней античности, любившей находить всякого рода совпадения на жизненном пути великих людей, дошел рассказ, согласно которому первое же выступление Софокла на афинской сцене (в 468 г.) стало его триумфом: он-де одержал победу над признанным главой трагических поэтов — Эсхилом. Более достоверным, однако, представляется, что Софокл впервые принял участие в состязании трагических поэтов за два года до этого и что Эсхил не имел никакого отношения к началу его творческого пути. Выступая вначале в качестве исполнителя главных ролей в своих драмах, Софокл очаровывал эрителей то искусством игры на кифаре, то изяществом, с которым он играл в мяч.

Широкие духовные запросы сблизили его с кругом лучших умов того времени, группировавшихся вокруг вождя афинской демократии Перикла; вместе с ним Софокл был избран одним из десяти стратегов — высших должностных лиц в государстве, которым поручалась защита его интересов в дни мира и войны. И хотя судьба не одарила Софокла еще и военными талантами, в его честности и глубокой преданности отечеству никто в Афинах не сомневался — достаточно напомнить, что незадолго до избрания стратегом ему было поручено возглавить коллегию эллинотамиев — казначеев Афинского морского союза, ведавших получением взносов от государств-союзников и их распределением в интересах афинского полиса.

Зарекомендовал себя Софокл и в религиозной жизни родного города. Когда в конце 20-х годов V в. афиняне заимствовали в Эпидавре культ бога-целителя Асклепия, в доме у Софокла, избранного жрецом нового божества, некоторое время хранилась доставленная из Эпидавра его статуя, пока для нее не было построено святилище. Соответственно после смерти Софокла он был героизирован под именем Дексиона — «принявшего бога», и ему воздавались почести наряду с Асклепием еще в середине IV в., а, возможно, и много позже: культ Асклепия, начиная с середины IV в., в течение многих столетий пользовался широчайшей популярностью во всех греческих государствах, в том числе и в Афинах, и написанный Софоклом пеан в честь Асклепия исполнялся, во всяком случае, еще во II в. н. э. Вероятно, до этих же пор продолжалось и поклонение его автору.

Античная традиция донесла до нас, кажется, одно-единственное свидетельство о домашних неурядицах Софокла: малодостоверный анекдот о привлечении его к суду сыном Иофонтом по обвинению в старческом слабоумии и небрежении хозяйственными заботами. Однако и из этого испытания девяностолетний поэт вышел с честью: прочитав знаменитый впоследствии первый стасим из только что написанного «Эдипа в Колоне», он был с восторгом принят судьями и окружающей их публикой. Судьба даровала Софоклу и свою последнюю милость: он умер в апреле 406 г.¹, не дожив до окончательного

¹ [2000. Cm.: Müller C. W. Der Tod des Sophokles. Datierung und Folgerungen // RhM 138, 1995, 97-114].

поражения Афин в Пелопоннесской войне и установления жестокой диктатуры 30 олигархов, грозившей уничтожить столь милое Софоклу афинское демократическое устройство. Прав был комический поэт Фриних, который подвел итог жизненного пути Софокла в лаконичном четверостишии:

Блажен Софокл. Он прожил жизнь и долгую, И счастьем полную. И умер праведным. Трагедий много написал прекраснейших. Скончался мирно он, беды не ведая.

Итак, благополучнейшая жизнь, полная гармонии между личным успехом и общественным служением; неугасающая, пронесенная через десятилетия любовь к родным Афинам и вера в их историческое предназначение, — и наряду с этим немеркнущая слава трагического поэта, поднявшего в своем творчестве самые глубокие проблемы человеческого существования. Образцовой трагедией считал «Царя Эдипа» свыше двух тысячелетий тому назад Аристотель, — и поныне нет, наверное, ни одной работы по теории драмы, которая не вела бы историю европейского театра от этого бессмертного творения Софокла. Из написанных им девяти десятков трагедий полностью сохранились только семь, но до сих пор каждое новое поколение ищет в них разгадки «феномена Софокла», объяснения той диалектике художественного, при которой его гармоничнейшие создания несут в себе конфликт огромного драматического напряжения. Какие силы породили эти вершины трагического в творчество Софокла?

2

Софокла принято называть поэтом расцвета афинской демократии, — и в самом деле, вершина его творчества по времени совпала со знаменитым «веком Перикла», когда началось возведение грандиозного архитектурного ансамбля на афинском акрополе, появился исторический труд Геродота, в Афинах стали возникать собственные философские школы. Между тем само слово «расцвет» носит однозначный характер чего-то абсолютно совершенного, в то время как в действительности идеологии афинской демократии был присущ целый ряд серьезных внутренних противоречий.

Как всякое древнегреческое государство, Афины испокон веков считали свое благополучие делом рук богов, — на укрепление их авторитета было направлено, в частности, и сооружение Парфенона — храма Афины-Девы. Бесчисленное количество праздников было свя-

² Всего Софокл написал около 120 произведений для театра, но примерно четвертую часть из них составляли так называемые сатировские драмы.

зано с почитанием того или иного божества — Зевса, Посидона, Афины, Аполлона, Деметры, Персефоны, Диониса — и с принесением им жертв, имевших целью обеспечить благосклонность богов. Существовало также множество местных культов и алтарей, почитавшихся людьми, которых объединяли родственные или соседские связи. С возлияния богам и подобающей случаю молитвы начинался и эваный обед, и рядовая пирушка.

Без совета с оракулом Аполлона в Дельфах не полагалось предпринимать ни одно сколько-нибудь серьезное дело, — так, незадолго до Саламинского сражения Фемистокл сумел истолковать полученное из Дельфов пророчество в пользу создания афинского морского флота. Так и Перикл, задумав распространить влияние Афин на запад, заручился согласием дельфийского жречества для основания на юге Италии города Фурий. Словом, общественный и частный быт афинян, казалось бы, можно охарактеризовать известным русским выражением: «Без бога ни до порога».

Вместе с тем, очень интенсивная публичная жизнь афинян делала невозможной постоянную оглядку на авторитет богов и старинные нравственные нормы, требуя от граждан готовности к формированию и выражению собственного мнения.

По характеру своего государственного устройства Афины в середине V в. были наиболее передовым из древнегреческих полисов. Законодательная власть принадлежала всему коллективу свободных граждан, регулярно созываемых на народное собрание. Подготовку к нему осуществлял Совет пятисот, составлявшийся из равного числа представителей от десяти фил — административно-территориальных единиц, на которые делилась Аттика. Члены Совета пятисот избирались жребием, как и многочисленные члены судейских коллегий и сотни должностных лиц для наблюдения за порядком в городе и в гаванях, на базарах и в тюрьмах, за ремонтом храмов и состоянием дорог, и т. д. Только для выборов на должности, связанные с материальной ответственностью (в частности, стратегов) требовался определенный имущественный ценз, и пригодность кандидатуры решалась не жребием, а голосованием. Следовательно, от каждого афинского гражданина требовался известный уровень общественного сознания и достаточная доля ответственности за исполнение доверенных ему обязанностей, которую нельзя было переложить на богов. Из этой практики афинской демократии возник известный тезис, сформулированный софистом Протагором, — «Человек есть мера всех вещей», т. е. в меру своего разумения он судит об окружающей его действительности и принимает свое решение — один ли, вместе ли со своими согражданами в суде или в народном собрании.

Особенно часто пришлось афинянам рассчитывать на собственное разумение с началом Пелопоннесской войны, разгоревшейся в 431 г. между двумя крупнейшими военно-политическими группировками. Одну из них возглавляли Афины, другую — Спарта, и военные действия поначалу складывались не слишком благоприятно для Афин. Уступая спартанцам в сухопутном войске, жители Аттики вынуждены были перебраться в Афины и укрыться за городскими стенами, в то время как враги у них на глазах опустошали брошенные на произвол судьбы угодья. Разгоревшаяся в условиях страшной перенаселенности эпидемия нанесла новый удар по афинянам, — между тем, глубоко почитаемая ими богиня Афина не делала ничего для спасения своих граждан, а из Дельфов шли одно за другим пророчества, предсказывавшие победу спартанцам. Вера в божественный промысел начала колебаться.

Убеждение в благодатном покровительстве богов, стремление заручиться их поддержкой, с одной стороны, и необходимость принимать под свою ответственность собственное решение, отстаивать его и добиваться его осуществления, — с другой, таково было первое противоречие в общественном сознании афинян.

Этим двусмысленным положением богов объяснялась и достаточно широкая шкала представлений об их участии в управлении миром, причем весьма различного мнения на этот счет придерживались люди, входившие в один и тот же кружок Перикла. Так, Геродот, оставивший грандиозную картину восточного Средиземноморья в эпоху Гоеко-персидских войн и захвативший заодно множество предшествовавших событий, был уверен в непосредственном вмешательстве божества в исполнение людских планов. Иногда оно носило благодетельный характер — так, по сообщению историка, за несколько дней до Саламинской битвы афинянам явилось знамение, несомненно подтверждавшее, что симпатии местных богов на их стороне (Геродот. VIII. 65). Чаще, однако, божеству свойственно испытывать зависть к чрезмерному возвышению, славе, богатству смертных и стремиться губить все выдающееся. С точки же эрения Протагора, о богах вообще нельзя сказать, существуют они или нет, — решению этого вопроса препятствует его неясность и краткость человеческой жизни. Огромное большинство афинян таких рассуждений не понимало, Протагор был со временем обвинен в нечестивости и погиб при кораблекрушении, спасаясь от судебного преследования. Заметим, однако, что еще за 20 лет до этого Перикл, выступая несколько раз перед согражданами в начале Пелопоннесской войны, тоже отнюдь не думал апеллировать к проблематичной помощи божества, а обосновывал свой план ведения войны совершенно рациональными аргументами.

Итак, боязнь вызвать зависть и гнев богов, убеждение в необходимости почитать их и ублажать, — с одной стороны, и полное безразличие к их существованию, опора человека на собственные интеллектуальные возможности и рациональное мышление, — с другой, — таково было второе противоречие в идеологии афинской демократии.

Третье противоречие, имевшее часто довольно конкретные последствия для внутри- и внешнеполитической обстановки в Афинах, заключалось в отношении афинян к своим лидерам.

Как во всех древних государствах, возникших непосредственно из родового строя, в Афинах высоко ценилась знатность происхождения, которая создавала достаточно благоприятные условия для выдвижения выходцев из аристократических семей к руководству общественной жизнью. Так, организатором победы над персами при Марафоне был Мильтиад, чей род возводил себя к легендарному Аяксу; в 60-е годы стратегом многократно избирался сып Мильтиада Кимон, сумевший серьезно потеснить персидский флот у берегов Малой Азии и этим подготовить окончательную победу греков; к знатнейшему афинскому роду Алкмеонидов принадлежал и Перикл. Казалось естественным, что именно эти люди, славящиеся благородным происхождением, предназначены отстаивать интересы своих сограждан в области внутренней и внешней политики. Эту мысль всячески поддерживали приверженцы аристократической идеологии в поэзии, в первую очередь знаменитый лирический поэт Пиндар. В его представлении, доблесть — врожденное свойство, ему нельзя научиться, и только тот, кто наделен им от природы, заслуживает почета и уважения. В глазах Пиндара, «природа» — гарантия высокой нравственности и залог благополучия.

Между тем, афинская демократия, охотно выдвигавшая знатных к руководству, еще охотнее пользовалась всяким случаем их низвергнуть. Мильтиад вскоре после марафонской победы был заподозрен в предательстве при неудачном ведении осады о-ва Пароса, приговорен к огромному штрафу и умер в тюрьме, не имея средств его выплатить. Кимон, возглавивший неудачный поход афинского войска на помощь спартанцам против восставших илотов, был приговорен к изгнанию. Дольше всех пользовался расположением народа Перикл, но и он вследствие неблагоприятного начала Пелопоннесской войны был отстранен афинянами от должности стратега, которую занимал не менее 15 лет подряд. Похоже, что афинская демократия придерживалась иных вэглядов на природу доблести, чем Пиндар, и явно предпочитала реальный успех врожденному благородству. Что же касается человеческой природы, то Пелопоннесская война дала множество примеров ее проявления совсем в ином направлении, чем

этого требовала аристократическая концепция доблести: предательство и измена, корыстолюбие и вымогательство оттеснили далеко на задний план благородство и элементарную порядочность.

Итак, что важнее для человека, что обеспечивает ему положение в обществе — нравственный максимализм, следование нормам природной доблести или откровенный прагматизм, обычно прикрываемый видимостью общей пользы? Вот еще одна трудная проблема, возникавшая перед современниками Софокла. Конечно, ни от самого драматурга, ни от его героев мы не должны ожидать прямого ответа на подобные вопросы индивидуального поведения его сограждан, но ни один из этих вопросов не окажется безразличным для объяснения образа действия его персонажей.

3

Хотя семь трагедий, дошедших от Софокла, составляют ничтожную часть его художественного наследия, в них все же определяются общие черты, характерные, по-видимому, для всего его творчества. Лучше всего они выявляются при сравнении идеологии Софокла с мировозэрением его непосредственного предшественника, «отца трагедии» Эсхила. Как и Эсхил, Софокл был убежден в существовании справедливых, хотя и требовательных богов, но божественное управление миром представлялось ему большей частью фоном, на котором раскрывается самостоятельная деятельность человека. Так, прорицания, полученные героями Софокла, всегда сбываются, но только дважды боги непосредственно вмешиваются в их осуществление: первый раз — в «Филоктете», где обожествленный Геракл разрешает все сомнения своего друга, направляя его под Трою; второй раз — в «Эдипе в Колоне», когда голос с небес призывает героя к месту его последнего упокоения и перед страдальцем разверзается поглощающая его заживо земля. Во всех других случаях только собственная деятельность человека помогает исполниться божественному пророчеству.

В «Аяксе» вестник приносит предупреждение Калханта, напоминающее близким к герою людям о необходимости следить за ним до окончания текущего дня, — предупреждение запаздывает, потому что Аякс успевает покончить с собой. Но он делает это отнюдь не потому, что знает о прорицании, а потому что считает для себя невозможным хоть еще на один день продлить жизнь. В «Трахинянках» Гераклу сужден отдых после совершения всех его подвигов, — этим отдыхом становится смерть, после которой действительно не существует ни забот, ни трудов. Но и здесь конец наступает в ре-

ного. Заметим, однако, что в софокловской трагедии гнев Афины является совершенно второстепенным мотивом: и Аякс вовсе не предстает богоборцем, — просто он привык рассчитывать только на свои силы; и действие гнева Афины ограничено, по неисповедимым причинам, одним днем. Мотив этот играет скорее сюжетообразующую роль: не узнай хор и Текмесса об опасности, угрожающей сегодня Аяксу, они бы спокойно дожидались его возвращения и сообщение о его смерти получили бы только от какого-нибудь вестника; с прекрасным предсмертным монологом Аякса Софоклу пришлось бы расстаться. Но и это соображение, исходящее из нужд сценической техники, тоже не главное в определении того значения, которое мог бы получить в трагедии гнев Афины. Главное же состоит в том, что сам Аякс ничего об этом не знает: в Афине он, судя по прологу, видит достаточно благожелательное к нему божество, и решение о самоубийстве принимает совершенно независимо от своих взаимоотношений с ней в прошлом. «Аякс» вовсе не трагедия богоборчества, а трагедия благородной личности, от природы не предназначенной приспособляться ни к обстоятельствам, ни к окружающим ее людям.

Жить прекрасно или не жить совсем — таков нравственный кодекс благородной натуры, который она отстаивает от всяких попыток вмешательства извне. Нетерпимость к чужому мнению, непримиримость к врагам и к себе самому, неукротимость в достижении цели — эти свойства, присущие всем истинным трагическим героям Софокла, так эримо предстают перед нами уже в образе Аякса. Он остается глухим к призывам и мольбам хора «уступить» обстоятельствам, которые оказались сильнее его, — когда сам Аякс употребляет это слово (666), оно эвучит в его устах трагической иронией, ибо эрители заранее знают, что он приведет свои план в исполнение.

Знаменитый монолог Аякса, в котором он выражает притворную готовность примириться с Атридами, вызвал много волнений у ис-

Знаменитый монолог Аякса, в котором он выражает притворную готовность примириться с Атридами, вызвал много волнений у исследователей. Суть их недоумений сводится к тому, что Аякс, не привыкший идти кривым путем, эдесь явно прибегает к обману, чтобы развязать себе руки и избавиться от опеки Текмессы и хора. Как совместить благородную прямоту Аякса с его же хитростью? Вопрос решается, на наш взгляд, двусмысленностью монолога: речь Аякса может быть истолкована и буквально (так понимает ее хор), и с проникновением в ее скрытое значение, которое придает каждому слову верный себе герой. Поэтому правильнее будет не подозревать Аякса в измене своей благородной и прямой натуре, а признать, что он остается так же верен ей в «обманном» монологе, как и в тех, которые произносит до и после него.

Нравственная проблема, встающая в «Аяксе», снова привлечет внимание Софокла в «Филоктете», поставленном в 409 г., за несколько лет до смерти драматурга. Многое изменилось за эти годы в родных Афинах. «Школа Эллады», увенчанная почти готовым ансамблем Акрополя, из последних сил отбивалась от врагов. Впереди было еще, правда, несколько удачных операций на море, но и окончательное поражение. В далекое прошлое ушли те героические идеалы, которые питали благородную «природу» софокловских героев. Уже упоминалось, что в годы Пелопоннесской войны человеческая природа гораздо чаще давала знать о себе совсем в иных проявлениях. Несмотря на все это, Софокл снова возвращается к теме человеческого благородства, соотнося его на этот раз с прагматически понимаемым «общим благом». В «Аяксе» проблема личного и общественного возникала только в одном аспекте: каким сохранится в общественном мнении облик Аякса — как достойный прославления или посрамления? Материальный ущерб, нанесенный Аяксом своим соплеменникам, мерк перед трагедией благородного героя, опозорившего себя бессмысленным поведением.

В «Филоктете» свойства натуры Аякса оказываются поделенными между двумя персонажами, и трудно сказать, какому из них приходится разрешать более трудные противоречия.

Филоктет унаследовал от Аякса его непримиримость к врагам и

Филоктет унаследовал от Аякса его непримиримость к врагам и неукротимость в гневе: брошенный Атридами на произвол судьбы и десять лет терзаемый муками болезни и одиночества, он ни на каких условиях не хочет примирения с ними. Даже надежда на излечение, пока ее сулит смертный, не может склонить его к участию в захвате Трои. Неоптолем близок к Аяксу своей благородной природой, которую он, однако, вынужден на время предать в интересах «пользы». Он с самого начала неохотно слушает советы своего наставника в прагматизме — Одиссея. Уже в прологе искренний и бесхитростный Неоптолем противопоставляется готовому на всякие уловки многоопытному Одиссею. При этом последний руководствуется соображениями отнюдь не личной выгоды, — возвращение Филоктета под Трою соответствует интересам всего греческого войска. Сознавая значение исторической миссии, возложенной на ахейских вождей, Неоптолем поначалу соглашается использовать против Филоктета явный вымысел и заведомую ложь. Однако по мере того, как юноша проникается сочувствием к страданиям Филоктета и, в конце концов, становится свидетелем его мучительного припадка, он все более осознает несовместимость обмана по отношению к доверившемуся ему страдальцу с внутренним долгом честного человека, каким от природы призван быть сын прямого и бесхитростного Ахилла. В результа-

те Неоптолем возвращает Филоктету его лук и соглашается выполнить прежнее обещание, т. е. доставить его на родину. Понимая, что этим он вызывает против себя ненависть Атридов и месть всего ахейского войска, Неоптолем, тем не менее, предпочитает остаться верным своей природе и достойным своего отца. Нравственный долг человека приходит в непримиримый конфликт с интересами общества; прямота и честность Неоптолема заводят все дело в тупик, и Софоклу не остается ничего другого, как искать разрешение всех противоречий в появлении сверхъестественной силы — обожествленного Геракла, который на правах старого друга, некогда вручившего Филоктету свой лук, передает ему волю богов: герой должен поехать под Трою, получить там исцеление и помочь соотечественникам взять вражеский город. Единственная из всех сохранившихся трагедий Софокла, построенная с применением deus ех machina, завершается без обычных смертей или самоубийств. Вмешательство Геракла разрешает конфликт между справедливым гневом индивидуума и интересами целого, между благородной природой героя и потребностями общего дела.

Благополучный финал «Филоктета» не должен привести нас к заключению, что возникающие здесь проблемы лишены трагизма или были неактуальны для своего времени. Наоборот, в известном смысле «Филоктет» был ближе к непосредственным жизненным конфликтам, чем более ранние произведения Софокла. Аякс совершил позорное деяние не по своей вине — Неоптолем вполне сознавал неприглядность своего поведения. Его образ был человечнее, доступнее эрителям, чем недосягаемый в своей трагической непреклонности Аякс. Общественный и индивидуальный опыт, накопленный афинянами за трудные годы Пелопоннесской войны, заставлял их особенно живо реагировать на постановку нравственных проблем: что больше присуще «природе» человека — прямота и честность или приспособление к сиюминутным требованиям и интересам? Моральное превосходство софокловского Неоптолема над Одиссеем очевидно, но так же очевидно, что это превосходство не способно привести сына Ахилла к стоящей перед ним цели — добиться участия Филоктета в завершающем этапе Троянской войны. В этой трагедии все посвоему правы: Филоктет — в своей ненависти к обидчикам; Одиссей — в стремлении выполнить данное ему и важное для всего войска поручение; Неоптолем — в желании сохранить в чистоте свое природное благородство. На исходе своих дней Софока сумел показать всю глубину конфликта, возникающего между индивидуально-справедливым и общественно-полезным, но не мог найти ему естественного разрешения, потому что историческая действительность поколебала убеждение поэта в возможности моральной победы благородной личности над враждебностью ее социального окружения. Впрочем, чтобы понять, какой ценой достигается такая победа, надо вернуться к более ранним созданиям поэта.

Δ

«Антигону» (442 г.) долгое время принято было рассматривать — а иногда и сейчас рассматривают — как трагическое столкновение двух одинаково справедливых начал: кровно-родственного, олицетворяемого Антигоной, и государственно-правового, защищаемого Креонтом. Однако это толкование, исходящее из опыта человека нового времени, противоречит как непредвзятому анализу софокловской трагедии, так и специфике взаимоотношений между личностью и государством в Перикловых Афинах³. Начнем с последнего.

Древние греки — и не только афиняне — чувствовали себя полноправной личностью лишь в той мере, в какой они являлись членами гражданского коллектива. Связь эта была взаимной: человек пользовался статусом гражданина, если он владел хотя бы небольшим земельным наделом и мог обеспечить себя вооружением для участия в военных действиях; в свою очередь, государство считало своим долгом поддерживать материально неимущих граждан, брать на себя заботу о сиротах. Способным к исполнению обязанностей стратега считался в Афинах гражданин, не только обладавший достаточным имущественным цензом, но и имевший детей от законной жены: предполагалось, что человек, умеющий хорошо вести домашние дела, справится и с общественными. Тесная связь личности с государством подкреплялась общностью религиозных культов: Зевсу был посвящен ряд общегородских праздников, но каждая семья особо почитала Зевса — покровителя домашнего очага и той ограды, в пределах которой собирались все члены семьи. Таким образом, уже заранее можно сказать, что противопоставление частных и общегосударственных нравственных норм в афинской демократической идеологии являлось маловероятным. Иное дело — государства олигархические или монархические, где не правители служат закону, а закон — правителям. Здесь могло иметь место и нарушение прав личности, и ее насильственное подчинение прихотям тирана.

Теперь обратимся к правовой стороне конфликта в «Антигоне».

Запрещение хоронить Полиника, которым начинает свое правление пришедший к власти Креонт, не имеет под собой достаточных оснований. Оставить непогребенным труп противника, бросив его на про-

³ См. подробнее [133].

извол бродячим псам и хищным птицам, — достаточно частая угроза в гомеровских поэмах, где такая доля убитого воспринималась как еще один удар по его посмертной славе. Впрочем, и здесь практиковалась выдача трупа родным за выкуп; лишить близких права на последнюю услугу покойнику считалось делом безнравственным. Тем более справедливо это для классического периода греческой истории, когда даже случайному прохожему вменялось в обязанность похоронить попавшееся ему на пути непогребенное тело. Мера эта была своего рода защитной реакцией как от вполне реальной опасности заражения местности, так и от потенциальной угрозы со стороны покойника: предполагалось, что пока тело не предано земле, душа умершего не находит себе места в царстве теней, а скитается по земле, причиняя всяческие беды живым. Тем более невозможно было представить себе запрет родным хоронить своего покойника, который бы исходил от государства. Даже если речь шла об изменнике или политическом противнике, запретным было только его погребение в родной земле, но никто не препятствовал близким похоронить тело за ее пределами. Таким образом, указ Креонта, отказывающий в погребении Полинику, нарушает все правовые и нравственные нормы древней Эллады и ни в коей мере не может быть отождествлен с волей государства. Это самый типичный пример произвола единоличного правителя, встречающий к тому же всеобщее осуждение народа, о чем сообщает отцу Гемон. Кстати, отношение Креонта к «мнению народному» характеризует его тоже не как идеального царя — истинного отца своим согражданам, а как деспота, считающего единственно правильным свое мнение. Наконец, упрямство Креонта встречает осуждение и у прорицателя Тиресия, чьими устами вещают сами боги, — несправедливость позиции нового фиванского царя настолько очевидна, что можно только удивляться тому, с какой настойчивостью защищали ее многие современные исследователи. (Что Софокл именно так — как высокомерный, нечестивый произвол — расценивал запрещение хоронить своего противника, следует, кстати, из заключительной части «Аякса», где общепринятая нравственная норма, в конце концов, торжествует.)

Креонт и Антигона представляют собой два полюса реализации протагоровского тезиса о человеке как «мере вещей». Креонт меряет и себя, и окружающих его людей мерой собственного произвола. Выдавая свой указ по единичному, частному поводу за закон, он придает абсолютное значение мнению одного человека, который, как он ни будь умен, не имеет права нарушать вечный закон богов. Антигона меряет себя и сложившуюся вокруг нее ситуацию мерой ее соответствия именно этим непреходящим нравственным нормам, находящимся под

защитой богов. Как она посмела нарушить царский запрет? Разве она не знала о грозящей ей казни? — спрашивает Антигону Креонт (446—449). Конечно, знала, — отвечает девушка, — но не считала возможным поставить исполнение человеческого указа выше своих обязательств перед богами. Запрет Креонта изрек не Зевс, и не его постоянная сопрестольница Дика (Справедливость) (450—452), потому что отказ покойнику в погребении противоречит всем божественным установлениям. В основе «меры вещей», принятой Креонтом, лежит индивидуальное человеческое разумение; в основе «меры вещей», принятой Антигоной, — незыблемые нравственные нормы, освященные авторитетом олимпийских богов. Достаточно противопоставить эти две «меры», чтобы понять, на чьей стороне окажутся симпатии Софокла.

Если тем не менее Антигона погибает в атмосфере полного одиночества, созданной вокруг нее Софоклом, то это происходит потому, что великий поэт был намного прозорливее своих современников и многих исследователей наших дней. Самосознание личности, присвоение себе права судить других так же вытекали из существа афинской демократии, как и постулируемая ею опора на традиционный авторитет богов. Когда к власти приходит человек, подобный Креонту, его гипертрофированная вера в свои возможности способна нанести государству непоправимый вред; осквернение алтарей гниющей плотью мертвеца, о котором сообщает Тиресий, — одно из предвестий такого бедствия. Чтобы защитить город от гнева богов, чтобы встать на пути человеческого произвола, нужна героическая личность, готовая купить ценой жизни право на исполнение родственного долга. Такой личностью и становится для Софокла Антигона, трагически гибнущая в неравной борьбе, но своей смертью восстанавливающая мировую справедливость.

Конечно, лучше было бы, если бы в духе рождественской притчи элые были бы наказаны, а добрые торжествовали победу, — однако, силы, пришедшие в столкновение в «Антигоне», были слишком могущественны для такого благостного исхода. Конфликт между осознавшей себя индивидуальностью и традиционным благочестием коренился в самом существе афинской демократии и в десятилетия, последовавшие за постановкой «Антигоны», вполне дал о себе знать в общественной практике афинян. Добавим к этому, что и подвиг Антигоны и его мотивировку трудно было бы себе представить в какомлибо жанре, получившем развитие до аттической трагедии: уделом незамужней девушки в древних Афинах было беспрекословное повиновение воле отца или заменяющего его родственника. Чтобы решиться на открытое столкновение с царем, чтобы противопоставить

ему свое мнение, нужен был не менее высокий уровень самосознания личности, чем тот, на котором находится Креонт. Достижение этого уровня в поведении Антигоны — тоже неоспоримый результат развития афинской демократии, усвоенный Софоклом. И предпосылки конфликта в этой трагедии, и его глубина, и его разрешение — в одинаковой мере следствие внутренних противоречий, свойственных общественному строю Афин в V в.

Выше уже упоминалось, что завершающая часть «Аякса» содержала в себе зерно проблемы, явившейся исходной точкой для «Антигоны», — право героя на погребение независимо от отношения к нему при жизни. Так и в «Антигоне» своего рода лейтмотивом проходит проблематичность человеческого знания, которая получит еще более полное выражение в двух последующих трагедиях. Креонт с самого начала уверен в непогрешимости своих замыслов, которые, однако, в конце трагедии оборачиваются «неразумием» и «безрассудством». Поступок Антигоны и Исмена, и Креонт, и хор характеризуют как проявление безрассудства, сама Антигона задается вопросом, кто же из двух — Креонт или она сама? — поступает неразумно (469 сл.). Финал трагедии дает ответ на этот вопрос, подтверждая героическую «разумность» девушки, совпадающую с объективно существующим божественным законом, но воспользоваться плодами своего разумного решения Антигона не успевает.

Аналогичная ситуация — в «Трахинянках», которые по времени создания занимают место между «Антигоной» и «Царем Эдипом». Преданная Гераклу и с трепетом ожидающая его возврата Деянира стремится узнать правду о причине похода ее супруга на Эхалию — не для того, чтобы мстить ему, а для того, чтобы отвратить его от новой любви, в которой Деянира не видит ничего преступного: неожиданно вспыхнувшую в Геракле страсть к Иоле легко объяснить необоримым воздействием Афродиты, подчиняющей себе сердца и смертных, и бессмертных. Но и в стремлении Деяниры вернуть себе Геракла тоже нет ничего преступного, и к выполнению этой задачи брошенная женщина приступает во всеоружии знания, позволяющего ей действовать в полной уверенности своей правоты. «Что страшного в знании?» — спрашивает она (459), и глашатай Лихас должен признать в ней разумную женщину, здраво смотрящую на жизненные обстоятельства. И вот результат разумной деятельности Деяниры: «Знай, что сегодня ты погубила своего мужа и моего отца!» — сообщает ей Гилл (739 сл.). Зелье, некогда врученное Деянире смертельно раненным кентавром, оказалась не приворотным средством, а

⁴ Скорее всего, после 438 г.

страшной отравой, заживо сжигающей тело Геракла. Поступки, представляющиеся человеку разумными, приводят к последствиям, противоположным его первоначальным (и вполне благочестивым) намерениям, — истинное знание приходит к Деянире (710—713), как и к Креонту, с пагубным опозданием и становится причиной ее самоубийства. Точно так же отдых, обещанный Гераклу после его многолетних трудов, оказывается совсем иным, чем представляли его себе люди (821—830. 1164—1173). Божественное прорицание не солгало, — только боги глубже понимают истинный смысл изреченных ими слов, чем смертные.

Впрочем, в «Антигоне» и «Трахинянках» проблема знания только намечается, — всестороннее раскрытие она находит в «Царе Эдипе», где деятельность главного героя проходит под знаком неустанного стремления к истине, как бы она ни оказалась безжалостна, и все поведение Эдипа проникнуто нескончаемым ее поиском. Глаголы со эначением «искать», «исследовать», «узнавать» и т. п. составляют один из разветвленных лейтмотивов этой трагедии; в целом ряде случаев они сосредоточиваются в компактные лексические гнезда, цель которых в афинской драме — внедрить в сознание зрителя идеи, владеющие драматургом и для него особенно важные. К чему приводят эти неуклонные усилия Эдипа овладеть знанием, известно: к его саморазоблачению, вследствие которого фиванский царь опознает в себе убийцу собственного отца и мужа собственной матери. Поскольку таким образом Эдип узнает о невольном совершении пророчества, полученного им некогда в Дельфах, из этого нередко делают вывод, что главной целью Софокла было доказать незыблемость божественных прорицаний и бессилие человека перед лицом безжалостного рока. К этому добавляются усиленные поиски вины Эдипа: его обвиняют то в легкомысленном отношении к полученному прорицанию, то в несправедливых обвинениях по адресу Тиресия и Креонта, которых Эдип подозревает в заговоре против себя. Между тем, ни построение действия в трагедии, ни самый ее текст не дают основания для подобных обвинений.

5

Прежде всего, действие «Царя Эдипа» относится ко времени, отделенному от убийства Лаия и женитьбы Эдипа на Иокасте добрыми двумя десятками лет: когда юноша Эдип получил в Дельфах зловещее пророчество (787—799), он позабыл все сомнения относительно

 $^{^5}$ О времени постановки трагедии см. выше, № 1, прим. 26. К проблематике подробнее [73, с. 181-221].

своего происхождения и твердо решил не возвращаться в Коринф, где были живы Полиб и Меропа, которых он считал своими родителями. Бредя из Дельфов куда глаза глядят, Эдип встретил заносчивого чужеземца на колеснице, и между ними загорелась дорожная ссора. На нападение незнакомца разгневанный Эдип ответил яростным ударом дорожного посоха, отчего его соперник свалился замертво. Продолжая свой путь, Эдин дошел до Фив, разгадал загадку влодейки-Сфинкс и в награду получил опустевший незадолго до этого царский престол и руку овдовевшей царицы. Какие основания были у него подозревать в убитом своего отца и в его вдове -- свою мать? В дорожной ссоре Эдип поступал в соответствии с элементарной логикой самообороны, защищаясь от надменного встречного, а в Фивах — в соответствии с правилами богатырской сказки, которые предписывают освободителю царства от чудовища жениться на спасенной царевне или царище. Таким образом, если бы Софока хотел показать тщетность человеческих усилий в борьбе с роком, он должен был сделать содержанием своей трагедии события из ранней молодости Эдипа, когда тот по неведению исполнил все то, чего хотел избежать. Софокл, однако, поступил иначе, и поэтому в его трагедии никакой роли не играет рок, и никто не стремится вступать с ним в борьбу, поскольку все предреченное давно свершилось.
Содержание «Царя Эдипа» составляют вовсе не события двадца-

тилетней давности, а, по верному замечанию Шиллера, непрерынный «трагический анализ», производимый самим Эдипом, причем речь идет вовсе не о том, убил ли Эдип незнакомца и даже — кем был этот незнакомец (на этот вопрос любой зритель мог дать ответ еще до начала трагедии и уж во всяком случае, сравнив рассказ Покасты с воспоминаниями Эдипа, 715 сл., 729—753, 798—815), а о том, кто же, в конце концов, сам Эдип, чей он сын, муж, отец. Именно в процессе расследования незаметно для эрителя смещаются цели фиванского царя. Сначала он ищет причину моровой язвы, посетищей его страну. Потом — убийцу прежнего царя, и вдесь-то у Эдина возникает подозрение в причастности к этому делу Креонта как самого близкого к царскому трону человека, единственного, кому могла быть выгодна смерть Лаия; как мы знаем, подозрения Эдина оказываются напрасными, но надо признать, что он руководствуется при этом вполне разумной логикой борьбы за власть. Наконен, с топ же настойчивостью и непреклонностью Эдип расследует спое происхождение, и на этом пути ему приходится неоднократно преодолевать сопротивление людей, раньше него — в силу своего участия и данно забытых происшествиях — понимающих, к чему припедет начатое им дознание. Если даже оставить в стороне эловещие намени Тиресни

(415—425), которым Эдип не придает никакого значения, так как его смертельно оскорбляет совершенно необоснованное, по его мнению, обвинение в убийстве Лаия, все же Эдипу по меньшей мере дважды представляется возможность прекратить свой розыск: сначала его умоляет об этом Иокаста (1060—1068), потом старается уйти от ответа на губительные вопросы старый пастух (1146—1165). И не было бы пичего проще, чем послушаться совета любящей и любимой жены, до того не раз старавшейся внести покой в смятенную душу Эдипа, если бы герой Софокла не был человеком, «каким он должен быть», т. е. не шел бы до конца к однажды намеченной цели, невзирая на все опасности, угрожающие его благополучию и самому существованию.

В этом смысле правы сторонники той теории, которая в судьбе Эдипа видит присущую познанию трагическую двусмысленность: проникая в глубины жизни, оно разрушает ее непосредственную данность, губит спокойную простоту «наличного бытия». В древнегреческом театре эту мысль примерно за полвека до постановки «Царя Эдипа» выразил один из героев Эсхила: «Лучше быть несведущим, чем мудрым». Однако в те, далекие для софокловского Эдипа времена человеческое знание, если оно совпадало с нормами мировой справедливости, вело смертного по единственно возможному и потому правильному пути преклонения перед божественными нравственными заповедями. На рубеже последней четверти V в., после вторжения в умственную жизнь афинян софистики и риторики, «простота наличного бытия» утратила в их глазах свою однозначную привлекательность. Для раскрытия заложенных в жизни противоречий требовались героические усилия интеллекта, даже если человек сознавал, что он может вызвать против себя силу, одолеть которую он не способен.

Нет ли, впрочем, ужасного коїдунства в нашем утверждении, что Эдип, убивший родного отца и женившийся на собственной матери, остастся в глазах Софокла идеальным, нормативным героем? Нет — именно потому, что Софокл в этой трагедии рисует не закоренелого злодея, хладнокровно расправляющегося с отцом и насилующего мать; такой персонаж никогда не мог бы стать объектом художественного исследования в подлинной трагедии. Софокл же изображает человека, по неведению совершившего страшные преступления и не только не уклоняющегося от своего публичного саморазоблачения, но и раныше всех творящего суд над самим собой. В известном отношении Эдип следует логике Аякса, т. е. осуждает себя на самоослепление, исходя не из субъективного намерения, а из объективного результата. Но в то время как трагедия Аякса возникает вследствие вмешательства божества, отчуждающего действие от его носителя, превращающего субъективно оправданный замысел в поступок, по-

зорящий совершившего, трагедия Эдипа коренится в ограниченности, экзистенциально присущей самому человеческому знанию: все разумные меры, принятые Эдипом и его родителями в прошлом и принимаемые им самим в настоящем, приводят к прямо противоположному результату.

На чьей стороне находятся симпатии Софокла в этом столкновении неизбежно неполного, частичного, ограниченного человеческого знания с всеобъемлющим, всеохватывающим божественным всеведением, олицетворяющим в глазах поэта разумность мира? Настоящая трагедия не позволяет подобной постановки вопроса — иначе она превратится в плоскую притчу о пользе смирения. «Царь Эдип» потому и является на протяжении столетий образцом трагедии, что в непримиримый конфликт оказываются вовлеченными могучие силы, одинаково правые в своих притязаниях. Общественная нравственность не могла бы смириться с безнаказанностью вольного или невольного отщеубийцы, взошедшего на ложе собственной матери, и мир «вышел бы из своей колеи», если бы такое преступление осталось неразоблаченным, — в этом отношении правда находится на стороне дельфийского оракула, давшего своим приказом изгнать из фиванской земли убийцу Лаия первый толчок «трагическому анализу», который разворачивается в «Царе Эдипе». И зрители Софокла, считавшие олимпийских богов прямыми покровителями афинской демократии, не могли осуждать Аполлона за его совет, приведший к саморазоблачению Эдипа.

Вместе с тем, афинская демократия не многого стоила бы, если бы она сама не сознавала, что вырастила новый тип человека — не бессловесного раба под игом деспота-варвара, а самостоятельного в своем решении и поведении индивидуума, способного и готового принять на себя всю меру ответственности за свои поступки. Коллективом таких свободных, подчиняющихся только себе подобным, видел Эсхил афинское ополчение, сокрушившее войска Дария и Ксеркса, в «Персах» (472 г.). Человеческая личность, находящая в себе силы пойти на смертные муки ради служения своему призванию и долгу, — таким видел свой идеал Софокл, создавая образы Антигоны и Эдипа. Героическая индивидуальность и разумный, но непознанный универсум — эти две силы пришли в столкновение в софокловской трагедии, и вследствие могущества обоих противников борьба между ними не могла не принять грандиозных масштабов. И если победа остается в конечном счете за вечным и неуничтожимым миропорядком, не меньшее значение имеет раскрытие с максимальной полнотой возможностей человеческой личности, обнаруживающей их в целенаправленном и бескомпромиссном деянии.

6

Две трагедии, оставшиеся до сих пор за пределами нашего анализа, — «Электра» и «Эдип в Колоне» — несмотря на все различие в сюжете, объединяются одной особенностью, которую можно было бы назвать странным для софокловской трагедии словом «беспроблемность».

В самом деле, содержание «Электры» составляет месть детей Агамемнона за убитого отца, необходимость которой ни у них самих, ни у хора не вызывает никакого сомнения. В эсхиловских «Хоэфорах» огромная лирическая сцена была нужна для того, чтобы укрепить душу Ореста накануне матереубийства, и в последнюю минуту он испытывал все же мгновенное колебание, для преодоления которого требовалось вмешательство Пилада. В еврипидовской «Электре» брат и сестра чувствовали себя после совершения мести потерянными и раздавленными. Ничего похожего у Софокла: матереубийство санкционировано Аполлоном и осуществляется без малейшего колебания. Трудности возникают в связи с чисто «технической» стороной дела: чтобы заручиться доверием в доме Эгисфа, Оресту и его воспитателю приходится придумать историю мнимой смерти юноши, и эта весть, равно как и появление неузнанного Ореста с урной, якобы содержащей его прах, ударяет бумерангом по Электре, готовой теперь свершить месть своей собственной рукой. Достаточно, однако, ей опознать брата, как она становится его верной помощницей, а у Ореста после убийства матери еще достает сил, чтобы вести двусмысленный монолог с Эгисфом, а затем заколоть и его.

Конечно, для Электры предвкушение мести не проходит так беззаботно, как это может показаться по нашему изложению. Уже в прологе мы видим ее в состоянии крайнего напряжения, вызванного долгим бесплодным ожиданием Ореста. Затем от своей сестры она узнает о намерении Эгисфа убрать ее с глаз долой, а в ожесточенном споре с матерью выплескивает все, что накопилось у нее в душе. Известие о гибели Ореста повергает ее в полное отчаяние, еще более усугубляемое отказом Хрисофемиды принять участие в мести. Последним актом переживаний Электры становится ее монолог над урной, и нам остается только восхищаться мастерством, с которым Софокл доводит образ до драматической кульминации, но сущность трагического лежит здесь не в столкновении каких-то сил, имманентно присущих мирозданию, не в противоречивости поведения человека, а в необходимости мобилизации его душевных сил в крайне неблагоприятных обстоятельствах. Одиночество героини, непонимание ее окружающими, враждебность матери напоминают положение многих

⁶ См. подробнее ниже, № 7.

других персонажей Софокла, но там их неукротимость и непреклонность способствуют конечному торжеству объективной справедливости через приносимые ими жертвы. В «Электре» разумность мироздания, олицетворяемая в божественной воле, не подлежит ни сомнению, ни обоснованию, — внимание драматурга всецело поглощает человеческая индивидуальность, вовлекаемая нелегким для нее путем в процесс реализации задания Аполлона.

Не возникает необходимости в доказательстве правоты Аполлона и в «Эдипе в Колоне». Достаточно слепому скитальцу Эдипу открыть Тесею пророчество, во исполнение которого его могила в священной роще Евменид будет служить вечным залогом благоденствия для Афин, как Тесей принимает сторону изгнанника, защищает его от Креонта и благочестиво провожает к месту последнего упокоения. Конечно, и в этой трагедии, как в «Электре», есть вершинные точки, в которых прорывается все еще бушующий темперамент Эдипа (его спор с Креонтом или ответ Полинику), но назначение этих сцен оправдать изгнанника, а не ставить его снова лицом к лицу с его мрачным прошлым. Насколько бескомпромиссно царь Эдип в более ранней трагедии признавал себя виновным в невольных преступлениях и даже в своей исконной «нечестивости», настолько же решительно Эдип, пришедший в Колон, эту ответственность с себя снимает. Он выступает теперь не как «совершивший», а как «пострадавший», «перенесший» много напрасных бед, и его оправдательный монолог перед Креонтом (962—999) содержит полную программу освобождения от нравственной ответственности. Аттическая трагедия, поднявшая огромный пласт общественного сознания, охватившая глобальные противоречия мироздания и не один раз задумывавшаяся над сложным положением человека в этом мире, завершает свой исторический путь иллюзорным примирением героя с непознанными силами, в борьбе с которыми он прежде утверждал свою подлинную сущность.

7

Проблематика трагедий Софокла не сводится, естественно, к изложению и столкновению идей, — в конфликт вовлекаются живые люди, и для всех сохранившихся трагедий можно установить некоторые сходные принципы в художественном изображении персонажей.

Прежде всего, это стремление поэта к обобщенной нормативности героя, непреклонного в достижении поставленной цели. Действующие лица Эсхила часто представали перед эрителем в момент выбора решения — таковы Пеласг в «Просительницах» (см. выше, № 3),

⁷ См. выше № 1, § 4.

Этеока в «Семерых против Фив», Орест в «Хоэфорах». В еще большей динамике представлена еврипидовская Медея, неоднократно принимающая и отбрасывающая уже принятое решение убить собственных детей, чтобы отомстить Ясону. Софокаа — за одним исключением, о котором речь пойдет ниже — не привлекает в его героях процесс выбора решения. Они появляются в тот момент, когда сложившаяся ситуация властно диктует им одну, единственно воэможную линию поведения. Таков Аякс: поэорное избиение скота не оставляет ему иного выхода, кроме самоубийства. Такова Антигона: гибель Полиника предопределяет ее стремление похоронить труп брата, невзирая ни на какие запреты. Таковы Электра и Филоктет в их неукротимой ненависти к обидчикам, таков Эдип в его желании обрести себе последнее успокоение в Колоне и в непримиримости к изгнавшим его сыновьям.

Даже если цель, на которую направлены усилия индивидуума, смещается, это происходит незаметно для эрителя и не оказывает никакого влияния на присущую герою целеустремленность. Так, царь Эдип сначала озабочен выяснением причин моровой язвы и, узнав их, принимает энергичные меры, чтобы парализовать неведомого преступника. Затем он с той же одержимостью сам ищет след «древнего злодейства», который приводит его к неизбежному самоопознанию, — и эдесь, несмотря на усилия Иокасты и старого пастуха, Эдип доводит расследование до трагического конца. Начальная ситуация в «Трахинянках» не предполагает заранее вмешательства Деяниры в судьбу Геракла, — но коль скоро оно становится, с ее точки эрения, необходимым, Деянира без колебаний прибегает к помощи мнимого приворотного зелья. Сомнения одолевают ее уже после того, как плащ отправлен Гераклу.

Некоторое отклонение от общего правила представляет собой образ Неоптолема, который и в самом деле изменяет своей прежней готовности доставить Филоктета под Трою и возвращает ему лук. Однако и здесь не следует преувеличивать психологическую глубину разработки образа: душевные муки Неоптолема скрыты от зрителя, и только несколько раз встречающееся в его речах слово «давно» (806, 906, 913, 966) указывает на длительное созревание в его душе желания отвергнуть навязанную ему роль, причем этот отказ свидетельствует не о рождении новой черты характера, а о возвращении Неоптолема «к самому себе» (950), о сохранении им своей «природы» со всеми заложенными в ней возможностями (1310).

Раскрывая личность своих героев в самый значительный момент их жизни, Софокл, однако, не уделяет внимания их чисто индивидуальным чертам. Проникновеннейший прощальный монолог Аякса впол-

не подобает благородному мужу, воину и любящему сыну, но в нем нет ничего субъективного, что было бы свойственно только этому герою. Трогательные жалобы Антигоны, не успевшей насладиться радостями супружества и материнства, справедливо вызывают слезы у достаточно сдержанного хора, но эти жалобы могла бы повторить любая девушка, покидающая свет задолго до определенного ей срока. Зритель знает, что Антигона обручена с Гемоном, знает о попытках юноши вмешаться в судьбу осужденной, — сама Антигона ни чем не обнаруживает свои чувства именно к этому жениху. Та же Антигона, решившись на погребение Полиника, и Электра, готовясь взять на себя месть убийцам отца, пытаются обрести помощь в лице Исмены и Хрисофемиды, обращаясь только к одному доводу: оказав им поддержку, сестры обнаружили бы свою благородную природу и стяжали славу (Ан. 38; Эл. 970 сл.). Аргументом служит критерий, обращенный на объективною ценность поступка, а не какие-нибудь, только сестрам доступные воспоминания о прожитых вместе днях детства и юности.

При всем том, скажет читатель, мы не спутаем Аякса с Антигоной и Эдипа с Филоктетом, ибо каждый из них — своеобразная личность, законченная индивидуальность. Читатель будет прав. Конечно, говоря об индивидуализации в античном театре, мы не должны подходить к ней с мерками нового времени, стремящегося запечатлеть в образе неповторимое сочетание отдельных черт психического склада и внешнего облика человека. Последнее условие неприменимо к античности хотя бы потому, что маска и костюм, которые носил персонаж, подчеркивали как раз его принадлежность к определенному социальному типу (царь, вестник и т. п.), а отнюдь не его индивидуальность. Но и античные драматурги, как мы уже видели, не были озабочены воспроизведением всех нюансов психического облика героев. Какие же другие средства были в распоряжении Софокла, если он хотел достичь и достигал своеобразия своих персонажей?

Первое из этих средств — уникальность ситуации, в которую поставлены его герои.

Любая девушка, приговоренная к смерти, будет оплакивать свое несостоявшееся жизненное призвание, но далеко не любая согласится под страхом смерти нарушить запрет царя. Любой царь, узнав об опасности, грозящей государству, примет меры к ее предотвращению, но далеко не всякий царь должен при этом оказаться тем самым виновником, которого он ищет. Всякая женщина, желая вернуть себе любовь мужа, может прибегнуть к спасительному зелью, но отнюдь не обязательно, чтобы это зелье оказалось смертельным ядом. Любой эпический герой будет тяжело переживать свое бесчестие, но вовсе не каждый может быть повинен в том, что вверг себя в этот

позор из-за вмешательства божества. Другими словами, каждый сюжет, хоть и заимствованный из мифа, Софокл умеет обогатить такой «подробностью», которая необыкновенно расширяет возможности для создания необычной ситуации и для проявления в ней всех качеств героя⁸.

Другое средство индивидуализации образа — противопоставление герою персонажа, контрастирующего с ним либо чертами характера, либо уровнем знания.

По первому принципу создан контраст между Антигоной и Исменой. Первая — воплощенная решимость действовать, беззаветное служение долгу; вторая — покорность власть имущему, склонность к компромиссу. И даже когда Исмена готова пойти на смерть вместе с Антигоной, подлинная героиня не нуждается в этой жертве: свой груз ответственности она не хочет с кем бы то ни было делить. Более наступательную позицию занимает в «Электре» Хрисофемида. Она не только, как Исмена, не находит в себе сил для мести убийцам отца, но и всячески стремится отвратить от нее сестру. Ясно, что одержимость Электры обрисовывается на этом фоне еще ярче.

Между царем Эдипом и Иокастой нет такого различия в характере, как между названными выше сестрами. Преданная царю супруга, понимая его состояние, хочет внести успокоение в его смятенную душу; для этого у нее находятся и ласковые слова, и разумные доводы. Но вот наступает момент, когда человеческая речь не может вместить в себя страшную истину, и Иокаста способна только просить Эдипа о прекращении расследования. Царь остается глухим к ее мольбам, они представляются ему препятствием на пути к правде, которое не заслуживает внимания, — в столкновении истинного знания, открывшегося Иокасте, и мнимого знания, увлекающего за собой Эдипа, достигает высшего предела неповторимость той трагической ситуации, в которой находится герой.

К сюжетообразующим средствам индивидуализации персонажей присоединяются у Софокла и отнюдь не случайные стилистические приемы.

Жизненное кредо героя в драме раскрывается, как правило, в монологах, построение которых и даже объем могут многое сказать о человеке. Так, например, в «Антигоне» на долю заглавной героини приходится, если не считать ее прощального коммоса, один небольшой монолог (450—470), на долю Креонта — пять, общим объемом в 165 стихов. Как видно, новый царь любит поговорить н любит, чтобы его слушали. По содержанию три из его пяти монологов отлича-

⁸ Ср. выше, № 2, § 6.

ются достаточной эмоциональностью, поскольку царь встречает противодействие своим замыслам и стремится его преодолеть. Два же других монолога представляют собой набор общих мест и бесспорных истин (162-210, 639-680), которым сам Креонт, кстати, не очень следует.

При этом важно не только то, что говорят Креонт и Антигона, но и как они это говорят. Спокойный, уверенный в себе Креонт строит речь из пространных периодов, с разъяснениями и повторами, причем любой из таких периодов укладывается в некое число полных стихов — в 5, 6, 7, иногда в 9 строк. Так, всего лишь 4 периода в выходном монологе Креонта (162-210) занимают в общей сложности 27 стихов — больше его половины и больше монолога, в котором Антигона будет отстаивать свое право на погребение Полиника. (За примером отошлем читателя к ст. 194-206.) На добрую полсотню стихов этой тронной речи — ни одной вопросительной интонации, хотя бы риторической, ни одного междометия! А что у Антигоны? Во всей ее партии, объемом немногим более 200 стихов, встретим всего два периода в 5 и 6 стихов — оба раза в прологе, где она излагает запрет Креонта (26-36), т. е. воспроизводит чужие слова. В ее же собственной речи даже периодов в 2-3 стиха сравнительно немного — всего 14. Все остальное (не считая небольшого количества односложных предложений в стихомифии) — постоянные переносы окончания фразы в другой стих, начало ее посередине стиха, что в греческой трагедии всегда является признаком импульсивности говорящего.

Храни же ум свой для себя. А брата Я схороню. Прекрасна в деле этом И смерть. В гробу лежать я буду, брату Любимому любимая сестра...

(73-77)

Еще эмоциональнее — разорванные самостоятельными предложениями на две-три части одиночные стихи:

Не бойся за меня! Себя побереги!
(83, ответ Антигоны Исмене).
Да, знала. Как не знать? Объявлен всем он был.
(448, ответ Антигоны Креонту).

Как видим, Антигона не склонна к длинным речам — ее язык так же энергичен, импульсивен, как ее собственное поведение.

Впрочем, импульсивным может быть и длинный монолог — например, страстное обличение лицемерия и коварства честолюбцев, выливающееся в устах Эдипа в десять безостановочных стихов (ЦЭ. 380—389), — мы даем их эдесь в прозаическом переводе, лучше передающем взволнованную интонацию оригинала: «О богатство, и

власть, и искусство [править людьми], превосходящее любое другое искусство в жизни, полной соперничества, каким предметом зависти вы являетесь, если ради этой власти, которую вручил мне город не по моей просьбе, а в дар, — ради нее верный Креонт, мой давний друг, жаждет изгнать меня, обойдя исподтишка и подослав этого лжепророка, плетущего козни, коварного обманщика, его, кто хорошо видит только наживу, в своем же искусстве слеп!» И если этой тираде предшествует поток непрерывных риторических вопросов, то только глухой не поймет, как взволнован и возмущен фиванский царь.

Разумеется, далеко не всякое употребление стилистического приема впрямую ориентировано на создание образа. Иногда оно служит общей динамике развития действия, — таково назначение так называемых ἀντιλαβαί, когда стих делится между двумя говорящими, что в большинстве трагедий является свидетельством высшего напряжения в споре. Наиболее яркие примеры — в диалоге Аякса и Текмессы (591—594), Эдипа и Креонта (ЦЭ. 626—629), Электры и Ореста (1220—1225), Филоктета и Неоптолема (810—817, притом ст. 810, 814, 816 делятся каждый на три реплики). Если этот прием и не является отличительным признаком какого-то одного характера, он во всяком случае наглядно выделяет те точки, в которых в речи говорящих прорывается наивысшее напряжение.

8

До сих пор мы вели речь о трагедиях Софокла так, как будто по форме они ничем не отличаются от драматических произведений нового времени. Между тем, читатель, конечно, давно обратил внимание на присутствие в трагедиях Софокла еще одного, коллективного исполнителя — хора.

Хор — непременный участник древнегреческой трагедии по меньшей мере до конца IV в. По составлявшим его действующим лицам часто назывались произведения и самых ранних афинских драматургов («Египтиады» и «Финикиянки» Фриниха), и «отца трагедии» Эсхида («Персы», «Хоэфоры» — «Несущие надгробные возлияния», «Фригийцы», «Карийцы»), и его последователей — Софокла (из сохранившихся — «Трахинянки», из недошедших — «Колхидянки», «Прорицатели», «Пленницы» и др.), Еврипида («Гераклиды», «Троянки», «Финикиянки»), и известные нам часто только по названиям произведения их менее знаменитых современников («Вакханки», «Египтяне», «Ливийцы»). Сама структура древнегреческой трагедии сохранила свою исконную двусоставность, восходящую к ее происхождению из хоровых песен, к которым впоследствии присоединился декламатор.

Во времена Софокла трагедия уже обязательно открывалась прологом — речевой сценой с участием двух или трех актеров. В ней давалась сюжетная экспозиция, эритель энакомился с местом действия и его участниками, отчасти — с их характерами. За прологом следовал парод — выход хора на орхестру (сценическую площадку) по одному из ведущих к ней боковых проходов. Соответственно пародом называлась и исполняемая в это время хоровая песня. Дальнейшее развитие трагедии происходило в чередовании речевых сцен (эписодиев) с хоровыми — стасимами, состоявшими, как и парод, из симметричных куплетов — строф и антистроф. Название «стасим» переводится как «стоячая песнь», из чего, однако, не следует неподвижность хора при их исполнении. Напротив, сами понятия «строфа» и «антистрофа» обозначали, что хор сопровождал их исполнение передвижением по орхестре сначала в одну, потом в противоположную ей сторону. Каждая пара строф имела свой собственный ритмический рисупок с преобладанием тех размеров, которые соответствовали настроению, владевшему хором.

Иногда строфа и антистрофа сопровождались каждая одинаковым рефреном — по-гречески это называлось эфимний; пара строф или весь стасим могли завершаться эподом — своего рода «припевом».

Древнегреческая трагедия знала и как бы смещанную структурную единицу — так называемый коммос, совместную партию актеров и хора, в которой хору могли принадлежать и небольшие строфы, и отдельные реплики в лирических размерах; в таких же размерах или в ямбических триметрах могли быть выдержаны и ответы актера, но могли разрастаться и до целой арии, составленной из симметричных строф, перемежаемых в свою очередь строфами хора. Коммос мог быть совсем небольшим, но мог занимать и значительное место в пределах эписодия (например, в сцене прощания Антигоны). В поздних трагедиях («Электра», «Филоктет», «Эдип в Колоне») форму коммоса принимает парод.

Другое дополнение к простейшей структуре трагедии представляла собой так называемая гипорхема — хоровая песнь, сопровождаемая оживленной пляской и либо разделявшая эписодии на правах стасима, либо включенная в их состав. Софокл обычно пользовался этим приемом для создания иллюзии благополучного разрешения завязавшегося конфликта, — после этого с тем большей силой воздействовала на эрителя подлинно трагическая развязка («Аякс», «Трахинянки», «Царь Эдип»).

Заключительная часть трагедии, после которой, по Аристотелю, больше нет песен хора, называется эксод — «уход» актеров и хора с орхестры.

По мере развития афинской трагедии объем хоровых партий сокращался, хотя как раз Софоклу приписывается увеличение состава хора от 12 до 15 человек и специальное сочинение «О хоре» — повидимому, рассуждение о целях и способах его употребления в драме. Тем не менее и у Софокла хор, на что специально указывал Аристотель, являлся одним из действующих лиц, а не искусственно привлеченным по традиции элементом, как то было нередко у Еврипида, а затем стало нормой в IV в. Этот вот коллективный персонаж и вызвал много споров в неоклассицистической и романтической эстетике XIX в., отзвуки которой часто доходят и до нашего времени.

Хор — это голос поэта, а то даже и всей гражданской общины, судящей трагических героев с поэиций общенародной нравственности, — такое определение и поныне мы часто встретим в работах по теории литературы. Между тем, положение это — один из тех штампов литературоведения, который, будучи однажды наложен на древнегреческую трагедию, так же мало соответствует ее сути, как и многие другие расхожие формулы.

Начнем с того, что сам хор состоял из певцов, исполнявших собственно хоровые, лирические партии (хоревтов), и их предводителя, достаточно часто вступавшего в прямой контакт с действующими лицами. Этого члена хора греки называли корифеем, т. е. человеком, возглавляющим вереницу хоревтов при ее появлении на орхестре, — никакого другого значения в этот технический термин не вкладывалось. Роль корифея в греческой трагедии на протяжении первой половины V в. значительно видоизменялась. У Эсхила ему часто принадлежала довольно общирная партия в анапестах, предварявшая вступительную песнь хора, и в этой же технике написан парод «Аякса» (вероятно, наиболее ранней из сохранившихся трагедий Софокла): здесь соратники героя, саламинские воины, встревожены носящимися по ахейскому лагерю слухами о ночной вылазке своего предводителя, и анапесты корифея передают это тревожное настроение, еще в большей степени заражая им, кстати сказать и зрителя, который, в отличие от хора, уже видел в прологе охваченного безумием Аякса и знает, что озабоченность хора имеет под собой достаточные основания.

В других трагедиях Софокла анапестическое вступление корифея отсутствует, но в этом же стихотворном размере бывают выдержаны небольшие партии корифея либо среди лирических строф, либо на стыках хоровых и речевых партий: эдесь в нескольких анапестических стихах возвещается появление нового действующего лица или повторный выход уже известного персонажа. Чаще всего такие анапестические «предвещения» (прокеригмы) используются в «Антигоне»: дважды перед выходом Креонта (155—161; 1257—1260) и Ан-

тигоны (376—383; 800—805), а также перед выходом Исмены (526—530) и Гемона (626—630). Ясно, что назначение этих прокеригм совершенно служебное: ни афиш, ни либретто в афинском театре не было, и слова корифея помогали зрителю сразу же понять, кто перед ним появляется. Эту же функцию могли выполнять вводные двустишия корифея и в ямбических триметрах — обычном размере речевых партий. Наконец, несколько анапестических стихов корифея обычно завершали трагедию. Они либо обосновывали уход хора с орхестры («Трахинянки», «Филоктет»), либо излагали достаточно тривиальные мысли: «Что случилось, того не избегнуть» (ЭК.). Что по своей философской глубине эти высказывания сильно уступали тому изображению человеческих страстей, прозрений и заблуждений, которое только что прошло перед потрясенным зрителем, ясно каждому непредубежденному читателю. Эти несколько стихов — не больше чем закрепление достигнутой к финалу трагедии разрядки, своего рода формула, показывающая, что все узлы развязались и действие драмы кончилось. Придавать этой формуле какое-нибудь мировоззренческое значение — напрасный труд.

Не найдем мы никакой идейной глубины и в другом назначении корифея — комментировать происходящий на его глазах обмен монологами или репликами между действующими лицами. Вот Креонт излагает перед Гемоном свои взгляды на детей и их взаимоотношения с отцами, и корифей резюмирует: все это весьма разумно. Затем в ответ отцу Гемон уважительно, но твердо опровергает все доводы Креонта, и корифей снова заключает: и это верно. Иногда соображения корифея могут быть и более весомы: так, его тревожит безмолвный уход Иокасты (в «Царе Эдипе») и Евридики (в «Антигоне»), и он обращает на это внимание соответственно Эдипа и вестника; в первом случае Эдип игнорирует предостережение корифея, во втором — вестник признает его справедливость, — результат один и тот же. Правда, Эдипа слова корифея заставляют занестись еще выше в мечтах о своем происхождении, и эта его надежда резко контрастирует в глазах зрителя с известной ему правдой о рождении Эдипа, — реплика корифея вносит свой вклад в ту атмосферу двусмысленности, которой окутано все расследование Эдипа, и таким образом сам корифей выступает как одно из действующих лиц драмы, отнюдь не наделенное судейскими полномочиями. Может быть, однако, задача «нравственной цензуры» возлагается на хор в его полном составе? Попробуем проверить и это представление.

Заметим прежде всего, что хор обычно составляется не из каких-то абстрактных представителей народа, а из лиц, достаточно тесно связанных с героями трагедии.

Ближе всего эта связь в «Аяксе», где позорный поступок главного действующего лица и его ожидаемое самоубийство могут самым непосредственным образом отразиться на положении саламинских воинов, приведенных им под Трою. В «Электре» и «Трахинянках» участь главной героини не связана так близко с судьбой хора, составленного из ее подруг — местных женщин, но в силу естественной женской солидарности они достаточно близко принимают к сердцу все повороты действия, а в «Электре» к тому же явно разделяют с девушкой ее жажду мести. В «Царе Эдипе» и в «Антигоне» хор состоит из фиванских старцев, и хотя ни там, ни здесь он не замешан непосредственно в события, происходящие в доме фиванских царей, его традиционная лояльность по отношению к своим владыкам вызывает в нем глубокую заинтересованность в их судьбе, опасения за них, радость и сочувствие. Роль хора в «Филоктете» — достаточно служебная: составляющие его мирмидонские воины явились на Лемнос, сопровождая своего молодого предводителя Неоптолема, и их дело — следовать его приказам. Впрочем, и здесь они поддерживают Неоптолема в его благожелательном отношении к больному Филоктету и проникаются к нему сочувствием. Самая широкая дистанция, своего рода полоса отчуждения пролегает поначалу между хором и героем в «Эдипе в Колоне»: в запятнанном невольными преступлениями чужестранце селяне из Колона видят угрозу благочестивой неприкосновенности священной для них рощи Евменид. Но стоит афинскому царю Тесею признать справедливость притязаний Эдипа на последнее упокоение в этой самой роще, как хор занимает по отношению к страннику явно сочувственную позицию, пытаясь защитить его от насилия со стороны Креонта, радуясь возвращению ему захваченных дочерей и соболезнуя им в потере отца.

Как видим, уже самый выбор хора во всех трагедиях Софокла исключает возможность с его стороны осуждения героев, занимающих, как правило, более высокое социальное положение и соединенных с хором нитями вполне объяснимой привязанности. О чем же может петв в таких условиях хор?

Возьмем для ответа на этот вопрос самую раннюю из дошедших трагедий Софокла — «Аякса» и самую позднюю — «Эдипа в Колоне». Интервал между ними, вероятно, в полстолетия, и, сравнивая роль хора в них, мы, может быть, найдем какую-нибудь эволюцию в его положении. К тому же, как мы уже отмечали, хор в «Аяксе» теснее всего связан с главным героем, хор в «Эдипе в Колоне» больше всего ему противостоит. Итак, чем заняты мысли хора в этих трагедиях? Вступительные анапесты корифея в «Аяксе» содержат своего рода

Вступительные анапесты корифея в «Аяксе» содержат своего рода сюжетную параллель к прологу: там эритель уже слышал разговор

Афины и Одиссея, видел самого безумствующего Аякса; здесь он видит его подданных, озабоченных разнесшимися по лагерю слухами, и вдобавок слышит из уст корифея рассуждение отвлеченного характера о том, как зависть преследует людей выдающихся и как мало значит толпа, лишенная храброго предводителя. В примыкающей к анапестам небольшой лирической партии хор ищет причину поведения Аякса, высказывая обычную в греческой поэзии мысль, что впасть в безумие человек способен только в том случае, если его наслало враждебное божество. Получив затем от Текмессы подтверждение своим опасениям, хор в очередной паре строф предвидит серьезные последствия происшедшего и для Аякса и для себя. Далее следует подробный рассказ Текмессы о событиях минувшей ночи и появление прозревшего Аякса, мечтающего о своей скорой смерти. Корифей, как обычно, комментирует все происходящее в немногословных репликах, служащих своего рода мостиками между монологами. Наконец, оставив свое завещание сыну, Аякс удаляется в шатер. Наступает время для хоровой песни — первого стасима. Содержание его — воспоминания о родном Саламине, усталость от многолапис сто — воспоминания о родном Саламине, усталость от много-летней осады Трои, сожаление об Аяксе и его престарелых родите-лях, которым суждено пережить сына. Короткий 2-й эписодий со-ставляет знаменитая «обманная» речь Аякса, дающая хору основание надеяться на его выздоровление. Соответственно второй стасим полон радостного возбужденья: саламинские ратники призывают Пана и Диониса, Аполлона и Ареса, и самого Зевса даровать благой исход планам Аякса. Радостная песнь хора создает резкий контраст к следующему за ней рассказу вестника, — Аяксу грозит сегодня смертельная опасность. Разделившись на две половины, хор отправляется на розыски Аякса, но успевает только к печальной развязке. Хор, естественно, оплакивает участь погибшего героя и сочувствует его близким, а в возникающем затем споре Менелая с Тевкром корифей недвусмысленно принимает сторону последнего.

Наконец, в третьем стасиме хор снова высказывает свою тоску по родине и утомление от безнадежной осады Трои и порицает того, кто первым в Элладе подал пример жестокой войны, — достаточно частое для древнегреческой мысли убеждение, что все блага и горести человеческого рода имели когда-то своего «первооткрывателя».

Если мы захотим теперь одним словом определить роль хора в «Аяксе», это будет соучастие — постоянное, ни на минуту не прекращающееся сознание своей тесной связи с главным героем и лирический комментарий к его и к своей судьбе, далекий от каких бы то ни было попыток осуждать Аякса.

Структура партий хора в последних трагедиях Софокла существенно меняется, — в первую очередь это касается парода, который из замкнутого хорового целого превращается в коммос — лирическую партию с участием актера. Так обстоит дело в «Электре» и в «Филоктете»; так построен парод и в «Эдипе в Колоне». Хор аттических старцев, появляясь с тревожной мыслью о чужестранце, посмевшем осквернить своим присутствием рощу Евменид, скоро встречает его самого, и парод складывается из лирических строф хора в чередовании с репликами Эдипа и Антигоны. Содержание его — самое конкретное: сначала хор требует, чтобы слепец вышел за пределы священной рощи; затем, узнав его имя, хочет и вовсе изгнать Эдипа из своей земли.

Следующая партия хора, отделенная от предыдущей примерно тремя сотнями стихов, — снова небольшой коммос (510—548): хор хочет узнать от самого Эдипа, справедливы ли идущие о нем слухи, и убеждается в их основательности.

После сцены Эдипа с Тесеем хор исполняет, наконец, свою первую самостоятельную партию, знаменитый первый стасим — прославление Афин. Всю любовь к родной стране, впитанную с молоком матери и крепнущую в человеке с каждым десятилетием его жизни, вложил Софокл в эти две пары строф, отнюдь не лишних и по ходу действия трагедии: для просветленной смерти прощенного богами Эдипа трудно найти более благодатное место, чем святая роща в Колоне, место почитания Диониса и Персефоны, Афины и Посидона.

В сцене Эдипа с Креонтом хор активно вмешивается в защиту скитальца: вкрапленный в речевую ткань небольшой коммос задерживает Креонта, давая время подоспеть Тесею. И когда афинский царь отправляется выручать дочерей Эдипа, хор в своем втором стасиме мысленно сопровождает афинскую рать, призывая ей на помощь могущественных богов.

Третий стасим на первый взгляд не находится в такой непосредственной связи с содержанием трагедии, как предыдущий: эдесь хор размышляет о тяготах неотвратимо приближающейся к человеку старости; звучат и мрачные мотивы («высший дар — нерожденным быть»), столько раз использованные в доказательство пессимизма Софокла. Не следует, однако, забывать, что этот стасим, во-первых, сложен девяностолетним поэтом, а, во-вторых, — и это самое главное, — завершается эподом, обращенным к судьбе Эдипа: в него отовсюду быот волны страданий, и для него смерть — желанное избавление. Таким образом, и третий стасим оказывается достаточно закономерно включенным в содержание и смысл трагедии о последнем дне царя Эдипа.

В полной мере приложима эта оценка и к очередному коммосу (1447—1499): при виде сверкающих молний и при ударах грома хор испытывает вполне объяснимый страх, но и надежду, что эти знамения — признак исполнения пророчества, ранее сообщенного Эдипом: его могила будет вечно служить защитой аттической земле.

Подобно тому, как во втором стасиме хор мысленно следил за путем афинского войска, так теперь в последнем, четвертом стасиме хор напутствует Эдипа мольбой к подземным владыкам: пусть они ласково встретят страдальца и даруют ему вечный покой. Впрочем, остается еще заключительный коммос, в котором главное место занимают сольные арии оплакивающей отца Антигоны, а хор добавляет к ним только краткие слова сочувствия и утешения.

Отличается ли по своему назначению роль хора в «Эдипе в Колоне» от его роли в «Аяксе»? Едва ли мы найдем существенную разницу, — и в последней трагедии Софокла хор — такое же действующее лицо, принимающее самое близкое участие в судьбе невинного страдальца, как и в «Аяксе». Оценка Аристотеля остается, повидимому, справедливой для всего творчества Софокла.

Однако, возразит нам, может быть, читатель, есть ведь в дошедших до нас трагедиях хоровые партии и отвлеченного содержания, явно несущие в себе осуждение человеческой гордыни, — как, например, 1-й стасим в «Антигоне» или 2-й — в «Царе Эдипе». Не слышен ли здесь в полную меру «глас народный»? Чтобы дать ответ на этот вопрос, нельзя вырывать отдельно взятую хоровую песнь из общего контекста трагедии, — надо посмотреть, каково ес назначение в содержании драмы, в развитии действия.

Первый стасим «Антигоны» (332—375) звучит в тот момент, когда

Первый стасим «Антигоны» (332—375) звучит в тот момент, когда хор находится в состоянии удивления, граничащего со страхом: в Фивах творится что-то непостижимое. Не успел царь отдать приказ, запрещающий хоронить Полиника, как тело уже оказалось погребенным, причем на земле не осталось следа ни от ноги человека, ни от колесницы (249—252), — хор даже склонен заподозрить в этом божественное вмешательство (278 сл.). Поэтому свою знаменитую похвалу человеку хор начинает с двусмысленного высказывания: «Много на свете страшных сил» — таково первое и основное значение прилагательного былось. Как согласовать такое вступление с несомненно положительной оценкой достижений человека? Ответ дает последняя строфа: если человек почитает законы страны и правду, он высоко вознесен в государстве; если же из дерзости творит недоброе, ему в государстве нет места (365—372). Кого имеет здесь в виду хор — Креонта или Антигону? — вот вопрос, над которым бьется уже не одно поколение ученых, привлекая к ответу на него и современных

Софоклу авторов, и более поэдних — например, Платона и Аристотеля. Однако не следует забывать, что эритель Софокла не только еще слыхом не слыхивал про Платона и Аристотеля, но не знает даже и того, как будут дальше развиваться события в трагедии. Поэтому слова хора эвучат для него достаточно двусмысленно, только усиливая ту тревогу и беспокойство, которое уже породили в нем и решение Антигоны, и сообщение стража. Никаких других функций эта песнь хора не несет.

Что касается 2-го стасима из «Царя Эдипа» (863—910), то многие исследователи склонны адресовать звучащее в нем осуждение гордыни не кому иному, как самому Эдипу, — ведь он только что согласился с непочтительным отзывом Иокасты о прорицателях и пророчествах (851–859), а в следующей за стасимом сцене снова будет поддерживать ее в религиозном скепсисе (946–949, 964–988). Нельзя отрицать, что хор встревожен падением традиционного благочестия (засвидетельствованным и другими источниками для первых лет Пелопоннесской войны) и связывает с этим возможный упадок нравственности и опасность возникновения тирании. Однако какое отношение имеет все это к Эдипу? Никаких намеков на его тиранические замашки (насильственный захват власти, жестокость и коварство, расплата злом за добро) или пресыщение богатством до сих пор в трагедии не было (и не появится): хор до последнего разоблачения будет стоять на стороне Эдипа и радоваться за него. Иное дело, что хор вообще встревожен всем происходящим. В самом деле, Эдип стал подозревать в себе убийцу Лаия, и это, конечно, очень грозное предположение, но, если оно оправдается, значит, не осуществилось пророчество Аполлона, по которому Лаию суждено было пасть от руки собственного сына, — ведь хор по-прежнему считает Эдипа сыном коринфского царя Полиба. Где же правда? Хор находится в смятении и ищет надежной опоры в вечных и незыблемых божественных законах. Снова, как и в «Антигоне», стасим выдает вэволнованность и обеспокоенность хора, нужную Софоклу для создания на сцене, напряженной атмосферы. Если здесь и звучит «глас народа», то он только в самой общей форме выражает озабоченность падением веры в богов, никого конкретно не осуждая.

Говоря об эмоциональном назначении хоровых партий, обратим внимание еще на такую их разновидность, как гипорхемы, — Софокл помещает их как раз на переломе событий, перед катастрофой. Так, в том же «Царе Эдипе» хор с радостью поддерживает надежды Эдипа на его божественное происхождение, — наконец-то, в душу царя и фиванских старцев снизойдет покой! Но следующий за тем допрос старого пастуха опрокидывает все ожидания и ведет дело к трагиче-

ской развязке. Точно так же — в «Аяксе»: успокоенный обманной речью своего вождя хор радуется его исцелению, — тотчас за этим является вестник, предупреждающий о грозящей сегодня беде. Любовь к контрастам, замеченная нами в изображении индивидуальных персонажей, распространяется и на партии хора, который является своеобразным действующим лицом, чья роль чаще сводится к эмоциональному комментарию хода событий, чем к непосредственному в них участию.

Наконец наличие хора придает древнегреческой трагедии неповторимое своеобразие в композиционном отношении. Нарастающий по ходу действия объем хоровых партий мог создавать замедление сценического ритма, убывающий — способствовал его ускорению. То же самое справедливо и для речевых сцен. Искусно используя сочетание традиционного хорового и речевого элементов, афинские драматурги строили в каждой трагедии композиционную структуру, отвечающую основной ее задаче — осмыслению мира и места в нем борющегося и страдающего человека.

9

Обращаясь к композиции трагедий Софокла, мы должны опять начать с того, что он застал на афинской сцене, т. е. с краткого напоминания о структурных приемах Эсхила.

Наиболее ранняя из достоверно датируемых эсхиловских трагедий — «Персы» (472 г.) представляет образец композиции, которую можно определить как фронтонную. В геометрическом центре пьесы находится хоровая песнь, являющаяся центральной и для ее идейного замысла, — 1-й стасим, в котором хор оплакивает поражение персидского войска при Саламине и предвидит последствия этого для судьбы персидской монархии. Обрамляют трагедию две большие хоровые партии, примерно равновеликие — парод и эксод. В первом торжественно эвучит описание разноплеменного войска, поднятого в поход Ксерксом, и диковинные имена его предводителей. Во втором появляются имена тех же полководцев, но теперь уже погибших при Саламине, и трагедия завершается плачем хора с участием вернувшегося домой Ксеркса. Между двумя большими хоровыми партиями и центральным стасимом располагаются речевые эпизоды и новые лирические сцены, так что в первой половине пьесы действие идет по нарастающей и завершается развязкой в 1-м стасиме, а во второй половине получает истолкование из уст умершего персидского царя Дария, чью тень вызывает из могилы его супруга.

Дария, чью тень вызывает из могилы его супруга.
В последнем произведении Эсхила — трилогии «Орестея» — фронтонная структура, опирающаяся на три хоровые партии, либо

преодолевается изнутри динамикой сценического ритма трагедии (так обстоит дело в «Агамемноне»), либо совсем отвергается (так — в «Хоэфорах», отчасти в «Евменидах»). В любом случае главным носителем нравственной проблематики становится уже не хор, а отдельные герои. В зависимости от того, под каким углом зрения они получают освещение, три трагедии, входящие в «Орестею», могут быть охарактеризованы различно. Первая — «Агамемнон» — построена как трагедия-поединок с двумя противостоящими друг другу антагонистами. Вторая — «Хоэфоры» — представляет собой трагедиюмонодраму: в центре внимания драматурга — образ Ореста, к которому направлены все остальные линии. (Преобладающая роль Ореста подчеркивается и тем, что в течение примерно трех четвертей трагедии он находится на сцене.) Последняя часть трилогии — «Евмениды» — может быть названа трагедией-диптихом: ее заключительная четверть только внешне связана с исходным пунктом сюжета — обвинением и оправданием Ореста. Основное же содержание этих последних 270 стихов составляет конфликт между двумя поколениями богов и их примирение (см. выше, № 2, § 7 и ниже, № 12, § 1).

Продолжение трех композиционных типов, намеченных Эсхилом в «Орестее», мы найдем в сохранившихся трагедиях Софокла. Структуре трагедии-диптиха больше всего соответствует «Аякс»:

Структуре трагедии-диптиха больше всего соответствует «Аякс»: первые три пятых посвящены эдесь судьбе главного героя, в остальных двух пятых обсуждается вопрос о его праве на почетное погребение. Разумеется, без позорного поступка и самоубийства Аякса не имела бы смысла и вторая часть трагедии, но ясно, что разработка ее нравственной проблематики («жить прекрасно или не жить совсем») завершается вместе с падением Аякса на меч.

«Антигону» и «Трахинянок» естественно отнести к типу трагедиипоединка, предполагающего столкновение двух различных отношений
к нравственному долгу. В «Антигоне» эти два начала воплощаются в
героях, приходящих в непосредственное столкновение друг с другом
на глазах у зрителей. В «Трахинянках» носители двух противоположных этических принципов (эротическое своеволие Геракла и преданность семейному очагу со стороны Деяниры) вовсе не встречаются, но их несовместимость является главным двигателем действия и
источником трагического финала. В композиционном отношении обе
трагедии характеризуются тем, что развязка их оказывается сдвинутой далеко вправо от «геометрического» центра.

С точки эрения чисто количественных пропорций в центре «Антигоны» находится сцена Креонта с Гемоном, — несомненно, важная для уяснения уязвимости позиции Креонта, но еще далекая от полного ее разоблачения, которое наступает только в монологе Вестника

(1154—1239), в середине последней четверти трагедии. К катастрофе ведут последовательно три речевые сцены, каждая из которых короче другой: спор Креонта с Антигоной занимает 198 стихов (384—581), с Гемоном — 150 стихов (631—780), с Тиресием — 103 стиха (988—1090). Все более убыстряющийся ритм получает завершение в кратчайшей сцене Креонта с корифеем (24 стиха, 1091—1114) — сопротивление царя сломлено, и дело стремительно идет к развязке. Отсутствие Антигоны в этих речевых сценах, равно как и в финале, не делает трагедию двухчастной наподобие «Аякса», так как все, что происходит после прощального коммоса героини (и сам этот коммос), является результатом ее подвига.

Аналогично построены «Трахинянки». В количественном отношении центральное место занимает в них группа из 3-го и 4-го эписодиев, разделенных стасимом (531—820), причем сцены эти относятся друг к другу как причина и следствие: в 3-м эписодии Деянира передает Лихасу плащ, в 4-м делится с хором своими опасениями, подтверждение которым дает сообщение Гилла. Между тем, о самоубийстве Деяниры мы узнаем значительно поэже, в конце третьей четверти трагедии, а разгадка судьбы Геракла, являющейся следствием деяниры, наступит вовсе за 100 стихов до конца пьесы.

«Царь Эдип», «Электра» и «Эдип в Колоне» принадлежат к тому композиционному типу, который мы охарактеризовали выше как монодраму. Характерным признаком ее является (как и в «Хоэфорах»), сосредоточение внимания на главном герое, вынужденном принять и отстаивать важное решение. В соответствии с этим он почти все время находится на глазах у эрителей; для «Царя Эдипа» число стихов, во время которых главный герой пребывает на сцене, составляет 77,5% всего объема трагедии, для «Эдипа в Колоне» — 87,4%, для «Электры» — 93,4%. Что же касается композиционной структуры этих трех трагедий, то она дает достаточно разнообразные решения.

Никаких признаков фронтонной структуры не обнаруживается в «Царе Эдипе»: действие неудержимо движется к развязке, после которой у героя еще остается время подвести итог всему, что с ним произошло. Искать соответствия этой части трагедии в ее начале, когда «трагический анализ» еще только предстоит, конечно, бессмысленно (см. № 12, § 2).

Близка к «Царю Эдипу» по структурным признакам «Электра». Кульминация здесь сосредоточена в 4-м эписодии (1098—1383): монолог над урной (1126—1170) — вершина отчаяния Электры, опознание Ореста — вершина ее надежд. Развязка — предсмертный крик Клитеместры и появление Ореста с ее трупом — наступает за какихнибудь 100 стихов до конца. Напряжение действия нарастает от начала до конца, исключая этим всякую возможность фронтонной композиции. Правда, в построении этой трагедии можно обнаружить также известное стремление к организации симметричных по содержанию сцен вокруг центра. Так, ожиданию мести в прологе (1—85) соответствует ее осуществление в финале (1398—1510); между ними могут быть выделены пять частей, из которых первая и пятая, вторая и четвертая объединяются симметрично вокруг средней, третьей. В первой части (86—327) — жалобы Электры и хора; в пятой (1098—1383) — отчаяние Электры при известии о гибели Ореста, сменяемое его узнаванием и новыми надеждами; во второй (328—471) и четвертой (871—1057) частях Электре противопоставляется ее робкая сестра Хрисофемида; средняя часть содержит спор Электры с Клитеместрой и рассказ вестника о состязании колесниц в Дельфах (515—823). Таким образом, симметрия в построении «Электры» очевидна, хотя и остается достаточно внешним средством организации материала, подчиненного изнутри иному ритму.

Почти полное и достаточно неожиданное возвращение к фронтонной композиции мы находим в «Эдипе в Колоне» — не только последнем образце трагедии-монодрамы, но и последней для нас аттической трагедии вообще.

Почти точно в геометрическом центре пьесы (720 стихов от начала, 736 от конца) расположен самый крупный по объему и самый важный по содержанию 3-й эписодий (720-1043): появление Креонта, его спор с Эдипом, захват дочерей, вмещательство Тесея, чей выход (887), делящий эпизод пополам, приходится к тому же ровно на середину всей трагедии. Эписодий обрамлен двумя равновеликими стасимами (1-й и 2-й: 668—719, 1044—1095, оба по 52 стиха). Первому стасиму предшествует эписодий 2-й (Эдип и Тесей, 549—667=119 стихов), за вторым стасимом следует эписодий 4-й (Эдип и Тесей с возвращенными Антигоной и Исменой, 1096-1210=115 стихов). Эти два эписодия, таким образом, не только равновелики, но и симметричны по содержанию: в обоих случаях Тесей оказывает помощь Эдипу. Образовавшееся ядро (549—1210) снова заключено в раму из лирических строф (коммос Эдипа с хором, 510—548=39 стихов; 3-й стасим, 1211—1248=38 стихов); к этой раме примыкает «слева» 1-й эписодий (254-509=256 стихов, Исмена), «справа» — 5-й (1249-1446=198 стихов, Полиник). Хоть они и не равновелики, но в 5-м эписодии реализуется сообщение о вражде братьев, принесенное Исменой в 1-м эписодии, так что разница почти в 60 стихов, может быть, не была столь ощутимой по сравнению с параллелизмом содержания. То же самое можно сказать и об остающихся разделах трагедии, выходящих за пределы фронтонной композиции, которая заключает в

себе две трети драмы, от 254 до 1446, около 1200 стихов — больше, чем любая из трагедий Эсхила, кроме «Агамемнона». Находящиеся за пределами фронтона части трагедии, не будучи равновелики, подкрепляют симметрию содержания. Коммос (1447—1499), в котором Эдип сообщает хору о своем приближающемся конце, соотносится с пародом, в котором Эдип впервые встречается с этим хором (117—253). Последний диалог между Эдипом и Тесеем и следующая затем речь вестника (1500—1669) составляют по содержанию полную параллель к прологу (1—116): в начале трагедии Эдип узнает, где он находится, и заключает, что он близок к своему последнему пределу; в финале его ожидания сбываются — боги зовут его к себе. За границами этой, еще более обширной фронтонной композиции остается только заключительный плач, но и он переносит нас в атмосферу эсхиловской трагедии (ср. финал «Персов» или «Семерых против Фив», 875—1004). Как объяснить это возвращение к художественной структуре, доведенной Эсхилом до совершенства, но им же самим — а вслед за ним и Софоклом — отвергнутой, особенно в монодраме?

Как мы уже замечали, Эдип в Колоне отличается от Эдипа-царя тем, что выступает как герой не действующий, и даже не совершивший, а пострадавший и до сих пор несущий на себе печать страдания. В центре монодрамы царя Эдипа находился действующий герой, ищущий правду; в центре монодрамы Эдипа в Колоне — событие, которое осуществляется на протяжении всей трагедии, как только Эдип попадает в священную рощу Евменид. Единственное препятствие — желание Креонта вернуть Эдипа в Фивы — исполняется, как только в дело вмешивается (ровно посередине трагедии Тесей). Напряжение, достигающее вершины в центральной сцене, снимается появлением Тесея, которое обозначает, в сущности, развязку; все остальное во второй половине — не более, чем ретардация, позволяющая бросить дополнительный свет на фигуру Эдипа (ero любовь к дочерям и ненависть к Полинику; доверие, оказываемое Тесею), но не вносящая ничего нового ни в сюжетную ситуацию, ни в характеристику героя. Центром трагедии снова стало событие, и это возвращение к доступному нам исходному пункту развития аттической драмы обусловило возрождение фронтонной композиции. Так и в художественной структуре софокловской трагедии мы наблюдаем завершение пути, пройденного афинской драмой на протяжении V века.

10

Наше представление о трагическом театре Софокла было бы неполным, если бы мы оставили в стороне его эрелищную сторону. Речь идет не о декорациях, которые, по античному свидетельству,

ввел Софокл. Это были трехгранные приэмы, причем на каждой их стороне изображались детали, обозначавшие место действия одной из трех частей трилогии, — орхестра все равно оставалась пустой. Говоря о эрелищной стороне софокловского театра, мы имеем в виду возникающие по ходу действия массовые сцены, размещение исполнителей на орхестре, их приход и уход, употребление различных аксессуаров. Помимо чисто эрелищного эффекта использование постановочных средств должно было усиливать звучание содержательной стороны трагедии.

Так, начало «Антигоны» происходит на рассвете, и одинокая фигурка кутающейся в плащ девушки на пустынной орхестре не могла не вызвать жалости у эрителей, — особенно в противопоставлении с выходом Креонта, когда залитая солнцем орхестра уже заполнена хором, а царь появляется в сопровождении подобающей ему свиты. Противоположный эффект достигался в «Эдипе в Колоне». Здесь Креонт, захватив Антигону, поручал своей свите доставить ее в Фивы — парод, обозначающий направление из Колона, заполнялся толпой оруженосцев Креонта, окруживших девушку. Немного спустя по этой же дороге торопливо следовала свита Тесея, пустившаяся в погоню за обидчиками, и вскоре победители возвращались вместе с отбитыми у врагов девушками. «Массированное» насилие со стороны Креонта встречало столь же массированную отповедь, — в столкновение приходили персонажи, олицетворявшие Фивы и Афины. Пройдет немного времени, и тем же путем побредет в унынии и одиночестве отвергнутый Эдипом Полиник, — несмотря на собранную им огромную рать, он останется один на один и перед судом отца, и перед лицом родного города.

...Прежде чем царь Эдип начнет свою речь, обращенную к собравшимся фиванцам, они заполнят орхестру, устремляясь к воротам дворца, — живописная немая сцена подтвердит то доверие к своему повелителю, которое испытывает к нему народ. А как только предводимые жрецом фиванские юноши покинут площадь перед дворцом, их сменит хор старцев, узнавших о возвращении Креонта.

Дважды представало печальное шествие перед зрителями «Трахинянок»: в первый раз это были пленницы Геракла, вызывавшие сочувствие у Деяниры; второй раз — толпа слуг Геракла, несших на носилках своего смертельно больного господина и сопровождавших его вместе с Гиллом к месту последнего упокоения. Таким же впечатляющим был конец «Аякса», завершавшегося погребальным шествием актеров и хора за телом героя.

Впрочем, чтобы держать эрителя в напряжении, не всегда нужны большие массы народа. После ухода разгневанного Тиресия (в

«Царе Эдипе») Софока не дает никаких слов заглавному герою. Можно, однако, представить себе, что царь провожал удалявшегося прорицателя долгим взором и только после этой молчаливой сцены возвращался во дворец. Неизбежная пауза наступала и после того, как в молчании (или после нескольких прощальных слов) покидали орхестру Деянира, Евридика, Иокаста. Немалое значение имело молчание Неоптолема при виде приступа болезни, мучающей Филоктета (Фил. 803 сл.), и во время обличительной речи заглавного героя (929—936, 949—952). Эта же трагедия дает нам хороший пример того, как умел Софокл обыгрывать сценическую деталь — в данном случае, лук Филоктета. Не меньшую роль играли урна с мнимым прахом Ореста в «Электре» или меч Аякса.

Для того чтобы изобразить события, происходившие за сценой, греческая драма употребляла так называемую эккиклему — платформу на колесах, выдвигавшуюся в нужный момент на орхестру. На такой эккиклеме мы должны представить себе появление Аякса с окровавленным бичом в руках в окружении разбросанных вокруг него туш перебитого скота, или Ореста, встречающего Эгисфа у накрытого трупа Клитеместры.

Когда мы теперь читаем греческую трагедию, мы не всегда представляем себе, как она игралась. Несколько приведенных выше примеров показывают, что, создавая трагедию, Софока не упускал возможности сделать ее постановку также впечатляюще театральной.

11

Как всякое великое создание прошлого, древнегреческая трагедия пережила не один срок жизни, а по меньшей мере три. Первый из них, по времени наиболее краткий, занял всего лишь столетие — от первых трагедий Эсхила, увидевших свет в 500 г., до поставленных посмертно в самом конце V в. «Вахканок» Еврипида и «Эдипа в Колоне» Софокла. Вторая жизнь древнегреческой трагедии растянулась на 900 лет — от 387 г., когда начали возобновлять пьесы трех великих трагиков, до показа их в многочисленных театрах всего античного мира вплоть до его падения в конце V в. н. э. Еще через тысячу лет (оставляя в стороне передачу античных текстов из поколения в поколение в византийские времена), с появлением первых изданий древних авторов в начале XVI в., древнегреческая драма вступила в третью эпоху своей жизни, которая продолжается и в наши дни. Этот последний период представляет для нас наибольший интерес.

Когда речь заходит о судьбе древнего автора в культуре нового времени, всегда есть опасность потонуть в потоке имен тех поэтов и писателей, которые переделкой оригинала пытались приспособить его

к вкусам своих современников. С первых десятилетий XVI в. до последних десятилетий XX в. можно насчитать не менее семидесяти драм по мотивам произведений Софокла°, причем далеко не каждая из них стала событием даже для своего времени, не говоря уже о ее жизни в веках. Кто бы помнил сейчас французского драматурга XVIII в. Шатобрена, если бы Лессинг не высмеял его в «Лаокооне» за то, что в своем «Филоктете» (1755) Шатобрен ухитрился доставить на безлюдный остров, где томился покинутый герой, прекрасную принцессу в сопровождении гувернантки и устроить юной особе роман с Неоптолемом!

Если же всерьез говорить об истории освоения Софокла в новое время, то мы заметим в каждом веке свои интересы и методы интерпретации.

В XVI в., наряду с несколькими обработками «Царя Эдипа», принадлежащими второстепенным авторам, наибольшее внимание привлекает обращение к «Антигонс» (Л. Аламанни в Италии, 1533; во Франции — Р. Гарнье, 1580, который, впрочем, объединил трагедию Софокла с «Финикиянками» Сенеки) и к «Электре» (Лазар-де Баиф, 1537). Видимо, образы героинь Софокла, выступающих против несправедливости и угнетения, оказались созвучными мировозэрению Ренессанса. С полной уверенностью можно это утверждать о переложении «Электры» на венгерский язык, сделанном в 1558 г. Петером Борнемиссой. В стране, все еще находившейся под турецким игом, «Электра» звала к сопротивлению и мести угнетателям, и не напрасно эту трагедию считают сейчас одной из провозвестниц венгерской драмы нового времени.

XVII в. остается к Софоклу почти равнодушен. Из крупных имен надо упомянуть только Корнеля, который придал своему «Эдипу» (1659) достаточную долю любовной интриги, и Драйдена, обработавшего того же «Эдипа» в соавторстве с Ли 20 лет спустя.

Новый всплеск интереса к Софоклу происходит в XVIII в. и проявляется он в двух направлениях: во-первых, в «галантных» обработках оригинала с внесением в него обязательных любовных мотивов, и, вовторых, ближе к концу века, в серьезных эстетических оценках древнего поэта.

В качестве примера первого направления назовем раннюю трагедию Вольтера «Эдип» (1718), в основу которой автор положил мысль о гибельных последствиях запретной любви и для подкрепле-

⁹ Heinemann K. Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur. 2 Bd., Lpz., 1920; Hamburger K. Von Sophocles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren, antik und modern. 3. Aufl. Stuttgart, 1962; Belli A. Ancient Greek Myths and Modem Drama. A Study in Continuity. N. Y.; London, 1969.

ния этой идеи снабдил каждого из главных героев — Эдипа и Иокасту — наперсниками 10 .

Несравненно большее значение для восприятия и оценки Софокла имел тот эстетический анализ его творчества, который начинается в Германии с Лессинга и находит завершение уже в XIX в. у Гете и Гегеля.

Лессингу принадлежит первое, хоть и не доведенное до конца, жизнеописание Софокла (1760), выполненное во всеоружии тогдашних приемов текстологической критики, а пример «Филоктета» неоднократно используется в «Лаокооне» (1766) для рассуждений о границах изображения на сцене нравственных качеств героя, его боли и страдания. Того же «Филоктета» немного спустя обрабатывает Гердер (1774—1775), который и в своих размышлениях о различии между древнегреческой и шекспировской трагедией снова обращается к Софоклу — для эстетики немецкого неоклассицияма и раннего романтизма Софокл служит синонимом древнегреческой трагедии вообще.

Раздумья об античной драме и особенно о трагедии Софокла не оставляют на протяжении последних лет его жизни Шиллера. В письме к Гете 2. Х. 1797 г. он дал интереснейшую характеристику «Царя Эдипа» как «трагического анализа» и высоко оценил разработку сюжетной ситуации, которая предоставляет драматургу «неисчислимые выгоды». Правда, Шиллер не заметил, что эти выгоды создал для себя целенаправленной переработкой мифа сам Софокл, но искуснейшее построение «Царя Эдипа» Шиллер отметил вполне справедливо. Прав он был и в том, что при всем величии древних трагиков, и в первую очередь Софокла, нельзя навязывать нормы античной драмы современному произведению. К сожалению, в своей «Мессинской невесте», демонстрирующей осуществление зловещего рока в самом ходе действия, Шиллер отступил от высказанного им верного принципа и потерпел неудачу.

В начале XIX в. античная трагедия занимает видное место в литературно-критических работах братьев Шлегелей. По-видимому, они первыми ввели в оборот эстетики нового времени тезис о «внутреней гармонии» Софокла, а также высказали мысль о том, что «истинным предметом трагедии является борьба между конечным внешним бытием и бесконечным внутренним призванием»", — очень верное положение в применении и к «Аяксу», и к «Антигоне», и к

¹⁰ В качестве курьеза, характерного, впрочем для первой половины XVIII в., назовем творчество никому сейчас не известного французского «военного комиссара» Ля Турнеля, который в 1730–1731 г. сочинил на сюжет «Эдипа» не более и не менее как 4 отдельных пьесы, из которых пи одна так и не была поставлена.

[&]quot; Литературные теории немецкого романтизма. Л., 1934, С. 239 сл.

«Царю Эдипу». К Шлегелям восходит также представление о хоре как «идеальном зрителе» и попытки определить «трагическую вину» Эдипа.

Античность была постоянным спутником Гете, и в его трактате «Об эпической и драматической поэзии», в письмах, в беседах с Эккерманом мы найдем глубокие мысли о различии двух жанров, причем критерием для своих эстетических взглядов Гете считал «Илиаду» и трагедии Софокла. О последнем он отзывался всегда с восхищением, утверждая, что все его персонажи «имеют в себе частицу высокой души великого поэта»¹². Гете правильно заметил, что Креонт и Исмена нужны Софоклу для того, чтобы обнаружилась благородная природа Антигоны, а самого Креонта решительно осудил: «Никогда нельзя называть государственно добродетельным такой поступок, который идет против добродетели в обычном смысле этого слова»¹³.

Это мнение Гете особенно интересно, так как по времени примерно совпадает с известными высказываниями Гегеля о столкновении в «Антигоне» двух одинаково правых и одинаково односторонних начал: права государства в лице Креонта и права родственных, семейных уз в лице Антигоны. Это толкование стало почти обязательным в эстетике на протяжении доброго столетия, хотя, как мы стремились показать выше, является ошибочным. Напротив, в поэднейшей теории драмы почти не нашли отклика очень ценные замечания Гегеля о Эдипе, который берет на себя объективную ответственность за то, что он сделал в неведении, и таким образом является столь же виновным, сколь и невиновным.

«Антигона» и «Царь Эдип» занимают преимущественно внимание Шиллера и Шлегелей, Гете и Гегеля, — можно ли считать случайностью, что Гельдерлин, ровесник Гегеля, изучавший вместе с ним богословие и Тюбингене, начал с этих же двух трагедий так и не законченный им перевод Софокла, впервые опубликованный в 1804 г.? Правда, не всеми эти переводы были приняты одинаково доброжелательно, а филологическая критика имела к ним свои претензии, но уже в наше время обе трагедии в переводе Гельдерлина легли в основу опер такого известного композитора, как К. Орфф (1949 и 1959).

Глубокие наблюдения классиков немецкой литературы и философии над творчеством Софокла явились, может быть, одной из причин того, что в XIX в. серьезные драматурги — и не только в Германии — не берутся вступать в соревнование с Софоклом. Когда же в новых исторических условиях., сложившихся в Европе в первые деся-

¹³ Там же. С. 688 сл.

¹² Эккерман И. П. Разговоры с Гете. М.; Л., 1934. С. 349.

тилетия XX в., к «Царю Эдипу» обращаются Гофмансталь (1906 и 1909) или Кокто (1928), сопоставление их произведений с древнегреческим прототипом становится невозможным по той простой причине, что Эдип и Иокаста в их изображении уже успели прочитать не только Софокла, но и Фрейда и все, что было написано за это время психоаналитиками о «Эдиповом комплексе». На первый план выступает многозначительная (и не только бессознательная) сексуальность главных персонажей, под натиском которой совершенно пропадают софокловские проблемы человеческого бытия, знания и неведения.

Своеобразно сложилась в XX в. судьба «Антигоны». В 40-70-е годы появляется около десятка драм, опер, кино- и телепостановок, отталкивающихся от образа софокловской героини, хотя и переносящих ее в совершенно непривычную обстановку. Актуальная для эпохи Перикла проблема взаимоотношения неписаных божественных законов с волей единоличного правителя не привлекает внимания современных драматургов. Ее заменяют совсем иные коллизии.

Так, в обработке Б. Брехта (1948 г.) Креонт ведет войну с Аргосом за принадлежащие тому железные рудники. Этеокл погибает в бою, а Полиник спасается бегством, и Креонт убивает его как дезертира, запрещая хоронить его труп. Антигона же объясняет свое неповиновение не столько родственными чувствами, сколько политическими соображениями: это война не в защиту отечества, а ради удовлетворения властолюбивых и агрессивных замыслов Креонта.

Если у Брехта Полиник — как-никак, а все-таки дезертир, то в опере Любомира Пипкова «Антигона 43» Полинику соответствует казненный гитлеровцами болгарский партизан, патриот и герой, служащий образцом и для своей сестры, и для ее жениха: оба они погибают, выполняя свой долг перед казненным братом героини.

Еще дальше от античного прототипа отходит словацкий драматург Петер Карваш в трагедии «Антигона и другие» (1961). Здесь действие происходит в гитлеровском концлагере в начале 1945 г., и заключенная № 29738, двадцатилетняя Анти (Антония) вообще не находится ни в каком родственном отношении к убитому немецкому антифашисту Леопольду Кюне (Полли) и не задумывается над нравственным обоснованием своего участия — вместе с другими заключенными — в погребении Полли. Как расстановка сил в трагедии Карваща, так и основной идейный конфликт, и его осмысление, и характеристика персонажей очень сильно отличаются от художественного замысла Софокла. Даже на имена оригинала остаются только намеки: Анти товарищи по заключению чаще называют Тонькой, и зрители не обязаны помнить античную трагедию, чтобы поверить в достоверность фамилии начальника лагеря, хауптштурмфюрера Кроне. В современной ситуации выведена героиня Софокла и у западногерманского режиссера Р. Вольфхарта в телефильме «Берлинская Антигона». Здесь немецкая девушка Анна Хофман хоронит тело своего возвратившегося с восточного фронта брата Кристофа, которого гитлеровский суд приговорил к смертной казни за антифашистскою пропаганду.

Но и Ануй в своей «Антигоне» (1942) — вероятно, наиболее известной из обработок софокловской трагедии в XX в. — достаточно близко воспроизводя сюжет оригинала, наполняет его совершенно иным идейным содержанием. Его Креонт не честный, хотя и недальновидный апологет своей идеи, как у Софокла, а циничный политикан, сознающий всю неприглядность дела, которое он делает, и тем не менее продолжающий его делать. У Софокла Креонт искренне убежден, что один из братьев — доблестный защитник Фив, а другой — изменник; у Ануя Креонт хорошо знает, насколько оба были ничтожны и подлы и как мало заслужили они поеданность Антигоны. Он даже не уверен, что похоронили того, кого надо, — настолько трупы были изуродованы растоптавшей их кавалерией; для государства же, которое олицетворяет Креонг, важна «пропаганда», а не истинная ценность человека. Какой смысл имеет в таких условиях самопожертвование Антигоны? И если она все же настаивает на своем праве умереть, чтобы сказать «нет» мещанскому благополучию и сытости, и видит только в этом свой высший нравственный долг, то единственное, что сохраняется в образе Антигоны от Софокла, это неумолимость и бесстрашие перед лицом смерти.

Эти свойства образа, созданного Софоклом и ставшего вечным символом героического сопротивления, составляют наиболее близкий современному восприятию мировозэренческий смысл, который делает «Антигону» принадлежностью не только породивших ее Перикловых Афин, но и всей человеческой культуры. С таким же правом можно сказать это и об остальных софокловских героях. Их цельность, не нарушаемая никакими ударами извне; непреклонность в достижении даже ценой жизни поставленной перед собой цели; неподкупная строгость к самим себе, готовность нести полную ответственность за каждый свой шаг, — в этом заложена их непреходящая ценность, сделавшая героев Софокла вечными спутниками человечества.

6. «Эдипов комплекс» и «Царь Эдип» Софокла

(о некоторых психовналитических интерпретациях древнегреческой трагедии)*

з полусотни поэтов, писавших и ставивших свои трагедии в V веке на афинском театре Диониса, уже античные филологи выделили трех, наиболее выдающихся, — Эсхила, Софокла и Еврипида. В свою очередь вследствие определенным об-_ разом сложившихся читательских симпатий, потребностей школы, а отчасти и по воле случая, от общего числа трагедий, написанных этими драматургами, до нас дошла примерно одна восьмая их часть. Но и из этих трех десятков трагедий современный читатель, если он не испытывает особого интереса к древнегреческой мифологии и истории античного театра, а подчиняется только впечатлению, непосредственно производимому произведением искусства, выберет, наверное, не больше восьми — десяти пьес. И каковы бы ни были причины и результаты такого выбора, можно смело поручиться, что софокловский «Царь Эдип» окажется в числе наиболее известных и по заслугам наиболее прославленных трагедии древних авторов. Может быть, не случайно именно «Царь Эдип» стал одним из тех шедевров мирового театра, которые вскоре же после Октябрьской революции оказали огромное эмоциональное воздействие на массового зрителя, до тех пор, вероятно, даже не слышавшего имени ни Софокла. ни Эдипа.

^{*}Первая публикация: 1978 [132]. За последнее десятилетие у нас и заграницей появилось много рабог, продолжающих толкование «Царя Эдипа» с точки зрения психопатологического «комплекса». Я на них не ссылаюсь, так как не нашел в них никаких новых «аргументов» по сравнению с воспроизводимыми выше, и ни одна из них не убедила меня в необходимости обращаться к психоанализу, если наш объект — трагедия Софокла, а не медицинская карта больного из психиатрической клиники. О современных попытках соотнести трагедию Софокла с ее фрейдистским толкованием см.: Bollac J. La naissance d'Oedipe. Paris, 1994, особенно приведенную в конце заметку Ж. Лакана, с. 333-337.

В воспоминаниях нашего известного драматического актера Ю. Юрьева сохранился рассказ о постановке «Царя Эдипа» в мае 1918 года в петроградском цирке Чинизелли. Несмотря на то, что премьера трагедии состоялась в дни, первоначально отведенные для чемпионата французской борьбы, и часть собравшейся публики ждала выступления своих фаворитов-тяжеловесов, при первом же появлении Эдипа «все зоители, сидевшие сплошным кольцом вокруг толпы, изображавшей на арене жителей Кадма (древнее название Фив — В. Я.), зажили одной жизнью с нею, и так же, как она, с затаенным дыханием слушали слова Эдипа... Мощь, заложенная в трагедии, ее стихийная сила дали чувствовать себя с самого начала действия, — и не мудрено, что зритель сразу оказался во власти этой стихии, и эта стихия бурным потоком унесла всех за собой и закружила в водовороте совершавшихся в трагедии событий». Пораженный их величием и торжественностью, эритель, «невольно подчиняясь стихийной силе, заложенной в трагедии, всем своим существом отдавался ей и всецело был поглошен развертывавшимся действием»¹.

Многовековой успех «Царя Эдипа» у читателей и зрителей не раз заставлял теоретиков искусства задаваться вопросом о причинах столь сильного воздействия этой трагедии на аудиторию. В связи с этим нередко возникали размышления об эстетической природе древнегреческой трагедии вообще, поскольку «Царь Эдип» давно считается образцовым примером всего жанра. Одно из таких толкований, принадлежащее, кстати сказать, отнюдь не специалисту в области античной культуры или проблем эстетики, получило тем не менее за последние десятилетия настолько широкое распространение среди западноевропейской и американской интеллигенции, что оно заслуживает специального рассмотрения на страницах литературоведческого журнала. Речь идет о психоаналитической трактовке прославленной трагедии Софокла.

Было бы неверным считать, что психоаналитическое толкование процесса художественного творчества и других форм общественного сознамия безоговорочно принимается всеми зарубежными антропологами, этнографами, литературоведами и психологами, — передко достаточно авторитетные специалисты в этих областях выступают против односторонних, насильственных схем, в которые Фрейд и его последователи пытаются втиснуть все многообразие общественной деятельности как современного человека, так и его предков².

¹ Ю. Юрьев. Записки. «Искусство», Л.-М. 1948, с. 582-583.

² См. переведенные на русский язык работы американского философа Гарри Уэллса «Павлов и Фрейд», Изд. иностранной литературы, М. 1959, особенно с. 461-512, 585-604; «Крах психоанализа. От Фрейда к Фромму», «Прогресс», М., 1968, с. 45-47,

Тем не менее как раз в сфере литературного творчества и литературоведения психоаналитические «модели» продолжают оказывать существенное влияние на западных исследователей. Советскому читателю достаточно вспомнить недавно переведенный у нас роман Айрис Мердок «Черный принц», где он найдет и традиционнейшую для психоанализа трактовку «Гамлета», и совершенно пародийную оценку главных героев этого романа устами невежественного «консультанта-психолога» Фрэнсиса Марло; здесь и влюбленность сыновей в матерей и одновременно ненависть к ним («обожаемой маме не прощается, что она спала с ненавистным папой»), и влюбленность дочерей в отцов, и «замещение» запретного объекта другим, и убеждение в том, что «художники по большей части — гомосексуалисты» и мавохисты, и так далее в том же роде. Все это было бы смешно, если бы психоанализ не оказывал серьезного влияния на интеллигенцию в Соединенных Штатах и в Западной Европе', претендуя на роль единственного научного течения, способного объяснить все тайны художественного творчества.

В этих условиях нельзя ограничиваться негодованием по поводу психоаналитических конструкций или ироническим пересказом откровений современных фрейдистов. Критику общеметодологических установок психоаналитиков целесообразно дополнить разбором их работ, в которых эти установки применяются к конкретным литературным произведениям. Ниже мы и остановимся на психоаналитической трактовке «Царя Эдипа» и попытаемся сначала показать несовместимость фрейдистских представлений об этой трагедии с подлинным содержанием литературного памятника, а затем дать свое объяснение мифа, послужившего основой для трагедии Софокла.

^{100-110;} книгу австрийского ученого Вальтера Холличера «Человек и агрессия 3. Фрейд и К. Лоренц в свете марксизма», «Прогресс», М. 1975, а также труд французских специалистов К. Б. Клеман, П. Брюно и Л. Сэва «Марксистская критика психоанализа», М., 1976. О критике фрейдизма в зарубежной психологии, антропологии и этнографии см. «Современная американская этнография», Изд. АН СССР, М. 1963, с. 94 и сл.; С. Н. Артановский. Историческое единство человечества и взаимное влияние культур, «Просвещение», Л., 1967, с. 212-219.

³ Очень показательна в этом отношении восторженная характеристика личности и учения Фрейда в последней части трилогии Ст. Цвейга «Врачевание и психика» (Собр. соч. в 12-ги томах, т. ХІ, «Время», Л. 1932, с. 253-350). Ср. с этим сделанные уже в наши дни высказывания А. Моравна о влиянии на его творчество психоанализа: «Альберто Моравиа в редакции журнала «Вопросы философии» (1972. № 7, с. 145-150).

1

«Царь Эдип» Софокла оказался первым литературным произведениюм, к которому были приложены методы психоаналитического исследования, и сделал это сам Фрейд в известной работе «Толкование снов». Секрет эстетического воздействия прославленной трагедии на эрителей Фрейд видел в том, что в расследовании, проводимом героем Софокла, эритель находит постепенное разоблачение своего собственного подсознательного стремления к убийству отца и к соединению с матерью и, освобождаясь от тягостного, хотя ранее и не осознанного гнета этих преступных желаний, испытывает чувство разрядки и душевного очищения.

После Фрейда к «Царю Эдипу» многократно обращались едва ли не все ведущие представители психоанализа, включая О. Ранка, посвятившего объемистую монографию «мотиву инцеста» в художественной литературе, и Э. Фромма, отрицавшего, напротив, в мифе и трагедиях об Эдипе значение инцеста и сосредоточившего особое внимание на конфликте отца и сына. Существует специальная библиография исследований «эдипова комплекса» в психоанализе⁶, правда, по утверждению самих психоаналитиков, далеко на полная и теперь, во всяком случае, устаревшая. За четверть века, прошедших после ее выхода в свет, появилось достаточно новых работ, чьи авторы считали своей задачей изучение в «эдиповской трилогии» тех моментов, которые до сих пор были недостаточно выявлены их предшественниками. Если эдипов комплекс, открытый Фрейдом, хоть в какой-то мере соотносился с содержанием трагедии Софокла, то нынешние психоаналитики этим не ограничиваются, «обнаруживая» в «Царе Эдипе» «невиданные» сексопатологические «глубины». Наиболее показательны в этом отношении работы одного из самых известных представителей современного фрейдизма Ж. Девере и ньюйоркского психиатра М. Канцера. При этом следует иметь в виду, что система «доказательств» у психоаналитиков достаточно однотипна, и поэтому, ознакомившись с методологией двух авторов, мы получим довольно полное представление о подобной трактовке трагедии об Эдипе вообще.

И для Канцера, и для Девере исходным моментом является, конечно, основной тезис фрейдизма о сущности эдипова комплекса: присущее якобы от рождения всякой мужской особи стремление к инцесту и отцеубийству вытесняется под влиянием общественных уста-

⁴ S. Freud. Gesammelte Werke, 4. Ausg., B. II-III, London, 1968, S. 267-271.

³ E. Fromm. The Oedipus Complex and the Oedipus Myth, cm. c6. «Twentieth Century Interpretations of Oedipus Rex», ed. by M. J. O'Brien, Prentice-Hall, 1968, p. 107-109.

[&]quot;P Mullahy, Oedipus — Myth and Complex, N. Y. 1948.

новлении в область подсознательного и находит выражение в мифе, в котором Эдип убивает Лаия и женится на Иокасте (невольно или сознательно, роли не играет). Впрочем, внимание современных психоаналитиков привлекает не столько основной «сюжет» эдипова комплекса, сколько «сопутствующие» ему обстоятельства.

Так, Канцер полагает, что особое значение для судьбы юноши Эдипа имела его встреча со Сфинкс, поскольку в облике этой женщины-чудовища с нижней половиной в виде львицы представлен «совмещенный образ родителей» Эдипа, «замаскированный гомосексуальный образ отца» и в то же время — «фаллическая мать»⁷. Убивая Сфинкс. Эдип преодолевает препятствия, стоявшие на пути его соединения «с сексуальным партнером», хотя тут же выясняется, что мать, к обладанию которой он так стремился, и есть, «несомненно (assuredly), полногрудая Сфинкс, хищная и устрашающая ниже талии». Затем, в финале «Царя Эдипа», якобы символически представлен половой акт, ибо спальня, в которую врывается царь, равнозначна материнскому чреву, а возвращение из нее слепого и беспомощного Эдипа — «очевидное изображение его возрождения». В то же время, вонзая себе в глаза острия застежек от платья Иокасты, так что кровь льется потоком. Эдип производит над собой символическую кастрацию.

Экономя время и терпение читателя, отметим только, что и в других трагедиях «эдиповского цикла» Канцер находит столь же «очевидную» символику: Антигона, сопровождающая изгнанного отца («Эдип в Колоне»), выступает для Эдипа в качестве «материдочери», а священный участок Евменид, куда они приходят, «символизирует ее гениталии» и т. д. в

Таковы рассуждения Канцера. Ход мыслей Девере несколько иной: он крайне озабочен розысками в истории того же персонажа... гомосексуальной «проблематики». Поэтому в статье «Почему Эдип убил Лаия» автор главное внимание уделяет «характеру» Лаия, который был известен в греческой мифологии как похититель юного Хрисиппа, сына царя Пелопа. Последний в гневе проклял растлителя своего первенца, и в осуществление этого проклятья Гера наслала на

⁷ M. Kanzer. The Oedipus Trilogy, в сб.: «Hidden Paterns, Studies in psychoanalytic literary criticism», N. Y. — London, 1958, р. 68. Впервые статья опубликована в журнале «Psychoanalytic Quarterly» в 1950 году.

⁸ M. Kanzer. «The Passing of the Oedipus Complex» in Greek Drama, в сб.: «Psychoanalysis and Literature», N. Y. 1964, р. 245, 247. Впервые статья опубликована в 1948 году, в «International Journal of Psychoanalysis», v. 29.

⁹ G. Devereux. Why Oedipus killed Laius, в сб.: «Psychoanalysis and Literature», N. Y. 1964, р. 168-186. Впервые напечатано в «International Journal of Psychoanalysis», v. 34 (1953).

Фивы жестокую Сфинкс — таков был один из вариантов мифа, использованный для толкования эдипова комплекса уже Ранком. Привлекая к этому другой вариант, по которому не знающие друг друга Эдип и Лаий выступали как соперники за любовь Хрисиппа, Девере делает вывод, что вражда между отцом и сыном «получает гомосексуальную мотивировку». Впрочем, еще более решительно, оказывается, поступает Эдип в том варианте мифа, где он снимает с убитого Лаия меч и пояс: лишая Лаия (хоть и убитого!) меча и снимая с него пояс. он превращает его в женщину, так как развязать на девушке пояс значит сделать первый шаг к обладанию ею. Таким образом, извращенные наклонности не только Лаия, но и Эдипа считаются доказанными, и подлинным объектом любви Эдипа становится «великанлюдоед» Лаий. Влечение же Эдипа к Иокасте «до известной степени мотивируется его стремлением избежать и одновременно косвенным образом удовлетворить его собственные садо-мазохистские и гомосексуальные желания», вызванные поведением его отца.

Сравнительно недавно Девере вновь обратился к трагедии Софокла и выступил со статьей о самоослеплении Эдипа в специальном журнале", — факт сам по себе примечательный, поскольку показывает, что даже солидные издания по классической филологии, до недавних пор не принимавшие всерьез психоаналитические толкования. уступают теперь свои методологические позиции модному «учению». Правда, характер журнала наложил известный отпечаток и на статью Девере, который пытается, по его словам, не покидать почву «чисто филологических данных», хотя в действительности достаточно часто их искажает. Приведем лишь несколько примеров. Так, Девере утверждает, что мотив самоослепления Эдипа появляется впервые у Софокла; между тем об этом говорилось уже в фиванской трилогии Эсхила («Семеро против Фив», 778-784), за сорок лет до «Царя Эдипа». Далее. Он считает, что ослепление детей Финея («Антигона», 970 сл.) было совершено их собственным отцом, в то время как в тексте речь идет о преступлении их мачехи. Такое же безразличие к фактическим данным характерно и для предыдущей статьи Девере («Why Oedipus killed Laius», р. 180). Здесь он, в частности, выражает абсолютную уверенность в том, что любой «интеллигентный грек, присутствовавший при представлении софокловской "Трилогии об Эдипе", конечно, знал о характере Лаия и его ранней истории». У нас нет оснований сомневаться в понятливости зрителей Софокла, но ни один из них не мог бы попасть на представление софокловской три-

¹⁰ G. Devereux. The Self-blinding of Oidipous in Sophokles: Oidipous Tyrannos // JHS 93 (1973), 36-49.

логии об Эдипе по той простой причине, что Софока никогда такой трилогии не писал. То, что сейчас объединяется под условным названием «фиванской трилогии», состоит в действительности из трех совершенно отдельных трагедий, созданных с интервалом в восемнадиать — двадцать лет: «Антигона» написана скорее всего в 443—442 году, «Царь Эдип» — около 425 года, «Эдип в Колоне» — перед самой смертью Софокла, то есть около 406 года. Сводить их в некое целое и соединять свидетельства из одной трагедии с данными другой все равно что следить за эволюцией образа Ивана Грозного от «Псковитянки» к «Царской невесте», где о нем только говорят другие. Главный персонаж уже упомянутого романа А. Мердок утверждал, что подсознание «только тем и занимается, что соединяет разнитх людей в один образ». Похоже, что по этому же пути идет и само психоаналитическое литературоведение...

Впрочем, вернемся к умозаключениям Девере. Сводятся они к следующему. Ворвавшись во дворец, Эдип поступает не очень последовательно: ищет меч, но неизвестно, зачем он это делает; ослепляет себя, считая лишение врения меньшим из двух вол (по сравнению со смертью?), но его объяснение не удовлетворяет хор, — словом, Эдип ведет себя так, как больные в припадке безумия. А если это доказано то «его самоослепление, — подчеркивает Девере, — не может быть принято только в прямом смысле: его следует рассматривать также как символический акт» — именно как символическое самооскопление за преступное сожительство с матерью. Чтобы доказать свою точку эрения. Девере приводит целый список античных свидетельств, по которым преступление на эротической почве наказывалось ослеплением виновника. Если исключить из этого списка очеви $^{\text{H}}$ ые натяжки и путаницу $^{\text{H}}$, то связь между прелюбодеянием или инцестом, с одной стороны, и ослеплением виновного — с другой, отрицать не приходится. Другое дело, как ее объяснить. По мнению Девере, Софока «был осведомлен» о том, что стремится доказать современный психоаналитик, то есть «о существовании причинноследственной модели: сексуальное преступление — ослепление». Правда, автор признает, что в «Царе Эдипе» самоослепление не представлено как традиционная форма подобного наказания и что в

¹⁷ Так, ассирийский царь Нин ослепил приближенного Опнеса, который отказался уступить царю свою жену Семирамиду, — кто же из них двоих является преступинком: ослепленный муж или посягнувший на его супругу царь? Семела могла ослепнут при виде Зевса, явившегося к ней со своими молниями в руках, — должен ли быр Зевс рассматривать любовь Семелы к нему как преступление? Квинт Цицерон обсидет секретарю своего брата Тирону расцеловать его при встрече в глаза — какое отприцение это имеет к рассматриваемым случаям?

других трагедиях Софокл вовсе не касается этого мотива. Девере готов даже согласиться с тем принципом филологического исследования, согласно которому «то, что не упомянуто в пьесе, в ней не существует». Он вносит только небольшую «поправку»: мы имеем право считать «упомянутым и то, что специально — и иногда даже эксплицитно — не упомянуто в пьесе». Раз так, то к образу Эдипа может быть приложен психоаналитический принцип «предопределенности», коренящийся все в тех же низменных инстинктах, оттесненных в глубины подсознательного и прорывающихся наружу в поведении невротиков.

Ознакомившись с методами психоаналитического литературоведения на конкретном примере интерпретации с их помощью «Царя Эдипа», читатель может спросить: существуют ли в человеческой природе сыновья, домогающиеся любви собственных матерей? Или вдовцы, производящие над собой самооскопление, хотя бы и символическое? Возможно, что врачам-сексопатологам приходится встречаться с болезненными отклонениями от нормы на почве нарушения психических функций организма. Но психоаналитики претендуют на раскрытие посредством своей методики едва ли не всех проявлений человеческой культуры (начало этому положил опять же Фрейд в работе «Тотем и табу», 1913) и в том числе глубинного содержания, заложенного в художественном произведении. Они стремятся безоговорочно вытеснить все другие возможности толкования литературы как формы общественного сознания. «Попытка соединить божественное всемогущество с человеческой ответственностью, конечно, должна провалиться на этом материале (то есть на анализе «Царя Эдипа»), как и на всяком другом»¹², — утверждал Фрейд, отстаивая свое объяснение.

Если, однако, аргументация психоаналитиков не убедила читателя, который спросит, в какой мере она оправдывается содержанием и текстом «Царя Эдипа», то ему можно ответить с полной определенностью: ни в какой. Правда, полемизировать со сторонниками этой методологии — в частности, по поводу «Царя Эдипа» — очень трудно по одной простой причине: они совершенно не затрудняют себя тем, чтобы соотнести свои построения с фактами — текстом произведения и историей его создания, с характером и достоверностью источников и т. п. Поведение героя должно получить нужную им мотивировку — этим все сказано. Между тем литературоведение имеет дело прежде всего с текстом художественного произведения, и любое его толкование должно опираться на то, что сказано автором, а

¹² S. Freud. Gesammelte Werke, B. II-III, S. 271.

не на то, что хотели бы приписать ему в своей необуэданной фантазии интерпретаторы. Итак, что же дает нам текст «Царя Эдипа» для ответа на вопросы, почему Эдип убил Лаия и женился на Иокасте, как он одолел Сфинкс и как он сам объяснял свое самоослепление?

2

О том, как произошло убийство. Лаия, рассказывает в трагедии Софокла лет двадцать спустя сам Эдип. Однажды его, сына коринфского царя Полиба (таким он себя считал всю жизнь и продолжает считать на протяжении двух третей трагедии), подгулявший горожанин обозвал подкидышем, и, хотя родители всячески старались рассеять сомнения юноши, он отправился в Дельфы, чтобы спросить у Аполлона о своем происхождении. Однако вместо ответа Эдип услышал страшное прорицание: ему суждено стать убийцей отца и жениться на собственной матери. Естественно, что после этого он решил не возвращаться в Коринф и побрел незнакомой тропой куда глаза глядят. Здесь-то, на перекрестке трех дорог, ему повстречалась колесница, в которой рядом с возницей сидел человек представительной внешности. Сначала возница и седок пытались столкнуть Эдипа с дороги; юноша стукнул возницу. Тогда тот, кто сидел в колеснице, дождавшись, пока встречный пешеход поравняется с ним, нанес Эдипу удар по голове тяжелым скипетром. Разъяренный нападением странник пустил в ход свой увесистый посох, уложил сидевших в колеснице и всю (как ему казалось) следовавшую за ними свиту (779— 813). Таким образом, трагическую роль сыграла недостаточная ширина дороги (на современном асфальтовом шоссе, ведущем из Дельфов в Фивы, легко расходятся вместительные автобусы с любопытными туристами), но роковая по своим последствиям встреча Эдипа с незнакомцем не содержит ровным счетом никакой эротической символики.

Читатель, конечно, давно догадался, что убитый вельможа со скипетром был Лаием, истинным отцом Эдипа, и такая мысль сильно тревожит героя софокловскои трагедии, когда он — многие годы спустя — узнает от Иокасты подробности гибели прежнего фиванского царя: ведь Эдип только что проклял неведомого убийцу и заочно обрек его на изгнание! Но и в этот момент он бесконечно далек от мысли, что убитый его собственный отец. Не подозревает этого также Иокаста, равно как не сообщает эрителям ни слова о некогда происшедшем похищении Хрисиппа или о причине появления Сфинкс у фиванских стен. В какой степени судьба Эдипа была связана с судьбой Хрисиппа, нам вообще неизвестно. Правда, если верить Девере, об этом написано в эпической поэме «Эдиподия», но вся беда в том,

что от огромной поэмы почти в 7 тысяч стихов уцелели две случайные строчки, и Девере стал жертвой беззаботности О. Ранка, приписавшего некогда «Эдиподии» содержание, которого мы в деталях не энаем. С другой стороны, историю Хрисиппа обработал в одной из своих трагедий Еврипид¹³; до нас она не дошла, как не сохранилась и другая его трагедия — «Эдип». И если даже в названных трагедиях и прослеживалась какая-то связь между похищением Хрисиппа и участью Эдипа, то к софокловскому «Эдипу» все это никакого отношения не имеет. Наоборот, сопоставление софокловской версии с предполагаемым изложением истории Эдипа у Еврипида становится доказательством от противного не в пользу Девере: отсутствие в «Царе Эдипе» каких-либо намеков на преступление Лаия, проклятье Пелопа и т. п. лишний раз подтверждают, что за событиями, происходящими в его трагедии, Софокл не видит никакой патологической предыстории.

Причиной гибели Лаия оказалась, как мы видим, обычная дорожная ссора, в которой юный Эдип являлся даже не наступающей стороной, а обороняющейся: если бы он вовремя не пустил в ход дубину, а дожидался второго удара по черепу, неизвестно, как бы все обернулось дальше. Считать поведение Эдипа в состоянии необходимой самообороны «актом детской неэрелости», выражением «инфантильной фантазии о всемогуществе», как это делает Канцер, или видеть в стычке не знающих друг друга Лаия и Эдипа борьбу соперниковгомосексуалистов и приписывать последнему «стремление к отцеубийству и инцестуозные влечения», как поступает Девере, — значит выворачивать все факты наизнанку и подставлять под них заранее составленный психоаналитиками сценарий.

Теперь о встрече со Сфинкс. Вопреки построениям Канцера, в трагедии ей уделяется крайне мало внимания. Хор вспоминает, как Эдип избавил город от дани, которую тот приносил «жестокой пророчице» (35 сл.); как он, «убив деву-пророчицу с кривыми когтями, встал стране заслоном от смертей» (1198—1201), потому что «знал знаменитую загадку» (1525). Ни о подробностях этой встречи, ни о содержании загадки в тексте даже не упоминается, поскольку судьба Сфинкс так же мало интересовала Софокла, как характер Лаия.

Ну, а как обстоит дело с женитьбой на Иокасте? Девере, ссылаясь на какой-то не называемый им источник, утверждает, что Эдип «сознательно соблазнил мать», незамедлительно переносит эту со-

¹³ См.: Т. В. L. Webster. The Tragedies of Euripides, London, 1967, р. 111-113. О различин в трактовке мифа о Эдипе у Софокла и Еврипида см.: L. Deubner, Oedipusprobleme, Berlin, 1942, S. 4-15. Деверс эта работа осталась, по-видимому, неизвестной.

мнительную информацию на трагедию и вдобавок видит в «соблазненной» Иокасте одновременно и ее самое, и Лаия. Канцер, исходя из уже известной нам «детской незрелости» Эдипа, постулирует дальнейшее развитие событий. Эта незрелость должна получить отражение в интимных отношениях с матерью, и психоаналитическая интерпретация пьесы не оставляет в этом никакого сомнения, — утверждает он, отождествляя затем без малейшего колебания Иокасту со Сфинкс. Следовательно, в отношениях между Эдипом и Иокастой действует не простое эротическое влечение сына к матери, как установил уже Фрейд, но страх и враждебность, возбуждаемые «доэдиповской злой матерью».

Если мы попытаемся найти подтверждение этой кошмарной картине в трагедии Софокла, то, разумеется, снова не обнаружим ничего даже отдаленно напоминающего подобные отношения между Эдипом и Иокастой. Во-первых, потому что женитьба юного героя, освободившего Фивы от Сфинкс, на вдовствующей царице вообще не составляла проблемы: она являлась необходимым следствием его подвига. Во-вторых, греческая трагедия никогда не входила в подробности супружеской жизни, считая их естественным результатом заключенного брака, для которого, кстати говоря, вовсе не требовалось взаимного влечения супругов: решение о браке сплошь да рядом принималось родителями молодых за их спиной. Если же говорить о «Царе Эдипе», то в отношении главного героя к его жене очевидны любовь и уважение, которых она вполне заслуживает в силу своего царственного происхождения и занимаемого ею положения. В частности, у Иокасты Эдип ищет успокоения после бурного объяснения с Креонтом (700-706). В свою очередь Иокаста, законная мать царских детей (928), проявляет величайшую заботу о сохранении душевного спокойствия Эдипа (746, 769 сл.): убеждает его в несостоятельности всяких мрачных пророчеств, в том числе — и о соитии с матерью (707-710, 857 сл., 980-983); молится за него Аполлону (911-923); торжествует, когда грозное прорицание, данное Эдипу в Дельфах, кажется несвершившимся (945—949, 977 сл.). Даже тогда, когда Иокасте становится понятно, кем на самом деле является Эдип, она не исполняется ненависти к нему, не проклинает его, а только умоляет прекратить дальнейшее расследование и уходит из жизни с надеждой, что перед Эдипом не раскроется до конца тайна его рождения и чудовищная правда его брака (1056—1072). Наконец, сам Эдип в финале трагедии осуждает себя одного за невольные преступления, не имея даже в мыслях упрекнуть родителей в том, что они подбросили его и таким образом обрекли на неведение относительно его будущего.

Как видим, в поведении Иокасты нет ничего, что выдавало бы в ней эротическую агрессивность, равно как Эдип не обнаруживает перед ней ни малейшего страха. Если рассуждения Канцера о Сфинкс, вообще не принимающей участия в пьесе, можно охарактеризовать как фантастические, то его оценку Иокасты, наделенной в трагедии вполне определенной суммой черт, следует с полным правом считать результатом внесения в художественное целое насильственной схемы, внедряемой с поистине маниакальной одержимостью.

Остается самоослепление Эдипа, которое Канцер и Девере пытаются истолковать в весьма «символическом» духе. Мы помним, что Девере вынужден был признать отсутствие в тексте трагедии всяких намеков на такое понимание происходящего в финале и попытался компенсировать их собственным объяснением психического состояния Эдипа. Однако и эта интерпретация вся построена на недопустимых натяжках и искажениях. Неверно, что Эдип считает самоослепление меньшим из зол. Неверно, что хор не понимает причины его поступка. В стихах, на которые ссылается Девере, сказано следующее:

Эдип. Зачем мне было беречь эрение, если мне не было радости ни на что смотреть?

Хор. Да, все это было так, как ты говоришь (1334—1336).

Дальше Эдип просит скорее изгнать его из города и проклинает гого, кто спас его в младенчестве: лучше было ему тогда умереть, чем стать убийцей отца и мужем собственной матери. Теперь же он оказался нечестивым осквернителем и изведал все беды, какие только могут обрушиться на человека. Выслушав все это, хор резюмирует: «Не знаю, как одобрить твое решение. Лучше тебе было умереть, чем жить слепым».

Эдип. Не поучай меня, что я сделал не самое лучшее, и не давай мне больше советов. Ведь я не энаю, какими глазами стал бы я смотреть на отца, сойдя в Аид, если бы я сохранил эрение, или на несчастную мать, — по отношению к обоим я совершил поступки, за которые мало петли. Или был бы для меня желанным взгляд на детей, рожденных так, как рождены мои? (1367—1377).

Как видим, в обоих случаях речь идет о том, что смерть — слишком слабое наказание за раскрывшиеся преступления Эдипа («за них мало петли»), ибо она дает слишком быстрое освобождение от нравственных мук. Ординарный человек, «каков он есть» в обыденной жизни, предпочел бы именно такой исход; поэтому хор, состоящий из обычных людей, и говорит, что лучше не жить, чем жить слепым изгнанником. Героическая личность, человек, «каким он должен быть», принимает на себя всю меру ответственности, во много раз превышающую его невольную вину. Таков Эдип, и хор после его гневной

отповеди вполне удовлетворяется сказанным. Добавим к этому, что хор уже раньше имел возможность понять мотивы самоослепления Эдипа из рассказа вестника, бывшего очевидцем события. «Пусть они (глаза) не смотрят ни на те бедствия, которые я испытал, ни на элодеяния, которые я совершил, —кричал в отчаянье Эдип. — Пусть на будущее они остаются во мраке, ибо они видели тех, кого не следовало, и не распознали, кого следовало» (1271—1274).

Девере удивляется, что Эдип говорит о своей вине как о «проступке со стороны эрения» (visual crime), — психоаналитик, обычно столь чувствительный ко всяким «скрытым моделям», оказывается беспомощным перед элементарным художественным образом. Мы же подчеркнем, что объяснение, которое дает хору сам Эдип, вполне согласуется с тем, что он коичал в состоянии наивысшего аффекта, — стало быть, даже тогда, у трупа повесившейся Иокасты, Эдип действовал не в припадке безумия, а с ясным пониманием своей вины и ответственности. Само собой разумеется, в этот момент он находился в достаточном возбуждении, откуда и возникло оставшееся нереализованным требование подать меч, которому столь большое значение придает Девере. Если угодно, можяо представить себе дело так: первая мысль, появившаяся у Эдипа после саморазоблачения, была о самоубийстве; столь же естественно, что никто из слуг, видя царя в таком состоянии, не торопился ему этот меч подать. Вторая мысль — о той, кто была ему и женой, и матерыо.

Разыскивая ее, Эдип выламывает дверь в спальню и видит Иокасту в петле. Один взгляд на застежки, скрепляющие ее платье, и новая мысль — на этот раз о самоослеплении — постигает царя. Можно только удивляться, как у него еще хватило душевных сил эту мысль сформулировать, но, судя по тексту, хватило. Следовательно, не столь уж трудно объяснить, почему Эдип так и не воспользовался мечом, и это объяснение представляется нам куда более правдоподобным, чем обвинение и без того несчастного героя в самокастрации, хотя бы и символической.

Итак, текст «Царя Эдипа» не дает оснований для психоаналитической трактовки знаменитой трагедии, и толкования Канцера, Девере и многих других строятся на недопустимых натяжках и «подстановках», у которых может быть только один источник — общеметодологические

¹⁴ См.: А. Green. Un oeil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie, Paris, 1969. Здесь речь пдет об отражении в трагедни эдипова комплекса не в его простейшей форме, а по меньшей мере в учетверенной: позитивной и негативной, мужской и женской. Под этим углом зрения, кроме «Царя Эдипа», рассматриваются «Орестея» и обе «Электры» (ненависть сына к матери), «Отелло» (враждебность мужа по отношению к жене), «Ифигения в Авлиде» Еврипида и Расина (ненависть отца к дочери).

убеждения психоаналитиков, видящих в акте творчества не высшее достижение интеллектуального наполжения, не отражение жизненного и эстетического опыта художника^в, а прорыв в его духовную сферу неудовлетворенных сексуальных потребностей, вытесненных с детских лет в область подсознательного. Если верить фрейдистам, то заложенные в мальчике от рождения противоестественные инстинкты, подавленные и накопленные в глубинах подсознательного, сублимируются в сфере художественного творчества, представляющего собой что-то среднее между сновидением и неврозом. Пусть все фрейдистские рассуждения об Эдипе, подобные вышеприведенным, не имеют ничего общего с содержанием трагедии, все равно сексуальная символика должна быть найдена и раскрыта в произведении, потому что оно — творение художника, а художник, в глазах фрейдистов, обязательно неврастеник, неизвестно только, истерик или параноик 6. Софокл, конечно, не представляет исключения, и, стало быть, психоаналитики имеют право открывать в его творчестве такие пласты подсознательного, существование которых он не мог в себе даже подозревать.

Попробуем на какое-то время принять эту исходную предпосылку психоанализа в отношении личности художника и попытаемся проверить, дают ли античные свидетельства о жизни и творчестве Софокла, а также наблюдения над его художественной практикой какие-либо основания, чтобы накладывать на них психоаналитические клише?

Античные источники рисуют нам на редкость гармоничным образ Софокла, прожившего долгую и счастливую жизнь в искусстве. Художественное дарование его формировалось без излишней торопливости и никогда не приносило драматургу разочарований или душевных травм. Двадцати семи лет от роду он впервые решился принять участие в состязаниях трагических поэтов и сразу же добился крупного успеха, завоевав первое место и оставив позади себя столь признанного мастера, каким был Эсхил. Всего же Софокл выступал со своими произведениями перед афинянами тридцать раз", одержал двадцать четыре победы и ни разу не спускался ниже второго места. Интересующего нас «Царя Эдипа» он написал в семидесятилетнем возрасте, «Эдипа в Колоне» — двадцать лет спустя, перед самой смертью. Если в юном Софокле и бурлили какие-нибудь неудовлетворенные страсти, то к семидесяти, а тем более к девяноста годам они,

¹⁵ См.: М. Арнаудов. Психология литературного творчества. «Прогресс», М. 1970, с. 326-432.

¹⁶ См.: Л. С. Выготский. Психология искусства. Изд. 2-е, «Искусство», М. 1968, с. 107.

¹⁷ Софокл написал около ста двадцати драм, которые ставились на афинском театре в виде тегралогий (три трагедии плюс драма сатиров). Отсюда вывод о числе его выступлений в течение всей жизни.

надо думать, сильно поулеглись. (Интерпретируя «Гамлета» под углом зрения эдипова комплекса, Фрейд опирался на тот факт, что незадолго до написания трагедии Шекспир потерял отца. Софокл, принимаясь за своего «Царя Эдипа», вероятно, уже давно успел пережить смерть отца.)

О последнем годе жизни Софокла сохранился малодостоверный рассказ, из которого следует, что престарелому поэту пришлось выступать в суде против собственного сына, обвинившего его в старческом слабоумии и вследствие этого — в пренебрежении хозяйственными делами. Софокл не стал оправдываться, ссылаясь на финансовые выкладки, а прочитал перед судьями хоровую песнь из только что написанного «Эдипа в Колоне» и спросил, похожи ли эти стихи на творение сумасшедшего. Нечего и говорить, что судьи его оправдали и что рассказ этот снова рисует поэта как человека достойного и вполне владеющего собой. Общее впечатление о на редкость удачно сложившейся судьбе Софокла выразил афинский комедиограф Фриних в комедии «Музы», поставленной весной 405 года, вскоре после смерти поэта. «Счастлив Софокл, который умер, прожив долгую жизнь; был он человеком счастливым и одаренным, написал много прекрасных трагедий и прекрасно умер, не дожив до какой-нибудь беды».

К этому надо прибавить дошедшие до нас от античных времен собственные высказывания Софокла о своем творчестве, в которых он сравнивал созданные им трагедии с художественной манерой своих собратьев по жанру. В частности сопоставляя себя с Еврипидом, Софокл говорил, что тот изображает людей, «каковы они есть», а он сам — такими, «какими должны быть». Перед нами хоть и кратко сформулированная, но вполне осознанная эстетическая «программа», трудно согласуемая с представлением фрейдистов о невротических эксцессах, будто бы сопутствующих творческому акту.

Невозможно обнаружить какие-либо признаки психической неуравновешенности, болезненного разлада и на таком совершенно конкретном материале, каким является художественная структура «Царя Эдипа». Напротив, в построении сюжета трагедии мы найдем многочисленные проявления глубокой продуманности и высокого мастерства, включая сюда великолепное понимание того, как подчинить мнимые «непоследовательность» и «неправдоподобие» главной цели произведения.

В свое время Шиллер писал о «неисчислимых выгодах», которые представляет сюжет «Царя Эдипа» для поэта, захотевшего обработать этот мифі». Однако Шиллер, сам много размышлявший о зако-

¹⁸ См. «Гете и Шиллер. Переписка». «Academia», М.-Л. 1937, с. 339.

нах драматического искусства, не заметил, что «выгоды» и «удобства» сюжета «Царя Эдипа» не были заложены в мифе, а созданы именно Софоклом.

Так, поэт ввел в трагедию мотив моровой язвы, поразившей Фивы и заставившей Эдипа обратиться за советом к дельфийскому оракулу. Ответ Аполлона, призывающий изгнать убийцу Лаия, дает первый толчок развитию действия. В ходе розысков Эдип приходит к мысли, что этим убийцей мог оказаться он сам; здесь выясняется значение еще одного мотива, внесенного в миф Софоклом: пророчества, полученного некогда в Дельфах юным Эдипом. Ибо, не будь этого эловещего предсказания, Эдип вполне мог вернуться в Коринф, и его встреча с Лаием, ехавшим из Фив в Дельфы, никогда бы не состоялась. Переходя, далее, к расследованию обстоятельств гибели Лаия, Эдип находит свое алиби в том, что он был один и убил (как ему казалось) всех царских слуг, в то время как единственный уцелевший домочадец сообщил фиванцам о нападении на кортеж целой группы разбойников. Стало быть, надо вызвать этого свидетеля с дальнего пастбица, и пока проходит необходимое время, в действие вмешивается новое лицо, опять же введенное Софоклом: коринфский вестник, от лица сограждан эовущий Эдипа занять престол, опустевший после смерти Полиба. Здесь еще раз выясняется, как важно было Эдипу получить прорицание в Дельфах, предостерегавшее его от возвращения в Коринф: не зная о том, что ему суждено, Эдип без всяких оговорок принял бы власть в Коринфе, и если бы даже старый слуга Лаия отказался от прежней версии и опознал в Эдипе разыскиваемого убийцу, тот мог бы, пройдя ритуальное очищение и покинув фиванскую землю, благополучно царствовать в Коринфе. Тайна его происхождения и брака с Иокастой так бы никогда и не раскрылась — по крайней мере в пределах трагедии. Но софокловский Эдип знает, чего ему следует опасаться, и рассказывает об этом коринфскому вестнику, — тут вступает в действие следующий сюжетный ход Софокла.

По-традиционной версии, прислужники Лаия бросили изуродованного ребенка в диком ущелье, и только случайно его нашли пастухи Полиба или какой-то путник; никто из них, естественно, не мог знать, откуда происходит младенец. У Софокла коринфский вестник «оказывается» тем самым пастухом, которому много лет назад другой пастух, фиванский, вручил подброшенного мальчика; поэтому вестник знает, что на самом деле Эдип вовсе не сын Полиба и Меропы и что ему, стало быть, нечего бояться встречи с овдовевшей царицей. Если бы не это «совпадение», если бы звать Эдипа в Коринф послали другого гонца, не знающего секрета его происхождения, коринфи-

не, несомненно, сочли бы страх Эдипа перед матерью обоснованным и стали искать себе другого царя. Грозная тайна Эдипа снова осталась бы нераскрытой. Впрочем, может быть, коринфский вестник ошибается или сознательно успокаивает Эдипа? Последнее «совпадение» не оставляет никакого сомнения: фиванский пастух, приведенный как свидетель убийства Лаия, по воле Софокла «оказывается» как раз тем самым человеком, который когда-то отдал коринфскому гонцу обреченного на гибель малютку — сына Лаия. Круг замыкается. Таким образом, несомненные нововведения в мифе, принадлежа-

щие Софоклу, дают ему возможность в максимально сжатой форме (история «расследования», включая сюда саморазоблачение Эдипа, укладывается примерно в 1000 стихов) построить сюжет, напряжению которого мог бы позавидовать самый изощоенный детективный роман. Вместе с тем только повторное чтение позволяет заметить ряд «непоследовательностей», которые ускользают от внимания при первом знакомстве с текстом, как они проходили незамеченными и со стороны эрителя. В самом деле, главной заботой царя было с самого начала избавление государства от моровой язвы и спасение сограждан; между тем об этой его задаче и о страшной эпидемии вскоре забывают и Эдип, и его окружение, и хор — все их внимание переключа-ется на розыски убийцы Лаия. С этой целью и посылают людей за старым фиванским пастухом — единственным свидетелем разыгравшейся некогда драмы. Однако, когда старик появляется перед царем, все уже давно забыли, зачем его вызывали, — теперь речь идет о происхождении самого Эдипа, и ни об убийстве Лаия, ни о более близком событии — моровой язве никто так и не вспоминает до самого конца трагедии. Больше того, принявший власть Креонт почему-то не торопится изгнать убийцу из пределов фиванской земли, хотя, если верить прорицанию Аполлона, без этого нельзя избавить страну от ужасной эпидемии. Продолжается ли ее действие или прекратилось в результате саморазоблачения Эдипа — на сей счет эритель остается в полном неведении.

К этой «непоследовательности» в развитии сюжета можно прибавить совершенно неправдоподобные моменты в отношениях между главными персонажами на протяжении двадцати лет, предшествовавших действию трагедии. Неужели за все это время у Эдипа не было случая рассказать Иокасте, откуда он родом и как попал в Фивы? Неужели его мнимые родители — коринфская царская чета — ни разу не полюбопытствовали, почему их горячо любимый сын без всякого объяснения их покинул? Неужели Иокаста никогда не интересовалась происхождением страшных шрамов на лодыжках Эдипа, если самое его имя народная этимология производила от «опухших

ног»? И — что самое главное — неужели сам Софокл не подозревал законности всех этих «неужели?» и со столь непростительной беззаботностью состряпал сюжет, который рассыпается в пух и прах при первом же испытании здравым смыслом?

Конечно, дело обстоит совсем иначе. Софокловскому «Царю Эдипу» присуща художественная достоверность куда более высокого ранга, чем скрупулезность полицейского протокола, — речь идет о достоверности поведения героической личности в совершенно исключительной ситуации. Только это и важно для Софокла: как будет действовать человек, поставленный перед возможностью выбора между прекращением розыска, гарантирующим его безопасность, и продолжением расследования, угрожающим ему разоблачением страшной тайны. Тиресий, Иокаста, старый пастух стремятся отвратить Эдипа от губительного доэнания — Эдип остается непреклонным в своем бескомпромиссном поиске правды, как бы горька она ни оказалась. Обычный человек, «каков он есть», вероятно, послушался бы добрых советов и уцелел, — трагический герой Софокла, образец того, «каким должен быть» человек, идет до конца, до последнего предела — и перед ним разверзается пропасть. Для того чтобы поставить Эдипа лицом к лицу с чудовищной правдой, Софокл вносит новые сюжетные ходы в старый миф и сознательно пренебрегает всяческой непоследовательностью и неправдоподобием, которые может инкриминировать ему обывательский «эдравый смысл». И когда мы видим, к какому безошибочному результату приходит драматург, сочетая «возможное» с «невозможным», видим, с каким тонким художественным расчетом на минимальной «площади» и с участием всего лишь трех актеров подготавливается величайший трагический вэрыв, тогда не возникает сомнения при ответе на вопрос — что же руководило поэтом в его творчестве: вдохновение, мастерское владение всеми тайнами трагической гармонии или дикие невротические фантаэии? Оставим же последние на совести современных психоаналитиков, одержимых навязчивой идеей свести все богатство человеческого интеллекта даже не к животному инстинкту, а к противоестественным сексуальным влечениям, которые они непременно хотят обнаружить в психологии художественного творчества.

3

И все же, спросит иной читатель, каково происхождение сюжета, положенного в основу трагедии Софокла? Ведь нельзя же отрицать, что с давних времен имя Эдипа связано с двумя самыми ужасными преступлениями, которые только может совершить смертный, — с отцеубийством и инцестом. Они инкриминируются ему задолго до

Софокла. Уже герой «Одиссеи» видел в подземном царстве тень матери Эдипа, покончившей с собой, когда боги раскрыли страшную правду ее второго брака. Эта история должна была, конечно, получить гораздо более обширное отражение в не дошедшей до нас «Эдиподии». Затем, у Пиндара упоминается роковая встреча Лаия с неопознанным сыном. Эсхил посвятил событиям в несчастном роду фиванских царей целую трилогию, в которой, судя по сохранившейся последней части («Семеро против Фив»), речь шла о том, как Лаий, вопреки запрету Аполлона, произвел на свет сына и со временем погиб от его руки, а сам Эдип, узнав тайну своего брака и происхождения своих детей, лишил себя зрения и проклял сыновей, рожденных в преступном союзе.

Наконец, и софокловский Эдип, несмотря на его субъективную невиновность, сознает весь ужас содеянного и потому называет себя «негоднейшим» и «нечестивым», «проклятым» и «трижды проклятым», «страшной гибелью» для города и «самым ненавистным для богов». Откуда же возникло в сознании древних греков это дикое стремление — заставить вполне достойного героя, спасителя родины от зловещей Сфинкс, убить родного отца и жениться на собственной матери?

Толкование всякого мифа, как хорошо известно специалистам, представляет значительные трудности главным образом потому, что начало процесса мифотворчества уходит в отдаленнейшие пласты человеческой предыстории, во времена, когда люди в своем биологическом и общественном поведении подчинялись совершенно особым законам, впоследствии преодоленным. Не понимали сути этих законов и в эпоху очень интенсивного художественного осмысления мифов, каким в древнегреческой литературе отличался V век, а сложившиеся в них сюжеты и ситуации оценивали с точки эрения морали, господствовавшей в современном для афинских драматургов обществе. Ясно, что для этого времени, как и для нашего, поступки Эдипа представлялись ужасной скверной, которая не может остаться безнаказанной. Однако в наше время известно и другое: патриархальная моногамная семья была отнюдь не первой формой семейной организации. Ей предшествовали, в частности, и беспорядочные половые сношения, и достаточно продолжительный период группового брака.

По мере того как более ранние стадии брачных отношений отходили в прошлое и начинали восприниматься как нечто противоестественное, возникали мифы, отражающие трагические — с новой точки зрения — ситуации, к которым могли приводить и, несомненно, при-

водили эти, уже преодоленные нормы поведения¹⁹. Представление об инцестуозном характере половых связей между родителями и детьми, между братьями и сестрами могло появиться только тогда и в таком обществе, где и когда этот тип связей стал запретным²⁰. Так, во времена того же Софокла, но в среде персидских магов, у которых половое общение с собственной матерью считалось их особой привилегией, не мог сложиться миф об Эдипе, как не мог он оформиться и у первобытных племен Южной Америки, застигнутых Америго Веспуччи в состоянии первобытной невинности и потому не ведавших никаких ограничений в области морали²¹. Следовательно, мотив инцеста в сказании об Эдипе отражает запретность половой близости между родителями и детьми, возникшую в сознании древнейших предков греков классического периода.

Столь же исторически объяснима возможность убийства сыном собственного отца: она коренится либо в групповом браке, при котором женщины из одной половины рода составляли группу половых партнеров для мужчин из другой половины рода и определение отцовства являлось крайне затруднительным²², либо в еще более ранней стадии половых отношений, допускавшей «добрачное» общение девушки с заезжим гостем из чужого племени. В этом случае муж и вовсе являлся только кратковременным гостем в племени своей супруги, и родившийся от него сын мог до конца жизни вообще не знать отца, либо — при изменении отношений между соседними племенами к худшему — мог оказаться среди воинов своего племени, выступающих против того вражеского ополчения, где воюет его отец. Отсюда — распространеннейший в фольклоре всех народов мотив поединка отца с сыном (иранские Рустам и Сохраб, германские Хильдебранд и Хадубранд, в русских былинах — Илья и Сокольник и т. д.). Его трагическое завершение, связанное с тем, что победитель узнает в убитом собственного сына (или сын — отца), восходит к периоду, когда такой временный брак при матрилинейной системе родства в свою очередь стал восприниматься как исторически пре-

¹⁹ Как справедливо замечал В. Пропп, тот или нной фольклорный сюжет возникает обычно «из столкновения, из противоречий смещающих друг друга укладов» («Эдип в свете фольклора», «Ученые записки ЛГУ», серия филологических наук, вып. 9, 1944, с. 141). В толковании самого мифа об Эдипе В. Пропп предложил иной путь, чем автор настоящей статьи.

²⁰ Ср.: Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства // К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, с. 42-43.

 ²¹ Стефан Цвейг. Избранные произведения в 2 томах. Т. 2, Гослитиздат, М. 1957, с. 518.
 ²² Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства, с. 46, 55;
 М. О. Косвен. Очерки истории первобытной культуры. Изд. 2-е, Изд. АН СССР, М. 1957,
 с. 121-126; Ю. И. Семенов. Происхождение брака и семьи. «Мысль», М. 1974, с. 152-157.

одоленная стадия семейных отношений, на почве которой некогда могли возникнуть подобные драматические коллизии²³.

В Древней Греции мотив поединка отца с сыном в наиболее чистой форме был представлен в сказании о гибельной для Одиссея встрече с Телегоном («далеко рожденным»), его неузнанным сыном от Кирки. В несколько ослабленном виде этот мотив прослеживается также в версии о покушении на жизнь выросшего на чужбине юного Тесея, в которое Медея чуть было не вовлекла его собственного отца Эгея. Временный брак может быть заменен в мифе воспитанием подброшенного младенца вдали от его родины, — результатом опять же является незнание молодым человеком своего отца или деда и случайное убийство, как в истории о гибели Акрисия от руки его внука Персея. К числу подобных примеров следует отнести, на наш взгляд, и миф об Эдипе; на его связь с мотивом поединка отца с сыном в свое время указывалось в фольклористике²⁴. Затем, однако, в мифе об Эдипе все больше выдвигался на первый план инцестуозный брак с матерыо, так что в известном «Указателе фольклорных мотивов» Стиса Томпсона имя Эдипа в связи с мотивом боя отца с сыном даже не упоминается.

Два указанных мотива (бой отца с сыном и сожительство с матерью) соединяются в мифе об Эдипе посредством еще более распространенного «хода» богатырской сказки — освобождения города от чудовища, в награду за что герой и получает руку царевны или незамужней (овдовевшей) царицы. В греческих источниках сохранились сведения, что этот мотив был первоначально представлен в мифе об Эдипе в его более обычной форме: во-первых, чудовищем была не загадочная Сфинкс, возникшая сравнительно поздно под влиянием малоазийского образа полуженщины-полульвицы, а местная беотийская Фикс, с которой Эдипу пришлось вступить в сражение с применением физической силы²⁵; во-вторых, у Еврипида («Финкиянки»,

²³ Мотнв поедника отца с сыном первым поставил в связь с матриархатом, повидимому, Поттер (М. А. Potter. Sohrab and Rustem. The Epic Theme of a Combat between Father and Son, London, 1902, р. 107-127, 186, 199, 204). Эту же мысль очень нодробно развивал в своей «Поэтике сюжетов» А. Н. Веселовский. В советской фольклористике матриархальную основу сюжета «бой Ильи с Сокольником» (известно свыше 80 вариантов) можно считать почти общепризнанной.

²⁴ Близость исходных предпосылок сюжета в мифе о Телегоне и Эдине отметил свыше ста лет тому назад Ор. Миллер («Илья Муромец и богатырство кневское», СПб. 1869). См. также: L. Radermacher. Mythos und Sage bei den Griechen 2. Aufl., Brünn, 1943, S. 187 f., 263.

²⁵ По Гесиоду («Теогония», 326–327), Фикс была сестрой не менее грозного чудовища — немейского льва, задушенного впоследствии Гераклом. Таким образом, победа Эдина над Фикс оказывается в одном ряду с обычными для богатыря подвигами. Состязание же его со Сфинкс в сообразительности едва ли древнее VII века, когда в

45—54) получил отражение вариант, по которому Креонт, заменивший на фиванском престоле убитого Лаия, объявил о своей готовности отдать трон и руку Иокасты тому, кто избавит Фивы от Сфинкс. Эдип откликнулся на этот призыв и в результате оказался мужем собственной матери.

Таким образом, генетически наиболее древний элемент сказания, инцест, в мифе об Эдипе выступает только как следствие двух других мотивов — поединка с отцом и богатырского сватовства. В пользу предположения, что инцест присоединился к мотиву отцеубийства относительно поэдно²⁶, говорит также следующее сопоставление мифа об Эдипе со средневековыми сказаниями о кровосмесителе.

- 1. В средневековых вариантах родители будущего кровосмесителя часто с самого начала предупреждаются об опасности со стороны ожидаемого ребенка не только для отца, но и для матери". На греческой же почве вплоть до конца I в. до н. э. Иокаста ничего не знает о предстоящем ей позорном союзе; да и после Николая из Дамаска, включившего эту версию в свое изложение, мало кто из античных мифографов ее воспроизводит²⁸. Меры, предпринимаемые Лаием, имеют целью предотвратить только отцеубийство, отнюдь не инцест.
- 2. В средневековых вариантах далеко не всегда условием для инцеста служит отцеубийство; в ряде версий отец будущего кровосмесителя успевает умереть ко времени его возмужания¹⁹. Инцест Эдипа, как мы уже говорили, невозможен без предварительной встречи с отцом.
- 3. В средневековых вариантах будущий кровосмеситель нередко появляется на свет в результате преступной связи брата и сестры или отца и дочери и разоблачается посредством какой-нибудь приметы:

Греции получили широкое распространение всякие рассказы о загадках и разгадках, приуроченные, в частности, ко времени жизни семи легендарных мудрецов.

²⁷ Таково прорицание, полученное родителями будущего Андрея Критского (см.: Н. И. Костомаров. Легенда о кровосмесителе. Собр. соч., кн. 1, СПб. 1903, с. 191), а также в украинской и финской сказках (см.: J. B. Frazer в изд.: Apollodorus. The Library, v. II, London — N. Y. 1921, p. 370, 372).

²⁸ К. Роберт (С. Robert. Oedipus. Berlin, 1915, В. I, S. 68) вполне основательно считает этот вариант оракула изобретением самого Николая, от которого оно попало к ранневизантийскому автору Иоанну Малале (VI в. п. э.).

²⁹ Так, в сербской легенде о Симеоне-пайденыше отец либо неизвестен, либо умирает, на что обратил внимание уже Ор. Миллер. То же самое — в знаменитой истории будущего папы Григория.

³⁰ Таково происхождение уже упомянутого Григория, св. Альбина, сына барона ди Фарагона и множества других героев ренессансных новелл. Если судить по количеству эпитафий на эту тему в средневековых монастырях, то французские и штальянские короли и бароны только тем и занимались, что соблазняли собственных сестер и

²⁶ Cp.: F. Wehril. Oidipus 1957, 108-117.

Евангелия, вложенного в ковчежец Симеона, или таблички, которой предусмотрительные родители снабжают подкинутого Григория. Само собой разумеется, что этот инцест в квадрате требует искупления, сверхъестественного по длительности и по характеру испытаний, выпадающих на долю нечестивца. Что касается Эдипа, то в наиболее ранних литературных свидетельствах инцест остается не более чем эпизодом, который не мешает ему и дальше царствовать в Фивах и пасть в бою, защищая свой город. В честь погибшего героя устраиваются торжественные погребальные игры". К тому же Иокаста (в «Одиссее» она зовется Эпикастой), узнав о случившемся, скоро кончает с собой; брак этот либо остается бездетным, либо рожденные от него сыновья со временем погибают в войне, а Эдип еще задолго до этого успевает взять в жены некую Евриганию, приносящую ему четырех детей: Антигону и Исмену, Этеокла и Полиника²². Таким образом, проклятье рождения от кровосмесительного брака, которое лежит на сыновьях Эдипа у Эсхила и Софокла, — достаточно поздний мотив. Во всяком случае, правитель Акраганта Ферон, адресат двух эпиникиев Пиндара, еще в V веке возводил свое происхождение к сыну Полиника, чего он, конечно, не стал бы делать, если бы нечестивое происхождение самого Полиника было общепризнанной версией. Наконец, последнее сопоставление: в схолиях к ст. 1760 еврипидовских «Финикиянок» сохранился рассказ о том, как Эдип проезжал однажды с Иокастой мимо того места, где он столкнулся с Лаием и убил его; он рассказал обо всем жене и показал ей снятый с убитого пояс. Иокаста, узнав в новом муже убийцу прежнего, тяжело переживала случившееся, но молчала, не зная, что это ее сын. Примета, по которой в средневековых легендах мать вскоре узнает своего сына-супруга, в древнегреческих вариантах не играет никакой роли.

Из всего сказанного следует, что в мифе об Эдипе объединились генетически разновременные мотивы, восходящие к различным" стадиям развития «брачных» отношений в первобытном обществе. Разумеется, соединение с матерыю, представляющее собой нарушение древнейшего табу в области половых связей, воспринимается как наиболее страшное преступление против нравственности — и в рам-

дочерей. Эдип за все это, разумеется, не может нести ответственности.

³¹ Ил. XXIII. 679 сл. «Правоучительный» характер (псизбежность исполнения божественного пророчества) сказание об Эдина, как и аналогичные сюжсты (гибель Акрисия от руки внука, Катрея от руки сына), получило не раньше VII века под сильным влиянием дельфийского жречества.

³² Павсаний. Описание Эллады. 1X, 5, 10-11.

^{33 [2000:} К сравнению мифа об Эдине со сходными более поздними историями см.: Lowell E. Oedipus. The Ancient Legend and its Later Analogues. Baltimore/London. 1996.]

ках мифа об Эдипе и вне его. Герою трагедии Софокла приходится пройти через тягчайшие моральные испытания, ибо он оказывается невольно виновным в деяниях, для которых трудно придумать эквивалентное наказание. Но эти действия Эдипа являются ужасным преступлением по той причине, что за ними лежит преодоленная человечеством и отвергнутая общественным сознанием общественная практика, а не оттесненные в область подсознательного детские сексуальные влечения, самое существование которых между членами одной семьи не доказано экспериментальной психопатологией. И уж во всяком случае, ясно, что Софокл видел свою художественную задачу не в очищении эрителей от преступного стремления к отцеубийству и к сожительству с матерью, а в изображении героя, способного к «трагическому анализу» своего прошлого для утверждения своей истинно человеческой сущности.

³⁴ [2000. О различных взглядах на «Царя Эдипа» в современной западноевропейской филологии см.: Flashar H. Familie, Mythos, Drama am Beispiel des Oedipus // Cahier suisses de littérature général et comparée, 19, 1994, 51-74. С автором тоже есть о чем поспорить, но он безусловно прав, утверждая, что Софокл хотел создать трагедию «не необъяснимой роковой необходимости, не неизбежного заблуждения с ужасными последствиями, а собственной ответственности героя» (с 67).]

7. Софокл. «Электра»·

т позднеантичного энциклопедиста Плутарха сохранилось сообщение о собственной оценке Софоклом своего творческого пути. Вначале он-де находился под влиянием Эсхила и старался освободиться от напыщенности его стиля; затем стремился преодолеть резкость и искусственность собственной манеры; наконец, нашел образ речи, наиболее подходящий для изображения нравові. К сожалению, Софокл не счел нужным снабдить современных историков античной драмы указанием на то, какие именно трагедии он относил к каждому из трех периодов, и нам уже самим приходится выявлять некоторые признаки первого этапа в «Алксе» и «Антигоне», разводить руками по поводу второго и восхищаться совершенством Софокла в тех трагедиях, которые охватывают примерно последние двадцать лет его жизни, начиная от «Царя Эдипа» и кончая «Эдипом в Колоне», поставленным уже после смерти автора. Во временном промежутке между двумя «Эдипами» оказывается «Электра», представляющая для нас особый интерес потому, что по содержанию она целиком совпадает с эсхиловскими «Хоэфорами», а по трактовке событий и участвующих в них персонажей Софока почти прямо противоположен своему предшественнику.

С этой точки зрения не имеет существенного значения, когда именно была показана «Электра» на афинском театре: около 418—417 гг., как думают одни, или после 411 г., как думают другие. Документальных данных о первой постановке не сохранилось, как не дошло никаких свидетельств и еще об одной «Электре», написанной Еврипидом. Спор о их взаимной датировке продолжается в филологии доброе столетие и ни к каким окончательным выводам не привел². В любом случае по стилистическим приэнакам не вызывает сомнения принад-

^{*}Первая публикация: 1990 [72, с. 29-47].

¹ CM.: Tragicorum Graecorum Fragmenta / Ed. S. Radt. Göttingen, 1977. Vol. 4: Sophocles. P. 69. Test 100.

² См. Euripides. Electra. Ed. by I. D. Denniston. Oxford, 1939 (и более поздине перепечат-ки). P. XXXIV-XXXVI; Theiler W. Die ewigen Elektren // WSt 79, 1966, 102, 112; [2000. Burkert W. Ein Datum für Euripides' Elektra: Dionysia 420 v. Chr. // MH 47, 1990, 65-69.]

лежность «Электры» к поэдним созданиям Софокла. От эсхиловских «Хоэфор» ее отделяют, стало быть, по меньшей мере четыре десятка лет, наполненных крупнейшими событиями в истории Афин: возвышение и падение Перикла, Пелопоннесская война и вызванные ею необратимые процессы в общественной психологии и морали, появление софистического движения и оппоэиции ему. Ни одно из этих событий не получило в творчестве Софокла прямого отражения. Однако обусловленные ими перемены и положении в обществе отдельно взятого человека способствовали развитию усиленного интереса к индивидуму, поставленному перед сложной нравственной задачей. Интерес этот в значительной степени удовлетворяли уже «Антигона» и «Царь Эдип». Новую ступень в формировании образа героя, связанную к тому же с активным использованием интриги, представляет собой «Электра».

1

Если брать внешнюю сторону организации сюжета, то в «Электре», в силу близости ее по содержанию к «Хоэфорам», можно найти несомненные элементы сходства с более ранней трагедией. Некоторые из них к тому же были даны и предшествующей традицией, сложившейся в VI в.

Так, в «Электре» мы видим в прологе Ореста, который определяет стоящую перед ним задачу ссылкой на прорицание Феба (32—35); при появлении Электры он удаляется. Правда, в «Хоэфорах» вступительный монолог Ореста был примерно в три раза короче, чем в «Электре»; у Софокла в прологе принимает участие, кроме Ореста (и безмолвного на протяжении всей трагедии Пилада), еще его старый Воспитатель, которому Электра поручила укрыть в безопасном месте мальчика, спрятанного от его жестокой матери (295—297, 601—604, 1130—1133). Но более обширную экспозицию в «Электре» легко объяснить тем, что это самостоятельная трагедия, а не часть трилогии, как у Эсхила. В «Хоэфорах» появление Ореста не нуждалось ни в каком обосновании, в «Электре» же Воспитатель с первого стиха («Сын Агамемнона...») давал понять эрителю, кого он видит. В обеих трагедиях средством проникновения в дом служило известие о мнимой смерти Ореста.

³ Во всех дошедших рукописях «Электры» первые два стиха звучат следующим образом: «О, отправившегося некогда походом под Трою, // сын Агамемпона, теперь ты можешь то // (увидеть) ...» и т. д. Недавняя папирусная находка заставила предположить, что первый стих — более поздняя вставка, не согласующаяся со стилем прологов Софокла. См.: Haslam M. Authenticity of Euripides, Phoenissac, 1–2, and Sophocles, Electra, 1 // GRBS 16, 1975, 149-174.

Далее, и в «Хоэфорах», и в «Электре» хор призывает Зевса и эриний в защитники опозоренного дома, взывает к олицетворенной Справедливости — Дике, вспоминает древний закон возмездия за пролитую кровь (Эл., 174—184, 472—494, 823—825, 1417—1421). И там, и здесь присутствует мотив сновидения Клитеместры, вследствие чего она посылает надгробные жертвы покойному супругу (410—427, 459 сл., 479—481, 644—647), убитому в ванне и затем расчлененному при похоронах (444—446). И там, и здесь Клитеместра мотивирует убийство супруга тем, что он принес в жертву Ифигению (531 сл., 563—576).

Впрочем, в этих трех сопоставлениях мы найдем и значительные отличия софокловской трагедии от «Хоэфор». Воззвания к богам только подтверждают, что позади человеческой деятельности находится некий, объективно существующий божественный фон: никаких противоречий между ним и человеком, никакой сложной диалектики во взаимоотношениях богов и людей Софока в «Электре» не ищет. Что касается эловещего сна Клитеместры, который в «Хоэфорах» служил для Ореста еще одним благоприятным предзнаменованием, то в «Электре» он является только средством для того, чтобы посланная с возлияниями другая дочь Агамемнона обнаружила на могиле прядь волос и сделала вывод (который тут же будет отвергнут как несостоятельный) о возвращении Ореста. Еще существеннее, что дочь, получившая это поручение, — младшая сестра Электры Хрисофемида. Она была однажды названа в «Илиаде» (IX. 145) среди дочерей Агамемнона и с тех пор никакого внимания к себе не привлекала; Софокл же придал ее имени черты живого человека — со своим характером, своими представлениями о жизни. Наконец, попытка Клитеместры оправдать себя, ссылаясь на жертвоприношение Ифигении, не вызывает ни малейшего душевного смятения (как у хора в «Агамемноне») у Электры, которая не только терпит от Клитеместры повор и унижение (как у Эсхила), но и не скрывает своей ненависти к матери, без всякого колебания обвиняя ее в убийстве отца. Во всех этих случаях мы видим отличия от Эсхила, не объяснимые только потребностями сцены. В наибольшей мере это относится к образу Электры.

2

Употребленный выше (№ 5, \S 9) термин «монодрама» мы можем с уверенностью применить к софокловской пьесе.

⁴ Прямой реминисценцией из Эсхила можно считать в «Электре» 95 сл.: отца Электры пе принял с почетом в свой дом в варварской земле убийца Арес. Ср. Cho. 363–366.

Трагедия-монодрама вообще достаточно широко представлена среди сохранившихся драм Софокла. Наряду с «Электрой» к ней могут быть отнесены оба «Эдипа», в которых действие сконцентрировано вокруг центрального персонажа. Соответственно в первой из них, «Царе Эдине», главный герой находится перед глазами эрителей в течение 77,5% от всего объема пьесы, во второй — «Эдипе в Колоне» — в течение 87,4%; в обоих случаях это число выше, чем в «Хоэфорах». «Электра» превосходит в этом смысле обе трагедии: главная героиня остается на сцене в течение 93,4% всего сценического времени, к ней сходятся и от нее расходятся все эмоциональные импульсы, которыми насыщена трагедия, справедливо названная ее именем. Если в эсхиловском «Агамемноне» героем не в меньшей, если не в большей степени, чем заглавный персонаж, является Клитеместра, то право Электры считаться единственным героем трагедии очевидно и непререкаемо. Все остальные действующие лица нужны только для того, чтобы еще ярче высветить ее образ мыслей, ее чувства, ее надежды и ее отчаяние.

Как показано в очень содержательной работе около четверти века тому назад, трагический герой Софокла, независимо от того, когда он был изображен автором, отличается известной суммой постоянных качеств. Прежде всего, принадлежа к царскому дому, он является благородным человеком, ни в какой ситуации не изменяющим высоким нравственным нормам, заложенным в нем природой. Несмотря на это (или вследствие этого), он всегда находится в ужасающем одиночестве, не понятый даже ближайшим окружением. Поступки героя представляются признаком безумия, непростительной дерзости, но попытки внушить ему повиновение, апелляция к его разуму встречают с его стороны насмешки и негодование. Находясь перед выбором — поражение или компромисс, он без раздумья согласен на смерть, ибо подчинение чужой воле несоединимо с его внутренней сущностью. Уступить эначит для него отказаться от самого себя. Если он находится в положении страдающей стороны, то он непримирим в гневе на обидчиков, в страстной ненависти к ним, и шлет по их адресу самые страшные проклятия.

Все эти черты мы найдем и в образе Электры.

Несмотря на притеснения, которым героиня подвергается со стороны Эгисфа и Клитеместры, она сохранила верность своей благородной природе (257, 1023, 1125), побуждающей ее к славе (973, 985) и делающей для нее немыслимой измену долгу перед убитым отцом⁶.

⁵ Cm.: Knox B. M. W. The Heroic Temper: Studies in Soploclean Tragedy. Berkeley, 1964. P. 10-26.

⁶ В этом Электру поддерживает хор, считая ее истиной дочерью своего отца —

Электра и других мерит той же меркой: Клитеместра на словах благородна (287), но запятнала себя позорнейшим деянием (559, 586, 593, 621, 1383); Хрисофемида имеет возможность показать, в самом ли деле она благородна (970) или «мыслит дурно» (345), являет свою негодность, предавая покойного отца и близких (367 сл., ср. 401), и, наконец, вызывает ненависть трусостью (1027). Что касается самой Электры, то она уже много лет живет в удручающем одиночестве (μονή — 119), которое еще больше усиливается при получении ложного известия о смерти Ореста (813, 1019, 1074; ср. 1319). Почему ей и теперь приходится самой отвечать за себя, наглядно демонстрирует ее спор с Хрисофемидой (943-1057). Все призывы Электры к мести и сопутствующей ей славе разбиваются о здравый смысл сестры: женщине надо знать свое место и повиноваться власть имущим. Однако именно призыв уступить (εἰκαθεῖν), прозвучавший еще ранее из уст Хрисофемиды, меньше всего может убедить Электру, так как не соответствует ее нраву (359-361, 396 сл., 1013). Она недоступна внушению, сколько бы ни пытались научить ее уму-разуму и предусмотрительности⁷; только в финале, зная о неминуемой гибели Эгисфа, Электра притворяется, что усвоила уроки жизни повиноваться сильнейшим (1465).

Невосприимчивость к советам укротить гнев (оруй — 222, 369, 1011) навлекает на девушку упреки в неразумии, безрассудстве, повреждении ума (398, 430, 992 сл., 1024, 1038). Она знает, что своей непримиримостью порождает врагов в лице Клитеместры и Эгисфа, но не соглашается прекратить оплакивание отца, пока жива (218—225). Ненависть Электры к убийцам не ослабевает со временем, равно как ненависть у девушки вызывает всякий, кто не принимает ее максимализма (92 сл., 104, 367, 1027). Электра решительно отвергает попытки хора успокоить ее (135, 229: «Оставьте, оставьте уговоры...»). После известия о гибели Ореста она готова остаться у ворот дворца, пока не иссохнет от страдания (817—819). Впрочем, глубина скорби не снижает в Электре жажды мести: в прологе она зовет на голову убийц божественную кару (110—118, ср. далее 209—212)*, готова умереть, но отомстить (399). Узнав о смерти Ореста, она и в самом деле решает взяться за меч (954—957, 1019 сл.).

благородной и мудрой, стремящейся не опозорить добрую славу (1081–1083, 1089).

⁷ См.: 330 сл., 3–10, 370, 395 сл., 402 сл., 429, 890, 1013, 1025, 1032, 1036, 1038, 1048.

⁸ Стилистически оба пассажа примечательны. В первом обращает на себя внимание энергичный асиндетои: «Придите, помогите, отомстите...» (112), во втором — настойчивый ассонанс (π оїуща π άθεα patheîn π όροι — 210). Ср. с асиндетоном в молитве к Аполлону накануне свершения мести: «Прошу, молю, умоляю...» (1380).

Разумеется, зритель Софокла не собирал все эти черты в единую картину, как это может сделать современный читатель, — образ Электры раскрывался перед ним в последовательной смене сцен, в которых героиня вступала в определенные отношения с хором, сестрой, матерью, братом и через речи и обмен стихами с партнером обнаруживала свой нрав. Задача наша сводится, стало быть, к тому, чтобы проследить, как строились эти сцены, как они взаимодействовали друг с другом, чем они обогащали образ. Предпошлем, однако, нашему разбору одно существенное замечание.

Определение «беспроблемная трагедия» трудно соединить с именем Софокла в сознании читателя, помнящего «Антигону», «Царя Эдипа» или, может быть, исполнение роли Электры выдающейся греческой актрисой Аспасией Папатанисиу на гастролях в нашей стране в начале 60-х годов (сколько было в ее игре трагического накала!). Между тем перед Электрой и в самом деле не возникает таких неразрешимых без поражения героя вопросов, как перед Антигоной и Эдипом-царем (Эдип в Колоне гораздо ближе к Электре). С самого начала она представлена человеком, неукротимым в ненависти к убийцам отца, и не отказывается от этого чувства до последних слов Эгисфа. Цель ее жизни — месть, и страдания ее возникают не из сомнения в своей правоте, а из сознания отдаленности или, потом, недостижимости этой цели. Отсюда жалобы Электры на противоестественное положение в отчем доме, выраженные в очень экспрессивной форме. Неустанно ждет она, несчастная, Ореста, оставаясь незамужней, бездетной, проливая потоки слез и влача свой жоебий (164-167). Жизнь готова ее покинуть, нет в ней больше сил. Изнывает она, не имея ни отца, ни матери, ни другого защитника, живя, как недостойная служанка в отцовских чертогах, нося позорящую ее одежду, голодая (185-192). Электра изнывает, она плачет, вопит о несчастной отцовской трапезе (287).

Вместе с тем перед Электрой, как и перед Орестом, нет дилеммы, которая в своей страшной реальности вставала перед детьми Агамемнона в «Хоэфорах», — у Софокла приказ Аполлона воспринимается совершенно однозначно: Орест без всяких обиняков именуется «мстителем» (14, 603, 811, 953, 1156), «помощником» в мести (455, 1393), «очистителем», «восстановителем», «исцелителем дома» (70, 72, 304). Даже порядок исполнения мести в «Электре» изменен по сравнению с Эсхилом. У Софокла Орест сражает сначала Клитеместру, а потом Эгисфа; матереубийство происходит без предварительного диалога матери с сыном. Все, что мог бы поставить Орест Клитеместре в вину, высказывает задолго до этого Электра (552—609). Слова «сын» и «мать», столь важные для Эсхила, звучат у Софокла

в одном призыве Клитеместры к Оресту за сценой (1410 сл.) и притом в непосредственном соседстве с именем Эгисфа (1409), которого женщина зовет на помощь. Все это призвано затенить проблематичность матереубийства, сосредоточить внимание на законности справедливой мести. Соответственно и динамика образа Электры строится не на раскрытии каких-то ранее не познанных сторон бытия, не в столкновении с диалектической противоречивостью мира, а в развитии одной доминанты — жажды мести. К стадиям этого развития мы и перейдем.

Начальные сцены трагедии не вносят чего-либо нового в уже очерченный облик Электры; отметим только незнакомый нам прием — введение монодии Электры в пролог, который, таким образом, делится на две половины: первую, большую, составляет обмен монологами между Воспитателем и Орестом, вторую — сольная ария героини. Необычно также ее участие в пароде, где солисту принадлежит примерно половина каждой строфы и антистрофы. Электре, а не хору дает Софокл заключительные лирические стихи парода, в которых она как бы подводит итог начальной части трагедии: если виновные не заплатят пеню, равную преступлению, то поколеблется чувство благочестия у всех смертных (247—250).

Следующий затем большой монолог Электры показателен для творческих принципов всех трех греческих драматургов, понимавших, что нагнетание эмоций не может длиться бесконечно, и потому считавших нужным сменить лирически взволнованные излияния героя речевой партией, содержащей рациональное обоснование его чувств. Так была построена уже у Эсхила сцена прорицания Кассандры, так полубредовое состояние Федры в «Ипполите» Еврипида уступало место ее вполне разумному размышлению, так и у Софокла Электра объясняет свои чрезмерные слезы тем, что ее горе не ослабевает, а растет. Далее следуют доводы, членящие ее речь, как настоящего оратора «во-первых» (261), «далее» (262), «затем» (266), «последняя наглость» (271; дающая повод для величайшего негодования). Объем аргументации последовательно возрастает: первый довод (вражда матери) занимает полтора стиха, второй (необходимость жить в одном доме с убийцами) — три с половиной, третий довод (невыносимо видеть на отцовском троне Эгисфа) разрастается до пяти стихов; четвертый (сожительство Клитеместры с Эгисфом, бросающей этим вызов Эриниям) — до одиннадцати. Соответственно усложняется их синтаксическая структура — от короткого сложноподчиненного предложения до трех самостоятельных предложений. Эти наблюде-

 $^{^9}$ αντίφονοι δίκαι, 248 — эсхиловский образ мщения «мерой за меру». ср. Eum 982.

ния показывают, что Электрой владеет не импульсивная, безрассудная ненависть к убийцам отца, она может ее вполне доказательно обосновать (чему служит и последующий рассказ о том, как обходится с ней Клитеместра).

Полный контраст Электре представляет Хрисофемида, выходящая из дворца с жертвоприношением для покойника. Она думает так же, как и сестра, но испытывает бессилие перед владыками (332—340). И хотя Электра дает ей вполне однозначную оценку (Хрисофемида на словах ненавидит убийц, а на деле заодно с ними, коль скоро не порицает их открыто, 357 сл.), дело не доходит до открытой ссоры, поскольку Хрисофемида, рассказав о сновидении, посетившем Клитеместру, соглашается с советом сестры: не приносить отцу жертв, посланных его убийцей, а почтить его срезанными прядями волос. Образу Электры эта сцена придает новый оттенок. Узнав, что Эгисф собирается заключить ее в темницу, она не слушает никаких уговоров сестры: лучше умереть в заточении, чем предать родного отца (395). Ожесточение, владеющее Электрой, как видим, то затихает, то выходит наружу.

В полной мере ненависть Электры прорывается в начале следующего эписодия, занимающего центральное положение в трагедии. Выходящая из дворца Клитеместра упрекает дочь в том, что своими непрестанными воплями и слухами о недостойном обращении матери с нею Электра позорит родных. Не отрицая убийства Агамемнона (да и как она могла бы это отрицать?), Клитеместра пытается оправдаться, ссылаясь на жертвоприношение Ифигении (525—551). Электра отвечает ей великолепной речыо разбивая все доводы матери один за другим.

Убийство мужа поворно, даже если оно справедливо (558–562). Однако оно несправедливо, потому что Агамемнон как верховный полководец должен был пожертвовать дочь (563–576). Но если и признать его виновным, то не собственной жене его казнить (577–583). Впрочем, жертвоприношение Ифигении вообще явилось для Клитеместры предлогом, чтобы избавиться от мужа и вступить в новый брак. Или, рожая новых детей и притесняя рожденных от Агамемнона, она тоже мстит ему за дочь? (584–594).

Установив вину матери, Электра переходит в наступление: как она содержит свою дочь? Где влачит существование Орест? (595—602). Если все это, по мнению Клитемсстры, не основание для элословия, то пусть она назовет Электру «дурной, элоречивой, полной бесстыд-

 $^{^{10}}$ Это заметил уже античный комментатор в схолин к ст. 558: «Как оратор, разделила речь на части».

ства» (606 сл.). Продуманное нарастание оценок ведет речь героини к эффектному ораторскому завершению: «Если я от роду оказалась осведомленной в таких делах, то я ничуть не позорю твой род» (608 сл.). Никогда еще Электра не чувствовала себя до такой степени на высоте нравственной задачи («досаждать» убийцам отца — 355 сл.), как здесь. Вскоре, однако, торжеству ее приходит конец: никем не узнанный Воспитатель приносит весть о гибели Ореста в состязании колесниц.

Яркий и динамичный рассказ Воспитателя (тем более достоверный, что на различных играх всадник нередко, стремясь обойти мету по наименьшему эллипсу, задевал за нее чекой и погибал, падая с колесницы) не только удовлетворял интерес зрителей Софокла к подробному описанию важного события (привычка, во многом восходящая к слушанию эпоса)", не только реализовывал замысел, согласно которому следовало притупить бдительность микенских владык и облегчить задачу Ореста, но и решал целый ряд художественных задач.

Во-первых, содержащаяся в нем высокая оценка Ореста, блестящего представителя царского рода, победившего до этого во всех других видах соревнования, показывала, насколько оправданными были надежды Электры, и делала еще более ощутимой потерю спасителя царского дома. Во-вторых, трагизм ситуации, сложившейся для Электры, усиливался описанием реакции эрителей, следивших за скачками: видя, как растерзанного и окровавленного юношу волочили вышедшие из повиновения кони, они закричали от ужаса (749—756). Наконец, рассказ Воспитателя создавал необходимую ретардацию: если бы на орхестре сразу появился Орест с урной, Клитеместра, конечно, не дала бы Электре разливаться в жалобах и брат не мог бы открыться сестре.

Между тем Софокл очень точно рассчитал художественный эффект сцены опознания и отодвинул ее ближе к концу трагедии, введя после рассказа Воспитателя и коммоса Электры с хором (823—870) новый эписодий с участием Хрисофемиды: найдя на могиле отца следы жертвоприношения и прядь волос, она сделала вполне логичный вывод, что наконец-то появился столь долгожданный Орест и ищет случая для совершения мести. Этой радостыо Хрисофемида спешит поделиться с Электрой, но встречает с ее стороны холодное презрение

 12 ήδονή — 871, 873, χαρά — 906, 934.

¹¹ При этом в задачу драматурга не входило заинтриговать зрителя в ожидании исхода событий: о нем сразу же сообщалось в одном стихе («Орест умер, я все сказал в коротком слове» 673), а уже потом шло подробное повествование.

и негодование: уж не вэдумала ли она присоединить ко всем бедам еще насмешку над сестрой? (879 сл.)

Значение новой сцены с Хрисофемидой не исчерпывается, однако, продуманным замедлением действия. Уверовав в смерть Ореста, Электра решается сама на месть и пытается найти помощника в сестре. Монолог Электры, призванный убедить Хрисофемиду, опять отличается четкостью аргументации. Сестры остались одни, надеяться больше не на кого (948—950). Пока был жив брат, ждали его (951—953), теперь же надо убить Эгисфа собственной рукой (954—957). Заметим, что все три довода, содержащие объективную констатацию, занимают 10 стихов, причем каждому из них уделяется примерно равное место (3+3+4 стиха). Важнее, однако, затронуть в Хрисофемиде струны ее собственной души — и вот следующие 9 стихов апеллируют к субъективному фактору: чего еще ей ждать? Стенать и стареть, лишенной супружества (ибо не так глуп Эгисф, чтобы способствовать продолжению рода Агамемнона)? (958—966).

Теперь Электра переходит к позитивной части, занимающей новые 19 стихов (967—985)^в: на первый план она выдвигает благочестие и жажду славы, которые, конечно, от природы присущи дочерям Агамемнона, но теперь нуждаются в подтверждении делом. Исчерпав все рациональные доводы, Электра завершает монолог в высшей степени эмоциональным призывом: «Итак, дорогая, послушайся, помоги отцу, потрудись за брата, избавь от бед меня, избавь себя, помня, что благородным позорно жить в позоре» (986—989). Эффектная заключительная сентенция («позорно жить в позоре») не может заглушить силу волнения, вложенного в последние пять глаголов в повелительном наклонении.

Все красноречие Электры оказывается, однако, напрасным: Хрисофемиду не прельщает ни слава, ни замужество, она знает, что с мужчинами слабым женщинам не совладать и план Электры — свидетельство ее неразумия (992—994, 997—1000). После короткого, но ожесточенного спора с сестрой Хрисофемида оставляет ее в одиночестве.

Хрисофемида призвана играть в «Электре» ту же роль, что Исмена в «Антигоне», — своей нерешительностью еще больше оттенить безоглядную решимость главной героини. Но и в количественном отношении, и по существу роль Хрисофемиды более значительна: во втором диалоге с сестрой она не просто боится прийти ей на помощь, но сама переходит в контрнаступление, и ее энергичный отказ содействовать Электре позволяет еще ярче изобразить непреклонную

¹³ Ср. новые «во-первых» (968), «затем» (970).

одержимость последней, готовой в жажде мести на крайние средства, противопоказанные женской природе.

Пока вслед Хрисофемиде с орхестры звучит стасим хора о судьбе дома Атридов, к дворцу приближается незнакомый молодой человек с урной в руках. Краткий обмен репликами, и Электре становится ясно: в урне все, что осталось от Ореста.

Передать своими словами эмоциональный накал следующего затем энаменитого монолога Электры, оплакивающей брата, значит попытаться вступить в безнадежное соревнование с Софоклом. Этот плач надо прочитать самому, а еще лучше — увидеть на сцене в исполнении уже упоминавшейся Аспасии Папатанасиу. Мы же, пользуясь слабыми для данного случая возможностями литературоведческого анализа, отметим только те доступные наблюдению разума средства, с помощью которых создается настроение, захватывающее эрителя.

Вопреки нашему ожиданию, в монологе над урной почти нет междометий, выражающих скорбь, — только один раз восклицание «увы, мне!» перебивает течение триметров, вводя два коротких анапестических стиха, в свою очередь завершающихся восклицаниями «ах. ах!» и «увы, мне!» (1160—1162). Нет в монологе вполне естетвенных для такой ситуации риторических вопросов (например: «Что же мне делать?», «Как мне жить без тебя?»). Очень сдержанно употреблен разрыв стиха на две короткие фразы и сопровождающий его анжамбеман (перенос предложения из стиха в стих), обычно придающие речи повышенную импульсивность. Вот эти несколько строчек:

О брат мой милый! Все с собой похитив, Как вихрь, умчался ты! В гробу отец наш, В гробу и я, и ты уж сам — ничто. Смеется враг, ликует в исступленьи Мать бессердечная (1150—1154)^м.

В то же время можно установить определенные лексические средства, с помощью которых создается тон всего монолога. Это прежде всего троекратное наречие «теперь же» (1129, 1136, 1149, ср. 1168), каждый раз начинающее новый стих и вводящее противопоставление мрачного настоящего воспоминаниям о прошлом — как Электра любила брата, как она выходила его, как ждала. Затем это сопоставление глаголов «услать» (ἐκπέμπειν) и «прислать» (προπέμπειν) в начале и в конце монолога. Вначале Электра трижды вспоминает, как она услала из дома спасенного брата (1128, 1130, 1132), в конце говорит о

¹⁴ Перевод Ф. Ф. Зелинского с небольшим исправлением, имеющим целью ближе передать синтаксический строй оригинала «Мать бессердечная» — в оригинале непереводимое сочетание и́тєр оди́тор — «мать, не имеющая права называться матерью».

брате, присылавшем ей вести, о элосчастном демоне, который вместо Ореста прислал его пепел (1155, 1158, ср. 1163). Наконец, смерть Ореста Электра отождествляет со своей смертью. Он горестно погиб вдали от сестры (1137) и тем погубил и ее (1163 сл.). Она умерла вместе с ним (1150, 1152; его прах прислал «твой и мой демон» — 1157). И завершение монолога: «Возьми меня под этот твой кров, чтобы с тобой жила я под землей, — ведь, пока ты был жив, я делила с тобой твою долю. И теперь жажду, умерев, не покидать твоей могилы» (1165—1169).

Эта мольба вызывает в Оресте глубокое волнение; после нескольких попыток внушить Электре мысль о лживости принесенного ранее известия, брат вынужден открыться сестре, рискуя успехом всего предприятия. С той же силой, с какой ранее Электра выражала ненависть к Клитеместре, печаль о погибшем брате, теперь она предается безудержной радости. Для передачи ее отчаяния служил коммос с хором (823—870); для передачи ликования — коммос с Орестом (1232—1287). Здесь, как обычно в греческой трагедии, женскому голосу принадлежат эмоциональные лирические стихи, мужскому — отрезвляющие реплики в триметрах, пока Оресту не удается приостановить чрезмерные в данной обстановке излияния чувств.

С опознанием Ореста роль Электры можно было бы считать исчерпанной. Однако Софокл оставляет на ее долю новый патетический монолог, обращенный к Воспитателю, в котором она узнает человека, принявшего у нее из рук Ореста, — она готова признать в нем родного отца (1354-1363). Затем Электра молит Аполлона о помощи брату (1376-1383), а при криках матери, взывающей к жалости, мысленно напоминает ей о безжалостном отношении к мужу и сыну (1411 сл.). Пусть Орест нанесет ей еще удар! (1415). Ненависть к убийцам, как бы затихшая при радостной встрече с Орестом, вновь овладевает Электрой, внушая ей двусмысленные речи перед Эгисфом. Знает ли она, что произошло? — Конечно: как же она может ока-заться вдали от беды, постигшей самых близких ей людей? (1448 сл.). Разумеется, Электра имеет в виду смерть Клитеместры и убийство, грозящее Эгисфу, — он же понимает все как относящееся к Оресту. Что же гости, сумели доказать правдивость известия? — «Не только словом, но и делом», — отвечает Электра (1453). Можно ли Эгисфу в этом удостовериться? — «Можно самому увидеть непривлекательное зрелище». (1455) Эгисфу непривычно, что Электра разделяет его радость. — «Радуйся, если тебе выпадет радость» (1457).

И вот из распахнутых дверей выдвигается площадка с катафалком, и мнимый чужестранец предлагает Эгисфу самому приподнять покрывало над мнимым Орестом. При виде убитой Клитеместры

6 3ak. 721 161

Эгисфу все становится ясным, но он просит выслушать его. Снова — и в последний раз — вмешивается Электра: пусть Орест скорее убьет его и выбросит труп «могильщикам, которых он достоин» (1488), т. е. псам и хищным птицам. Для нее это — единственное избавление от долгих мучений. Так эамыкается круг: за двадцать стихов до конца трагедии Электра напоминает о страданиях, о которых зритель слышал в первой же ее арии в прологе.

3

Из предыдущего изложения ясно, что «Электра» вполне оправдывает название монодрамы, целеустремленно сосредоточенной на судьбе центрального героя. Ей подчинено изображение всех остальных действующих лиц, не выводящее их, в сущности, за пределы типических масок. Хрисофемида может решиться на смелые упреки перед лицом сестры, но в остальном она послушна и держится тех норм поведения, которые подобают девушке из царского дома. Орест при виде сестры, и тем более слыша ее плач над урной, испытывает вполне объяснимое волнение. Верный детям Агамемнона Воспитатель честно исполняет свой долг, следя не только за тем, что происходит в доме, но и за своими подопечными, способными разрушить весь замысел. При этом он, по праву старшего, не стесняется обозвать их совершеннейшими глупцами, потерявшими управление своим разумом (1326—1328), — Орест и Электра на него не в обиде за справедливый упрек.

Может быть, только Клитеместра на какой-то миг чувствует в себе пробуждение материнских чувств, отступивших ранее перед жаждой мести и любовью к Эгисфу. Что это, — рассуждает она сама с собой, узнав о гибели Ореста, — счастье или беда, но все же приносящая выгоду? Тяжело спасать свою жизнь бедами других (765—767). Ведь даже ненависть со стороны детей не может оэлобить мать (770 сл.). Однако вскоре она выдаст свое истинное отношение к случившемуся. На возмущенные слова Электры (Разве хорошо, чтобы мать чванилась над погибшим сыном?) Клитеместра возражает: «Тебе не хорошо. Хорошо тому, кто получил свое» (791). «Услышь, Немесида, умершего...» — продолжает Электра. «Услышала, что надо, и хорошо распорядилась», — новый ответ царицы (792 сл.). Маска сброшена.

Эти несколько стихов дают нам представление о том, как строятся у Софокла диалоги с участием Электры, помогающие раскрытию ее образа во взаимоотношении с другими персонажами. Обмен монологами еще не решает, кто останется победителем в споре, — важнейшая роль принадлежит здесь стихомифии, где несколько реплик

соединяются посредством лексических скреп, которые, по насыщенности ими спора, можно сравнить с гранатой, подхваченной одной стороной и брошенной обратно, пока она не успела взорваться.

Так в приведенных выше стихах («хорошо»; «услышь — услышала»). Так и в предыдущем конфликте Электры и Клитеместры. Последняя утверждает, что дочь, невзирая на возраст, оскорбила мать. Или она не боится позора? Нет, отвечает Электра, ей не чуждо чувство позора. Но дела матери вынуждают ее осуждать. Позорные деяния учат позорному. «Бесстыжая тварь! — взрывается Клитемсстра. — Так это мои слова, мои дела заставляют тебя говорить сверх меры заносчиво?» — «Ты так говоришь, не я; ты творишь дело, а к делам подыскиваются слова». «Может быть, ты позволишь мне принести жертву, не сопровождая ее богохульным криком?» — «Приноси жертву, велю, позволяю» (612—633).

За перебранкой двух женщин следует появление Вестника, рассказ о гибели Ореста, новый небольшой монолог Клитеместры и новая стихомифия, отчасти уже затронутая выше. Добавим еще несколько очень показательных стихов.

Клитеместра Орест иль ты меня *молчать* заставят? Электра Умолкли мы, — *умолкла* бы и ты. Клитеместра (Воспитателю)

Благословен приход твой, гость, за то уж, Что ты ее заставил замолчать (795—798).

Аналогично строятся стихомифия Электры с Хрисофемидой, отвергающей ее план (1023—1049)¹⁵, и с Орестом, пытающимся остановить ее напрасный плач по брату (1176—1226). Позволим себе еще один-два примера.

Орест удручен, видя страдания сестры. «Ты видишь только их малую долю», — отвечает Электра (1187 сл.). «Где ж мертвому насыпали курган?» — «Нигде. Живым не надобен курган» (1218 сл.).

Наряду со стихомифией средством придать диалогу о триметрах наивысшее напряжение служит так называемая αντιλαβαί — «перехват» одним из говорящих речи другого на середине стиха. Эсхил этим средством еще не пользовался. У Софокла в более ранних трагедиях оно употреблялось очень осторожно, в наиболее ответственных пунк-

¹⁵ Ср. скрепы, объединяющие попарно два стиха: «разум» (1023 сл.), «бесчестье» (1035 сл.), «говоришь — сказала» (1039 сл.), «справедливость» (1041 сл.), «сделаешь — сделаю» (1044 сл.), «... не замыслишь иначе?» — «Нет ничего хуже худого замысла» (1046 сл.).

тах развития действия^в. В «Электре» Софокл применяет технику «перехвата» чаще, но и эдесь ограничивает ее употребление последними тремя сотнями стихов, т. е. только тогда, когда действие достигает кульминации и устремляется к развязке. Самый яркий пример — в уже упомянутой выше сцене опознания Ореста. Услышав, что живым не нужен курган, Электра переспрашивает:

— Что ты сказал?
— Святую правду, верь.
— Он жив, мой сокол?
— Если жив я сам.
— Ты-ты — Орест?
— Печать отца ты знаешь?
Взгляни, проверь, сказал ли правду я!
— О день восторга!
— Да, восторга, верю.
— О голос милый!
— Ты узнала брата?
— В монх руках?
— В твоих руках навек! (1219—1226)

4

Мы так увлеклись образом Электры — и он того, несомнению, заслуживает, — что оставили без внимания такую важную сторону нашей трагедии, как интрига: ведь, чтобы осуществить месть, Оресту надо проникнуть во дворец, а для этого завоевать доверие его обитателей. Чем? Как мы уже знаем из Эсхила, ложным сообщением о смерти законного наследника миксиского престола. Об этом же зритель, впервые смотревший софокловскую «Электру», тоже узнавал из пролога: известие на этот раз должен принести не сам Орест, а его Воспитатель, причем Софокл не упускает случая добавить, что после стольких лет отсутствия старого слугу не узнают и ни в чем не заподозрят (42 сл.). Осуществлению принятого плана ничто в дальнейшем не мешает; напротив, Клитеместра охотно привечает Воспитателя, так что он имеет возможность изнутри наблюдать за поведением Электры и Ореста и пресечь их слишком бурный дуэт, когда он грозит опасностью всему замыслу (1326 сл.).

Добавим к этому и крайне наивный — если судить с точки эрения современного детектива — способ удостовериться в подлинности

¹⁶ Aiax. 591-594, 981-983; OR. 626-629, 1173-1176.

¹⁵ Пер. Ф. Ф. Зелинского с небольшим исправлением. Другие примеры αντιλαβαί, употребленных везде в достаточно ответственных пунктах диалога, см.: 1323, 1347, 1349, 1410 сл., 1424, 1426, 1435 сл., 1475, 1477, 1483, 1502 (стих поделен на три реплики), 1503.

Ореста: достаточно ему показать отцовский перстень, чтобы Электра узнала в незнакомце уже оплаканного ею брата. Более ста лет спустя, в комедии «Третейский суд» Менандра, когда речь зайдет всего лишь о розысках соблазненной девушки, гетера Габротонон поостережется видеть в перстне, найденном при подброшенном ребенке, неопровержимое доказательство отцовства Харисия: может быть, он гденибудь потерял кольцо? Может быть, отдал его в залог? Эти вопросы мы можем адресовать и Софоклу. Наконец, само убийство Клитеместры не вызывает никаких осложнений, а справиться с безоружным и трусливым Эгисфом тоже не составляет труда. (Заметим, что Софокл не воспроизводит опасения эсхиловского хора: как бы Эгисф не явился со свитой.) Если все удастся так легко и просто, можно ли назвать подобное развитие действия осуществлением интриги?

В чисто прагматическом плане, наверное, нельэя. И хотя Электра приветствует в Оресте человека, «уловками убитого, а теперь уловками спасенного», и обозначает эти уловки словом μηχαναί, характеризующим всякого рода хитрые замыслы (1228 сл.), для спасения Ореста, во всяком случае, никаких уловок не требовалось — требовалась осторожность, которой Электра как раз непростительно пренебрегает.

В то же время нельзя не заметить, что ингрига в «Электрс», как бы мы ни оценивали ее с современной точки зрения, имеет более широкое назначение, чем сюжетообразование.

В первую очередь она призвана содействовать наиболее полному изображению героини. Без появления Ореста с урной и скорбного монолога Электры трагедня угратила бы лучшую свою сцену. Учитывая это, мы, вероятно, не сделаем ошибки, если предположим, что Софока, доверив рассказ о смерти Ореста Воспитателю, а доставку урны — самому Оресту (см. в прологе его план действий, 55-57), поступил так, уже задумав плач Электры над останками брата. Вовторых, вводя интригу, Софока не один раз влагает в уста ее исполнителям — Воспитателю и Оресту — слово «кагрос», которое обозначало не просто «время», а его наиболее благоприятный момент. У старшего современника Софокла Пиндара копрос указывало на ту точку в беспрерывном течении времени, когда личные усилия соревнующегося совпадали с божественным благоволением, — и тогда ему была обеспечена победа в. Этот оттенок понятия копрос присутствует в «Электре». «Не время медлить, так как мы находимся на вершине событий», — говорит Воспитатель в прологе (22). «Теперь время действовать», — подводит он итог бурным излияниям Электры

¹⁸ Pi. Pyth. VII. 7; IX. 78; Nem. VII. 58-60.

(1368). Между двумя крайними точками слово «kairos» еще несколько раз звучит в речах Ореста (31, 39, 1259, 1292), который называет колрос «величайшим наставником людей для всякого дела» (75 сл.). Выбор нужного момента зависит не только от сообразительности людей; есть некая, неведомая им объективная реальность, kairos, которая содействует исполнению их замыслов.

Наконец, в связи с интригой перед эрителями Софокла возникал еще один момент общечеловеческого значения: как соотносятся между собой истина, сущность и обман, видимость. Всегда ли обман является сознательным орудием в руках человека, или противоположность истипного и кажущегося имманентна человеческому сознанию?

В самом деле, вести, которые до сих пор получала Электра об Оресте, были ложны; он скрывается и этим губит ее ожидания, не выполняет того, что обещал (168—170, 306, 319). Сообщение Воспитателя, по-видимому, подтверждает недостоверность слухов и хрупкость надежды на приход мстителя. Больше того, появлению Воспитателя предшествует мольба Клитеместры к Аполлону обратить ее двусмысленное сновидение, «если оно враждебно», против ее врагов (647). Ясно, что под врагами она разумеет своих детей, и вот ее молитва исполнилась, теперь она в безопасности, а Электра окончательно погублена (674, 677).

Этому убеждению героини противостоит рассказ Хрисофемиды: ведь она своими глазами видела знаки, свидетельствующие о жертвоприношении покойному царю (892-904). В 13 стихах девять раз повторяется в разных формах глагол «видеть» — такой интенсивности в употреблении лейтмотива мы не найдем ни у Эсхила, ни в более архаических памятниках литературы. Мало того, Хрисофемида дополняет чисто эрительное впечатление вполне разумным доводом: ведь ей хорошо известно, что ни она, ни Электра не были сегодня на могиле, а больше некому принести эти дары умершему (907-914). Обеим частям своего рассказа — «эрительной» и аргументационной — Хрисофемида подводит почти одинаковый итог: это — свидетельство возвращения Ореста (904), это — почести, совершенные Орестом (915). А что Электра? Она отвергает доказательства, принесенные сестрой, так как убеждена в справедливости того «верного свидетельства» (774), которое дал, по словам Клитеместры, Воспитатель. Что же более достойно веры — то, что видят глаза" или то, что воспринимает слух? Нет слов, рассказ вестника убедителен и правдоподобен и в целом, и в деталях, и все же он оказывается видимостью, а истина ускользает не только от Клитеместоы, котолой вы-

 $^{^{19}}$ Ср. недоумение Хрисофемиды: «Как же я не знаю того, что явственно видела?» (923).

годнее принять ложь за истину, но и от Электры, которую убедительная ложь превращает в ничто. Тем не менее при виде урны она полагает, что теперь перед ней «очевидное свидетельство» (1109 снова — текµ $\dot{\eta}$ ргоv, как в 774 и 904)²⁰ и все происшедшее ясно (1115).

На самом деле, как мы знаем, Электра отстоит эдесь от истины дальше, чем когда бы то ни было, и продолжительная стихомифия с Орестом (1176—1223, почти 50 стихов) доказывает, с каким трудом удается девушке расстаться с однажды созданным представлением. Казалось бы, и непритворное сострадание Ореста, и намек на родственные связи, и утверждение, что урна ей не принадлежит, должны были заронить в душу Электры сомнение в гибели брата. Но нет, лишь когда Орест называет себя и показывает отцовское кольцо, она сразу же проникается к нему доверием, в котором только что отказала Хрисофемиде.

Здесь, кстати, и выявляется, что Софокл был не столь уж наивен, удовлетворившись этим перстнем для опоэнания Ореста: оно так хорошо подготавливается психологически общирной стихомифией, что достаточно одного толчка для его завершения.

Итак, пока Орест был вдали от Электры, она сразу поверила рассказу о его смерти: когда он оказывается рядом с ней, Электра никак не может поверить в его реальность, хотя ее должен был бы подготовить к этому рассказ Хрисофемиды. Так что же достовернее — слух или зрение, истина или видимость? Удачное для брата и сестры исполнение мести, как видно, подтверждает достоверность зрения, но проблема истинности знания, беспокоившая Софокла в трагедиях 40-20-х годов, вновь возникает в «Электре», и на этот раз ее постановке способствует такая нехитрая, на наш взгляд, интрига.

5

Нам осталось сказать несколько слов о композиции трагедии, обращающей на себя внимание смысловой симметричностью. Ожидание мести в прологе (1—85) и ее осуществление в финале (1398—1510) составляют своего рода раму, внутри которой без труда выделяется пять звеньев, объединяющихся вокруг среднего, третьего. В первой части (86—327) — жалобы Электры, поддерживаемые хором, надежда и отчаяние; в пятой (1098—1383) — еще более глубокое отчаяние Электры, получившей известие о смерти Ореста, но на этот раз оно сменяется опознанием брата. Вторая и четвертая части изображают Электру в противопоставлении Хрисофемиде (328—471

 $^{^{20}}$ Надежность этого свидетельства подчеркивается ассонансами φήμες φέροντες εμφανή τεκμήριον.

и 871—1057), причем относительно спокойный диалог при их первой встрече уступает место ожесточенному спору во второй. Посередине оказывается сцена Электры с Клитеместрой, в которой дочь одерживает морально верх над матерыю, и рассказ Вестника о состязаниях колесниц — здесь мать торжествует победу над дочерью (515—823). Выделяют эту часть в самостоятельное целое два хоровых стасима (472—514 и 824—870), почти равновеликие, как примерно равны по объему и примыкающие к ним речевые сцены. Можем ли мы говорить о возвращении Софокла к фронтонной композиции, свойственной ранним трагедиям Эсхила? Едва ли.

Дело в том, что в «Электре» каждая симметричная часть во второй половине трагедии оказывается более напряженной, чем соответствующая ей в первой. Накал страстей не замирает после центрального эпизода, а все больше и больше нарастает, в результате чего кульминация сдвигается далеко от центра, в 4-й эписодий. Монолог Электры над урной — вершина ее отчаяния, опознание Ореста, составляющее собственно кульминацию, — вершина ее надежд. Происходит же это опознание всего лишь за 300 стихов до конца и вместе с развязкой и подготовкой к ней занимает пятую часть всего объема трагедии. Таким образом, и здесь, как в «Агамемноне», драматическое напряжение разрешается не в геометрическом центре пьесы, а далеко «вправо» от него. Фронтонная симметрия оказывается внешним средством, которое не могло быть не замечено зрителем, но не она является организующей координатой в построении действия, сосредоточенного вокруг фигуры Электры, ее страдания, ликования, мести. Вспомним, что в «Хоэфорах» Электра исчезает примерно в середине драмы и больше о ней никто не вспоминает. У Софокла активное участие героини длится едва ли не до последнего стиха, когда она призывает Ореста не поддаваться речам Эгисфа (1483-1490).

Иначе, чем симметричную структуру целого, не находящую поддержки в развитии действия, следует оценивать количественные соотношения внутри отдельных разделов трагедии. Так, например, самооправдание Клитеместры (516—551) и ее обвинение Электрой (558—594) почти равновелики (36 и 37 стихов), и победа остается за Электрой, говорящей последней. После этого, вплоть до ухода со сцены Клитеместры, у дочери нет больше монологов, у Клитеместры же — еще два: молитва к Фебу (637—659) и ответ на рассказ Воспитателя (773—787). Объем их все более сокращается по мере приближения к концу эписодия (от 36-ти к 23-м и 15-ти стихам): теперь Клитеместра считает себя победительницей и не нуждается в длинных речах. Опять мы видим, как установившаяся было симметрия нарушается в сторону большего динамизма.

Обращает на себя внимание известный параллелизм двух сцен — с Хрисофемидой и Орестом. Речь, в которой Электра пытается убедить сестру присоединиться к мести (947—989), и ее плач над урной (1126—1170) почти одинаковы по объему (43 и 45 стихов), хотя по значению контрастны. В первом случае Электра полна решимости мстить, и это настроение пронизывает также следующую за тем стихомифию (1021—1057), по сути бесплодную. Во втором случае Электра безоглядно предается отчаянию, но следующая за тем стихомифия ведет постепенно к опознанию Ореста (1174—1229), дающему решительный толчок к осуществлению надежд Электры. Соответственно она и больше по объему, и более напряженна (вспомним αντιλαβαί в 6 стихах подряд) — ритм действия ускоряется по мере его приближения к развязеке.

Противоречивое соотношение в «Электре» внешней симметрии и внутренней динамики представляет собой наглядный пример диалектического взаимодействия формы и содержания в античной трагедии. Еще более показательны будут в этом отношении две из поздних трагедии Еврипида (см. ниже, № 9).

8. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии

рагичнейшим из поэтов назвал Еврипида Аристотель, и многовековая посмертная слава последнего из триады великих афинских трагиков, по-видимому, целиком подтверждает справедливость подобной оценки: во всех странах мира до сих пор потрясают зрителей страдания Медеи, Электры, троянских пленниц. Тот же Аристотель считал главным признаком трагического героя благородство, и в мировом театре найдется немного образов, способных поспорить в чистоте и благородстве с Ипполи-

^{*} Первая публикация: 1969 [136]. Несколько расширенный вариант: [137]. Сверка стихов (насколько это возможно в переводе Ини. Анненского) производилась при подготовке обоих двухтомников по известному изданию, начатому в 1925 г. Л. Меридье и продолженному Л. Пармантье, А. Грегуаром и др. в серии СUF (ранние тома несколько раз переиздавались). Сейчас закончено издание всех, полностью сохранившихся трагедий (с т. VIII, 1999, началось обстоятельно комментированное издание фрагментов). За последние 20 лет прибавились и новые издания:

¹⁾ все трагедни в серии Оксфордских классических текстов (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis), изданные в 3-х томах, 1981-1994 (вместо старого издания Миггау) Дж. Дигглем (J. Diggle);

²⁾ почти закончено издание всех трагедий по отдельности, начатое в 60-е гг., в серии Bibliotheca Teubneriana;

³⁾ с осторожностью следует относиться к выходящему с 1994 г. новому двуязычному изданию в The Loeb Classical Library, предпринятому Д. Ковачем взамен старого четырехтомника Уэя (А. Way). К 1998 г. вышли три тома, в последнем — «Просительницы», «Элекгра», «Геракл», которого Ковач датирует примерно 416 г. Стало быть, впереди — еще 8 трагедий. Рецензенты встретили это издание критически: слишком часто допускаются ненужные перестановки или изъятия стихов. Зато следует отметить полезную в первой половине книгу Ковача: Euripidea (Мпетовупе Suppl.,132), Leiden, 1994. Здесь содержатся (с переводом на английский) важнейшие свидетельства о жизни и творчестве Еврипида (с. 2-141), весьма нужные, пока ученый мир ожидает еврипидовского тома (или двух томов) в капитальном издании Тгадісогит Graccorum Fragmenta. Впрочем, Ковачу можно поставить в упрек обильное цитирование комедий Аристофана, вместо чего можно было ограничиться отсылками к соответствующим комедиям и стихам: любой студент, который интересуется этим вопросом, нашел бы их без труда в любом издании Аристофана.

том, и искренности самопожертования — с Алкестой или Ифигенией. В творениях Еврипида древнегреческая драма, несомненно, достигла вершины трагизма, глубочайшего пафоса и проникновеннейшей человечности. Поэтому, говоря о кризисе героической трагедии в драматургии Еврипида, мы не собираемся ставить это в вину великому афинскому поэту, как никому не придет в голову преуменьшать величие Рабле или Шекспира из-за того, что им довелось пережить и отразить в своем творчестве кризис ренессансного мировозэрения, может быть, писатели, которые запечатлевают в своих произведениях сложность исторического пути человечества, как раз потому особенно дороги и близки их далеким потомкам. Еврипид, несомненно, находится в ряду таких творцов, но если мы хотим оценить его истинное значение для нас, мы должны понять, какое место он занимал в культуре своего времени и, в частности, в развитии античной драмы, тогда выяснится, почему конец античной героической трагедии оказался началом для многих линий не только античного, но и общеевропейского литературного процесса.

1

Год рождения Еврипида не известен достаточно достоверно. Античное предание, по которому он родился в день битвы при Саламине, представляет лишь искусственною конструкцию, связывающею имя третьего великого трагика с именами его предшественников, — поскольку Эсхил в самом деле участвовал в Саламинском сражении, а шестнадцатилетний Софокл выступал в хоре юношей, прославлявших одержанною победу. Тем не менее эллинистические историки, очень любившие, чтобы события из жизни великих людей вступали между собой в какое-либо хронологическое взаимодействие, без особой ошибки могли рассматривать Еврипида как представителя третьего поколения афинских трагиков: его творчество действительно составляло третий этап в развитии афинской трагедии; первые два вполне обоснованно связывали с драматургией Эсхила и Софокла.

Хотя Еврипид был моложе Софокла всего на двенадцать лет (он родился, скорее всего, в 484 г. до н. э.), эта разница в возрасте оказалась в значительной степени решающей для формирования его мировоззрения. Детство Софокла было овеяно легендарной славой марафонских бойцов, впервые сокрушивших могущество персов. Десятилетие между Марафоном (490 г. до н. э.) и морским сражением при Саламине (480 г.) прошло в Афинах не без внутренних конфлик-

¹ Эго имя, как и название трагедии, правильнее было бы нередать по-русски «Алкестида»; мы придерживаемся здесь формы «Алкеста», чтобы избежать разнобоя с переводом Ипн. Анненского, избравшего последнее чтение.

тов, но в конечном результате победа греческого флота (с участием многочисленных афинских кораблей) над персами естественным образом воспринималась как завершение дела, начатого на Марафонской равнине. Сияние славы, увенчавшей победителей, озаряло юношеские годы Софокла, который, как и большинство его современиков, видел в успехах своих соотечественников результат благоволения к Афинам могущественных олимпийских богов. До конца своих дней Софокл верил, что божественное покровительство никогда не покинет афинян, и эта вера даже в годы самых тяжелых испытании помогала ему сохранять убеждение в устойчивости и гармонии существующего мира. Этим объясияется — при всей глубине возникающих в его трагедиях нравственных конфликтов — та классическая яспость линий и скульптурная пластичность образов, которые до сих пор восхищают в Софокле читателя и эрителя. С Еврипидом дело обстояло иначе.

Победа при Саламине, создавшая исключительно благоприятные предпосылки для роста внешнеполитического авторитета Афин, не сразу привела к столь же заметному укреплению их внутреннего положения. Противоречия между реакционной землевладельческой аристократией и набирающей силы демократией не раз выливались в острые политические схватки, в результате которых не одному государственному деятелю, известному своими заслугами перед отечеством, пришлось навсегда покинуть арену общественной борьбы. Только к середине сороковых годов V века новому вождю демократов Периклу удалось основательно потеснить своих политических противников и более чем на пятнадцать лет встать во главе афинского государства; этот период, совпавший с порой высочайшего внутреннего расцвета Греции, до сих пор носит название «века Перикла».

Но и «век Перикла» оказался очень непродолжительным: разгоревшаяся в 431 году Пелононнесская война между двумя крупнейшими греческими государствами — Афинами и Спартой, каждое из которых возглавляло коалицию союзников, выявила новые противоречия внутри афинской демократии. В то время как ее торговоремесленная верхушка, заинтересованная во внешней экспансии, стремилась к войне «до победного конца» и находила себе поддержку среди ремесленников, производивших оружие, и в беднейших слоях демоса, обслуживавших морской флот, основная масса аттического крестьянства страдала от опустощительных набегов спартанцев и, чем дальше, тем больше тяготилась войной и связанными с ней жертвами; голос этой части афинских граждан мы можем до сих пор слышать в комедиях Аристофана. Внутренний разлад среди афинян достиг в последнее десятилетие Пелопоннесской войны такой глубины,

что олигархам дважды, хотя и ненадолго, удавалось захватить в свои руки власть (в 411 и 404 гг.) и установить режим неограниченного террора.

Если попытки реакционных кругов сокрушить афинскую демократию извне не имели еще в это время серьезного успеха, то гораздо более опасными для нее были те идейные процессы, которые грозили разрушить ее изнутри. Дело в том, что, возникши в копечном счете из общинно-родового строя, афинская демократия сохраняла в своем мировоззрении многие черты первобытно-мифологического мышления. Победы над внешними врагами и успехи во внутренней жизни, хозяйственный и культурный расцвет представлялись основной массе афинского демоса следствием постоянного покровительства, оказываемого их стране могущественными богами, — в первую очередь верховным божеством Зевсом и его дочерыю, «градодержицей» Афиной Палладой. В олимпийских богах афиняне видели не только своих прямых защитников, но и стражей правственности и справедливости, установивших раз и навсегда незыблемые нормы гражданского и индивидуального поведения. Однако сам общественный строй афинской демократии, привлекшей к обсуждению политических вопросов основную массу полноправных граждан, предполагал в них самостоятельность мышления, умение анализировать сложившуюся обстановку и обосновывать то или иное решение. В этих условиях далеко не всегда можно было опереться на мифологическую традицию, сложившуюся несколько веков тому назад при совершенно иных условиях. К тому же дебаты в народном собрании и широкий общественный характер судопроизводства требовали, чтобы участники всякой дискуссии обладали достаточной ораторской подготовкой, владели средствами доказательства и убеждения. Но там, где начинается самостоятельная работа мысли, приходит конец истинной вере в богов, возникает переоценка традиционных нравственных устоев и открывается простор для критического исследования окружающей действительности. Все эти явления как раз имели место в Афинах второй половины V века, и носителями нового мировоззрения стали представители рабовладельческой интеллигенции, известные под общим названием софистов.

Софисты не составляли единой философской школы; больше того, между софистами старшего поколения, к которому относился Протагор (ок. 485—415), и их младшими последователями существовало весьма значительное различие в политических взглядах: в то время как «старшис» софисты в целом являлись идеологами демократии (некоторые из них были, в частности, авторами законодательных уложений для новых городов-государств), «младшие» софисты до-

вольно откровенно пропагандировали идеал «сильной личности», отвечавший интересам одигархов. Однако уже в учении Протагора выделялись мысли, направленные объективно против консервативнорелигиозного мировоззрения афинской демократии. Так, общественная практика афинян должим была побудить Протагора сформулировать положение о человске как «мере всех вещей», — ведь и в самом деле решения в народном собрании принимали не боги, а люди, каждый раз соизмерявшие объективное положение дел со своим личным и общественным опытом, интересами и возможностями государства. Что касается существования богов, то Протагор воздерживался от окончательного суждения об этом; по его словам, решению вопроса препятствовала его неясность и краткость человеческой жизни.

Вэгляды софистов на богов, человека и общество оставались в значительной степени достоянием «чистой» теории, пока Афины пользовались благами своего внешнего н внутреннего расцвета. Когда же разразилась Пелопоннесская война, идеологическим устоям афинской демократии пришлось испытать сильное потрясение: обрушившаяся на город эпидемия чумы, а также непрестанные прорицания жрецов дельфийского храма Аполлона, сулившие афинянам сплошные поражения, сильно подорвали веру в божественное благоволение к Афинам, а вырвавшиеся на простор собственнические инстинкты богачей поставили под сомнение единство полиса и его способность обеспечить каждому гражданину место в жизни. Проблема индивидуального поведения человека, которая до тех пор ставилась и решалась афинской общественной мыслыю в неразрывной связи с судьбой всего гражданского коллектива — полиса, и, больше того, с некими закономерностями человеческого существования вообще, при новых условиях во многом утратила объективную основу; на первый план все больше стал выступать отдельный человек как «мера всех вещей» — и собственного благородства и величия, и собственного страдания, Это смещение основной точки эрения на человека глубже всего отразила именно драматургия Еврипида.

Уже события, сопутствовавшие началу его сознательной жизни, не могли содействовать выработке в нем убеждения в устойчивости и надежности жизненных форм современного ему общества, в разумности и закономерности божественного управления миром. К сожалению, от начального этапа творческой деятельности Еврипида (он выступил впервые на афинском театре в 455 г. и только четырнадцать лет спустя одержал первою победу в состязании трагических поэтов) не сохранилось ни одного цельного произведения; самая ранняя из бесспорно еврипидовских и достоверно датируемых трагедий («Алкеста») относится к 438 году. Зато остальные шестнадцать, написан-

ные в промежутке между 431 и 406 годами, охватывают едва ли не самый напряженный период в истории классических Афин и показывают, как чутко и взволнованно реагировал поэт на различные повороты афинской внешней политики, идейные споры и моральные проблемы, возникавшие перед его современниками.

Античная традиция рисует Еврипида любителем тишины и одиночества на лоне природы; еще в римские времена на Саламине показывали грот на берегу моря, где драматург проводил долгие часы, обдумывая свои произведения и предпочитая уединенное размышление шуму городской площади. В то же время уже древние считали Еврипида «философом на сцене» и называли его — вопреки хронологии — учеником Протагора и других софистов, вращавшихся в самом центре общественной жизни своего времени. Едва ли в этом есть противоречие: не принимая непосредственного участия в государственных делах, Еврипид видел сложные конфликты, ежечасно возникавшие в его родных Афинах, и, как истинный поэт, не мог не высказать того, что его волновало, своим зрителям. Меньше всего при этом он стремился дать ответ на все вопросы, которые ставила перед ним жизнь, —почти каждая его трагедия свидетельствует о раздумьях и поисках, часто мучительных, но редко завершавшихся обретением истины. Столь же редко встречал Еврипид и понимание у своих эрителей: за пятьдесят (без малого) лет своей творческой деятельности он всего четыре раза удостоился в состязаниях трагических поэтов первого места.

Поэтому ли, или по другой причине, он согласился в 408 году переехать к македонскому царю Архелаю, который пытался собрать у себя крупных писателей и поэтов. Здесь, однако, Еврипид прожил недолго: на рубеже 407 и 406 годов он скончался, оставив не вполне завершенной свою последнюю трилогию. Она была поставлена в Афинах в 405 году или вскоре после того его сыном (или племянником) и принесла поэту пятую победу, уже посмертную.

В сюжетах трагедий Еврипид почти не выходит из круга тем, разрабатывавшихся его предшественниками: сказания Троянского и Фиванского циклов, аттические предания, поход аргонавтов, подвиги Геракла и судьба его потомков. И при всем том — огромная разница в осмыслении мифа, и оценке божественного вмешательства в жизны людей, в понимании смысла человеческого существования, — разница, в конечном счете приводящая Еврипида к выработке необычных для классической трагедии принципов изображения человека, к созданию новых средств художественной выразительности, иными словами, к полному отрицанию первоначальной сущности героической трагедии Эсхила и Софокла.

2

Ближе всего с творчеством своих предшественников Еврипид соприкасается в трагедиях героико-патриотического плана, написанных в первом десятилетии Пелопоннесской войны. К самому ее началу относится трагедия «Гераклиды». Гонимые извечным врагом Геракла, микенским царем Еврисфеем, дети прославленного героя ищут убежища в Афинах. Легендарный аттический царь Демофонт, вынужденный выбирать между войной с дорийцами и выполнением священного долга перед прибегнувшими к его покровительству чужестранцами, близко напоминает Пеласга в эсхиловских «Просительницах», да и вся ситуация «Гераклид» близка к внешней стороне конфликта у Эсхила. Но если у «отца трагедии» столкновение Пеласта с Египтиадами отражало противодействие эллинов (и в первую очередь, конечно, афинян) восточному деспотизму и варварству, то у Еврипида война развертывается в самой Элладе, микенская армия тождественна спартанцам, а Гераклиды, находящие защиту в Афинах, олицетворяют союзные города и государства, которые спартанцы всячески стремились изолировать от афинян.

В благородной роли защитника священных установлений представлен в трагедии Еврипида «Просительницы» другой афинский царь — Тесей, считавшийся основателем афинской демократии. Он не только, вопреки козням врагов, помогает предать земле тела героев, павших при осаде Фив, но вступает по ходу действия в политический диспут с фиванским послом, который защищает преимущества единоличной власти; возражая ему, Тесей развертывает полную программу афинского государственного устройства, основанного на равноправии всех граждан и их равной ответственности. Впрочем, прославляя афинскую демократию как идеальный строй, оплот благочестия, и нравственности в Элладе, Еврипид влагает в уста Тесея и размышление об опасности социального расслоения, грозящего благополучию государства, и прямое осуждение Адраста, затеявшего в преступном легкомыслии бесперспективную военную авантюру.

Возникающее в «Просительницах» сомнение в целесообразности войны как способа разрешения политических споров перерастает в творчестве Еврипида последующих лет в недвусмысленное и страстное осуждение войны. Уже в поставленной незадолго до «Просительниц» трагедии «Гекуба» Еврипид рисует страдания престарелой царицы, в полной мере испытавшей на себе все ужасы десятилетней войны за Трою. Мало того что Гекуба своими глазами видела гибель мужа и любимых сыновей, что из всеми почитаемой владычицы могущественной Трои она превратилась в жалкую рабыню ахейцев, — судьба готовит ей новые бедствия: по приговору греков, перед их от-

правлением на родину, на могиле Ахилла должна быть принесена ему в жертву младшая дочь Гекубы, юная Поликсена, — и нет предела горю матери, лишающейся своего последнего утешения. Но и это еще не все. К сказанию о жертвоприношении Поликсены, уже обработанному до Еврипида в эпической и лирической поэзии, а на афинской сцене — у Софокла, в трагедии «Гекуба» присоединяется другой сюжетный мотив, первоначально не имевший никакого отношения к судьбе троянской царицы.

«Илиада» знала среди сыновей Приама юношу Полидора, убитого на троянской равнине Ахиллом, — матерью его была некая Лаофоя. Согласно же местному (фракийскому) сказанию, которое стало известно афинянам, вероятно, в конце VI века, Полидор — теперь уже сын Гекубы — пал жертвой алчности вероломного фракийского царя Полиместора: к нему в самом начале войны Приам отослал Полидора с несметными сокровищами, и, когда война окончилась гибелью Трои, Полиместор, нарушив дружеский долг, убил юношу. Гекуба, находившаяся среди других пленниц и ахейском лагере на берегу Геллеспонта, узнала о предательстве Полиместора, заманила его с детьми в свою палатку и при помощи троянских женщин умертвила детей, а самого Полиместора ослепила. Неизвестно, был ли обработан это миф кем-нибудь из предшественников Еврипида в афинском театре, но несомненно, что, объединив его с мотивом жертвоприношения Поликсены, Еврипид необычайно усилил патетическое эвучание образа Гекубы, воплотившего весь трагизм положения матери, обездоленной войной.

Откровенным выступлением против военной политики явились поставленные в 415 году «Троянки». Заключенный в 421 году между Афинами и Спартой пятидесятилетний мир оказался непрочным, ибо каждая сторона искала повода ущемить как-нибудь интересы недавнего противника. Сторонники решительных действий в Афинах вынашивали идею грандиозной экспедиции в Сицилию, где Спарта издавна пользовалась значительным влиянием, и это предприятие увлекало своим размахом даже более мирно настроенные слои афинских граждан. В этих условиях трагедия «Троянки» прозвучала как смелый вызов военной пропаганде, так как с исключительной силой показала бедствия и страдания, не только выпадающие на долю побежденных (особенно осиротевших матерей и жен), но и ожидающие в недалеком будущем победителей: вереница скорбных эпизодов, которые разворачиваются на фоне догорающих развалин Трои, приобретает зловещий смысл после мрачных прорицаний Кассандры и вступительного диалога Афины и Посидона, сговаривающихся погубить победителей-греков на пути и по возвращении домой. Троянская война,

служившая обычно для общественной мысли в Афинах символом справедливого возмездия «варварам» за попрание священных норм гостеприимства, теряет в глазах Еврипида всякий смысл и обоснование.

Под тем же углом эрения предстает в трагедии «Финикиянки» легендарная оборона Фив от нападения семерых вождей. Доеврипидовская трагедия была, по-видимому, довольно единодушна в изображении сыновей Эдипа, оспаривавших между собой право на царский трон в Фивах: несмотря на то что Этеока нарушил договор между братьями, изгнав Полиника, Эсхил в «Семерых против Фив» показал его идеальным царем и полководцем, защищающим город от чужеземной рати, в то время как Полинику, ведущему на родную землю вражеское войско, не может быть никакого оправдания. Эта ситуация составляет предпосылку трагического конфликта и в Софокловой «Антигоне», где Этеоклу устраивают почетные похороны, а Полинику отказывают в погребении. В «Финикиянках» с Этеокла совлечен всякий ореол героизма: как и Полиник, он беспринципный и тіцеславный властолюбец, готовый ради обладания царским троном совершить любое преступление и оправдать любую подлость. Его поведением руководит не патриотическая идея, не долг защитника родины, а неограниченное честолюбие, и в образе Этеокла несомненно полемическое разоблачение крайнего индивидуализма, откровенно проявлявшегося в Афинах последних десятилетий V века и породившего софистическую теорию «права сильного».

Сложнее обстоит дело с трагедией «Ифигения в Авлиде», поставленной в Афинах уже после смерти Еврипида. С одной стороны, она завершает ту героико-патриотическую линию, начало которой было положено в аттической трагедии Эсхилом и которая нашла продолжение в творчестве самого Еврипида: Макария в «Гераклидах», афинская царевна в не дошедшем до нас «Эрехфее» (см. ниже № 10) Менекей в «Финикиянках» добровольно приносили себя в жертву ради спасения отчизны, как делает это в последней еврипидовской трагедии юная Ифигения. Если ее жизнь нужна всей Элладе для того, чтобы успехом увенчался поход против надменных «варваров» — троянцев, то дочь верховного полководца Агамемнона не откажется от своего долга:

Разве ты меня носила для себя, а не для греков? Иль, когда Эллада терпит, и без счета сотни сотен Их, мужей, встает, готовых весла взять, щитом закрыться И врага схватить за горло, а не дастся — пасть убитым, Мне одной, за жизнь цепляясь, им мешать?.. О нет, родная. ...Грек, цари, а варвар, гнися! Неприлично гнуться грекам Перед варваром на троне. Эдесь — свобода, в Трое — рабство!

И хотя в последние годы Пелопоннесской войны, когда и Афины и Спарта старались привлечь Персию на свою сторону, идея общеэллинской солидарности против «варваров» становилась неосуществимой мечтой, мы слышим в словах Ифигении то же противопоставление эллинской свободы восточному деспотизму, которым примечательны эсхиловские «Персы» и «Просительницы».

С другой стороны, патриотический подвиг Йфигении осуществляется отнюдь не в героической обстановке и представляется скорее неожиданным, чем закономерным следствием сложившихся обстоятельств. В самом деле, эсхиловский Агамемнон (в «Орестее»), волею Зевса призванный быть мстителем за поруганный дом и брачное ложе Менелая, вынужден выбирать между чувствами отца и долгом полководца, возглавившего эллинскую армию, и выбор этот носит воистину трагический характер. Агамемнон у Еврипида изображен тщеславным карьеристом, не жалевшим усилий, чтобы добиться избрания на пост верховного командующего, и в угаре первой славы решившимся принести в жертву собственную дочь. Только послав за Ифигенией в Аргос гонца с аживым известием о готовящемся бракосочетания ее с Ахиллом, он понимает, какую низость он совершил и насколько бессмысленно жертвовать родной дочерью ради того, чтобы возвратить Менелаю его распутную супругу Елену. В то же время Агамемнон страшится ахейского войска, которое в стремлении к завоеванию Трои не остановится перед разорением Аргоса и убийством самого царя, если последний откажется выдать дочь на заклание. Лишено всяких признаков благородства и поведение Менелая, демагогически апеллирующего к патриотическому долгу, поскольку в жертву должна быть принесена не его дочь. Наконец, сцена приезда Клитеместры с Ифигенией в ахейский стан напоминает эпизод из жизни заурядной горожанки, едущей с семьей на свидание к мужу, оторванному делами от дома, — все это, вместе взятое, создает обстановку подлинной «мещанской драмы», совершенно не соответствующую героическому порыву в душе Ифигении.

Показательно и другое. Для современного эрителя переход Ифигении от страха перед ранней смертью к готовности добровольно принести себя в жертву родине составляет едва ли не самую волнующую черту ее образа; между тем Аристотель считал ее характер непоследовательным, «так как горюющая Ифигения нисколько не походит на ту, которая является впоследствии» («Поэтика», гл. 15). Ясно, что к понятию «характера» Аристотель подходил с точки эрения классической, то есть эсхиловской и, главным образом, софокловской, трагедии: при всем динамизме трагического конфликта, в который оказываются вовлеченными Эдип или Неоптолем (в «Филоктете»), основ-

ные черты их остаются неизменными, и в трагической перипетии только все с большей отчетливостью раскрывается заложенная в них «природа». Поведение Ифигении во второй половине трагедии, конечно, никак не вытекает из ее девической «природы», и Еврипид не пытается показать, как в ней произошла подобная перемена, — его интересует самая возможность внутренней борьбы в человеке. Но отказ от изображения людей, цельных в совокупности своих нравственных свойств, знаменует принципиальный отход от эстетических норм классической трагедии, и образ Ифигении является только одним из многочисленных примеров этого в творчестве Еврипида.

3

Впрочем, среди сохранившихся произведений Еврипида есть одно, во многом еще напоминающее цельностью своих героев классическую трагедию, — это самая ранняя из дошедших его драм, «Алкеста». Основу использованного в ней сказания составляет старинное представление о гневе бога, раздраженного непочтительностью смертного: фессалийский царь Адмет, справляя свадьбу с юной Алкестой, забыл принести жертву Артемиде и поэтому, войдя в свою спальню, нашел ее полной эмей — верный признак ожидающей его близкой смерти. Поскольку, однако, Адмет в свое время был хорошим хозяином для отданного ему в услужение Аполлона, благородный бог сумел уговорить непреклонных Мойр, ткущих нить человеческой жизни, чтобы они согласились принять в обитель мертвых любого другою смертного, который проявит готовность пожертвовать собой вместо Адмета. И вот наступил момент, когда Адмету пришлось искать себе замену перед лицом смерти, и таким верным другом оказалась его жена Алкеста.

Навернос, в трагедии, написанной на эту тему в последние десятилетия его творческого пути, Еврипид заставил бы своих эрителей задуматься над нравственными качествами богов, то столь жестоко карающих смертного за незначительную оплошность, то делающих человеческую жизнь предметом беззастенчивого торга. В «Алкесте», напротив, поэт ни словом не касается «вины» Адмета перед Артемидой, равно как и не ставит перед собой вопроса о мотивах, побудивших Алкесту расстаться с жизнью и принести себя в жертву мужу и семье. Тем более не нуждались в такой мотивировке афинские зрители: каждому из них было ясно, что судьба малолетних детей царя будет значительно надежнее обеспечена при жизни овдовевшего отца, чем при жизни беззащитной царицы. К тому же Алкесте без труда удавалось заручиться обещанием Адмета не вступать в новый брак и не оставлять детей на произвол злой мачехи (сказочные маче-

хи, как известно, всегда злые). Поэтому и Адмет и Алкеста появляются на орхестре с уже готовым, заранее сложившимся решением, подобно Софокловой Антигоне, которою зрители увидели, кстати говоря, всего за четыре года до «Алкесты». Трагизм «Алкесты» еще целиком вкладывается в классический «трагизм ситуации», данной мифом, и драматург призван показать, как в такой ситуации раскрываются нравственные качества его героев.

В выполнении этой задачи Еврипид следует, в общем, традициям Софокла: в идеальном образе Алкесты воплощается вся сила супружеской и материнской любви, способной на высшее самопожертвование. Нормативному характеру образа соответствует и очевидное стоемление Еврипида избежать изображения чисто индивидуальных, интимных чувств Алкесты к Адмету; она приносит себя в жертву не ради этого супруга, а ради мужа и отца своих детей вообще, ибо так велит ей поступить ее долг идеальной жены. Но и в Адмете неправильно было бы видеть бездушного эгоиста, хладнокровно соглашающегося с гибелью любимого существа. Во-первых, как мы уже говорили, позиция Адмета не только заранее дана мифом, но и вытекает из представления древних греков о преобладающей роли в семье мужчины, и тем более царя, по сравнению с ролью женщины. Вовторых, несомненно привлекательной чертой Адмета является его гостеприимство: неожиданно навестивший царя его старый друг Герака не должен ничего знать о постигшем дом несчастье, ибо с почетом принять при любых условиях гостя — первейшая заповедь той «героической» этики, представителем которой выступает в трагедии Адмет. Таким образом, и в его фигуре несомненны черты нормативной характеристики, сближающие героев этой трагедии с персонажами Софокла, — с той, однако, существенной разницей, что развитис действия в «Алкесте» в конечном счете ставит эрителя перед вопросом (немыслимым в трагедии Софокла!) об истинной цене этой нормативности. Эдип, если бы ему пришлось еще раз с самого начала выяснять все обстоятельства своих непредумышленных преступлений, без колебаний снова прошел бы весь путь, ведущий к истине; Неоптолем, как бы ни сложилась его жизнь, никогда не откажется от следования заветам чести. Когда мы видим Адмета, возвращающегося с похорон жены, мы понимаем, что, будь она еще жива, он не согласился бы повторить все сначала: ему помещало бы не только впервые пережитое чувство угнетающего одиночества, но и сознание навлеченного на себя поэора, — как сможет теперь Адмет смотреть в глаза людям, откупившись от собственной смерти смертью жены? Нормативность мифологического идеала приходит в драме Еврипида в столкновение с истинным человеческим благооодством, ставящим

под сомнение нравственные ценности классической трагедии. В «Алкесте» разрешение этому новому конфликту дает благодетельное вмешательство Геракла, но, прощаясь с вернувшейся к жизни Алкестой и с обрадованным Адметом, мы одновременно расстаемся с верой в существование раз и навсегда данных, для всех случаев жизни пригодных этических норм. В себе самом должен теперь искать человек нравственные критерии, определяющие его поведение.

Непреодолимые трудности, которые возникают при этом перед индивидуумом и приобретают воистину трагический характер, лучше всего раскрываются в борьбе противоречивых чувств, происходящей в душе таких еврипидовских героев, как Медея (в одноименной трагедии) и Федра («Ипполит»).

До тех пор пока оскорбленная Медея вынашивает план мести Ясону, готовясь умертвить его самого, его невесту и будущего тестя, ее поведение вполне согласуется с традиционным представлением греков о женском «нраве»: греческая мифология и трагедия знали достаточно примеров страшной мести покинутых жен своим неверным мужьям. Точно так же независимый, неукротимый и до дерзости отважный нрав Медеи напоминает нам эсхиловскую Клитеместру из «Орестеи», которая в ненасытной жажде мести без колебания наносит смертельные удары мужу и готова схватиться за оружие, чтобы вступить в поединок с собственным сыном. В то же время между этими двумя фигурами греческой трагедии есть существенное различие: Клитеместре незнакомы какие-либо колебания, она не отступает от однажды принятого решения, ее образ как бы вырублен из цельной каменной глыбы; Медее на пути к мести приходится вступить в мучительную борьбу с самою собой, когда вместо первоначального плана умертвить Ясона ей приходит в голову мысль убить собственных детей: лишив Ясона одновременно и старой и новой семьи, она обречет на гибель и вымирание весь его род. Клитеместра, убив Агамемнона, откровенно торжествует победу: она отомстила ему за жертвоприношение Ифигении и освободила себе путь к преступному союзу со своим давнишним любовником Эгисфом. Замысел убить собственных детей поражает Медею не менее сильно, чем ненавистного ей Ясона, и соединение в ее образе коварной мстительницы с не-счастной матерью ставило перед Еврипидом совершенно новую художественную задачу, не имевшую прецедентов в античной драме. Впрочем, и в этой трагедии, написанной за четверть века до

Впрочем, и в этой трагедии, написанной за четверть века до «Ифигении в Авлиде», Еврипид не стремится показать, как возник у Медеи новый план мести. Хотя уже в прологе кормилица несколько раз выражает опасение за судьбу детей, сама Медея, появляясь перед хором коринфских женщин и вымаливая затем у царя Креонта суточ-

ную отсрочку для сборов в изгнание, вовсе не помышляет об убийстве своих сыновей. Мотив этот возникает неожиданно в монологе Медеи после ее встречи с бездетным афинским царем Эгеем, и эритель вправе предполагать, что именно горе остающегося без наследника Эгея внушило Медее мысль лишить Ясона продолжателей его рода. Сама Медея этого не объясняет, и ее материнские чувства не играют на первых порах никакой роли; на вопрос хора: «И ты отважишься убить своих детей?» — она без колебания отвечает: «Да, ибо так больше всего удастся уязвить супруга». Смерть детей служит для Медеи в это время только одним из средств осуществления мести. Положение, однако, меняется, когда наступает время привести план в исполнение: отравленные дары доставлены сопернице, пройдет еще несколько мгновений, и всем станет ясно новое преступление Медеи — дети обречены. Здесь, в центральном монологе героини, и раскрывается то новое, что внес Еврипид в античную трагедию: изображение не только страдающего, но и менявшегося среди противоречивых страстей человека. Материнские чувства борются в Медее с жаждой мести, и она четырежды меняет решение, пока окончательно сознает неизбежность гибели детей.

Греческая поэзия и до Еврипида не раз изображала своих героев в моменты размышления. Из эпоса достаточно вспомнить большой монолог Гектора в XXII книге «Илиады» или частые раздумья Одиссея о том, как повести себя при различных поворотах его долгой скитальческой жизни; в эсхиловских «Просительницах» размышление составляет едва ли не главное содержание образа Пеласга (см. выше № 3). Есть, однако, существенное различие между названными героями и еврипидовской Медеей. Гомеровские вожди при любом стечении обстоятельств помнят о существовании постоянной этической нормы, определяющей их поведение: беречь свою честь и доброе имя, не уклоняться от боя с противником. Эсхиловский Пеласг должен сделать выбор между двумя решениями, каждое из которых определит судьбу возглавляемого им государства. Внутренняя борьба в душе Медеи носит совершенно субъективный характер; изображаемый Еврипидом человек, находясь во власти своих чувств и мыслей, не пытается соотнести их с какими-либо объективно существующими нормами: в нем самом находится источник трагического конфликта.

Изображение противоречивых эмоций и глубины страданий, делающих Медею трагическим героем в совершенно новом для античности понимании этого слова, настолько увлекает Еврипида, что ради него драматург жертвует сюжетной «последовательностью» трагедии. Так, при известии о приближении к ее дому разгневанных коринфян Медея уходит с окончательным решением убить детей —

ведь лучше сделать это самой, чем отдать сыновей на растерзание взбещенной толпе. Между тем перед взорами поспешно пришедшего Ясона Медея появляется на кровле дома в колеснице, запряженной крылатыми драконами, и с трупами сыновей у ног — если она с самого начала рассчитывала воспользоваться волшебной колесницей, то почему было не забрать детей живыми и не скрыться вместе с ними от неверного супруга и отца? Подобным вопросом Еврипид не задавался — ему было важно изобразить душевную драму оскорбленной женщины, и своей цели он, несомненно, достиг. Но именно поэтому образ Медеи знаменует разрыв с традицией греческой трагедии. стремившейся к созданию цельного «нрава», — если бы ненависть к Ясону распространилась на прижитых с ним детей и Медея в жажде мести сравнялась бы с эсхиловской Клитеместрой, афинскому эрителю было бы легче поверить в ее последовательность, хотя и труднее ее оправдать; но материнская любовь, звучащая в каждом слово Меден в ее центральной сцене, показывает, что в глазах Еврипида она была не одержимой жаждой крови фурией, а страдающей женщиной, больше способной на крайние проявления мести, чем рядовая афинянка (недаром Медея все же восточная колдунья, внучка бога солнца Гелиоса!), но в поведении своем гораздо более человечная, чем та же Клитеместра. (Любопытно, что безымянный античный комментатор «Медеи» правильно увидел в любви героини к детям противоречие се «нраву», но, верный аристотелевскому учению о «последовательности» трагического персонажа, поставил это богатство образа не в заслугу, а в упрек драматургу.)

Пристальный интерес Еврипида к внутреннему миру человека сделал воэможным и такое достижение афинской трагедии, как образ Федры в трагедии «Ипполит». В «нраве» Федры, влюбившейся в своего пасынка, отвергнутой им и перед смертью оклеветавшей его, чтобы скрыть свой позор, нет той, с античной точки эрения, непоследовательности, которую древние критики ставили в вину Еврипиду в «Медее» или «Ифигении»; поведение Федры, чья неудовлетворенная страсть превратилась в ненависть к Ипполиту, находилось в русле античного представления о готовности отвергнутой влюбленной на любое элодейство. Всякий акт мести со стороны оскорбленной женщины объяснялся в этом случае необоримой властью Афродиты, противиться которой не в состоянии ни смертные, ни боги. В «Ипполите», хотя Афродита и является виновницей запретного чувства, овладевшего Федрой, все внимание поэта устремлено пытаются объяснить недуг Федры воздействием Папа, Кибелы или других божеств, — источник ее страданий находится в ней самой, и Еври-

пид с великолепной психологической достоверностью изображает внутреннее состояние Федры: то она, боясь признаться себе в преступной страсти, в полубреду грезит об охоте в заповедных рощах и отдыхе у прохладного лесного ручья, где она могла бы встретить Ипполита; то, в сознании своего позора, Федра готовится покончить с любовью, пусть даже вместе с собственной жизнью; то, позабыв и о позоре, и о супружеском долге, дает склонить себя вкрадчивым речам кормилицы.

Таким образом, если ситуация, в которой у Еврипида оказывалась Федра, и поведение отвергнутой влюбленной не выходили за пределы традиционного античного представления о женском «праве», то во внутреннем наполнении образа Федры мы снова встречаем необычность и новизну. Эсхил видел в любви силу, обеспечивающую плодородие земли и сохранение человеческого рода, — ее действие представлялось «отцу трагедии» одним из проявлений всеобщего закона природы. Для софокловской Деяниры («Трахинянки») пробуждение в Геракле физического влечения к юной пленнице Иоле не является проблемой — оно объяснимо и даже естественно, и, хотя Деянира прибегает к помощи приворотного зелья, чтобы вернуть себе любовь Геракла, «Трахинянки» отнюдь не являются трагедией отвергнутого чувства. Еврипид изображает любовь чаще всего как страдание потому ли, что она не находит ответа, потому ли, что она «греховна», так как нарушает семейные связи и нравственные нормы; в человеческом чувстве он видит не источник естественной и общественной гармонии, а причину разлада, противоречий и несчастий. И в этом еще одно свидетельство того, что вера в целесообразность мира, основанного на некоем ноавственном законе, все больше вытесняется состраданием к одинокому, предоставленному игре собственных страстей человеку.

Δ

«Мир пошатнулся...» — это горькое убеждение шекспировского героя пронизывает драматургию Еврипида. Разумеется, и Эсхил и Софокл видели в мире много вольных или невольных проявлений зла; разорение Трои и вереница кровавых деяний в роду Атрея, невольные преступления Эдипа и мрачная доля его сыновей — только немногие примеры из этого ряда. Но за страданиями отдельных людей, за жертвами и испытаниями Эсхил отчетливо различал конечную цель мироздания — торжество справедливости, возмездие, обрушенное Агамемноном на Трою за похищение Елены, кара за жертвоприношение Ифигении, которую он сам несет от руки Клитеместры; ее гибель от меча сына, мстящего за отца, — все это звенья одной

цепи, где преступление одного служит наказанием другого, пока человеческий и божественный закон не объединяются в воле государства, осененного десницей Афины Паллады. В трагедии Софокла непосредственная причинная связь между поведением людей и высшей волей богов слабее, чем в мировозэрении Эсхила; тем не менее и у него нарушение существующих нравственных норм приводит к падению объективно виновного, даже если в его действиях отсутствует элемент субъективной вины: убийство отца н женитьба на собственной матери, совершенные Эдипом по неведению, не могут остаться безнаказанными, поскольку иначе пострадали бы священные устои мира. У Еврипида опять все иначе, и трагедия «Ипполит», на которой мы как раз остановились, дает этому первое подтверждение.

Хотя из двух главных героев этой драмы наше внимание привлекла сначала Федра, Ипполит, именем которого не случайно названа трагедия, играет в ней ничуть не меньшую роль. Самый образ главного героя содержит в себе зерно трагического конфликта, отчасти уже разработанного — лет за сорок с лишним до Еврипида — в эсхилов-ской трилогии о Данаидах. Там дочери легендарного прародителя одного из греческих «колен» — Даная, принуждаемые к браку ненавистными им двогородными братьями, переносили отвращение к своим кузенам на брачные отношения вообще и отказывались от утех любви, отдавая себя под покровительство вечно девственной богини Артемиды. Однако отречение девушек от супружества представляло в глазах Эсхила такое же нарушение естественного закона природы, как и понуждение их к насильственному браку. Поэтому в конечном итоге в трилогии торжествовала любовь одной супружеской пары, которую благословляла сама Афродита. Если настойчиво сохраняемое девичество, хотя и имевшее среди греческих богов таких почитаемых защитниц, как Афина и Артемида, в конечное счете все же вступало в противоречие с природой, то вечная мужская невинность представлялась греку полной бессмыслицей и в биологическом, и в общественном плане; долг мужчины-гражданина состоял, между прочим, также в создании семьи и рождении детей, способных упрочить славу и благосостояние его рода и всего государства. Не удивительно поэтому, что поклонение чистого юноши-охотника Ипполита, любителя природы и мечтателя, девственной Артемиде и открытое презрение к Афродите, дарующей людям плотские утехи, вызывает предостережение со стороны его старого слуги: слишком велико могущество Киприды, чтобы смертный мог безопасно его отвергать. Впрочем, эритель уже слышал это от самой богини: появившись в прологе у дворца Тесея, Афродита не только объяснила, чем ее оскорбил Ипполит, но и сообщила, как она ему отомстит: Тесей, не

зная всей правды, проклянет и погубит Ипполита, но и Федра, хоть ис опозоренная молвой, тоже погибнет.

Гнев оскорбленных богов — очень древняя категория человеческого мышления, возникшая на той стадии общественного развития, когда первобытный дикарь видит себя совершенно беззащитным пеоед лицом обожествленных стихийных сил. В гоеческой литеоатуре это представление отчетливо сохраняется еще в гомеровском эпосе, где едва ли не каждый мало-мальски заметный герой пользуется симпатией одних богов и должен опасаться гнева других, которых он успел чем-нибудь задеть. При всем том, однако, редко какой-либо бог оставляет без помощи своего любимца, если знает, что ему угрожает опасность со стороны другого божества: к этому его может принудить только приказ самого Зевса, следящего за исполнением безапелляционного приговора судьбы. Совсем иначе ведет себя еврипидовская Артемида: зная о предстоящей гибели своего поклонника Ипполита, она поэволяет Афродите осуществить до конца свой коварный замысел и появляется только над умирающим Ипполитом, чтобы спасти его имя от посмертной клеветы и открыть глаза Тесею, — сомнительная услуга, заставляющая вдвойне терзаться овдовевшего мужа и осиротевшего отца! Почему же Артемида не вмешалась раньше, чтобы предотвратить ужасное бедствие? Потому что среди богов не принято мешать друг другу в исполнении их планов, — объясняет богиня. Воистину непривлекательны обе представительницы олимпийского пантеона: мелочно-тщеславная Афродита, готовая погубить даже Федру (воспылавшую страстью к Ипполиту вовсе не без воли самой богини), лишь бы не упустить малейшей возможности отомстить Ипполиту, и предательски попустительствующая ей Артемида! Напрасно старый слуга обращается к Афродите с просьбой быть снисходительной к юношеским заблуждениям Ипполита, ибо богам надлежит быть мудрее смертных, — мудрые боги, правившие в «Орестее» миром по закону справедливости, навсегда ушли из трагедии Еврипида, как ушли они из общественного сознания и этики афинян в первые же годы Пелопоннесской войны.

Самую мрачную роль играет божественное вмешательство в трагедии «Геракл». И здесь Еврипид небольшим изменением, внесенным в миф, существенно переместил акценты и создал трагедию сильного человека, незаслуженно испытывающего на себе капризное своеволие богов. По традиционной версии, Геракл, еще будучи молодым человеком, в припадке безумия убил своих малолетних детей; за это Зевс отдал его в услужение трусливому и ничтожному микенскому царю Еврисфею, для которого он и совершил свои знаменитые двенадцать подвигов. У Еврипида последовательность изменена: Геракл пред-

ставлен могучим богатырем, с честью вышедним на последнего испытания. Радость от встречи с семьей тем сильнее, что Герака буквально вырывает ее из рук смерти, которой грозит его жене и детям фиванский тиран Лик. Заметим попутно, что все мольбы Амфитриона — престарелого земного отца Геракла — к его пебесному отцу Зевсу о спасении оставались бесплодными, и это давало Амфитриону повод для нелестных высказывании о Зевсе. Так или иначе, возвращение Геракла кладет конец проискам Лика, и первая половина трагедии завершается радостной игрой героя с еще не оправившимися от испуга детьми. Здесь, однако, в действии наступает резкий перелом, вызванный вмешательством Геры, ненавидящей Геракла. Это по ее приказу в дом Геракла проникает богиня безумия Лисса, помрачающая сознание героя; в припадке безумия, видя в жене и детях своих давнишних врагов, Герака убивает их и начинает разрушать собственный дом, — только появление его вечной благодетельницы Афины прекращает губительное помешательство Геракла: ударом тяжелого камня в грудь она сражает обезумевшего богатыря и повергает его в тяжелое забытье.

Частичное или временное расстройство рассудка человека, ведущее к совершению нечестивого деяния, нарушению общепринятых правственных норм, было знакомо греческой литературе задолго до Еврипида, хотя и получало далеко не всегда одинаковое истолкование. Гомеровский Агамемнон, оскорбивший в своей неумеренной гордости славнейшего героя — Ахилла, объяснял это впоследствин вмешательством богини Аты, персонификации «ослепления», вторгающегося извие в сознание человека. Эсхиловские герои — тот же Агамемнон, решающийся принести в жертву собственную дочь; Этеокл, готовый на братоубийственный поединок с Полиником, — оказываются способными на такой поступок только в состоянии исступленной одержимости, влекущей за собой помрачение рассудка, — однако без всякого божественного вмешательства извне. Еврипид возвращается к «гомеровской» трактовке безумия не потому, что он не умеет изобразить состояние пораженного таким недугом человека. Рассказ вестника о поведении Геракла в состоянии сумасшествия, а также о его патологическом сне, равно как описание безумствующей Агавы или находящегося в состоянии тяжелой психической депрессии Ореста в более поэдних трагедиях, показывают, что Еврипид успешно использовал в этой области наблюдения современной ему медицины, искавшей причины психических расстройств не вне человека, а в нем самом. Если в разбираемой трагедии безумие Геракла вызывается именно элокоэненным божественным вмешательством, то его назначение в художественном замысле Еврипида не вызывает сомнения:

источник зла и бедствий, обрушившихся на прославленного героя, лежит не в его «нраве», а в злой и капризной воле божества.

Эта мысль становится еще нагляднее при сравнении «Геракла» с Софокловым «Аяксом». Как известно, и там вмешательство Афины, помрачившей рассудок Аякса, приводит к трагическому исходу: истребив вместо Атридов и их свиты ахейское стадо. Аякс, придя в себя, не может пережить навлеченного на себя позора и кончает жизнь самоубийством. Мысль о самоубийстве владеет и Гераклом, но при помощи Тесея, подоспевшего на выручку к другу, он ее преодолевает: истинное величие человека состоит в том, чтобы переносить испытания, а не сгибаться под их тяжестью; ужасное преступление он совершил по воле Геры и не должен расплачиваться за него своей жизнью. Для героев Софокла объективный результат их действии снимал вопрос о субъективных причинах: напав на стадо, Аякс сделал предметом осмеяния себя самого, а не Афину, и его рыцарская честь не может примириться с таким положением вещей. Героев Еврипида страдание учит делать различие между собственной виной и вмешательством божества: не снимая с себя ответственности за содеянное и стремясь к очищению от пролитой крови, Герака вместе с тем понимает, что, оставаясь жить, он совершает человеческий подвиг, достойный истинного героя, в то время как самоубийство было бы только уступкой порыву малодушия. К тому же такое решение бросает очень неблагоприятный отсвет на Геру, истинную виновницу страданий Геракла. Боги, по чьей воле люди без всякой вины терпят такие страдания, недостойны называться богами — мысль, неоднократно высказываемая в различных трагедиях Еврипида и являющаяся прямым выражением его религиозного сомнения и скепсиса.

В оценку еврипидовского отношения к богам не вносит чего-либо принципиально нового и многократно обсуждавшаяся исследователями трагедия «Вакханки». Атмосфера дионисийского ритуала, с которой Еврипид мог ближе соприкоснуться в полуварварской Македонии, чем живя в Афинах, произвела, по-видимому, впечатление на поэта, отразившееся в этой трагедии. Однако расстановка сил в «Вакханках» не отличается существенно от позиции действующих лиц, например, в «Ипполите», хотя столкновение противоборствующих тенденций принимает в «Вакханках» значительно болсе острый характер. Ипполит не выражает действием своего отношения к Афродите; старый слуга только однажды мимоходом старается вразумить юношу, а Киприда не снисходит до непосредственного спора с пим. В «Вакханках» сторону нового бога Диониса принимают престарелый Кадм и сам прорицатель Тиресий, тщетно пытающиеся в длинном споре привлечь на свою сторону Пенфея, который активно

противодействует неведомой религии; и сам Дионис — правда, под видом лидийского пророка — вступает с Пенфеем в напряженный спор, стремясь разжечь в нем любопытство и тем самым подтолкнуть его к гибели. Можно сказать, что чем настойчивее Пенфей сопротивляется признанию Диониса, тем оправданнее его поражение, — противники сталкиваются почти в открытой борьбе. Но не забудем, что на стороне бога такие средства, которыми Пенфей не располагает, что его гибель от рук исступленных вакханок во главе с его собственной матерью Агавой оборачивается страшным бедствием для ни в чем не повинной женщины, признававшей власть Диониса (как Федра подчинилась власти Афродиты), и что, наконец, в финале (хоть он сохранился не полностью) Дионис отвечал на упреки проэревшей Агавы в обычном для еврипидовских богов тоне, объясняя все происшедшее местью непризнанного божества. Следовательно, и в этой трагедии Еврипид оставался на позициях религиозного скептицизма, характерных для всего его творчества.

5

Едва ли не в каждой сохранившейся трагедии Еврипида можно найти более или менее значительные отступления от традиционного изложения мифа, благодаря которым поэту удавалось сконцентрировать главное внимание на переживаниях героев. Переосмысление или даже переработка мифа, не говоря уже об использовании различных его версий, сами по себе не являются признаком новаторства Еврипида: такова была обычная практика афинских драматургов. Разница между Еврипидом и его предшественниками состоит в том, что для него миф перестал быть частью «священной истории» народа, каким он был для Эсхила и Софокла. С понятием «священной истории» не надо связывать каких-либо мистических представлений; наоборот, в «классической» афинской трагедии миф освящал своим авторитетом вполне реальные общественные отношения и государственные институты. Достаточно вспомнить эсхиловскую «Орестею», где второстепенный вариант мифа о суде над Орестом в Афинах послужил основой для произведения высочайшего патриотического пафоса именно благодаря тому, что в современных ему политических обстоятельствах Эсхил хотел видеть проявление божественной мудрости. Можно назвать и другое произведение, хронологически завершающее вековую историю афинской трагедии, — «Эдипа в Колоне» Софокла, написанного девяностолетним старцем почти на исходе Пелопоннесской войны, когда Афины, пережив эпидемию чумы и сицилийскую катастрофу, были на грани полного разгрома; тем не менее какой чистотой чувства и верой в свои родные Афины наполнена эта трагедия

поэта, все еще видящего залог благоденствия Афин в божественном покровительстве! «Священная история», воплощенная в мифе, составляла для Эсхила и Софокла неотъемлемую часть их мировозэрения, их веры в прочность и надежность существующего мира. Эта благочестивая вера, убеждение в конечной гармонии мироздания сменяются у Еврипида сомнениями и исканиями, и вот почему мифологическая традиция из объекта почитания становится предметом острой критики.

Исключение составляют эдесь, на первым взгляд, «Гераклиды»: легендарная защита потомков Геракла благочестивыми афинянами воспринималась в начале Пелопоннесской войны как доказательство освященного богами права Афин на создание военно-политического союза демократических полисов перед лицом угрозы, исходящей от «тиранической» Спарты. Однако в конце этой трагедии по воле автора происходит неожиданное перемещение акцентов: вместо данной мифом гибели Еврисфея на поле боя он оказывается пленником афинян, желающих сохранить ему жизнь, а в качестве его элобной и жестокой убийцы выступает не кто иная, как престарелая Алкмена, мать Геракла. Поведение ее явно не встречает одобрения у хора аттических граждан, в то время как Еврисфей, в недавнем прошлом их непримиримый враг, обещает, что его гробница будет вечно охранять аттическую землю от возможных набегов... Гераклидов или их потомства! Не вызывает сомнения, что здесь в прошлое снова проецируется современная политическая ситуация: спартанские цари возводили свой род к Гераклу, и первое же нашествие лакедемонян на Аттику летом 431 года естественно было расценивать как акт вероломства со стороны потомков Гераклидов; а в образе действий Алкмены чувствуется откровенная неприязнь поэта к спартанцам, которые и в самом дело не отличались благородством в отношении поверженного врага. Но столь же несомненно, что новшество, введенное Еврипидом в миф, разрушает художественную последовательность трагедии и первоначальную, достаточно мотивированную традицией, расстановку действующих лиц.

Начинающееся разложение мифа как основы сюжета и первоисточника ситуации, в которых должен раскрыться «нрав» персонажей, обращает на себя внимание также в «Андромахе», написанной в двадцатые годы. Андромаха, ставшая после падения Трои пленницей и наложницей Неоптолема и вынужденная испытать в его отсутствие эловещий гнев своей госпожи Гермионы, выступает в трагедии не столько как униженная бедствиями рабыня, сколько как соперница и обличительница Гермионы и ее отца Менелая. Сам Неоптолем, хоть и не входит в число действующих лиц трагедии, играет в ней замет-

ную и притом опять же необычную роль: по мифологической традиции, он был свирепым воином, не остановившимся перед убийством престарелого Приама прямо у алтаря Аполлона; за это богохульство он сам впоследствии пал от рук жрецов в Дельфах. У Еврипида Неоптолем погибает в Дельфах, став жертвой необоснованного подозрения в ограблении храма и в результате заговора, организованного против него не кем иным, как Орестом, которому некогда была обещана в жены Гермиона. Дело не только в том, что из обличительных речей Андромахи и пришедшего к ней на помощь Пелея, из поведения Менелая, Ореста и Гермионы снова вырисовывается недвусмысленная и остросовременная характеристика жестоких, коварных и в то же время трусливых спартанцев, — Еврипид видел в них врагов, напавших на его родные Афины, и антиспартанская тенденция «Андромахи» вполне объяснима в Афинах двадцатых годов. Для судьбы аттической трагедии гораздо существеннее, что традиционные мифологические ситуации, требовавшие от каждого персонажа совершенно определенного поведения в соответствии с его «нравом», оказываются у Еврипида разрушенными без всякой компенсации: авантюризм Ореста, коварство Гермионы и даже благородное вмешательство Пелея убеждают эрителя только в неустойчивости и ненадежности человеческого существования, в случайности выпадающих на долю людей удач и бедствий; разумность мира, хотя бы в рамках элементарной «мифологической» причипности (гнев богов, месть оскорбленного героя и т. п.), ставится под сомнение.

Полный разрыв с мифологической традицией знаменуют две трагедии, связанные с историей дома Агамемнона. У Эсхила и тем более Софокла правомерность убийства Клитеместры собственным сыном в отмщение за отца не вызывала сомнения. Еврипид, перенося действие своей трагедии «Электра» (413 г.) в деревню, где живет насильно выданная за бедного крестьянина дочь Агамемнона, одним этим существенно снижает героическое предание, ниэводя трагедию до уровня бытовой драмы. Если одержимость Электры жаждой мести убийцам отца сближает ее с Медеей, то способ, которым она заманивает Клитеместру к себе в дом, опять же далек от ситуаций «высокой» трагедии: хотя супруг пощадил девичество Электры, она посылает за матерыо под предлогом совершения обрядов над якобы родившимся ребенком, т. е. сознательно играет на святых для женщины чувствах. Орест, без колебаний убивающий Эгисфа, с отвращением поднимает оружие против матери и наносит ей удары, закрыв лицо плащом. После совершения мести брат и сестра чувствуют себя опустошенными и раздавленными, вспоминая о предсмертных мольбах матери, которая, кстати сказать, изображена Еврипидом в гораз-

до более мягких тонах, чем у Софокла, — этим еще усугубляется жестокость поступка детей. Если эсхиловский Орест находит оправдание своему поведению в приказе Аполлона и остается под его защитой, то у Еврипида даже появляющиеся в финале божественные близнецы Диоскуры не могут выразить одобрения прорицанию дельфийского бога. И хотя в уста Кастора, этого deus ex machina, вложена развязка, возвращающая сюжет трагедии в русло привычного сказания (Оресту надлежит предстать перед судом Ареопага и получить там оправдание, Электру берет в жены Пилад), в целом «Электра» представляет яркий образец «дегероизации» старинного мифа.

В еще большой мере это относится к отделенной от нее пятью годами трагедии «Орест». Юноша представлен эдесь в состоянии тяжелой нервной депрессии. Он не видит смысла в совершенном убийстве, ибо отца этим все равно не воротить, и боится смотреть в глаза Тиндарею, своему деду по матери, для которого всегда был любимым внуком. Когда же в свое оправдание Орест ссылается на долг перед отцом, Тиндарей отвечает ему пространным монологом, содержащим полное развенчание норм кровной мести, — если каждый будет своевольно творить суд над своими близкими, то недолго погибнуть всему человеческому роду. Добавим к этому, что повеление Аполлона не спасает Ореста от суда аргосских граждан, приговоривших его к по-ворной казни: он будет побит камнями. Героический ореол снят и с детей Агамемнона, и с Менелая, трусливо избегающего спора с аргосцами, хотя Орест отомстил Клитеместре за смерть родного брата Менелая, ради него принявшего на себя тяжкое бремя Троянской войны. Благородство сохраняет лишь один Пилад, верный друг Ореста, предлагающий ему свою помощь, — но содействие Пилада должно привести к новому кровопролитию: в отмщение Менелаю. отказавшегося взять под свою защиту Ореста, должна быть убита Елена, а в качестве заложницы захвачена ее дочь, юная Гермиона пусть погибнут и те, кто принес столько мук роду Агамемнона! В эсхиловских «Хоэфорах» Орест и Электра заклинают покойного отца помочь им в справедливой каре, у Еврипида они взывают к потусторонним силам, ища у них поддержки в новой, еще более бессмысленной жестокости. Из создавшейся таким образом запутанной ситуации героев выручает deus ex machina — на этот раз сам Аполлон. Как и в «Андромахе», в «Оресте» не только сюжетные положения, но и обрисовка персонажей представляют разительный контраст цельности действия и действующих лиц в классической трагедии: лишено смысла убийство Клитеместры, но еще большей несуразностью был весь троянский поход, затеянный ради похищенной Елены; люди не только эгоистичны, себялюбивы и способны к тому же на

7 **3a**k. 721 193

прямое предательство, как Менелай и его супруга, но и готовы к проявлению бессмысленной жестокости; гоняющийся за Еленой с обнаженным мечом Орест ничем не напоминает того страдающего от преследований кровожадных эриний юношу, которого мы видели в начале трагедии, а в страхе выбегающий из дворца фригийский раб придает всему финалу оттенок трагического фарса, совершенно несовместимого с серьезностью отношения к мифу у предшественников Еврипида. «Греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву»², — писал К. Маркс. Для Эсхила и Софокла миф был той почвой, на которой с естественной свободой вырастали их творческие замыслы; для Еврипида миф уже в значительной степени превращается в арсенал сюжетов и персонажей, живущих в мире случайности, которую не всегда даже можно назвать трагической...

Известно определение, данное Софоклом своему собственному творчеству в сравнении с творчеством Еврипида: он, Софокл, изображает людей такими, какими они должны быть, а Еврипид — такими, каковы они на самом деле. Но если Медея, Гекуба, Геракл, Федра вызывают у нас сострадание глубиной и силой чувства, впервые в афинской трагедии показанного с такой мерой приближения к «обычному» человеку, то в «Оресте», по верному выражению античного комментатора, все действующие лица — отвратительны, кроме Пилада. (Но и Пилад, с его дьявольским планом убийства Елены, не лучше других, добавим мы.) В «Андромахе» зритель мог сочувствовать и самой героине, едва не ставшей жертвой коварного убийства, и смело берущему ее под защиту старцу Пелею. В «Оресте» ни один из персонажей не вызывает сочувствия; все они — каждый посвоему — жестоки, мелки и ничтожны, и от их ничтожности, как от земли до неба, далеко до благородной нормативности героев классической, в первую очередь, софокловской трагедии.

Ó

Кризис героической трагедии в творчестве Еврипида отражает неустойчивость общественных отношений в годы Пелопоннесской войны, утрату веры в справедливость мироэдания, отказ от попыток рационального объяснения божественной воли. Поэт все больше приходит к убеждению в том, что судьбы людей подчинены не какомулибо разумному закону, а игре слепого случая. В этом отношении написанный в 408 году «Орест» также представляет значительный интерес, завершая в хронологическом отношении группу трагедий, в

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинення. 2-е издание, т. 12, с. 736.

которых решающую роль в участи героев играет случай (греки олицетворяли его в божестве Тихе — $\text{Т\'о}\chi\eta$). Однако, если «Орест» составляет как бы крайний полюс «дегероизации», то в других произведениях этих лет не столько подчеркивается внимание на их переживаниях и на их собственных усилиях найти выход из трудного положения. При этом действующие лица у Еврипида снова раскрываются в совсем иных проявлениях своих душенных свойств, чем персонажи Эсхила или Софокла. В классической трагедии деяние и страдание героя служило торжеству объективной необходимости, имманентно присущей миру справедливости. В трагедиях Еврипида, о которых здесь пойдет речь, активность героя (часто она сводится к прямому обману «противника») помогает устранить бессмысленность или несправедливость фактически сложившегося положения вещей. При этом внимание переносится с самой ситуации на героя, его поведение в «предлагаемых обстоятельствах» и раскрывающиеся в этом поведении душевные качества.

В трагедии «Ион» главным действующим лицом является, в сущности, не юный прислужник при храме Аполлона, давший ей название. Верный своим творческим установкам, Еврипид одной из основных пружин развития действия делает оскорбленное чувство афинской царицы Креусы, уделяя, как обычно, много внимания раскрытию ее внутреннего мира: в юности Креуса стала жертвой насилия со стороны Аполлона и должна была подбросить рожденного от него сына, навсегда утратив надежду наслаждаться радостью материнства; теперь тот же Аполлон устами своей пророчицы вынуждает ее принять в свой дом в качестве сына чужого, как она думает, челове-ка. Отсюда возникает неудачная попытка Креусы отравить Иона, в результате чего ей самой грозит смертью разгневанная толпа дельфийских жителей, и только неожиданное появление старой жрицы с вещами, найденными при подброшенном ребенке, заставляет Креусу опознать в Ионе своего собственного сына. Если предначертания бога в конечном счете и торжествуют — Иону, в соответствии с замыслом Аполлона, предназначено дать начало славному племени ионийцев, — то сам Аполлон предстает тем не менее в весьма неблагоприятном свете, а сюжетная схема трагедии во второй ее половине строится вне всякой связи с божественной волей: только случайно Креусе не удается отравить Иона и столь же случайно раскрывается тайна его рождения. Определяющую роль играет здесь фольклорный мотив «подкинутого ребенка» с его последующим «узнаванием» и благополучным концом, причем эти ситуации уже у Еврипида наполняются бытовым материалом и элементами психологической характеристики персонажей; дальнейшую судьбу названных мотивов легко проследить в новой аттической и римской комедии, для которой еврипидовская трагедия открывает весьма перспективный путь.

«Узнавание» существенно меняет взаимоотношения между действующими лицами также в трагедии «Ифигения в Тавриде» (ок. 414 г.). Но и эдесь основной интерес сосредоточен на переживаниях героини. Ифигения, спасенная Артемидой от ножа ахейцев в Авлиде и ставшая жрицей богини у далеких тавров, вынуждена, по обычаям этой страны, отправлять на смерть всех попадающих сюда эллинов. В глубине души, однако. Ифигения мечтает о возврате на родину и ждет спасения от своего брата Ореста. И когда Оресту, прибывшему в своих скитаниях после убийства матери в Тавриду, грозит смерть от руки сестры-жрицы, ситуация достигает предельного напряжения. Эпизоды, изображающие встречу не узнавших сначала друг друга брата и сестры, а затем их взаимное узнавание, не только держат зрителя в непрерывном волнении за судьбу героев, но отличаются также большой психологической достоверностью в обрисовке их чувств. И эдесь собственные усилия Ифигении кладут конец противоестественному положению, в котором она и ее брат оказались по воле богов, и помогают участникам этой драмы вернуться к нормальному человеческому состоянию.

Благополучный конец — при еще более развитой интриге — объединяет с названными выше произведениями трагедию «Елена» (412 г.). В ней одна из версий мифа о судьбе виновницы Троянской войны (подлинная Елена была якобы перенесена Зевсом в Египет, а Парис увез с собой только ее призрак) и вытекающая отсюда трагикомическая ситуация «узнавания» при встрече Менелая со своей подлинной супругой осложняются новым моментом: Елене приходится всячески уклоняться от брака с молодым египетским царем Феоклименом, и нашедшим друг друга после длительной разлуки супругам нужны незаурядная хитрость и выдержка, чтобы с честью выйти из последнего испытания. Таким образом, и здесь в основу трагедии положен старинный фольклорный сюжет о возвращении мужа (или влюбленного) к ожидающей его верной жене (или невесте); до соединения с любимой муж подвергается всевозможным опасностям, но и жена в его отсутствие должна преодолевать немалые трудности, чтобы сберечь свою честь. Представленный впервые в греческой литературе в «Одиссее», этот мотив через посредство Еврипида становится чрезвычайно плодотворным для позднего греческого романа, где обязательными элементами являются разлука и случайные встречи влюбленных, притязания варварских царей и цариц на их красоту, побеги и погоня, кораблекрушения и плен, пока все не приходит к счастливой развязке.

Хотя созданная Еврипидом в конце его жизненного пути «трагедия интриги» представляет самый крайний полюс по отношению к классической трагедии периода расцвета, она является вполне закономерным итогом его творческих исканий и творческой практики. В центре героической трагедии Эсхила и Софокла находилась человеческая личность, включенная в объективно существующие отношения, тесно связанная с закономерностями бытия, как их осознавали передовые греческие мыслители. Опору своего существования этот цельный, ответственный перед собой и перед гражданским коллективом индивид видел именно в устойчивом коллективе, каким для него являлся полис, и полисные связи воспринимались как божественное установление. Трагический конфликт возникал не из внутренней раздвоенности или противоречивости героя, а из нарушения им — сознательно или бессознательно — бесспорных правственных норм. Все случайное, индивидуальное, способное отклонить образ от идеального представления о человеке и гражданине, подлежало исключению из поля зрения драматурга.

С разрушением полисного единства пропадала объективная общественная основа для жизнедеятельности цельного в своих этических устремлениях трагического героя. Это означало утрату титанической монолитности, потрясающей нас в трагедиях Эсхила, и кризис нормативного идеала, создающего обаяние героев Софокла. Но это означало и выход за пределы той ограниченности, которая неизбежно возникала в древних Афинах, где обычным было непосредственное соотнесение субъективной деятельности человека с объективными нормами, — человек становился предметом художественного изучения, представляющим ценность сам по себе, а не как один из полюсов божественного мироздания. Как всегда в процессе эстетического развития, приобретение одного качества приводило к потере другого, и бессмысленно ставить вопрос о том, какое из них ценнее. Специфические условия афинского полиса породили и титаническую силу Прометея, и бескомпромиссную решительность Эдипа, и душевную смятенность Федоы, — эти три образа остались спутниками всей новой европейской культуры даже тогда, когда человечество давно уже позабыло о конкретно-исторических обстоятельствах, создавших их. Но несомненно, что отказ от божественных сил в объяснении мира, низведение мифа до роли служебного средства в организации сюжета, наконец, открытие самостоятельной ценности человека и его душевных переживаний в психологически достоверных нюансах — все эти примечательные черты драматургии Еврипида, знаменующие конец античной героической трагедии, в то же время и наибольшей степени открывают путь из Афин V века в новую европейскую литературу.

7

Сосредоточив основное внимание на внутреннем мире человека, Еврипид и в области художественной формы пришел к пересмотру традиционных принципов и композиционных норм. Классическая трагедия стремилась к стройной симметрии в построении, сближающей ее с расположением фигур на скульптурном фронтоне; одним из примеров подобной структуры может служить достаточно поздняя «Электра» Софокла: центральный эпизод, «поединок» Электры с Клитеместрой и рассказ вестника о вымышленной смерти Ореста, окружен симметричными но содержанию и примерно равными по объему членами (см. ниже, № 7, § 5). Еврипид противопоставляет этому многообразие композиционных типов: мы находим у него трагедии, сосредоточенные вокруг центрального персонажа («Медея») или основного конфликта («Ипполит», «Ифигения в Авлиде»), динамика которых неудержимо нарастает и достигает кульминации почти одновременно с развязкой; наряду с этим-трагедии с откровенно эпизодическим построением («Троянки», «Финикиянки») или отчетливо распадающиеся на две части («Гекуба», «Андромаха», «Геракл»). В последнем случае, однако, двухчастность трагедии обычно не только не мешает изображению центрального героя, но даже, напротив, дает возможность для более многосторонней его характеристики; так, в «Гекубе», где жертвоприношение Поликсены и гибель Полидора не связаны сюжетно между собой, тем не менее очевидно внутреннее единство трагедии, создаваемое образом Гекубы, — сначала несчастной матери, затем грозной мстительницы за поруганное доверие и смерть сына. Следует, наконец, напомнить о трагедиях интриги, где эпизоды, в которых встречаются не узнавшие сначала друг друга мать и сын, муж и жена, брат и сестра, а затем сцена «узнавания» держат зрителя в непрерывном напряжении и построены с большой психологической убедительностью; в наибольшей мере это относится, пожалуй, к трагедиям «Ифигения в Тавриде» и «Йон» (см. ниже № 9).

Средством выражения чувств, владеющих героем, становятся, наряду с традиционными патетическими монологами, вокальные партии — сольные (монодии) и дуэты. Часто монодии комбинируются в пределах одного эпизода с монологами в ямбах, причем первые служат для лирических излияний героя, вторые — для показа процесса его размышления; таким способом драматург стремится полнее и ярче обрисовать как эмоциональную, так и интеллектуальную сторону образа. Зато сильно сокращается роль хора — и в количественном отношении, и по существу. Вместо хора — непосредственного участника действия, каким он почти всегда был у Эсхила и Софокла, — хор

у Еврипида нередко присоединяется к действию по совершенно случайному признаку: так, в «Ифигении в Авлиде» его составляют женщины из соседней Халкиды, пришедшие подивиться красоте и пышности ахейского лагеря; в «Финикиянках» — девушки из Тира, посланные в Дельфы и случайно задержавшиеся в Фивах. Ни в том, ни в другом случае от хора, разумеется, нельзя ожидать близкой заинтересованности или горячего участия и судьбе незнакомых ему героев, как это имело место у персидских старейший в «Персах» Эсхила или фиванских граждан в «Царе Эдипе». Поэтому хоровые партии часто выливаются в лирические размышления, возникшие по ходу действия доамы и имеющие только отдаленное отношение к ее содержанию. Среди них, впрочем, встречаются подлинные шедевры хоровой лирики, как, например, прославление Афин в «Медее». Четче, чем у его предшественников, расположение четырех небольших хоровых партии (парод и три стасима) членит трагедию Еврипида на пять эпизодов, намечая таким образом пятиактное построение будущей трагедии нового времени.

Еврипид — большой мастер диалога; традиционная стихомифия (диалог, где каждая реплика равна одному стиху) превращается у него в обмен живыми, краткими, близкими к разговорной речи, но не теряющими драматического напряжения репликами, которые поэволяют показать разнообразные оттенки и повороты мысли говорящего, его сомнения и колебания, процесс размышления и созревания решения. Одним из излюбленных приемов Еврипида в организации речевых сцен является агон — состязание в речах, часто приобретающее в пределах пьесы вполне самостоятельное значение. Столкновение двух противников, отстаивающих противоположные взгляды по различным общественным или нравственным вопросам, строится по всем правилам красноречия, отражая сильное влияние современной Еврипиду ораторской практики. В качестве примера достаточно привести происходящий в присутствии Менелая спор Гекубы с Еленой из трагедии «Троянки». Елена, приговоренная решением греков к смерти, поочередно выдвигает в свое оправдание несколько мотивов. которые Гекуба отвергает в той же последовательности в своей речи: Елена перекладывает вину на трех богинь, избравших Париса судьей в их споре о красоте, — Гекуба считает этот рассказ нелепым вымыслом, ибо в каких доказательствах своей красоты нуждается Гера, имеющая супругом самого Зевса, и зачем бы стала Паллада обещать Парису власть над ее собственным городом Афинами? Елена видит причину охватившей ее любви к Парису во вмешательстве Киприды, — Гекуба объясняет ее измену мужу красотой и богатством Париса. Елена уверяет Менелая, что не раз пыталась бежать из Трои в ахейский лагерь, — Гекуба изобличает ее ложь неопровержимыми доказательствами.

Особую роль, по сравнению с его предшественниками, играют у Еврипида прологи и эпилоги. Сравнительно редко пролог возникает непосредственно из драматической ситуации или призван ввести эрителя в мир чувств и переживаний героя, как это бывает у Эсхила и Софокла; гораздо чаще пролог у Еврипида содержит простое и суховатое изложение обстоятельств, предшествующих сюжету данной драмы, с тем чтобы по ходу ее можно было уделить больше внимания человеку, чем событию. Аналогичным образом эпилог чисто внешне присоединяет к уже совершившемуся сообщение о дальнейшей судьбе их участников. В трагедиях, относящихся к последним годам творчества Еврипида, неизменно (за исключением «Финикиянок») используется прием deus ex machina: бог, выступающий уже в самом конце драмы, связывает ее с традиционным вариантом мифа, установлением какого-нибудь обычая или религиозного культа.

Таким образом, в выборе художественных средств, как и в трактовке мифологических сюжетов и в изображении человека, Еврипид настолько далеко отошел от принципов классической афинской трагедии, что его твоочество обозначало, по существу, конец античной героической драмы и было плохо понято современниками, все еще искавшими к трагедии идеальных героев и цельных людей. Тем более эначительным было, однако, влияние Еврипида на последующую литературу античного мира, окончательно расставшегося с иллюзиями полисной солидарности и божественной справедливости. Уже в эллинистическую эпоху достигнутый Еврипидом уровень в изображении внутреннего мира человека сказывается как в эпосе («Аргонавтика» Аполлония Родосского), так и в новой аттической комедии, которая, кроме того, развивает разработанную Еврипидом технику построения интриги. Для ранних римских драматургов (Энния, Акция, Пакувия) трагедия Еврипида является преимущественным источником стожетов и обработок. Обращался к ней и Сенека: его «Медея» и «Безумный Геракл» основываются почти целиком на одноименных трагедиях Еврипида, в «Троянках» совмещены «Троянки» и «Гекуба», в «Федре» наряду с известным нам «Ипполитом» Еврипида использована более ранняя, не сохранившаяся редакция под названием «Ипполит, закрывающийся плащом» (здесь Федра сама признавалась ему в любви).

Образы Еврипида, воспринятые прямо от него или через посредство Сенеки, оживают в XVII веке в трагедии французского классицизма («Медея» Корнеля, «Андромаха», «Федра», «Ифигения в Авлиде» Расина), а еще столетие спустя — в творчестве Гете

(«Ифигения в Тавриде») и Шиллера («Мессинская невеста» — с использованием сюжета «Финикиянок»); но в литературе нового времени трактовка мифологических сюжетов и насыщающая их проблематика настолько отличаются от первоисточника, что серьезное сравнение с ним увело бы нас в область специальных вопросов новой европейской литературы. Ограничимся здесь только несомненной истиной: интерес нового времени к Еврипиду, далеко не исчерпанный и поныне, объясняется, безусловно, тем, что в его творчестве античная драматургия достигла наиболее глубокого и разностороннего изображения борющегося и страдающего человека, утверждающего в этой борьбе и страдании свою человеческую сущность.

9. Еврипид. «Ифигения в Тавриде», «Ион»

творчестве Еврипида последнего десятилетия его жизни (415-405 гг.) есть несколько трагедий с благополучным концом. Подобное завершение драмы не является само по себе особенностью одного Еврипида. Оптимистическое разрешение конфликта известно нам по «Орестее» Эсхила; оно же отличало, насколько можно судить по фрагментам, его трилогию о Данаидах и комплекс трагедий (дилогию или трилогию) о Прометее'. Примиряющим исходом отмечен поставленный в 409 г. «Филоктет» Софокла. Но во всех названных трагедиях (или трилогиях) благополучный финал наступает после действия, насыщенного если не обязательно убийствами, то во всяком случае величайшими нравственными коллизиями и страданиями героев. У Еврипида счастливому концу предшествуют такие события, как узнавание давно разлученных брата и сестры, мужа и жены, матери и сына, а также нередко довольно хитроумные способы выпутаться из западни, в которую они не по своей воле попали. К числу этих трагедий обычно относят «Ифигению в Тавриде», «Елену», «Иона», иногда «Ореста»². Эти пьесы Еврипида, получившие в литературоведении название «трагедии интриги», нередко уподобляют «мещанской драме» XVIII-XIX вв., где всякого рода бытовые и семейные неурядицы чаще всего в конце концов устраиваются к общему благополучию.

Такого рода квалификацию можно принять только с весьма существенными оговорками.

^{*} Первая публикация: [72, с. 48-69]. За последние годы, насколько мне известно, капитальных работ по «Ифигении в Тавриде» не появилось, если не считать таковой публикацию старого перевода трагедии, выполненного Г. Финслером (известным в прошлом специалистом по Гомеру), в сопровождении нескольких статей: Zimmerman B. (Hrsg.). Euripides, Iphigenie bei den Taurern. Übersetzt von G. Finsler. Stuttg., 1998.

¹См.: [92, с. 83 сл., 256-260].

² Время постановки засвидетельствовано документально для «Елены» — 412 г. и «Ореста» — 408 г. «Ифигсиию в Тавриде» обычно считают предшественницей «Елены» и датируют 414 г. (см.: Matthiessen K. Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Göttingen, 1964. S. 16-65). «Иона» по стилистическим признакам и развитию сюжета относят к промежутку между 412 и 408 гг.

Во-первых, наличие интриги не делает всякую пьесу «мещанской драмой» — достаточно назвать «Безумный день, или Женитьбу Фигаро» Бомарше, отличающуюся несомненно более широким соци-альным фоном, чем хлопоты Фигаро о бракосочетании с Сюзанной. Нечего уж говорить, что интрига часто занимает отнюдь не последнее место и в самой доподлинной трагедии — «Отелло» или «Макбете» Шекспира, «Разбойниках» Шиллера или испанской трагедии «плаща и шпаги». Присутствовала интрига (если пользоваться современным термином, обозначающим всякого рода обман, хитрости, уловки) и в античной трагедии — в уже известных нам «Орестее» и в «Электре» Софокла, а также в более ранних произведениях самого Еврипида: в «Медее» (431 г.), где главная героиня обманом завоевывает доверие Ясона и, пользуясь этим, изводит со-перницу и ее отца; в «Ипполите» (428 г.), где Федра клевещет на пасынка в посмертном письме к Тесею и становится прямой виновницей гибели чистого юноши; в «Гекубе» (ок. 424 г.), где убитая горем троянская царица находит силы обманом завлечь к себе в палатку фракийского царя Полиместора и ослепить его, отмщая за убийство доверенного ему сына — троянского царевича Полидора. Таким образом, интрига сама по себе еще не свидетельствует об ослаблении уровня трагизма.

Во-вторых, в поэдних драмах Еврипида счастливая развязка наступает только после того, как их герои успели отведать немалую долю страданий, а подчас, еще не узнав друг друга, готовились обречь на смерть самое близкое им существо. Хорошо еще, если опознание происходит в середине трагедии, тогда всю вторую ее половину можно посвятить изобретению средств спасения и весьма рискованному их осуществлению. Если же благотворное опознание растягивается чуть ли не до конца пьесы, то можно себе представить, сколько приходится настрадаться ее персонажам и наволноваться зрителю! Правда, природа этих страданий иная, чем в драматургии Эсхила или Софокла, где герои решали ответственнейшие нравственные задачи, обусловленные диалектической противоречивостью универсума. С этой точки зрения цели, которых добиваются персонажи Еврипида, носят более частный характер (и это показательно опять же для многих других его трагедий), но страдающему человеку, стоящему липом к лицу со смертью, в общем безразлично, придает ли драматург его переживаниям более общий, мировоээренческий, или частный характер. С этой точки эрения мы и подойдем к названным трагедиям, стремясь выявить при их анализе еще не известные нам принципы построении образа и сюжетосложения.

1

«Ифигення в Тавриде» примыкает по содержанию к эсхиловской «Орестее». Там Ореста по совершении мести окружала толпа эриний, от которых он искал спасения в Дельфах, а потом в Афинах. Здесь выясняется, что часть эриний, недовольных судом ареопага, продолжает преследовать матереубницу, и Аполлон назначил ему последнее испытание: похитить в далекой Тавриде (нынешний Крым) древнее изваяние Артемиды и привезти его в Афины — тогда кончатся все мучения Ореста (77-94, 937-978). Однако сделать это оказывается вовсе не легко: кумир Артемиды находится в храме, окруженном крепкими стенами и воротами на засовах (96-100). Еще хуже, что местный царь Фоант (по не совсем понятной причине) не отличается излишним гостеприимством: всех попавших в его владения эллинов он велит приносить в жертву Артемиде, и первое, что бросается в глаза тайно высадившимся в Тавриде Оресту и Пиладу, — алтарь с засохшими на нем многолетними потоками крови, хлынувшей из горла зарезанных греков (72 сл.) .

Неизвестно, как бы Орест выполнил новое приказапие Феба, если бы жрицей в храме Артемиды не оказалась его сестра Ифигения — та самая, которая, по общему убеждению, была принесена Агамемноном в жертву в Авлиде, чтобы обеспечить греческому флоту попутные ветры в походе на Трою. Существовала, однако, версия мифа, будто Ифигения не погибла под жертвенным ножом, а была спасена Артемидой и сделана жрицей в ее храме в Тавриде³. С этой-то Ифигенией и предстоит встретиться Оресту, схваченному вместе с Пиладом таврическими пастухами и приведенному к жрице для посвящения их обоих богине. И хотя друзей поражает горячий интерес незнакомки к судьбе Агамемнона, его близких и соратников (540, 660—668), никто из них, конечно, не думает, что перед ними Ифигения, давно считающаяся умершей.

³ Первоначальным названием было просто «Ифигения», и только впоследствии античные грамматики добавили к нему обозначение «среди тавров», чтобы отличить эту трагедию от написанной позже «Ифигении в Авлиде». Под влиянием этого названия появилось и иынениее «... в Тавриде».

⁴ В жестокости Фоанта получила, по-видимому, отражение кровожадность пиратов из Тавриды (см. Бранинский И. Понтийское царство // ВДИ 1973. № 3, с.129).

⁷ О спасении Ифигении речь піла в «Каталоге женцип», принисываемом Гесноду [см. Fragmenta Hesiodea. Ed. R. Merkelbach et M. West, Oxford, 1967, № 23 a, 21–26 (здесь она зовется Ифимедой) и № 23 b]. Согласно «Киприям», она была перенесена к Таврам (см. Росtarum epicorum fragmenta / Ed. A. Bernabé. Lpz., 1987. р. 1. р. 41). Эсхил зная эту версию, по сознательно отвел ее в «Агамемноне» (248 сл.), так как иначе бы нарушилась цепочка преступлений и воздаяний У Еврипида об обязанности Ифигении приносить в жертву греков говорится пеоднократно: 6-39, 210-220, 358-377, 783-786.

Разгадку приносит случай: не желая назвать себя, Орест все-таки сообщает, что он родом из Аргоса, и тоскующая по своим близким Ифигения решает послать домой известие о себе, освободив для этой цели одного из пленников. По желанию Ореста письмо должен доставить Пилад, связав себя клятвой во что бы то ни стало выполнить поручение жрицы. Тут ему, однако, приходит в голову мысль, что путь по морю небезопасен, судно может потерпеть крушение, и письмо поглотят волны, — что и кому он сумеет тогда передать? Ифигения соглашается с предусмотрительным Пиладом и читает вслух письмо, чтобы он запомнил имя адресата и содержание послания. Так происходит опознание брата и сестры; теперь их общая забота — найти способ обмануть доверие Фоанта и, прихватив с собой статую богини, бежать на корабле Ореста в Грецию. Сначала все идет гладко, но затем отчаливший корабль не может сдвинуться с места из-за волнения на море, и Фоант велит организовать погоню. Дело спасает только вмешательство Афины: по ее просьбе Посидон успокаивает морские волны, а Фоанту она объясняет, что побег Ифигении с братом предусмотрен божественным промыслом. Таврическому царю ничего не остается делать, как повиноваться.

Краткое изложение содержания «Ифигении в Тавриде» не дает, однако, ни малейшего представления о том, чем объясняются в трагедии испытания, выпадающие на долю ее героев, какими средствами пользуется поэт для изображения их душевного состояния и как форма трагедии соотносится с ее содержанием.

В поисках ответа на первый вопрос нетрудно попасть сразу же на ложный путь, поскольку мы найдем и у Еврипида мотивы, напоминающие трактовку событий в доме Атридов в духе его предшественников. Так, почти в самом начале хор поет о гневе богов, тяготеющем над царским родом (179—202), а поэже примерно так же откликается на рассказ Ореста (987 сл.). Есть в «Ифпгении в Тавриде» и традиционное осуждение Париса, оскорбившего брачное ложе Менелая (13), и проклятия по адресу Елены, ради которой принесено столько жертв (8); Орест, Ифигения и хор люто ненавидят виновницу Троянской войны и были бы рады рассчитаться с ней «мерой за меру» (354—358, 438—446, 522—526, 566).

Все это, однако, не более чем реминисценции уже не раз сказанного с афинской сцены — проблематика наследственной вины и божественного возмездия нисколько здесь Еврипида не заботит. Интерес драматурга сосредоточен в этой трагедии на судьбе брата и сестры, которая наложила неизгладимый отпечаток на их образ мыслей и душевное состояние.

Много десятилетий спустя Аристотель в «Поэтике», выделяя составные элементы трагедии, на первое место среди них поставит действие (π р $\hat{\alpha}$ уµ α , π р $\hat{\alpha}$ ξіς), через которое раскрываются нравы ($\tilde{\eta}\theta\eta$) действующих лиц (гл. VI, 1450 а, 15—20). Правда, под сценическим действием в античности разумелись не поединок или убийство на глазах у зрителей, как в «Гамлете», не подсыпание яда в бокал, как в «Моцарте и Сальери», не похищение предметов, могущих стать уликой, как в «Отелло», не изготовление подложного письма, как в «Коварстве и любви». Все эти атрибуты действия могли присутствовать в трагедии, но происходило оно, как правило, за пределами сцены, и о нем только сообщалось эрителю. В понятие же действия вкладывались монологи или стихомифия персонажей, в которых либо объяснялась необходимость какого-либо поступка, либо обосновывалось его совершение.

Если мы с этой точки эрения обратимся к главным персонажам «Ифигении в Тавриде», то увидим, что на протяжении почти всей первой половины трагедии ситуация складывается не слишком благоприятно для раскрытия их характеров в действии, даже в его античном понимании. В самом деле, появляющаяся в прологе Ифигения, изложив обстоятельства, при которых она оказалась в Тавриде, рассказывает дальше о посетившем ее сне; приняв его за свидетельство гибели Ореста, она готовится совершить по нему заупокойное жертвоприношение (42-64). Возлияние это затем творится на глазах у зрителя (170-177), но действия оно никак не движет. Со своей стороны Орест с Пиладом, сменяющие в прологе Ифигению, видят крайнюю трудность стоящей перед ними задачи и решают дождаться ночи, более благоприятной для исполнения их замысла Мы могли бы увидеть в этом некий набросок предстоящего действия, если бы со временем не узнали, что Орест в припадке безумия обрушился с мечом в руках на стадо скота, выдав этим себя и Пилада. Теперь они оба будут приведены со связанными руками к Ифигении для принесения их в жертву Артемиде (264-335). Ясно, что ни о какой активности обоих юношей в этом положении говорить не приходится. Тем не менее и Орест, и особенно Ифигения привлекают к себе взволнованное внимание зрителей. Чем это достигается?

Для изображения Ифигении Еврипид обращается к технике лейтмотивов», хорошо известной нам еще из эсхиловской трагедии [106]. Однако назначение этого приема в «Ифигении в Тавриде» совсем иное, чем в «Орестее». Там цепочка лейтмотивов служила для осмысления ситуаций, через которые осуществляется божественный закон справедливости. Здесь через ряд лейтмотивов трагическое прошлое Ифигении приходит в соприкосновение с не менее трагиче-

ским для нее положением в настоящем, хотя об истинной сути происходящего она еще долго не может догадаться.

Первые два лейтмотива (всего мы насчитаем их пять) можно обозначить как: (1) «заклание в Авлиде» (ключевые слова: глагол
σφάζειν — «закалывать в жертву» и родственное ему существительное σφάγιον — «заклание») и (2) «ложный брак» (ключевые слова:
γάμος — «брак», νύμφη — «невеста» и родственные с последним)
— Агамемнон вызвал Ифигению в Авлиду под предлогом бракосочетания с Ахиллом. Переплетаясь друг с другом, эти два мотива проходят через все сцены с участием Ифигении, предшествующие ее опознанию.

Уже в начальных стихах пролога Ифигения вспоминает, как отец заколол ее в долине Авлиды, ибо Калхант объявил, что корабли не сдвинутся с места, пока Артемида не получит в жертву заколотую дочь Агамемнона (6—9, 19—21, 24); поэтому, прибыв в Авлиду для бракосочетания с Ахиллом, Ифигения была убита мечом над жертвенным алтарем (25—27).

От этих воспоминаний Ифигению не может отвлечь даже «вещий» сон о смерти Ореста. В своих ариях в пароде Ифигения жалуется, что не в силах совершить поминальный обряд и пролить слезы над могилой брата, так как, но общему мнению, она лежит, заколотая, далеко от родины (178); ей, несчастной, от рождения выпала доля быть обреченной на заклание в жертву отцовскому безумию (211). В песчаную Авлиду привезли ее, невесту, обрученную со смертыо, не с сыном Фетиды (215—217); теперь она живет на берегу Негостеприимного моря, безбрачная, бездетная, лишенная друзей и родины вследствие ее брака (218—220, 222).

Развиваясь по восходящей, оба мотива снова объединяются в большом монологе Ифигении, завершающем экспозиционную часть трагедии. Сначала рассказ пастуха о пленении Ореста с Пиладом заканчивается обращением к жрице: принеся их в жертву, она взыщет с Эллады расплату за свое заклание в Авлиде (337—339). И вот перед Ифигенией снова встает картина далекого прошлого с такой живостью, как будто это было вчера. Как телицу, заклали ее в Авлиде данайцы, а руководил жертвоприношением собственный отец (358—360). Напрасно Ифигения молила о пощаде, напрасно упрекала отца, обручающего ее позорным браком. В момент, когда над ней занесен нож, мать и подруги поют в Аргосе брачные гимны — ее же обманом завлекли на кровавую свадьбу, в супруги ей назначен Аид, а не Ахилл (364—371).

 $^{^6}$ В оригинале 4 прилагательных с отрицательным префиксом «а-», ἄγαμος, ἄτεκνος, ἄπολις, ἄφιλος.

При такой интенсивности воспоминании о событиях, оставшихся в прошлом, не нуждается в объяснении та жадность, с которой Ифигения в следующей сцене выспоащивает захваченных чужеземцев о судьбе близких ей людей (и своей собственной!). «Жив ли сын нереиды Фетиды (т. е. Ахилл)?» — «Погиб, — отвечает Орест. — Напрасно он справлял свадьбу в Авлиде». — «Коварную свадьбу», — подхватывает Ифигения (537—539). —«А о заколотой дочери Агамемнона вспоминают?» (563) — Ифигения находится в совершенно исключительной ситуации, когда человек, считающийся умершим, может узнать, что говорят о нем живые. Ответ Ореста, впрочем, не радует ее: известно, что она умерла, и больше о ней не говорят (564). Прошлое встретилось с настоящим: Ифигения была несчастной жертвой, она несчастна и теперь, заброшенная на край земли и всеми забытая.

Так мы подходим еще к двум мотивам, играющим важную роль в создании ее образа: (3) девушка перенесена Артемидой в варварскую страну и (4) исполняет обязанности жрицы в ее таврическом храме. В отличие от двух уже рассмотренных лейтмотивов, во второй паре нет столь отчетливо выделенных ключевых слов; чаще других повто-двух мотивах варьируется, оставляя неизменным их содержание. Особенно же важно, что и эти мотивы, возникшие в воспоминаниях о прошлом, подводят нас к настоящему — к тому состоянию, в котором находится Ифигения к моменту появления пленников. В своем развитии мотивы (3) и (4) проходят через те же опорные

пункты трагедии, что и первая пара.

Вступительный монолог: воспоминания Ифигении о том, как Артемида похитила ее с алтаря, подменив ланью, и перенесла в страну варваров — Тавриду, сделав эдесь жрицей в своем храме, теперь Ифигения посвящает в жертву богине попавших в эти края эллинов, закалывают их другие (28-41).

Ария Ифигении в пароде: вместо того чтобы петь гимны аргосской Гере и вышивать картины на ткани, она окропляет кровью несчастных, оглашающих храм жалобными воплями и орошающих его достойными жалости слезами (218 сл., 221—228), — таково ее настоящее, в соответствии с которым пастух рассматривает захваченных молодых людей как вполне подходящий объект для заклания в жертву богине (241-245). Этими словами начинается 1-й эписодий (ср. в нем 280, 329, 384).

Монолог Ифигении в конце того же эписодия — непосредственная реакция на распоряжение царя отвести к ней пленников для заклания жертвы (335). Раньше ее сердце было ласково к чужеземцам и заставляло ее проливать слезы над горем соплеменников; теперь, ожесточенная сном, означающим смерть Ореста, Ифигения не намерена проявлять снисхождение к эллинам (344—350) — так намечается переход к ближайшему будущему, к сцене, где Ифигения встретится с братом. И хотя в этом диалоге не один раз прозвучит упоминание о жестоком обряде варваров, обрекающих на заклание чужеземцев, и об Ифигении как его исполнительнице (458, 490 сл., 504, 596—598, 615, 617—623, 685, 726), все содержание сцены опровергает ее собственное высказывание: эритель, ожидающий встречи с неприступной и холодной жрицей, видит вместо этого одинокую женщину, безутешно тоскующую о потерянном брате.

Поведение Ифигении в этой сцене подготавливается, наряду с развитием четырех, уже известных нам мотивов, пятым и едва ли не самым значительным: мыслями о брате. При этом, если воспоминания о жертвоприношении в Авлиде и ложном браке обращены в прошлое, а мотивы, характеризующие положение Ифигении как жрицы, соединяют прошлое с настоящим и проецируют ее поведение в будущее, то в мыслях об Оресте Ифигения начинает с настоящего и только потом возвращается к прошлому, чтобы затем вернуться опять к настоящему.

Из пролога мы уже знаем, что Ифигения считает Ореста умершим (55 сл.) и готовится принести ему надгробные возлияния (61). В пароде Ифигения делится своим планом с прислужницами (149, 156-158) и подробнее описывает сам обряд возлияния (159-166), к которому она тут же приступает (170—174). В арин, завершающей парод, Ифигения снова оплакивает умершего в Аргосе брата, которого она видела последний раз еще грудным младенцем, нежным малюткой на руках у матери (231—235). Образ Ореста-младенца, уводящий Ифигению в прошлое, воскрешается в ее сознании, когда она вспоминает о последних минутах, проведенных в Аргосе: срочно вызванная в Авлиду, Ифигения даже не успела взять на руки брата, откладывая на будущее радостною встречу с родными, — теперь же Ореста нет в живых, и вместе с ним погибли все надежды (373—379). Есть, впрочем, в этих слонах Ифигении один нюанс, чрезвычайно важный для дальнейшего. «О несчастный Орест, — восклицает она, — если ты действительно умер, каких благ ты лишился, какого величия, доставшегося тебе в наследство от отца!» (378 сл.). Впервые, и мимолетно, возникает у Ифигении сомнение в достоверности ее сновидения.

Таким образом, по меньшей мере до середины трагедии средством для раскрытия образа главной героини служит в «Ифигении в Тавриде» изображение ее не в действии, а в воспоминаниях о пережитом страдании. Приходя в соприкосновение с настоящим, эти воспоминания не теряют ни глубины, ни эмоциональной окрашенности. Напротив, если в прологе Ифигения повествует о происшедшем в Авлиде в сравнительно спокойном тоне, то в монологе в конце 1-го эписодия (344—391) прорывается не остывшая за столько лет ненависть к Елене и Менелаю, а врезавшиеся в память детали (ее руки, то вздымающиеся к лицу отца, то охватывающие его колени) и ее собственные слова, произнесенные 17 лет тому назад, придают воспоминаниям о прошлом силу сиюминутного переживания.

Так мы, вместе с героиней трагедии, возвращаемся к настоящему как к обязательному предмету изображения во всякой драме, ибо только настоящее является носителем трагической ситуации. Прошлое может объяснить возникновение этой ситуации, к прошлому могут восходить завязавшиеся некогда конфликты — разрешение они должны получить в настоящем, пробуждающем соучастие эрителя. Точно так же и в «Ифигении в Тавриде»: сострадание эрителя к героине, вызванное ее прошлым, создает весьма напряженный эмоциональный фон для восприятия трагизма наличной ситуации. В чем суть этого трагизма и чем обеспечивается заинтересованность эрителей в судьбе, ожидающей героев драмы?

2

В сюжетной экспозиции «Ифигении в Тавриде» (если понимать под экспозицией всю часть трагедии, предшествующую встрече главных героев) просматривается интересная ситуация, скрытая от персонажей, но вполне доступная эрителям: только им едва ли не с первых стихов становится ясно, что жрица, творящая мрачный обряд, и чужестранец, обреченный стать ее жертвой, — родные брат и сестра. С того момента, как они оказываются лицом к лицу, весь интерес эрителя сосредоточивается не на том, что будут делать не знающие друг друга брат и сестра, а как они друг друга узнают (если вообще узнают). Но еще задолго до того, как произойдет первая встреча неопознанных детей Агамемнона, драматург ставит их в такое положение, которое создает все более нарастающую трагическую двусмысленность. Она вырастает из противоречия между истинным положением вещей и собственным представлением людей о действительности и придает первой половине трагедии динамизм, ничуть не уступающий напряженному ожиданию развязки, скажем, в «Царе Эдипе».

Начнем с содержания сна, побудившего Ифигению к совершению заупокойных возлияний. Она видела себя в Аргосе, под сенью родительского крова, который неожиданно начал рушиться от землетрясения, так что уцелел только один столб, одаренный человеческим голосом. С его капители струятся золотистые волосы, а Ифигения окропляет их священной влагой, как она делает это с обреченными на смерть пришельцами. Поскольку единственный столб, уцелевший от родного дема, естественно отождествить с последней опорой рода Атридов — Орестом, Ифигения считает свой сон достоверным свидетельством случившегося — брат погиб (42—58). Чтобы совершить поминальный обряд, Ифигения уходит за прислужницами, а на орхестре появляются Орест и Пилад. От фразы, в которой Ифигения без малейшего сомнения констатировала, что Орест умер (56), до обращения Пилада, называющего Ореста по имени (71), проходит всего несколько минут — и вот уже зрителю становится известным не только то, что Орест жив, но и то, что он находится всего лишь в нескольких шагах от сестры, считающей его погибшим.

Следующие за прологом две сцены развивают контраст между представлением смертных о действительности и истинным положением вещей: в то время как Ифигения совершает возлияние в честь умершего Ореста, пастух приносит известие о пленении двух юных эллинов, одним из которых, как энает эритель, является Орест. Подобно тому как жертвоприношение Ифигении в Авлиде, представляющееся всем грекам несомненным фактом, в действительности — чистая иллюзия, так же иллюзорна уверенность Ифигении в гибели Ореста, сопровождаемая жертвоприношением мнимому умершему.

И вот они стоят друг против друга, не подозревая этого: сестра, все годы мечтавшая о встрече с братом, и брат, которого она скоро обречет на смерть. Перед Ифигенией — последняя опора ее родительского дома, разоренного, как землетрясением, чередой убийств: с головы Ореста ниспадают золотистые волосы — все так, как она видела во сне. Если бы ей пришло в голову отнести вещий сон к настоящему, а не к прошлому! Начинающийся диалог брата с сестрой отличается, с одной стороны, замечательной психологической достоверностью, с другой — искусством, с которым каждый раз отодвигается узнавание.

Так, первый же вопрос, обращенный жрицей к пленникам, содержит очень интересный психологический нюанс. «Кто — родившая вас некогда мать, кто — отец? — спрашивает Ифигения. — И кто сестра, если она есть? Каких она лишится двух родных юношей, оставшись без братьев!» (472—475; Ифигения принимает Ореста и Пилада за родных братьев). Если первая часть ее вопроса вполне

закономерна — при встрече с чужестранцем надо узнать его происхождение, — то вторая часть никак не отвечает этикету и выдает владеющее Ифигенией беспокойство: ни одному эпическому или трагическому герою никогда не приходило в голову интересоваться сестрами гостя, поскольку наличие или отсутствие сестер ничего не меняло в его общественном положении.

Столь же субъективно и психологически объяснимо нежелание Ореста назвать свое имя: зачем позорить и без того запятнанный страшными преступлениями род новым бесславием (502—504)? Одно дело назвать себя противнику перед честным поединком в бою, другое— в ожидании заклания от руки безвестного храмового прислужника. Поэтому и свой родной Аргос Орест называет только в ответ на повторную просьбу жрицы (505—508).

Наряду с этим и Ифигения, и Орест пропускают мимо ушей иногда загадочную, иногда бросающуюся в глаза повышенную эмоциональную реакцию на сообщение другой стороны.

При упоминании Аргоса Ифигения с необыкновенной живостью переспрашивает: «Ради богов, чужеземец, ты вправду там родился?» (509). Узнав о благополучном возвращении Елены, с горечью восклицает: «О ненавистная эллинам, не мне одной!» (525). С радостью она узнает о гибели Калханта и желает такого же конца Одиссею (533, 535). С непонятным для чужого человека отчаянием Ифигения реагирует на известие о смерти Агамемнона: «Умер? От какой беды? О горе мне!» (549)?. Точно так же непостижимо, почему она столь близко к сердцу принимает ответ Ореста, что об умершей Ифигении все позабыли: «Несчастна и она, и убивший ее отец!» (565). Не заметить этого повышенного интереса к событиям в доме Атридов Орест, конечно, не может (ср. 660—668), как не может заподозрить в неведомой сму жрице давно умершую Ифигению.

Но и ей не может прийти в голову, что гордый и в беде чужеземец — не кто иной, как столь желанный ее сердцу Орест, котя его двусмысленные ответы могли бы привлечь к себе ее внимание. Елена вернулась домой на беду одному из его близких (522): и он вкусил от ее браков (526); Агамемнон погиб и этим погубил другого (548) — все это звучит достаточно двусмысленно. Наконец, на прямой вопрос, где же сейчас Орест, Ифигения получает ответ: «Он, несчастный, нигде и везде» (568). При близкой заинтересованности в судьбе Ореста Ифигения непременно должна была бы попытаться растолковав этот ответ, она же, завороженная своим сном, восклицает

⁷ Признаком повышенной эмоциональности служит деление одного стиха на три кратких предложения. Ср. 577.

только: «Лживые сны, прощайте! Нет вас больше» (569): раз чужеземец не подтвердил «известия» о смерти Ореста, стало быть, тот жив. Ифигения, конечно, не думает, что в эти минуты ее сон ближе к осуществлению, чем когда бы то ни было...

Своей вершины трагическое взаимонепонимание брата и сестры достигает в небольшом диалоге после того, как Ифигения предлагает избавить от смерти одного из друзей, чтобы тот отвез в Аргос ее письмо. Выбор ее падает на Ореста, который, однако, решительно отказывается от спасения своей жизни ценой жизни Пилада. Восхищенная его благородством, Ифигения восклицает:

«О. если бы таким был тот из моих близких, кто остался в живых! Ведь и у меня, чужеземцы, есть брат, только я не могу его увидеть» (611-613), — в действительности проявляющий такое благородство чужеземец и есть ее брат, которого она видит перед собой, только жить ему осталось считанные минуты... И когда Орест, сознавая это, выражает, по-видимому, совершенно ирреальное желание, чтобы его похоронила сестра (627 — он думает об оставшейся в Аргосе Электре; ср. 562), он не отдает себе отчета в том, насколько близко его желание к осуществлению. В свою очередь, Ифигения, которая пытается хоть отчасти утешить Ореста, обещая устроить ему самые пышные похороны (628-635), не понимает, конечно, что этим она максимально приближается к исполнению его, казалось бы, неисполнимого желания. Однако ее собственное намерение доставить своим письмом радость любимому брату (639-642) представляется еще более безнадежной затеей зрителю, знающему, где на самом деле находится брат Ифигении и кому грозит смерть от ее руки.

Чем ближе Ифигения к своей цели — сообщить о себе брату, тем меньше времени остается жить Оресту. Сейчас Пиладу будет вручено письмо, другой же пленник пойдет под жертвенный нож. И хотя Пилад успокаивает друга замечанием о превратности земного (721 сл.), никакой надежды на спасение нет. К тому же трагизм положения во много раз усугубляется тем, что Оресту угрожает гибель со стороны самого близкого ему существа.

⁸ В стихомифии Ифигении и Ореста мы найдем достаточное количество лексических скреп, которые, однако, не столько двигают вперед действие, сколько служат изображению эмоционального состоянии говорящих. См., например, 500_501 («По справедливости можно назвать меня Неудачливым. — Не о том я спрацинваю; это ты оставь на долю удачи»); 534_535 (Одиссей «еще не возвратился домой... — Пусть бы ему погибнуть, не дожив до возвращения»); 548_549 (Агамемнон «умер, несчастный... — Умер?...»); 569_571 («Лживые спы, прощайте!... — Но и боги, которые слывут мудрыми, бывают не менее лживы, чем крылатые спы»).

Подобная ситуация складывалась и в нескольких других трагедиях Еврипида, известных нам, правда, только в отрывках. В «Кресфонте» (поставлен не позже 424 г.) и в «Александре» (показан за год до «Ифигении в Тавриде») неузнанному сыну грозила смерть от руки матери, и только вмешательство кого-то из старых слуг предотвращало ужасный поступок⁹.

В «Ифигении в Тавриде» такой способ неожиданного опознания близкого человека не мог быть использован. Напротив, встреча с сестрой происходит при обстоятельствах, никак не способствующих взаимному узнаванию: для Ореста Ифигения давно умерла, ей же Орест представляется счастливо царящим в далеком Аргосе (804). Только предусмотрительность Пилада, допускающего возможность потери письма при кораблекрушении, наталкивает Ифигению на мысль огласить содержание ее послания.

Мы воспроизведем его здесь в выдержках, показывающих, кстати, как четыре из названных выше пяти лейтмотивов, доминировавших в первой трети трагедии и проникших, отчасти, в диалог еще не узнавших друг друга брата и сестры, снова выступают в тесном взаимопереплетении в кульминационном пункте трагедии.

— «Сообщи Оресту, сыну Агамемнона, — начинает Ифигения. — Шлет это письмо Ифигения, закланная в Авлиде и для вас умершая, на самом же деле — живая... Брат, забери меня из варварской страны в Аргос, не дай умереть здесь и прекрати мое участие в этих закланиях для богини, в которых мне выпадает доля убийцы чужеземцев. Иначе твоему дому я буду проклятием, Орест. — я дважды повторяю имя, чтобы ты запомнил», — обращается она к Пиладу и продолжает: «Скажи, что богиня Артемида спасла меня и поселила в этой земле, подменив на алтаре ланью, которую принес в жертву мой отец, думая, что вонзает в меня острый меч» (769—771, 774—776, 778 сл., 783—786).

Естественно, что первое же упоминание имени адресата вместе с именем отправителя действует на обоих друзей как мощный удар грома среди ясного неба. На эрителя же, вероятно, не меньшее впечатление производила совершенно потрясающая прозаичность, которой сопровождается опознание Ифигении Орестом, когда на его взволнованное восклицание: «Где же она (т. с. Ифигения)? Умершая вернулась обратно?» (772) — Ифигения, поглощенная декламацией письма, отвечает как бы мимоходом: «Она перед тобой... Не перебивай...» (773). В свою очередь, признание Ореста сестрой, хотя и тре-

⁹ Cm. [138, 1995, № 3, c. 264-267, № 4, c. 232-237]

бует более серьезных доказательств, обставляется с максимальным для греческого театра правдоподобием: три приметы из четырех Орест знает со слов Электры, так как сам он был слишком мал, чтобы их запомнить (811-821), и только последнюю он приводит от собственного имени: вернувшись из изгнания, он видел в спальне Ифигении древнее копье Пелопа, перешедшее по наследству к его внуку Агамемнону (822-826).

После разрешения столь напряженной ситуации брат и сестра, конечно, имеют право на радость и ликование, выражаемые в лирическом дуэте (827—899). Ведущая роль принадлежит эдесь Ифигении, поскольку женщина в греческой трагедии (мы видели это уже в софокловской «Электре») отличается большей импульсивностью, чем мужчина, — и в горе, и в радости.

Последний раз в устах Ифигении звучат лейтмотивы, напоминающие о ее лживом браке и о жертвоприношении в Авлиде (853—861)". И тут же, несколько стихов спустя, воедино сливаются два эмоциональных потока, до тех пор поделенные между действующими лицами и эрителями. Для первых главным до сих пор было переживание их прошлого и настоящего; для вторых — ожидание будущего. Теперь внимание и тех и других обращено исключительно в будущее, и новые задачи, встающие перед героями, приводят к существенному повороту в сюжетосложении.

3

Еще при первом появлении на орхестре Ореста с Пиладом эрители слышали, что Аполлон велел им доставить в Аттику кумир Артемиды, либо используя благоприятный случай (τύχη), либо прибегнув к каким-нибудь уловкам (τέχναι, 90). Соответственно Пилад уже тогда предлагал добиваться цели всеми возможными средствами (μηχανάι, 112), на успешность которых Орест, впрочем, не слишком рассчитывал (101). В дальнейшем, как мы знаем, судьба оказалась совсем неблагоприятной для молодых греков, так что все надежды на хитрость и уловки пришлось оставить. Теперь, после опознания брата и сестры, два новых мотива — поиск выхода из сложившейся обстановки и спасение всех троих — овладевают их сознанием. На этот раз лейтмотивы служат для обрисовки не внутреннего мира персонажей, а ситуации, которой они должны овладеть.

¹⁰ Показательно, что две приметы (вода для предбрачного омовения и локон, посланный Ифигенией матери, 818–821) снова напоминают о жертвоприношении девушки, вызванной в Авлиду якобы для брака.

¹¹ Впоследствии Ифигения вспомннает Авлиду уже в связи с надеждой на новос спасение (1082 сл.).

Уже в коммосе Ифигения взывает к счастливому случаю (тохп) в поисках выхода (874 сл.); свою задачу она видит в том, чтобы изыскать какое-нибудь средство (883). Однако эдесь Ифигения еще надеется на помощь извне: «Какой бог, какой смертный, какой непредвиденный случай укажет выход из безвыходного положения, явит двум, еще уцелевшим Атридам избавление от бед?» (895-899). В этом с ней согласен и Орест, рассчитывающий на поддержку судьбы (909 сл.), в то время как Пилад предпочитает ориентироваться на собственные силы. Звучащее в его устах слово «спасение» (905) заставляет нас обратить внимание на новый, самый значительный из лейтмотивов, входящих в нашу трагедию. Этот мотив, повторяющийся с настойчивостью, которая не уступает архаической композиционной технике ранних трагедий Эсхила, — «спасение» (ключевое слово: глагол σώζειν — «спасать»; гораздо реже существительное σωτηρία — «спасение»). Мысль о спасении пронизывает трагедию, начиная от первой встречи Ореста с Ифигенией (со ст. 456) и кончая заключительными анапестами хора; она связывает прошлое с настоящим, настоящее с будущим и сама претерпевает заметную трансформацию, отражающую резкий перелом в развитии сюжета¹².

В прошлом спасительное вмешательство богов сыграло решающую роль в судьбе Ифигении и Ореста: первую спасла в Авлиде Артемида (784), второго — в суде ареопага Аполлон и Афина (965, 1469, ср. 975 — Орест требует, чтобы Аполлон снова спас его от эриний, и 923 — Орест называет своим спасителем Пилада). Однако Орест, попавший по воле Аполлона в Тавриду, стоит теперь перед окровавленным алтарем местной богини и не видит для себя никакой надежды на спасение (487), несмотря даже на предложение Ифигении спасти Ореста (582, 590, 593, 594), если он возъмется доставить ее письмо в Аргос: спасаться ценой жизни друга он считает величайшим позором (607). И хотя Пилад думает то же самое (679), ему приходится уступить желанию Ореста (695), и в новом диалоге с Ифигенией на все лады обсуждается вопрос, как обеспечить спасение Пилада и спасти от опасностей, подстерегающих в морском путешествии, письмо Ифигении (746, 751, 757, 762, 765 дважды).

Как мы помним, именно желание Пилада донести до адресата содержание послания таврической жрицы служит поводом для ее опознания, и с этого момента все мысли героев устремлены на поиски пути к их спасению (979, 984 дважды, 995, 1005, 1028, 1067, 1318), идет ли речь о надежде на помощь Артемиды (1083, 1084, 1399) или

¹² Со ст. 456 до конца пьссы мотив спасения представлен 39 раз, не считая соминтельного ст. 1025. При этом в последней трети трагедии (905–1499) он встречается 24 раза, т. е. один раз на каждые 25 стихов.

женщин, составляющих хор (1062, 1068, 1075, 1490); предлагает ли Орест ради спасения убить местного царя (1022), или тот думает, что разгадал уловку пленников, пытавшихся побудить Ифигению спасти их (1184). И в то время как стражник уверен, что у беглецов нет больше надежды на спасение (1413), богиня Афина покидает Тавриду, чтобы сопровождать их корабль, предохраняя от случайностей (буквально: спасая) изображение Артемиды (1490).

Теперь Ифигения, охваченная жаждой спасения себя и своих близких, пускает в ход «уловки» и «выдумки» — всего в четырех стихах представлен весь набор слов, характеризующих деятельность в трагедиях интриги: τέχναι, ἐξεύρημα, σόφισμα (1029—1032). Вот уж где Ифигения вполне компенсирует свое бездействие в первой половине трагедии! Она заставляет Фоанта поверить в необходимость очищения статуи Артемиды морской водой на пустынном берегу; приказывает горожанам сидеть взаперти по домам, чтобы не оскверниться лицезрением матереубийцы; надолго оставляет стражников в бездействии за прибрежными скалами, пока корабль Ореста готовится к отплытию (1163—1212, 1329—1344).

Возможность проявить свою активность возникает, наконец, и у Ореста: чтобы отбиться от преследователей, он пускает в ход кулаки и пинает стражников Фоанта ногами (1364—1374) — пусть это и не столь благородная техника боя, но теперь она применяется в борьбе не против почудившихся ему призраков, а против вполне реального противника.

Заметим также, что лейтмотив спасения сопровождается в нескольких случаях двусмысленностью, как это имело место в первой половине трагедии в связи со встречей брата и сестры. Только там эта двусмыслица носила трагический характер, усиливая опасность для Ореста, эдесь она приносит удовлетворение и самой Ифигении, и эрителям, так как ставит в нелепое положение варварского царя, которому не мог сочувствовать никто из публики.

Вот несколько примеров этой интригующей двусмыслицы, содержащихся в диалоге Ифигении с Фоантом^в.

Выслушав объяснение Ифигении, царь полагает, что очищенные от скверны чужеземцы будут более угодны богине. «И для меня это было бы лучше», — подтверждает Ифигения (1195). Затем она просит заключить пленников в оковы, так как «грекам ни в чем нельзя верить» (1205). Вполне оценив это и другие распоряжения своей жрицы, Фоант искренне хвалит ее: «О, как ты заботишься о моем

¹³ Большая часть примеров находится в отрезке, написанном трохеическими тетраметрами, в которых стихи 1203–1221 поделены между двумя говорящими.

народе!» «И о тех, кто мне дороже всего», — добавляет Ифигения. «Это — обо мне», — резюмирует царь (1212 сл.). Наконец царь дает Ифигении наказ совершить обряд очищения по всем правилам, даже если это потребует много времени. «О, если бы очищение удалось по моему желанию!» — восклицает Ифигения. «Я молюсь об этом вместе с тобой», — поддерживает ее Фоант (1221).

Последний пример скрытой двусмыслицы дает нам молитвенное обращение Ифигении к Артемиде перед тем, как покинуть сцену. «О царственная дева, дочь Зевса и Лето, если я смою с них осквернение убийством и совершу жертвоприношение в должном месте, ты будешь жить в чистом доме, и мы будем счастливы. Об остальном умалчиваю, — меня понимают боги, знающие больше смертных, и ты, богиня!» (1230-1233). Если вторая фраза звучит несколько загадочно, хотя в ритуале и в самом деле не принято называть все своими именами, то первая — сплошь двусмысленна. Для непосвященного в заговор Фоанта слова Ифигении означают, что после очищения статуи Артемиды и ее храма (это поручено как раз ему самому), а также принесения в жертву чужеземцев благосклонность богини вернется к таврам, и они будут счастливы. Ифигения же думает совсем о другом: при благоприятном исходе кумир Артемиды окажется не в варварской стране, оскверненной кровью эллинов, а в чистом храме, и спасшие статую Орест, Ифигения, Пилад будут счастливы на вновь обретенной родине.

Итак, царь обманут, пленники свободны, статуя Артемиды похищена — остается ждать счастливого конца? Мы знаем, однако, что его обеспечивает только вмешательство Афины, которая, как и полагается deus ex machina, развязывает последний оставшийся узел и вводит действие в рамки реально существующего культа: кумир Артемиды будет доставлен в ее храм в аттическом поселении Браврон, а Ифигения останется и там ее жрицей (1446—1467). Появление Афины, на чью помощь брат и сестра могли рассчитывать только теоретически (ср. 1012—1014, 1082—1088, 1398—1408), ставит исследователей творчества Еврипида перед парадоксальной ситуацией. Пока персонажи «Ифигении в Тавриде» бездействовали, оплакивая свое положение, они, не подозревая того, готовили взаимное узнавание и избавление. Когда же они приступили к хорошо рассчитанным активным действиям, они едва не потерпели поражения — и погибли бы без помощи божества. Как следует расценивать вмешательство Афины в этой трагедии Еврипида, вообще склонного к критической оценке богов?

Прежде чем ответить на поставленный вопрос, подведем некоторые итоги предшествующему изложению.

Несмотря на благополучный исход, действие в «Ифигении в Тавриде» носит достаточно трагический характер, который возникает из противоречия между истинным и кажущимся, энанием и неведением, деятельностью и бездействием, замыслом и исполнением. Этот комплекс противоречий свидетельствует о том, что мир кажется Еврипиду неупорядоченным, а человек в нем — предоставленным случайностям, которые не всегда могут привести его к спасению. Так, Орест, посланный волей Аполлона в Тавриду и избежавший смерти от рук собственной сестры, все равно попал бы в плен к Фоанту и увлек вместе с собой на гибель Ифигению и Пилада, если бы в ход событий не вмешалась Афина. Ее участие в судьбе Ифигении и Ореста является для Еврипида последним средством, чтобы сохранить миру хоть часть той разумности, которой он обладал в глазах Эсхила и Софокла. Что действия героев, направленные на достижение сугубо личных целей, сужают масштабы трагизма, не подлежит сомнению. Но очевидно и то, что глубокое страдание людей, наполняющее эту трагедию, находит разрешение не только в собственной активности индивидов, но и с помощью божества, вводящего частный эпизод если не в некую закономерность мира в целом, то хотя бы в достоверное и глазах греков историческое прошлое.

A

Если мы теперь окинем взором содержание «Ифигении в Таври-де», то обнаружим в развитии действия определенную симметрию. Орест прибывает в Тавриду по приказу Аполлона, а его возвращение обеспечивает Афина — так создается «божественное» обоамление. внутри которого развертывается деятельность (или протекает вынужденное бездействие) смертных. Своими действиями в первой трети трагедии Орест выдает себя (об этом рассказывает пастух) и готовит себе смерть, в последней трети он готовит себе спасение (о его действиях рассказывает вестник), но волнение на море снова грозит ему смертью. В первой трети трагедии между Орестом и Ифигенией разыгрывается своеобразный поединок, в котором мрачное благородство еще не узнанного брата встречается с горячей заинтересованностью не узнанной им сестры в судьбе ее родных; в последней трети трагедии разыгрывается не менее своеобразный поединок между Ифигенией и Фоантом. Интенсивность обоих поединков усиливается сопровождающей их двусмысленностью, которая в первом случае может привести к гибели Ореста, но приводит к его опознанию, а во втором случае должна спасти беглецов, но чуть было не оборачивается их гибелью. В первой трети трагедии Ифигения, опечаленная сновидением, оплакивает себя и брата, в последней трети стремится спасти брата и себя. Водоразделом между двумя столь контрастными по содержанию частями трагедии служит сцена с письмом, ведущая к взаимному узнаванию брата и сестры.

Симметрии в содержании «Ифигении в Тавриде» полностью соответствует соразмерность в ее построении.

Середину трагедии занимает обширнейший 2-й эписодий (456—1088=633 стиха), в котором первые 187 стихов (456—642) и последние 187 стихов (902—1088) составляют ямбические триметры. Между ними расположен короткий коммос (643—657), сцена с письмом (658—826) и новый коммос (827—901), присоединяющийся к узнаванию брата и сестры. Сам этот эпизод начинается ровно посередине центрального блока, в ст. 769, и почти посередине всей трагедии. Обрамляется 2-й эписодий двумя равновеликими стасимами по 64 стиха в каждом (392—455 и 1089—1152). Два комплекса, расположенные перед 1-м стасимом (1—391) и после 2-го (1153—1499), не будучи вполне равновелики (391 и 347 стихов), содержат почти одинаковое число речевых стихов (278 и 297) и построены по принципу зеркального отражения: прологу — пароду в форме коммоса — 1-у эписодию (Ифигения и пастух) соответствуют 3-й эписодий (Ифигения и Фоант) — 3-й стасим — речевой эксод.

Соотношения эти слишком очевидны, чтобы считать их случайными, хотя Еврипид, конечно, не предполагал, что эрители станут регистрировать их с точностью до одного стиха тут же, во время показа трагедии. Указанные выше соразмерности должны были производить впечатление в целом, поскольку чувство меры у афинского эрителя было воспитано длительным восприятием произведений словесного искусства на слух.

Мы же имеем право констатировать, что Еврипид бесспорно пользуется фронтонной композицией, в свое время выработанной Эсхилом и им же самим отвергнутой. Как объяснить это возвращение к формальной структуре полувековой давности на совершенно новом мировозэренческом этапе? Причину следует искать в том, что при всем интересе Еврипида к индивидуальным персонажам «Ифигении в Тавриде» ее содержание составляет все же событие — появление Ореста в Тавриде, грозящая ему смерть, избавление от нее, попытка бегства, новая опасность и новое избавление, теперь уже с помощью божества. Но ведь и содержание ранних трагедий Эсхила (наиболее ярко это видно в «Персах») тоже составляло событие: поход Ксеркса, его поражение и последствия для персидской державы. В обоих случаях содержание как бы описывает дугу: в «Персах» это сон Атоссы, возникающая из него тревога, рассказ вестника о битве при Саламине, возвращение Ксеркса; в «Ифигении в Тавриде» это сон Ифигении, возникающее из него горе, опознание, попытка бегства.

Объяснение изображаемых событий у Эсхила и Еврипида, естественно, различное, как различаются оба поэта в понимании места, принадлежащего в мире божеству и человеку. Кроме того, «Ифигения в Тавриде» отличается от «Персов» тем, что развитие событий происходит в ней через неоднократные подъемы и спады, что сновидение Ифигении не оправдывается, в отличие от сновидения Атоссы, подтверждаемого всем дальнейшим ходом действия. Но при всем том в центре двух столь отдаленных по времени и столь различных по толкованию мира произведений остается событие, для художественного оформления которого греческие трагики считали, по-видимому, наиболее подходящим средством именно фронтонную структуру (см. ниже, № 12).

5

Обращаясь ко второй из обозначенных в заголовке трагедий Еврипида — «Иону», мы после сравнительно подробного анализа «Ифигении в Тавриде» можем ограничиться только выявлением тех черт, которые их либо сближают, либо отличают одну от другой.

Начало «Иона» действует не столь мрачно на эрителя, как тревожное сновндение Ифигении и алтарь с засохішими потоками крови перед храмом Артемиды. Напротив, Гермес (ему поручен в «Ионе» пролог) сообщает, что ребенок, некогда тайно рожденный афинской царевной Креусой от Аполлона и ею подброшенный (будущий Ион), был по воле бога перенесен в Дельфы и не далее как сегодня будет найден своей матерыю. Оптимистическому предсказанию Гермеса соответствует идиллический характер пролога: юный служитель Аполлона поднимается с рассветом, чтобы смести пыль с храмовых ворот. Окрестные вершины алеют под первыми лучами солнца, стаи птиц слетаются к порогу святилища (82—111) — все выдает полное слияние молодого прислужника Аполлона со своим богом и природой. Той же атмосферой умиротворенного спокойствия дышит выход хора, с любопытством рассматривающего барельефы на фронтоне храма (194—218).

Гермес, однако, умолчал о многом, что произойдет до опознания Креусой сына. В частности, этого юношу, прислуживающего сейчас Аполлону, бог назовет сыном ныпешнего афинского царя Ксуфа, женившегося на Креусе и до сих пор не имеющего от нее детей. Ее же, оставшуюся бездетной, необходимость принять под свой кров в качестве пасынка чужого ей человека ожесточит до такой степени, что она будет искать случая отравить его здесь же, в Дельфах. По-

пытка эта не удастся, и, в свою очередь, Креусе будет грозить смерть от разъяренных дельфийских граждан во главе с Ионом (1112, 1222 сл., 1237, 1240, 1261—1281). Только вещи, оставленные при подкинутом ребенке, позволят матери узнать в наследнике Ксуфа собственного сына. Таким образом, к конечной цели — опознанию матери и сына — приведет отнюдь не легкий путь, на котором оба будут замышлять друг другу гибель. Эта сторона сюжета напоминает нам первую половину «Ифигении в Тавриде» — с той разницей, что там смерть грозила одной стороне, и то без всякого элого умысла, здесь же с обеих сторон возникает взаимная ненависть.

Сначала, однако, мать, ищущая сына, и сын, тоскующий по матери, встречаются друг с другом и проникаются взаимной симпатией, не зная, с кем каждый из них имеет дело. Иона глубоко трогают слезы Креусы (241—248, 255) и ее бездетность (305—307, 429—436), вызывающие в нем ответную откровенность (308—325). Если добавить, что бесследно пропавший младенец был бы ровесником Иона (354), что она хорошо понимает его тоску по матери (359—361), то не придется удивляться возникающей между ними душевной близости (как между Ифигенией и Орестом), на фоне которой еще более чудовищными выглядят последующие события.

Найдем мы также сходство между «Ионом» и «Ифигенией в Тавриде» в противопоставлении видимости истине. Так, Аполлон предрек Ксуфу, что первый, кого он встретит при выходе из храма, и будет его сыном. Этим человеком оказывается Ион, и Ксуф приходит к выводу, что во время давнишнего празднества на склонах Парнаса он, наверное, в состоянии опьянения овладел какой-то незнакомкой, которая и подбросила новорожденного у входа в дельфийский храм (547—555). Версия правдоподобная (ее допускает впоследствии и Пифия, 1365 сл.), но, как знает зритель, не соответствующая действительности.

Иное объяснение предлагает старый слуга Креусы, обвиняя Ксуфа в хитрых уловках: когда царь понял, что ему не приходится ждать детей от Креусы, он прижил себе наследника с какой-то рабыней, отослал ребенка к приятелю в Дельфы, а теперь разыграл перед Креусой обретение новонайденного сына (808—831). И этой версии нельзя отказать в известной логике, но она тоже ошибочна (ср. 546).

С другой стороны, Креуса уверена, что ее подброшенный ребенок погиб (348—350, 902—904, 916—918, 951), — на самом деле он благополучно вырос при храме Аполлона в Дельфах. Ион жалуется, что не располагает никакими свидетельствами, позволяющими разыскать мать (329), в то время как свидетельства эти хранятся у Пифии; юноша готов обойти весь свет в поисках матери (1352—1356), но ее незачем искать далеко, она здесь, в Дельфах, и чуть не погибла от его

руки, как Орест в Тавриде. Истина и мнение смертных так же расходятся между собой в «Ионе», как и в «Ифигении в Тавриде».

Наконец, с помощью одного и того же приема — воспоминаний о прошлом, отделенном от времени действия в трагедии примерно одинаковым интервалом в 17 лет, — создаются образы Ифигении и Креусы, но последней воспоминания владеют вплоть до того момента, когда Ион уже благополучно опознан.

Сначала в ней пробуждает невеселые ассоциации сам вид храма Аполлона (241-243, 249-251), вызывающий у нее вэволнованную реплику: «О несчастные женщины! О дерзания богов!» (252 сл.). Еще труднее ей ответить на вопрос неизвестного ей юноши о такой афинской достопримечательности, как Длинные скалы (283-288), ибо именно здесь она стала жертвой насилия со стороны Феба. Затем в этой же сцене Креуса якобы от имени некой подруги излагает свою печальную историю (338-352). Поняв же из слов собеседника, что Аполлон едва ли захочет признаться в давней вине, Креуса обрушивает на бога гневную речь. «Несправедлив ты, Феб! — восклицает она. — И тогда был несправедлив, и теперь по отношению к той, которая, отсутствуя, говорит моими устами. Ты не спас своего сына, хоть и должен был это сделать, и к тому же, будучи пророком, ничего не хочешь сказать о нем спрашивающей тебя матери. Если он умер, пусть она воздвигнет ему надгробие, а если жив, дай ей возможность когда-нибудь увидеть его!» (384-389).

Следует, однако, признать эту речь образцом самообладания, если сравнить ее со следующей сценой, в которой Креуса узнает о намерении Ксуфа ввести в дом посланного ему небесами сына. И место, занимаемое этой сценой почти посередине трагедии, и выбранная Еврипидом для излияний несчастной женщины форма монодии, обрамленной двумя примерно равновеликими стихомифиями в триметрах, — все показывает, какое значение придавал драматург сольной арии Креусы. Как и в «Ифигении в Тавриде», воспоминание о давно прошедшем достигает здесь силы и глубины сиюминутного переживания, волнующего и захватывающего зрителя своей трагической искренностью.

Буря чувств проносится в душе царицы. Нет сил молчать, но и нет сил, отбросив стыд, поведать о тайном браке с богом. Впрочем, кого ей стыдиться? С кем состязаться в доблести? С мужем, который ее предал? С Фебом? Но ему — первый упрек, ему, богу-соблазнителю, бесстыдно увлекшему ее, дважды несчастную, на ложе Киприды, связавшему ее бедственным браком. Их общий сын погиб, несчастный растерзан хищными птицами, а бог распевает себе гимны, бряцая

на кифаре. Дурной, негодный супруг, непапидит тебя остров Делос, где родила тебя в тени священной пальмы богиня Лето! (859—922).

Заметим, что Креуса настолько погружена в спои переживания, что в первый раз пропускает мимо ушей совет старика убить мужа и пасынка (844—846). Тому приходится повторить спое предложение через сто с лишним стихов (976—978), после того как Креуса уже в третий раз — теперь для своего старого слуги — верпулась к рассказу о далеком прошлом (936—969), и без того давно известном и хору, и зрителям.

Наконец, когда узнавание матери и сына уже совершилось, когда судьба привела их от бедствий к счастью, Креуса в четвертый раз вспоминает о минувшем, вызывая глубочайшее сочувствие Иона (1458—1496).

Зачем понадобилось Еврипиду это четырехкратное возвращение к прошлому? Для того, чтобы показать, как человек, совершенно того не заслуживая, становится игрушкой в руках бога, обрекающего его на страдания. Божественный сценарий, согласно которому Аполлон произвел на свет будущего родоначальника ионян (а к их числу относились и афиняне, 1587 сл.), не предусмотрел только одного: тоски одинокого Иона по материн, тоски матери по погибшему (как она полагает) сыну, ее негодования при мысли, что его место займет чужой человек. Если в «Ифигении в Тавриде» Афина помогает людим в осуществлении их замыслов, то в «Ионе» божественная помощь сильно запаздывает, так как люди сами успевают разобраться в своих отношениях. Распорядителем человеческих судеб становится не божественное провидение, а всемогущий и непредсказуемый Случай (1512-1515). Существенно отличается «Ион» от «Ифигении в Тавриде» и в организации сюжета. Там «уловки» пускались в дело после опознания, и их реализация составляла самостоятельную часть грагедии. Здесь «уловки» (µηχανή, µηχάνηµα, τέχνη, 1116, 1216, 1279 дважды, 1326) предшествуют опознанию, которое отодвинуто далеко в конец трагедии и происходит не благодаря словесным свидетельствам, а по приметам гораздо более правдоподобным, чем у Эсхила в «Хоэфорах» или у Софокла в «Электре». В «Ионе» дельфийская жонца Пифия, готовясь отправить в дальний путь выращенного ею молодого человека, выносит из храма корзину с вещами, оставленными при подкидыше, и Креуса не только называет эти вещи, но и подробно их описывает (1417-1436).

¹⁴ См.: 360 сл. 563–565, 669–672, 1276–1278, 1369–1383. В последних 15 стихах слова «мать» и «родительница» повторяются 6 раз (1370, 1376, 1377, 1378, 1382, 1383), напоминая самые насыщенные лейтмотивами пассажи в трагедиях Эсхила.

Наконец, в «Ифигении в Тавриде» грозившая молодым людям не по их вине опасность исчезает, как только происходит опознание. В «Ионе» зачинщиками бедствий, угрожающих поочередно то Иону, то Креусе, являются они сами: Креуса посылает старого слугу подсыпать яду в бокал Иона, и только случай предотвращает покушение; Ион велит свите хватать и тащить на казнь Креусу, и только опознание примет предотвращает расправу.

Через двести с лишним лет после смерти Еврипида некий историк литературы по имени Сатир составил биографию Еврипида, в которой он, в частности, отмечал, что последний из трех великих трагиков, разрабатывая в своих драмах такие сюжеты, как насилие над девушками, подкидывание детей и опознание их по перстням и ожерельям, подготовил путь для самых распространенных мотивов в более поздней комедии⁶. Если мы к перечисленным сюжетным ситуациям присоединим ощущение человеком окружающем его мире противоположности между знанием и незнанием, истиной и видимостью, то переход к комедии Менандра будет вполне закономерным (см. т. 3, № 5).

¹⁵ Cm. Satiro. Vita di Euripide a cura di G. Arrighetti. Pisa. 1964. P. 59. Col. VII.

10. Трагедия Еврипида «Эрехфей»

зарубежном антиковедении нет, кажется, ни одной сколько-нибудь серьезной книги по истории древнегреческой драмы и, тем более, специально об Еврипиде, ни одной статьи, где бы шла речь о его общественных взглядах во время Пелопоннесской войны и о представленном в ряде его трагедий мотиве патриотического самопожертвования, в которых так или иначе не привлекалась бы сохранившаяся только в фрагментах трагедия «Эрехфей».

Иначе обстоит дело в России. Не приходится удивляться, что для «Эрехфея» не нашлось места в университетских учебниках С. И. Радцига и И. М. Тронского: при наличии 17 дошедших целиком трагедий Еврипида дай бог в пределах университетского курса истории античной литературы проанализировать хотя бы половину из них. Но и в более обширной академической «Истории греческой литературы» и в специальной работе об Еврипиде Т. Гончаровой трагедия «Эрехфей» явно обойдена вниманием. Так, в первой из них в связи с «Ифигенией в Авлиде» сообщается, что принесение в жертву девушки ради спасения города «упоминалось» (!) в трагедии «Эрехфей», в то время как это событие являлось в ней центральным и сюжетообразующим. В другом месте (с. 405) пересказывается несколько строк из монолога Праксифеи, о котором речь пойдет ниже. Что касается книги Т. Гончаровой, то ее автор полагает, что «Эрехфей», так же, как «Эгей», был поставлен после заключения Никиева мира в 421 году, хотя в отношении первой трагедии это отнюдь не бесспорно (о датировке см. ниже), а вторую большинство исследователей склонно относить к концу 40-х — середине 30-х годов V века. По-видимому, давно пришло время сделать «Эрехфея» более доступным широкой аудитории антиковедов, тем более, что посвященная ему специальная литература в наших библиотеках, как правило, отсутствует.

^{*}Первая публикация: 1999 [143].

¹ История греческой литературы. Т. 1. М., 1946, с. 396.

² Гончарова Т. Еврипид (ЖЗЛ). М., 1986, с. 170.

³ Ниже следует перечень литературы, на которую далее даются ссылки только по

По поводу датировки «Эрехфея» исследователи сломали немало копий, — с моей точки эрения, совершенно напрасно. Есть вполне однозначное свидетельство Плутарха в жизнеописании Никия (гл. IX. 7), что во время годичного перемирия между афинянами и спартанцами (оно было заключено весной 423 г. и продолжалось до начала летней кампании 422 г. — Фукидид. IV. 117—119; V. 1) они часто встречались друг с другом, желали жить в дальнейшем без обоюдного кровопролития и с удовольствием слушали, как хор поет: «Пусть бы копье, паутиной обвитое, вечно лежало...» Правда, Плутарх не сообщает названия произведения, из которого взят этот стих, но у Стобея он сохранился в начале более обширной хоровой партии с указанием на ее заимствование из «Эрехфея» (см. ниже фр. 60). Единственным местом, где и афиняне и спартанцы могли бы услышать этот хор, были Великие Дионисии 423 или, скорее, 422 г. К этому времени по высказанным выше или по каким-либо другим со-

имени автора (издателя):

A. Издания текста: Austin C. De nouveaux fragments de l'Erechthée d'Euripide. Recherches de Papyrologie. Vol. IV. P., 1967, р. 11-67; idem. Nova fragmenta Euripidea in papyris reperta. В., 1968, р. 23-40 (по этому изданию далее дается пумерация фрагментов); Саттата Р. Euripide. Eretteo. Introduzione, testo e commento. Papiri Florentini. III. Firenze, 1977; M. J. Cropp in: Euripides. Selected Fragmentary Plays. Vol. 1. Ed. with Introductions, Translations and Commentaries by C. Collard, M. J. Cropp and K. H. Lee. Warminster, 1995, p. 148-194.

В. Литература (по алфавиту): Aélion R. Ouelques grandes mythes héroïques dans l'oeuvre d'Euripide. Paris, 1986, p. 198-215; Bingen J. Euripide. Erechthée, vers 84 // ChE 43. N 85, 1968, 156-158; Calder W. M. The Date of Euripides' Erectheus (sic!) // GRBS 10. 1969, 147-156; Carrara P. Note all' Eretteo di Euripide, fr. 50 Austin // Sileno I, 1975, 70-74; Clairmont Ch. Euripides' Erechtheus and the Erechtheion // GRBS 12, 1971, 485-493; O' Connor-Fisser E.A.M.E. Aspects of Human Sacrifice in the Tragedies of Euripides. Amsterdam, 1987, p. 148-176; Di Benedetto. Pathos tragico ed interessi politici nell' Eretteo di Euripide; Alcune note al fr. 65 A dell' Eretteo di Euripide. In: Omaggio a Ed. Fraenkel, Roma, 1968, p. 70-79; 80-87; idem. Euripide: teatro e società. Torino, 1971, p. 144-153; Diggle J. Notes on the Erectheus (sic!), Cresphontes and Oedinus of Euripides. In: Miscellanea Papyrologica. Firenze. 1980, p. 57-59; Goossens G. Euripide et Athènes. Bruxelles, 1962, p. 468-477; Kamerbeek J. C. Remarques sur les fragments de l'Erechthée d'Euripide / Mnemosyne 23, 1970, 113-126; idem. En relisant les fragments de l'Erechthée d'Euripide. In: Fragmenta dramatica. Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente. Göttingen, 1991, S. 111-116; Lacore M. Euripide et le culte de Poseidon-Erechthée // REA 85, 1983, 215-234; Martinez Diez A. Recostruccion del Erecteo de Euripide // Emerita 43, 1975, 207-239; ibid. 44, 1976, 1-20; Mette H.J. Euripides. In: Lustrum 12, 1968, 112-118; ibid. 13, 1969, 128 f.; Prestipino L. L'Eretteo di Euripide e il tempio dell' Erechteion // Zetesis 9, 1989, 11-39; Treu M. Der euripideische Erechtheus als Zeugnis seiner Zeit // Chiron I, 1971, 115-131; Van Looy H. L'Erechthee d'Euripide. In: Hommages à M. Delcourt. Bruxelles, 1970, p. 115-122; Webster T. B. L. The Tragedies of Euripides. London, 1967, p. 127-130; Wilkins J. The State and the Individual: Euripides' Plays of Voluntary Self-sacrifices. In: Powell A. (ed.). Euripides. Women and Sexuality. London, 1990, p. 177-194,

ображениям и относит «Эрехфея» большинство исследователей. Следует, впрочем, отметить, что разница в один год ничего не меняет ни в реконструкции содержания трагедии, ни в оценке общественной позиции Еврипида. Ясно, что «Эрехфей» был создан в последние годы Архидамовой войны и тематически примыкал к той героикопатриотической линии его творчества, которая среди сохранившихся трагедий представлена от «Гераклидов» до «Ифигении в Авлиде». Так же ясно, что нет никакого резона хронологически увязывать «Эрехфея» с постройкой Эрехфейона, поскольку время, когда она началась, неизвестно, и исследователи расходятся в датах от 432 до 419—418 гг.³

В дальнейшем эта трагедия пользовалась, судя по всему, достаточной известностью.

Возможно, что ее содержанием навелна роспись на краснофигурной пелике, найденной в Южной Италии близ Гераклеи и датируемой двумя последними десятилетиями V в. Если толкование рисунка верно, то оно лишний раз подтверждает популярность Еврипида в Великой Греции уже при его жизни. Во всяком случае в 30-х годах следующего, IV в., Ликург в речи против Леократа полностью цитируст упоминавшийся выше монолог Праксифеи (см. ниже фр. 50). К середине III в. относится папирус из Сорбонны (см. ниже). Несколько десятилетий спустя «Эрехфея» переделывает для римской сцены Энний. Затем свидетельства переносят нас уже в эпоху ранней Империи: Лукиан дважды вспоминает Эрехфея как персонаж, входящий в репертуар современных ему драматических актеров и пантомимов⁸. Маловероятно, чтобы во II в. н. э., когда как раз производили отбор произведений трех великих трагиков, исходя из читательских симпатий и нужд школы, извлекли из небытия совершенно забытую трагедию. Скорее надо предположить обратное: она сохраняла известность на протяжении всех веков от Энния до Лукиана. Однако в число девяти отобранных (не считая подложного «Реса») и еще восьми, случайно уцелевших трагедий Еврипида⁹ «Эрехфей» не вошел, и до се-

⁴ 422: Calder; Clairmont; Connor-Visser, 151; Cropp, 155; Webster, 127. 422-423: Carrara, 13-17; Goossens, 468; Lacore, 218; Prestipino, 12. 423: Hoffmann H. Chronologie der altattischen Tragödie. Diss. Hamburg, 1951, S. 77; Austin (1968), 22; Di Benedetto (1968), 78; Mette (1967), 112; Treu, 131.

⁵ Clairmont, 488 f.; Connor-Fisser, 151; Cropp, 155; Prestipino, 16 sq.; Treu, 124 f.

⁶ Weidauer L. Poseidon und Eumolpos auf einer Pelike aus Polikoro // Die Kunst 12, 1969, 91-93.

Fr. 140-146 in: Warmington E. H. Remains of Old Latin. Vol. I. London / Cambr. Mass., 1979.

⁸ Luc. De sait. 37; Menipp. 16.

⁹ Euripide, T. T. Ed. par L. Méridier et L. Parmentier, P., 1950, p. XX sq.; TDL, S. 281 f.

редины 60-х годов нашего века он был представлен 25-ю фрагментами общим объемом около 130 стихов, причем львиную долю составляли два больших монолога, соответственно в 55 и 34 стиха. Первый из них — уже упоминавшийся фр. 50 из речи Ликурга, второй сохранился у Стобея (III. 3. 8 — см. ниже фр. 53) вместе с еще 10 отрывками, преимущественно назидательного характера. Разумеется, уже в прошлом веке и в начале нашего все фрагменты были тщательно изучены и использованы для (не всегда удачных) реконструкций в капитальных трудах Велькера и Хартунга¹⁰, а также в ряде статей, число которых, впрочем, не достигало десятка. Своего рода итогом работы, проделанной за 100 лет, можно считать страницы, отведенные «Эрехфею» в «Истории греческой литературы» В. Шмида¹¹.

С середины 60-х гг. интерес к «Эрехфею» значительно возрос благодаря публикации большого папирусного текста, извлеченного 19. IX. 1962 г. группой студентов под руководством Андре Батайя из картонажа мумии, хранящейся в Сорбонне (Р. Sorb. inv. 2328) и уже давшей нам фрагменты из менандровского «Сикионца»^и. Текст на папирусе записан ок. 250 г. до н. э. и является, таким образом, наряду с большим отрывком из финала «Антиопы» (см. [138, 1996, № 1, с. 228-230]), одним из древнейших крупных папирусных текстов Еврипида и древнегреческой трагедии вообще. Новая находка была спустя 5 лет образцово издана Колином Остином, а еще через год вошла вместе с ранее известнымифрагментами в подготовленное им же небольшое, но очень полезное издание (см. прим. 3 A).

Прямых совпадений нового папируса с уже известными фрагментами Еврипида первоначально обнаружено не было. Однако принадлежность его к «Эрехфею» Еврипида определяется тем, что: (1) в тексте названы имена Эрехфея и Евмолпа, а также содержится указание на принесение в жертву девушки ради спасения города; (2) ни у какого другого афинского трагика не известна трагедия об Эрехфее; (3) появление Афины в роли deus ex machina и стиль ее речи выдают авторство Еврипида; (4) ст. 44 представляется прототипом фр. 144 Энния, который мог заимствовать сюжет и развитие действия в трагедии опять же только у Еврипида. Если нужны были дополнитель-

¹⁰ Welcker F. G. Die griechische Tragödien... Bonn, 1839, S. 717-725; Hartung I. A. Euripides restitutus. B. I. Hamburg, 1843, p. 465-476.

^{II} Schmid W. Geschichte der griechischen Literatur. B. III. München, 1940, S. 428-430. Обзор предшествующей литературы см.: Van Looy, 118-120.

¹² См.: Менандр. Комедни. Фрагменты. М., 1982, с. 210-225, 481-488; Тронский И. М. «Сикионен» Менандра. ВДИ, 1966, № 4, с. 54-67. Последнее известное мне издание: Menandro. Sicioni. Introduzione, testo e commento. A cura di A. M. Bellardinelli. Bari, 1994.

ные доказательства, то их вскоре представил Камербик (1970, 122), установивший, что ранее известный фр. 52 вполне соответствует началу ст. 21 в новом папирусе (фр. 65); его поддержали в этом

Каррара и Кропп.

Четыре папирусные отрывка, высвобожденные из картонажа, представляют собой, вместе взятые, восемь колонок, сохранившихся очень неравномерно. От кол. I-II уцелели верхние части примерно по 10-11 стихов, при том, что смысл пострадавших строк в общем ясен, а от третьей дошли только остатки 9 стихов (конечные 1-2 стопы) из ее нижней половины. Также нижняя половина сохранилась от кол. IV (10 стихов), но в значительно дучшем состоянии. К ней поимыкают кол. V-VIII, дающие непрерывный текст; при этом начало ст. 47-52 (по сплошной нумерации Остина) оборвано, а от кол. VIII дошло только по одной начальной стопе от 19 стихов. Между I и II. III и IV колонками неизбежно приходится постулировать лакуны примерно по 10 стихов, между II и III-й — потерю пяти колонок в среднем по 20 стихов, т. е. всего около сотни стихов. Таким образом, вместе с ранее известными фрагментами количество дошедших до нас полностью и более или менее надежно восстанавливаемых стихов из «Эрехфея» перешагнуло за две сотни.

Новая находка, само собой разумеется, привлекла внимание исследователей и нашла отражение как в изданиях, так и в достаточно многочисленных статьях". Попытаемся и мы предложить эдесь реконструкцию трагедии «Эрехфей» вместе с переводом и комментариями сохранившихся фрагментов.

При этом надо помнить, что всякая реконструкция недошедшей драмы требует большой осторожности. Даже две с лишним сотни стихов из «Эрехфея» составляют не более, чем одну шестую (а то и меньшую) часть всей трагедии^н. Такой опытный исследователь и знаток древнегреческой драмы, как Камербик, справедливо отмечает, что мы не можем ответить на множество вопросов, связанных с развитием действия, и свои собственные предложения называет «чисто гипотетическими», а всю реконструкцию в целом — «весьма умоэрительной» (1991, с. 111, 115 сл.). В этой связи остается только позавидовать оптимизму Лючии Престипино, полагающей, что доступные нам фрагменты позволяют «с достаточной точностью восстановить

¹³ См. прим. 3. К указанным там изданиям следует прибавить еще одно, известное мне только по библиографии: A. Martinez Diez. Euripides: Erecteo. Madrid-Granada, 1976. Я не думаю, однако, чтобы оно содержало что-либо принципиально новое по сравнению со статьями издателя, опубликованными незадолго до того (см. прим. 3 В).

^н Объем близких к «Эрехфею» по времени трагедий Еврипида: «Гекуба» — 1295, «Андромаха» — 1288, «Просительницы» — 1234 стиха.

основные линии трагедии» (с. 11 сл.). Возникает вопрос, что считать основным, а что — второстепенным?

В любом случае следует отвергнуть попытку построить сценарий «Эрехфея» с точностью до одного стиха, предпринятую Мартинесом Диесом (1976, 20-22). Так, например, выводя «средний» объем пролога в трагедиях Еврипида в 110,7 стиха, парода — в 56 стихов, и так далее до эксода, который должен насчитывать в среднем 268,8 стихов, Мартинес Диес уверен, что в «Эрехфее» пролог занимал 111 стихов, парод — 51, а эксод располагался точно между стихами 1103 и 1378 (не «примерно 1380», а именно 1378!). Занимаясь этой статистической игрой, Мартинес Диес противоречит сам себе: именно то обстоятельство, что размер пролога колеблется от 41 до 183 стихов, а эксода — от 128 в «Гераклидах» до 418 в «Медее», при том, что поставлены они с интервалом в один год, -- показывает, как опасно применительно к художественному произведению заниматься беспредметной экстраполяцией. Но и отвлекаясь от таких попыток с негодными средствами, достаточно сказать, что по целому ряду вопросов, связанных с реконструкцией, между исследователями нет единства мнений, — конкретные примеры этого читатель найдет при обсуждении отдельных фрагментов.

Реконструкцию всякой недошедшей трагедии принято начинать с лежащего в ее основе мифа. С «Эрехфеем» эта методика себя не оправдывает, так как до Еврипида в греческой литературе не обнаруживается сказания об Эрехфее как некоего законченного целого.

Впервые имя Эрехфея упоминается уже в гомеровском эпосе. В «Одиссее», VII. 79—81, Афина направляется в «прочный дом» Эрехфея, т. е. в построенный еще при нем дворец, где Эрехфею как местному герою воздавались почести наравне с богиней-покровительницей. В «Илиаде», II, 546—551 (в стихах, которые до недавнего времени считали афинской вставкой), об Эрехфее, названном «землерожденным», говорится, что Афина ввела его в свой храм, т. е. тоже подчеркивается их объединение в культе. Что касается определения γηγενής, употребляемого применительно к Эрехфею также Геродотом (VIII. 55) и Софоклом (Аякс 202), то оно является, скорее всего, результатом смешения Эрехфея с Эрихфонием (Έριχθώνιος), в чьем имени более отчетливо проявляется связь с землей (χθών) и автохтонным положением афинян. Для писателей V в. Эрехфей —

¹⁵ Cm.: Connor-Visser, 173 f.

¹⁶ Является ли имя Эрехфей сокращенной формой от имени Эрихфоний (см.: Lacore, 228), — в данном случае значения не имеет, так как Еврипида хтоническое происхождение Эрехфея совершенно не интересовало: он писал трагедию человека, а не бессмертного бога. В «Ионе» о рождении из земли говорится только применительно к

вполне историческое лицо, один из древних афинских царей, то ли прямой наследник Кекропа (Геродот. VIII. 44), то ли отделенный от него четырьмя поколениями $^{\text{II}}$. Афиняне как его потомки закономерно называются Эрехф(е)идами, потомками Эрехфея $^{\text{IB}}$. Генеалогия же самого Эрехфея до конца V в. остается очень неустойчивой $^{\text{II}}$. Единственное связанное с Эрехфеем событие — война с элевсинцами (Фукидид. II. 15, 1) $^{\text{II}}$, которую многие современные историки считают отражением давнего противостояния между Элевсином и Афинами $^{\text{II}}$. Согласимся, что всего этого мало для целой трагедии.

Что касается войны с элевсинцами, то их предводителем традиция почти единогласно называет Евмолпа, сына Посидона²²; в ряде источников, начиная с IV в., имя этого Евмолпа связывается с фракийцами, а его вмещательство в войну объясняется готовностью вернуть своему отцу Посидону господство над Аттикой, утраченное в результате известного спора с Афиной. Существовала ли на этот счет какая-нибудь местная афинская традиция, не известная нам до Еврипида, или умолчание в «Эрехфее» об участии на стороне Евмолпа элевсинцев и прямое противопоставление афинянам фракийцев является нововведением афинского поэта? Прямого ответа на этот вопрос нет, но более вероятным можно считать второе предположение, если опираться на приводимое ниже свидетельство 5, заимствованное из Псевдо-Аполлодора. Верность автора «Мифологической библиотеки» содержанию недошедших трагедий подтверждалась неоднократно, а конфликт между афинянами и варварами-фракийцами был совершенно в духе мировоззрения Еврипида, отражавшего в данном

Эрихфонию (20, 100, 267 сл., 1466).

¹⁷ Pearson L. The Local Historians of Attica. Philadelphia, 1942 (reimpress. 1965), p. 12. ¹⁸ Soph. Aiax 202; Ant. 982; Eurip. Med. 824; Hipp. 151; Suppl. 387, 681 sq., 702; Her. F. 1166; Ion 24-26, 260 sq., 469 sq., 1056-1060; Phoen. 852; Aristoph. Equ. 1015, 1034; Demosth. LX. 27.

¹⁹ RE VI. 1. 1907, 404-411 (s.v. Erechtheus): Aélion, 199.

²⁰ См. также: Paus. 1. 5, 2; 36,4; VII. 1, 2-5, и ниже, свидетельства 1-5.

²¹ Picard Ch. Les luttes primitives d'Athènes et d'Eleusis // R. Hist. N 166, 1931, p. 9-42; Schachermeyer F. Poseidon und die Entstehung der griechischen Götterglaubens. Bern, 1950, S. 158 f.; Simms R. M. Eumolpus and the Wars of Athens // GRBS 24, 1983,197-208 (автор почему-то отделяет вторжение фракийцев, которому противостоял Эрехфей, от более поздней войны, связанной с поражением Евмолпа, павшего от руки Эрехфея).

²² Отступление от традиции — Paus. I. 5, 2; 27, 4; 38, 3, где элевсинцев возглавляет сын Евмолпа и племянник Посидона Иммарад, и у Гелланика, фр. 40, где сын Посидона носит имя Форбант. Оба этих имени — в схолиях к «Финикиянкам», 854.

²³ Isocr. XII. 193; см. также ниже свид. 6 и статью: Carrara P. L«Eretteo» dì Euripide e il. fr. 119 J. di Ecateo // Prometheus 1, 1975, 124-130.

случае официальную идеологию^м. Во всяком случае, в «Эрехфее» об элевсинцах нет ни слова, и в сообщении папирусного схолия к приведенному выше месту из Фукидида25 явно смешаны традиционная и еврипидовская версии.

Зато с большим основанием можно утверждать, что мотив жертвоприношения дочери Эрехфея как условие победы над врагом принадлежит Еврипиду, разрабатывавшему эту тему, как уже говорилось выше, на протяжении всей Пелопоннесской войны. Если впоследствии появляются варианты в количестве дочерей Эрехфея, в том числе — принесенных в жертву, и в их именах, то это можно отнести на счет развивающейся традиции²⁶.

Перейдем теперь к отчасти уже упоминавшимся свидетельствам.

Наиболее близкое к Еврипиду по времени — речь Ликурга против Леократа, гл. 98. Обращаясь к примеру предков, проявивших свое благородство в служении родине и приводя наряду с другими примерами речь Праксифеи (см. ниже фр. 50), Ликург предваряет ее следующими словами: «Рассказывают, что Евмолп, сын Посидона и Хионы, явился в эту страну (т. е. в Аттику — В. Я.) с войском фракийцев, предъявляя на нее свои права. Однако как раз в это время царствовал эдесь Эрехфей, женатый на Праксифее, дочери Кефиса. Так как большое войско намеревалось изгнать их из страны, царь, отправившись в Дельфы, стал спрашивать у бога, что надо сделать для победы над врагами. Бог дал ему прорицание, что он одолеет врагов, если принесет в жертву дочь до того, как сойдутся оба войска; повиновавшись богу, Эрехфей сделал это и изгнал из страны тех, кто пошел на нее войной. Поэтому справедливо было бы похвалить Еврипида, что... он выбрал для обработки эту историю» (свидетельство 1).

Примерно в тех же словах излагается содержание трагедии со ссылкой на несколько загадочного автора по имени Демарат (RE IV. 1901, col. 2706) у Стобея (Антология. 39, 33): «Когда афинянс вели войну против фракийского царя Евмолпа, стоявший во главе Аттики Эрехфей получил пророчество, что он победит врагов, если принесет в жертву Персефоне старшую из дочерей. Вернувшись в Афины, он сообщил своей жене Праксифее пророчество, возвещенное пифий-

Aélion, 200 sq.; Treu, 116 f.
 Fr. 63 = P. Оху. 853, соl. X («элевсинцы с Евмолпом... в "Эрехфее" Еврипида»).

²⁶ Начало ей положил сам Еврипид. Когда ему в «Ионе» понадобилась Креуса, он сделал ее четвертой дочерью Эрехфея и объяснил ее спасение тем, что во время гибели трех старших сестер она была еще грудным младенцем. См. ст. 277-282; [Demad.] Dodecaet. 37, и ниже, свидет. 5-7. Ср. также: Cic. Pro Sestio, XXI. 48; De fin. V. 22, 62; Nat. deor. III. 19; Tusc. I. 48, 16; Ovid. Metam. VI. 679 sq.

ским Аполлоном. Затем, подведя девушку к алтарю, заколол ее и, вступив в войну, вышел из нее с победой» (свид. 2).

Сходные версии находим еще у двух авторов І-ІІ вв. н. э.

Плутарх. Моралии. 310 d: «Эрехфей, воюя против Евмолпа, узнал, что победит, если принесет в жертву дочь, и, получив согласие Праксифеи, принес дочь в жертву. Упоминает об этом Еврипид в «Эрехфее» (свид. 3).

Элий Аристид (1, р. 191 Dind.): «Говорят, что в этой войне против Евмолпа Эрехфей отдал дочь ради города, повинуясь прорицанию бога, и мать подвела ее <к алтарю>, украсив, как для священного посольства» (свид. 4).

Добавим к приведенным свидетельствам еще два из мифологических компендиев примерно того же времени.

Псевдо-Аполлодор. Мифологическая библиотека. III. 15, 4: «Хиона соцілась с Посидоном и втайне от отца родила Евмолпа. Чтобы не быть разоблаченной, она бросает дитя в море. Но Посидон, подобрав его, переносит в Эфиопию и отдает на воспитание Бенфесикиме, своей дочери от Амфитриты. Когда Евмолп вырос, супруг Бенфесикимы выдает за него замуж одну из двух своих дочерей. Но тот пытается насильно овладеть сестрой жены и, изгнанный за это, является вместе со своим сыном Исмаром к царю фракийцев Тегирию, который выдает свою дочь замуж за сына Евмолпа. Однако впоследствии Евмолпа разоблачают как элоумышляющего против Тегирия, он бежит к элевсинцам и становится их другом. После смерти Исмара, Евмолп, призванный Тегирием, снова возвращается к нему, возобновляет старую вражду с ним и захватывает царскую власть. Когда возникла война между афинянами и элевсинцами, то призванный ими Евмолп с большим войском фракийцев сражался на их стороне. Эрехфею же, спрашивавшему совета у бога, как афинянам победить, тот предсказал, что царь выиграет войну, если заколет одну из дочерей. И, когда он заколол младшую, то покончили с собой и остальные. Как говорили некоторые, они поклялись друг другу погибнуть всем вместе. Когда после заклания завязалось сражение, Эрехфей убил Евмолпа, а Посидон сразил Эрехфея и разрушил его дом» (свид. 5).

Гигин. Мифологические рассказы. № 46: «1. У Эрехфея, сыпа Пандиона, были четыре дочери, которые поклялись друг другу покончить с собой, если одну из них постигнет смерть. 2. В это время Евмолп, сын Нептуна, явился с целью завоевать Афины, утверждая, что земля Аттики принадлежала его отцу. 3. Так как он был побежден с войском и убит афинянами, Нептун потребовал от Эрехфея принести ему в жертву дочь, чтобы тот не радовался смерти его сына.

4. Итак, когда дочь Хфония была принесена в жертву, остальные, верные клятве, покончили с собой. Сам же Эрехфей по просьбе Нептуна был поражен молнией Юпитера» (свид. 6). Ср. также в № 238. 1 (О тех, кто убил своих дочерей): «Эрехфей, сын Пандиона, по жребию (заколол) Хфонию ради афинян; остальные ее сестры сами бросились со скалы».

Наконец, наиболее неожиданный, но в одном пункте очень важный мотив вносит в наши свидетельства рассказ из «Лексикона» Фотия под словом παρθένοι: «Про дочерей Эрехфея рассказывают с почтением так. Было их числом шесть: старшая — Протогения, вторая — Пандора, третья — Прокрида, четвертая — Креуса, пятая — Орифия, шестая — Хфония. Из них, говорят, Протогения и Пандора отдали себя на заклание ради своей страны, когда из Беотии пришло войско. А закланы они были на холме, называемом Гиакинфовым, над Сфендониями. Поэтому они так и зовутся девушками Гиакинфидами, о чем свидетельствует Фанодем (FGrH 325 F 4) в пятой книге «Аттиды», упоминая о почете, которым они пользуются, и Фриних в «Монотропе» (фр. 30) (свид. 7).

Сопоставляя между собой приведенные свидетельства, мы можем сделать следующее заключение.

Началом всех событий является война афинян с чужеземным войском под предводительством Евмолпа; везде, где названо его имя (т. е. кроме свид. 7), он является сыном Посидона. В свид. 1 и 5 указана и мать — Хиона («снежная»), дочь Борея; в свид. 5 к этому добавлена целая история о том, как Евмолп находился в изгнании у фракийцев, был изгнан и оттуда и нашел прибежище у элевсинцев, а потом вернулся к фракийцам и захватил царскую власть. Этим объясняется, почему он во главе фракийцев явился на помощь элевсинцам. Больше ни в одном из свидетельств элевсинцы как противники афинян не упоминаются, что указывает на длительное влияние еврипидовской версии. Дважды (свид. 4 и 2) названы фракийцы, один раз — беотийцы (свид. 7). Из свид. 1, 2, 4 и 5 следует, что Эрехфей получил приказание от Аполлона принести в жертву дочь, в свид. 3 это молчаливо предполагается («узнал»). В свид. 6 события излагаются иначе: Эрехфей принес-де дочь в жертву уже после боя, где погиб Евмолп, по требованию Нептуна, а сам по его же просьбе был сожжен молнией Юпитера. О гибели Евмолпа в сражении — также в свид. 5, в остальных она предполагается сама собой. Есть расхождения в том, какую из дочерей принес в жертву Эрехфей (старшую свид. 2; младшую — свид. 5; две из шести отдали себя на заклание на Гиакинфовом холме — свид. 7) и кто непосредственно совершил обряд, — сам Эрехфей (свид. 2, 3, 5) или Праксифея (свид. 4). Об ее отношении к жертвоприношению, кроме Ликурга (свид. 4), сообщают достаточно скупо: в свид. 2 и 3 речь идет, скорее, о ее пассивном согласии. Наконец, только свид. 5 и 6 упоминают о совместной клятве и самоубийстве остальных дочерей. Посмотрим теперь, в какой мере эти сведения помогут нам в реконструкции содержания трагедии.

Первым из сохранившихся фрагментов по ходу действия большинство исследователей считает фр. 39:

...спас и укрыл в пределах Эфиоповых...

Речь шла о новорожденном Евмолпе (см. свид. 5), и произносил эти слова в прологе Посидон. В какой мере восходят к Еврипиду остальные подробности, сообщаемые у Аполлодора, остается под вопросом. Возможно, что пребывание Евмолпа во Фракии могло быть использовано поэтом, чтобы объяснить появление фракийцев в Аттике. Как теперь видно из Сорбоннского папируса (фр. 65), заключительный монолог принадлежал Афине. — стало быть, в «Эрехфее» был использован тот же прием, что раньше — в «Ипполите» и позже — в «Ионе»: обрамление действия монологами двух богов. К рассказу Посидона надо, вероятно, отнести и два слова, обнаруженные не так давно в берлинской рукописи Фотия: «...брак незаконный» (фр. 61). Бог объяснял, почему Хиона подбросила новорожденного: она хотела скрыть от отца свою добрачную связь". Дальше начинаются трудности. Ясно, что пролог не мог ограничиться одним монологом Посидона, — за ним следовало ожидать выхода Эрехфея с рассказом о посещении Дельфов и готовности вести справедливую войну. Последний мотив развивался в нескольких фрагментах, сохраненных Стобеем.

Спрося богов, войну начнут разумные, — А против воли их не поведут войска (фр. 42). Никто не уцелел в войне неправедной (фр. 43). То справедливо почитать, что нажито. Богатство, грабежом приобретенное, Не будет прочным (фр. 44).

Сюда же по ассоциации можно присоединить еще один стих:

Трудами лишь растет добро в домах людских (фр. 55).

Фр. 42 и 43 совпадают с мыслями, нашедшими отражение в других патриотических трагедиях Еврипида[™]; фр. 44 и 55 повторяют общую мысль, сформулированную еще Гесиодом и Солоном[™]. Едва ли можно сомневаться, что все четыре фрагмента принадлежали Эрехфею.

²⁷ Carrara (1977), 50; Kamerbeek (1970), 118.

²⁸ Ex. gr.: Suppl. 594-597.

²⁹ Hes. Op. 289-292, 308, 320-326, 352; Solo, fr. 13, 7-13 W; ср. ниже. фр. 53, 11-13.

Вопрос лишь в том, где и как они произносились: в монологе после речи Посидона (тогда их надо отнести к прологу) или в споре с вестником, которого прислал Евмолп, — такую сцену по образцу «Гераклидов» и «Просительниц» постулируют многие исследователи». Тогда в фр. 44 и 55 Эрехфей противопоставляет честный труд афинян грабительским поползновениям фракийцев. Вестнику же отдают стих: «Большой корабль надежнее, чем утлый челн» (фр. 45) — вестник якобы угрожает Эрехфею, ссылаясь на численное превосходство фракийцев, на что царь возражает:

<Отважных л >³¹

Хвалю, пусть мало их, а не дурных толпу (фр. 46).

Если принять предложение о диалоге Эрехфея с вестником, то место ему, скорее, в 1-м эписодии, чем в прологе. Что касается приведенных Евмолпом фракийцев, то к ним, вероятно, относился фр. 57, отражающий общераспространенное представление, что варвары не употребляют в пищу рыбы:

Там, думаю, живут себе все варвары Беврыбными³².

Под наречием «там» может иметься в виду и место постоянного проживания фракийцев, и якобы уже занятая ими территория Аттики.

Следующий повод для противоречивых гипотез дают еще два отрывка.

Первый из них:

....На голой спят земле

И ног не моют вовсе ключевой водой (фр. 58).

Второй: «...дуба осквернение» (фр. 59). В первом из них речь идет, конечно, о жрецах из Додоны: из этого иногда делают вывод, что Эрехфей посетил также прорицалище Зевса в Додоне". Ничего невозможного в этом нет, но поскольку ни одно свидетельство не подтверждает факт двойного паломничества, оно остается чисто предположительным. Другие вовлекают в историю Эрехфея фиванского пророка Тиресия: это он-де вернулся из Додоны с приказанием от бога". Кропп, справедливо критикуя это объяснение, предлагает свое, не более обоснованное: Эрехфей называет якобы Додону в качестве возможного святилища принесенной в жертву дочери (с. 184).

⁴⁰ Connor-Visser, 154; Cropp, 150-176; Kamerbeek (1970), 114; idem (1991), 116; Treu, 119.

³¹ Перевод по дополнению Hense: <ἐσθλούς ἐγώ>.

 $^{^{32}}$ Безрыбными — ἀπίχθυες = οἱ μὴ ἐσθίοντες ἰχθῦς (Eusth. Od. 1720. 26).

³³ TDL, 368; Webster, 128.

³⁴ Martinez Diez (1976), 5; Webster, 129.

Еще дальше простираются гипотезы в отношении второго фрагмента. Метте (с. 114) вспоминает в этой связи поговорку, возникшую от того, что фиванцы бросили в котел с кипящей водой додонскую жрицу, влюбившуюся в одного из феоров. Но причем здесь фракийцы? Каррара (с. 60), ссылаясь на Павсания, І. 36, 4, полагает, что «осквернением» додонского дуба надо считать гибель от рук афинян воевавшего на стороне элевсинцев додонского пророка Скира. Поскольку, однако, у Еврипида участие элевсинцев в конфликте исключается, то не остается места и для Скира.

Как бы то ни было, уже в прологе Эрехфей должен был сообщить о полученном им прорицании, после чего следовало ожидать выхода хора — парода. Как показывает фр. 60, хор состоял из афинских старцев, содержанием же их вступительной песни могла быть реакция на известие о паломничестве Эрехфея. Вернулся ли царь? Правда ли, что он принес такое страшное пророчество? Для сравнения можно привести пароды из «Медеи» и «Ипполита», где хор находится в таком же тревожном состоянии.

Ответ на его вопросы предстояло дать самому Эрехфею, который мог поведать хору о возникшей перед ним правственной дилемме: пельзя не подчиниться божественному глаголу, но и обречь на смерть родную дочь — нелегкое решение". Поэтому к 4-у эписодию я отношу двустишие, в котором трудное для перевода греческое понятие αίδώς передаю словом «стыд»:

Что значит «стыд», и сам я не могу решить: И нужен он, и — бедствие великое (фр. 56).

Высказывание Эрехфея напоминает размышление Федры в «Ипполите», 385—387, о двух видах αίδώς. Как я пытался показать в другом месте, там различались αίδώς, соотносимый с социальным окружением, и αίδώς, направленный «вовнутрь» человека, предполагающий его ответственность перед самим собой [140]. Нечто подобное мы видим и здесь: царь и полководец неизбежно испытывает αίδώς перед соотечественниками, но для отца, поднимающего руку на собственную дочь, он — причина психической травмы, «великое бедствие». Выйти из этого затруднения Эрехфей не может, принеся в жертву вместо дочери приемного сына:

Нет пользы от приемыша. Родная кровь Для нас дороже ценностей сомнительных (фр. 49).

Об этом приемном сыне, доставившем головную боль не одному исследователю, мы поговорим подробнее ниже, в связи с фр. 53. Сейчас

36 См. пиже, № 12, § 2.

³⁵ Cp.: Aesch. Ag. 215-227; Wilkins, 183.

же надо решить, кто произносил эти стихи, — сам Эрехфей или Праксифея, с которой он успел поделиться оракулом, полученным в Дельфах. Ответ на этот вопрос зависит от того, как мы представляем себе позицию обеих сторон. Если Эрехфей только «получил согласие» жены (см. свид. 3), то, вероятно, именно она предлагала сначала компромиссное решение, но встречала отказ со стороны Эрехфея". Если же она сама, преодолев сопротивление мужа, изъявляла готовность принести в жертву дочь, как это следует из свид. 1 и фр. 50, и даже сопровождала ее к жертвенному алтарю (свид. 4), то фр. 49 надо отдать Праксифее^м. Мне представляется более вероятным второе решение; тогда фр. 49 слегдует поместить перед ее большим монологом, самое подходящее место для которого, естественно, агон. Из агона, скорее всего, происходил и фр. 51:

Люблю детей я, но не больше родины.

О том же, что происходило между 1-м эписодием и пародом, можно только строить предположения, лишенные всякой убедительности, так как никакими свидетельствами на этот счет мы не располагаем.

Пора, однако, обратиться к уже неоднократно упоминавшейся речи Праксифеи, поскольку нас подвела к ней предлагаемая реконструкция. Сначала приведем целиком монолог, обращенный, как это видно из ст. 36 (оє́), к Эрехфею;

Кто платит благом за благодеяние, Тот смертным люб. А коль не платят во время, Сочту такой поступок я позорнейшим. Я ж дочь свою отдам заклать за родину.

- 5 Вот доводы мои. Во-первых, нет нигде Такого града, чтоб был лучше нашего. Народ не пришлый собран отовсюду в нем, Нет, эдесь мы родились, а в городах других¹⁹, Основанных, как в шашечном броске, с собой
- 10 Из разных мест одни еще других везут; Кто ж из другого поселился города, Не скрепа тот надежная, а щель в бревне: Не по делам он гражданин, по имени⁴⁰. Затем, мы для того родим детей себе,

⁸⁸ Aélion, 207; Carrara (1977), 62; Connor-Visser, 157; Kamerbeek (1991), 114; Wilkens,

40 Cp.: Soph. OC 782; Eurip. Alc.339.

³⁷ Webster, 128.

¹⁹ Автохтопность афинян в противоположность собранному отовсюду населению других городов — общее место афинской идеологии. См.: Hdt. VII. 161, 3; Thuc. II. 36, 1; 60, 2-3; VI. 17, 2; Lys. II. 17; Plato, Leg. III. 693 a; Menex. 237 b, 239 a; Isocr. IV. 24 sq.; XII. 124 sq.; Demosth. LX. 4; Hyperid, Epitaph., 7; Eurip. Ion 29 sq., 290, 737.

- 15 Чтоб алтари богов спасать и родину⁴¹. Одним лишь словом город называется, А граждан много в нем, и мне ли их губить, Когда могу за всех отдать я дочь одну⁴²? Я знаю счет: большое больше малого,
- 20 И не сравню страдания одной семьи С бедой для города, когда он рушится⁴³. А если 6 в доме нашем вырос сын, не дочь⁴⁴, То в городе, огнем войны охваченном, Ужель на битву я 6 его не выслала,
- 25 Хоть смерть бы и грозила⁴⁵? Если были бы Мужского пола дети, то пошли бы в бой, Как подобает в городе родившимся⁴⁶. Когда ж в слезах на битву посылает мать Детей, то только души растравляет их.
- 30 Мне ненавистны жены, что детей своих Добру не учат, а внушают жизнь спасать⁴⁷. И кто в бою погиб среди соратников, Обрел могилу славную одну на всех, — Моя же дочь, одна за город смерть приняв,
- 35 Одна венком победным увенчается. Спасет тебя, и мать, и двух сестер своих, — Что может быть такой судьбы прекраснее⁴⁸? Природой дочь дана мне. — возвращу ее Как жертву за отчизну. Если будет взят
- 40 Наш город, что за польза от детей моих? А так — не от меня ль он ждет спасения? 49
- 43 Коль речь идет о вкладе в дело общее, Совсем не по душе мне, кто старинными
- 45 Пренебрежет заветами отцовскими! Ужели водрузят Евмолп с фракийцами

⁴¹ Cp.: Aesch., Pe. 403 sq. Ст. 14 сл. сохранился в латинском переводе в «Эрехфее» Эпния: «....чтобы наши дети / Нас при жизни защищали, шли павстречу смерти» (фр. 140 W).

⁴² За всех одну — ср. ниже, 34 сл.; Eurip. Hrcld. 579 sq.; lph. A. 1387-1390.

⁴³ Ст. 19–21 Остин (1968), 26, считает вставкой, повторяющей смысл предыдущих ст. 16–18; к тому же склоняется Диггль. Напротив, Кропп, 179, полагает, что в них скорее содержится развитие мысли, высказанной в предыдущих стихах.

⁴⁴ См. подробнее ниже, при фр. 53.

⁴⁵ Eurip. Phoen. 999-1005, 1060 sq.

⁴⁶ Callin., fr. 1. 6-11 W; Tyrt., fr. 12 W.

⁴⁷ Доблесть следует ценить выше жизни: Eurip. Hrcld. 533 sq.; Hec. 347 sq.; Phoen. 1054-1069; fr. 659, 7. Гуссенс, 469, справедливо говорит о проявляемой здесь чисто спартанской суровости.

⁺⁸ Cp.: Hrcld, 503-506; Suppl. 524-527.

⁴⁹ Ст. 42 изымается как подложный, проникший из маргинального схолия к ст. 52. См.: Carrara (1975), 74.

Трезубец на Акрополе увенчанный Взамен оливы и Горгоны в золоте 30, Палладе отказав навеки в почестях 351 50 О граждане, берите смело дочь мою, Спасайтесь, побеждайте! Жизнь одну отдав, Спасу я город, — как же быть иначе мне 30 родина, когда бы все насельники Тебя любили так, как я люблю, легко 55 Нам всем жилось и горя 6 ты не ведала! (фр. 50).

Монолог этот заслуживает комментария. Начнем с его построения. вполне отвечающего требованиям современной Еврипиду риторики. За вступлением общего характера (1-3) в одном стихе лапидарно формулируется тема речи (4), после чего Праксифея приступает к ее обоснованию (λογίζομαι, 5), которое делится на три части: две первые (5-13 и 14-21) поимерно равны по объему и вводятся, как нередко у Еврипида, наречиями проста («во-первых», повторенным дважды, 5 и 7) и є́лєіта («затем», «во-вторых»)"; третья часть (22-41) начинается сразу с praeoccupatio: если бы у нее был сын, неужели бы она стала скрывать его от войны (22-25)? Затем эта мысль развивается, причем в гибели одной дочери Праксифея видит даже известное преимущество: павших в бою хоронят и почитают всех вместе, принесенная же в жертву девушка не будет ни с кем делить свою славу (32-35; ср. также ниже, фр. 65, ст. 65-70). Теперь личная судьба Праксифеи включается в рассуждение о судьбе города в целом (43-49), и в заключение снова подтверждается ее готовность пожеотвовать дочесью (50-55).

Отметим также ряд стилистических приемов. Во-первых, использование в монологе техники лейтмотивов, известной в греческой поэзии еще со времен Гесиода³⁴. Наиболее употребительный из них, естественно, π óλіς, судьба которого зависит от решения Праксифеи. Всего слово π óλіς применительно к Афинам и противопоставляемым им городам встречается 11 раз (не считая ст. 42); из них 4 раза в конце стиха (5, 8, 44, 52), два раза — в начале (16, 35), т. е. в наиболее эмфатической позиции. Другой пример лейтмотива, настойчиво повторяемого в очень уэких рамках, — прилагательное α очное от него наречие α 0 каждые 16-18 стихов) повторяется лейтмотивской точностью (каждые 16-18 стихов) повторяется лейт

⁵⁴ См. [103], [106].

³⁰ См. ниже. фр. 41.

³¹ Очевидный намек на противостояние Посидона и Афины за власть над Атгикой.

³² К завершению речи ср.: Eurip. Aic. 323-325; Phoen. 1015-1018. ³³ Ср.: πρῶτα (πρῶτον) μὲν... ἔπειτα: Alc. 751-755; Med. 720 sq.; Hipp. 1335; Suppl. 403, 506; Hec. 357; Hec. 270; Ion 1365; Cycl. 3-5, 382-387.

мотив μία («одна» дочь, 18, 34, 51, приносимая в жертву за всех, — 16, 18, 53). Добавим к этому и другие приемы. Дважды употребляется так называемая figura etymologica: χάριτας... χαρίζεται, 1; τέκνα τίκτομεν, 14. Трижды — сознательная тавтология: εἰς μάχην, 24, 29; τέκνα, 25, 28 (оба раза в конце стиха); σώιζεσθε... σώσω, 51, 52. Примерно таков набор средств, с помощью которых царица рассчитывает убедить супруга.

По содержанию речь Праксифеи, как это видно из параллельных мест, приведенных в ссылках, во-первых, отражает присущее афинянам убеждение в их автохтонности, которая отличает их от населения всех других городов (см. выше о лейтмотиве ἄλλος). Во-вторых, доводы царицы напоминают многие пассажи из других трагедий Еврипида, хотя по некоторой холодности рассуждений уступают сходным высказываниям, особенно при сравнении с «Ифигенией в Авлиде». После открытия Сорбоннского папируса эта их особенность плохо согласуется с патетической реакцией Праксифеи на речь вестника в эксоде и привела исследователей в некоторое недоумение. Однако правильно было замечено, что у Еврипида переход его героинь от эмоций к логическим построениям и наоборот является достаточно частым приемом; он представлен и в «Медее», и в «Ипполите», и в «Гекубе», и в той же «Ифигении в Авлиде»".

Обсужденные фрагменты поэволяют нам сделать вывод о содержании речевых частей, занимавших примерно половину трагедии. Пролог: вступительный монолог Посидона и речь Эрехфея о пророчестве, полученном в Дельфах; 1-й эписодий: спор Эрехфея с вестником Евмолпа; 2-й эписодий: агон между Эрехфеем и Праксифеей, решение о жертвоприношении. В 3-м эписодий следует ожидать реализации этого решения. Разумеется, сам ритуал не мог быть показан на сцене, но вполне к месту были бы предвосхищающие его речи и последующее сообщение о том, как он был совершен. К первой половине эписодия подошел бы фр. 48:

Нет детям инчего милее матери. Любите, дети, мать: сильнее нет любви, Чем это чувство, — к матери своей любовь³⁷.

Эти слова можно считать отрывком из речи Эрехфея, который хочет подготовить дочерей к оглашению жестокого решения, принятого в силу крайней необходимости их матерыю. Эрехфею отдают эти слова

⁵⁵ Di Benedetto (1971), 5-46.

³⁶ Между эписодиями, конечно, были хоровые нартии: парод — после 1-го, стасимы — после 2-го и 3-го эписодиев. Содержание их, однако, совершенно неизвестно.

¹⁷ В оригинале опять сознательная тавтология: ἐρᾶτε — ἔρως — ἐρᾶν.

в большинстве случаев и другие исследователи, хотя и рассматривают их иногда в несколько ином контексте³⁶. Ничего другого, более или менее надежного, о ходе действия в 3-м эписодии мы сказать не можем. Неизвестно, была ли обреченная на смерть дочь говорящим лицом или персонажем без слов. Открывали ли ей ее судьбу заранее или уводили на смерть под предлогом участия в священном посольстве (см. свид. 4)? Когда стало известно о клятве сестер уйти всем вместе из жизни? К этому решению несомненно относится фр. 47 («...в одной упряжке три сестры»), но из чьей речи он взят, неизвестно. Можно, конечно, допустить во второй половине 3-го эписодия рассказ вестника о том, как достойно вела себя перед закланием дочь Эрехфея (ср. аналогичный монолог в Гекубе», 518—582), но все это останется не более, чем предположением. Нет большой уверенности также в атрибуции еще двух фрагментов.

В первом из них, содержащем незаконченное предложение", один персонаж (Праксифея?) готовится к жертвоприношению, другой при виде этого спрашивает:

Из дома высылаешь ты для жертвы смесь (, — А эти «месяцы» (пшеницы зеленеющей...) (фр. 40).

В другом фрагменте содержится призыв также неизвестного лица:

Анкуйте, жены! Города защитница, Придет богиня с золотой Горгоною (фр. 41).

Ясно, что слова эти адресованы женщинам, т. е. предполагают появление в «Эрехфее» дополнительного хора, как хор охотников в «Ипполите», или сыновей «семерых», в «Просительницах», или вакханок в «Антиопе» «Менщины эти составляли, скорее всего, свиту Праксифеи, но кто (сама царица? вестник?) и когда (до жертвоприношения? после него? вообще вне связи с ним?) к ним обращался, остается загадкой. С несомненностью можно только утверждать, что золотая Горгона — обычный у Еврипида анахронизм, навеянный на этот раз впечатлением от статуи Афины-Девы Фидия, где на щите богини красовалась позолоченная голова Горгоны». Если мы отнесем фр. 41 к концу 3 эписодия, то песнь дополнительного хора, славящего Палладу, могла бы составить содержание стасима, отделявшего этот эписодий от 4-го (и последнего).

⁵⁸ Carrara, 71; Connor-Visser, 156; Cropp, 178; Webster, 128.

⁵⁹ Cropp, 113 sq.; Kamerbeck (1970), 113 sq.

⁶⁰ πέλανον — ритуальная смесь из муки, меда и масла.

⁶¹ σελήναι — ритуальные круглыс ленешки, называемые «луной» или «месяцем» и изготовляемые из еще не созревшей пшеницы.

⁶² Sch. Eur. Hipp. 58.

[&]quot; Calder, 152 sq.

С полной очевидностью относится к этому эписодию второй большой монолог, сохранившийся от, «Эрехфея», — наставление уходящего в бой царя своему потенциальному престолонаследнику, т. е. тому самому сыну, существование которого отрицала в своей речи Праксифея. Эрехфей же считает его достаточно взрослым, чтобы воспринимать отцовские советы (см. ниже, ст. 2—3). Чтобы примирить две взаимоисключающие версии, приходится признать этого сына приемным и еще не доросшим до участия в сражениях. На его место у исследователей есть несколько кандидатур, — то Кекроп⁶⁴, то Ион⁶⁵, то Ксуф⁶⁶, — и любая из них встречает сопротивление остальной мифологической традиции и нигде не находит подтверждения. Скорее всего, этот мотив введен Еврипидом не более, чем ад hос, и для нас гораздо важнее содержание советов Эрехфея, чем личность его приемного сына.

Дошедший до нас монолог, как видно из его начала, служил ответом на вопрос собеседника:

Спросил ты к месту. Я хочу, дитя мое, — Ведь ты уже разумен, — чтоб отцовские, Коль я умру, запомина наставления, Для благородных юношей полезные.

- 5 Я в краткой речи многое хочу вместить. Во-первых, кроток будь душой и разумом⁶⁷. Дав бедным и богатым долю равных прав, Тех и других заставишь почитать себя⁶⁸. Одно из мнений двух приняв за истину,
- 10 Его держись; другим пренебреги совсем⁶⁹. Беги богатств неправедных царей чертог Ты сохранишь надолго; если ж в дом вошла Стяжательства зараза, нет спасения⁷⁰. Владеть добром старайся: в нем всегда найдешь
- 15 Ты благородство, в нем и брак удачливый, А в бедности для всех одно бесславие; Пусть мудр бедняк, почета не стяжать ему⁷¹. Друзей приобретай, на речи сдержанных;

⁶⁴ Martinez Diez (1975), 238 sq.

⁶³ Mette (1968, 114; Treu, 129; Carrara, 33 sq.

⁶⁶ Webster, 129; Van Looy, 122.

⁶⁷ ўдюс как качество ндеального царя см.: Od. 11. 230-234 = V. 8-12; XIV. 139.

⁶⁸ Cp.: Thuc. II. 37, I; Eurip. Suppl. 403-408, 433-436; fr. 626,1-2.

⁶⁹ Мысль, направленная против софистического положения о том, что по каждому вопросу могут быть выдвинуты два противоположных, но одинаково справедливых мнения. Ср.: Suppl. 486-488; Antiop. fr. 189 ([138] 1996, № 1, с. 225).

⁷⁰ Ср. выше, фр. 44.

⁷¹ Cp. Eurip. Phoen. 438-442; El. 37 sq., 373-376; fr.395; Soph., fr. 88 R.

От тех, кто льстит тебе для удовольствия,

- 20 Дверь запирай надежными затворами. Стремись к общенью с опытными старцами, Тех презирай, чьи нравы пеобузданны: Услада недолга от скверных радостей. Не чванься, сып, своею властью царскою.
- 25 Преследуй страсти в гражданах поэорные⁷²; Пусть петля и железа будут платою, Кто опоэорит честных бедняков детей⁷³. Отнюдь дурных⁷⁴ сограждан не усиливай: Заполнив град, разбогатев неправедно,
- 30 Они, как кони, на дыбы взвиваются, Когда нежданно счастье посетит их дом. Однако руку дай пожать отцу, мой сын, И будь эдоров. А ласки непомерные Разумный муж предоставляет женщинам⁷⁵.

Отношение к этому монологу в специальной литературе представляется достаточно непоследовательным. С одной стороны, множество параллельных мест (они приведены и в наших ссылках) указывает на серьезный характер жизненных правил, вложенных в уста Эрехфея: очевидно их родство с более ранней дидактической греческой поэзией («Труды и дни», Солон, Фокилид, Феогнид), как по содержанию, так и по форме. В отличие от риторически построенной речи Праксифеи монолог Эрехфея представляет собой набор житейских правил. каждое из которых умещается в один, чаще — в несколько стихов (6; 7 ca.; 9 ca.; 11-13; 14-17; 18-20; 21-23; 24; 25; 26 ca.; 28-31); без особого ушеоба для смысла их можно поменять местами (скажем. ст. 24 в сопровождении ст. 21 поставить после ст. 6: ст. 14-17 перед ст. 14-13) — от перестановки слагаемых сумма не изменится. Тем более нет необходимости, под очевидным влиянием Веста, в поисках прототипа обращаться к наставлениям Ахикара 6. С другой стороны, с легкой руки Велькера эти стихи стали сравнивать с триви-

⁷² Ср. к наставлению о выборе друзей: Eurip. Andr. 683 sq.; Suppl. 232-234, 894 sq.; El. 383*385; Ion 62; fr. 291, 1 sq.; Hdt. III. 80, 4; Isocr. Т. 5, 15 sq., 30; II. 27. Осуждение преступлений на сексуальной почве см.: Eurip. Suppl. 450-455; El. 947 sq.; Thuc. VI. 54-58; Isocr. III. 36; Arist. Pol. V. 11. 1314 b 23 sq.

^В О бедных, но честных гражданах см.: Eurip. Andr. 640; El. 253; Or. 870; Thuc. II. 40. I.

⁷⁴ «Дурных» (κακοί) — социально-политическая характеристика (ср.: Eurip. Suppl. 423-425; Aristoph. Equ. 186; Ps.-Xen. Athen, pol. 1,5), в которой большинство исследователей видят намек на современных Еврипиду демагогов (Carrara. 74; Di Benedetto (1968). 77; Treu, 130 sq.); Кропп, напротив, усматривает здесь обличение тирании, не имевшее, на мой взгляд, никакого смысла в Афинах в 20-е годы V в.

⁷⁵ Ср. выше фр. 50, 28 сл.

⁷⁶ Cropp, 181 sq.

альной болтовней Полония в «Гамлете» (акт II, 1) и усматривать в них даже ироническое отношение автора к своему герою". Эта точка эрения кажется мне совершенно неправильной. Уже одно различие в ситуации между «Гамлетом» и «Эрехфеем» должно было бы насторожить современных критиков: там Полоний («обыкновенный зануда», по выражению В. Набокова), которому ничто не угрожает, учит своего слугу Рейнальдо, как путем провокации выведать правду о поведении Лаэрга; здесь отец, идущий на жестокий бой, оставляет завещание совершенно неопытному в государственных делах наследнику. Впрочем, русскому читателю в данном случае вообще нет необходимости искать сходство между Еврипидом и Шекспиром; гораздо более убедительна для нас аналогия между фр. 53 и прощальным монологом Бориса Годунова у Пушкина.

Вернемся, однако, к нашей трагедии. К 4-у эписодию обычно относят еще один стих, которым завершался чей-то монолог:

Одним лишь словом речь моя кончается (фр. 54).

Если отдать эти слова Эрехфею, то надо предположить, что после расставания с сыном он произносил еще несколько стихов о своем долге или о грозящей ему опасности, заключением которых и служил обсуждаемый стих. Впрочем, фр. 54 носит настолько общий характер, что мог быть употреблен в конце любого монолога в любом эписодии.

После ухода Эрехфея следует ожидать стасима хора, на этот раз уже основного. От него, опять у Стобея, сохранился небольшой отрывок, напоминающий более известный в античности хор из «Кресфонта», фр. 453 ([138, 1995, № 3, с. 267]):

(Хор афинских старцев)
Пусть бы копье, паутиной обвитое,
Вечно лежало нетронутым, я же, избрав себе
Спутником старость седую, в покое
Песнь заводил, увенчавши венками
5 Волосы белые, а в храме, колоннами
Украшенном, фракийский цит повесил бы
Афине в дар и развернул
Скрижали, мудростью славные (фр. 60).

Конец 4 стасима означает начало финальной сцены — эксода, примерно половина которого известна нам теперь из Сорбоннского папируса (фр. 65)⁷⁸. Из первых же сохранившихся стихов явствует,

⁷⁷ Austin (1968), 17; 28 n.; Goossens, 122, n. 2; Van Looy, 115.

⁷⁸ Из него дошло 119 стихов, и лакуны между сохранившимися кусками составляют еще свыше 120 стихов. Недостает самого пачала эксода и пескольких стихов в копце.

что дело происходит на афинском Акрополе, где Праксифея и хор ожидают сообщения об исходе сражения:

Но кто, друзья, на кручи скал Палладиных Известье принесет от войска верное? (ст. 3 сл.)⁷⁹.

На риторический вопрос Корифея хор отвечает лирической партией:

О, когда же смогу я песней победной Огласить город мой кликом громким: «Пеан!» ⁸⁰? Когда нагружу я трудом желанным старые руки, Сливая со сладостным стоном кифары⁸¹ Звучание флейты ливийской? Да пойдет ли в пляс дева со старцем? ⁸² (ст. 5—10).

Здесь как раз приближается Вестник («Но вот я вижу к нам от войска вестника», 11, — провозглащает Корифей), после чего колонка обрывается и в тексте образуется лакуна примерно в 10 стихов, в которой содержалось начало диалога в виде стихомифии между Праксифеей и Вестником. В такой форме Еврипид предваряет обычно подробный рассказ о событии⁸³. Продолжение стихомифии — в начале кол. 11⁸⁴:

Вестник: Трофей воздвиг своей рукою собственной

Царь Эрехфей в родной земле над варваром.

Праксифея: Весть хороша, но кто, скажи, убит, кто жив? 15 Вестник: Погиб, ударом в печень поражен, Евмолп.

Праксифея: Супруг мой Эрехфей остался жив иль нет? Вестник: В сиянии блаженства пребывает он.

Праксифся: Коль жив он и принес победу городу. Вестник: Свидетели — с воагов доспехи снятые.

20 Праксифея: Так что же, умер он иль видит солнца свет?

Вестник: Он умер, но погибшие со славою

Для нас живей, чем люди недостойные 86 (ст. 12-22).

На этом текст кол. II обрывается, и перед кол. III надо допустить лакуну размеров около 100 стихов. В ней естественно предположить

⁷⁹ Первые два стиха — в плохом состоянии.

⁸⁰ Когда же смогу я...? -- Ср.: Eurip. Bacch. 862.

⁸¹ От «Эрехфея» дошло еще словосочетание «Асийские созвучня» (фр. 64). По объяснению Etymologicon Magnum, имеются в виду звуки кифары. Может быть, для этих слов нашлось бы место в обозначенной выше лакуне, где хор по-своему реагировал на горестное известие?

⁸² Т. е. радость охватит всех граждан, независмо от их возраста: Eurip. Her. F. 687-694; Soph. Trach. 205-215.

⁸³ Eurip. Hrcld. 784-792; Andr. 1070-1085; Suppl. 634-649; El. 761-773; Phoen. 1067-1089.

⁸⁴ Текст далее, как и в предыдущей партии хора, кое-где поврежден; перевод сделан с учетом предложенных дополнений.

⁸³ Здесь и в ст. 19 Вестник старается с помощью эвфемизмов подготовить Пракснфею к известию о смерти мужа. Ср.: Тго. 268-270.

⁸⁶ От слов: «Но погибщие...» до конца — фр. 52.

рассказ вестника о самоубийстве двух дочерей Эрехфея и Праксифеи, о ходе сражения, победе Эрехфея над Евмолпом и, наконец, о гибели самого царя, поглощенного, по воле Посидона, землей (см. ниже ст. 59 сл.) ⁸⁷. Что касается примыкающей к лакуне нижней половины самой кол. III, то от нее уцелели отдельные слова и словосочетания из ст. 23-32: «....судьба злосчастного... моих дочерей.... пали....призывая...из дворца....вид» Скорее всего, это — остатки монодии Праксифеи, за которой в начале кол. IV сохранились полтора стиха из ответного плача хора (34—35а). Затем идет новая монодия Праксифеи (35b—44) в и новая строфа хора (45—54). Поскольку текст дошел не в лучшем состоянии, перевод носит несколько приблизительный характер.

Χορ

..Део святая⁹⁰! Несет слез поток, всех влечет нас! 35 Тебя ж как скрутило горе!

Праксифея

O kom mhe⁹¹, o чем мне

Раньше стенать? Оплачу ли родину, долю Двух дочерей", взятых могилою в их одержимости? Трупы, о горе, увидела, стона достойные!"
Тебя ли, супруг мой, оплачу, под землю

40 Взятого вихрем губительным? Или тебя, кто за город Честь приняла нечестивую, славу снискала бесславную, Смертью достигнув вершины доблести?⁹⁴ Кто безжалостен так, чтоб над горем моим с воплем слез не пролить?

⁸⁷ Ср. Ion, 281. Количество утраченных сгихов ср. по объему со сценой в «Андромахе», где в финальном плаче стихомифия занимает ст. 1070-1084, а за ней следует монолог Вестника размером в 81 стих. См.: Austin (1967), 48.

^{** «}Вид» — πρόσοψιν (πρόσ δψιν?); или «(страшное) зрелище» — вероятно, о телах разбившихся дочерей, которые во время монолога Вестинка могли внести на орхестру. См. пиже, 38: πρόσειδον. См.: Austin (1967), 54; Carrara, 86.

⁶⁹ На лирическую партию указывает дорическая форма ἀπύουσα аттической ἡπύουσα («призывая», particip, praes. fem.).

⁹⁰ Део, т. с. Деметра. В оригинале Δηοῦς κάρα, которое Кропії переводит: «Deo's head(?)». Но, может быть, κάρα просто описательное выражение, как Ἰσμένης κάρα, Soph. Ant. 1? Или в утраченном ст. 33 упоминалась «дочь Део», т. е. Персефона, в жертву которой была принесена дочь Эрехфея? См. свид. 2 и Hrcld. 409, 490, 601; Her. F. 1104 (Сгорр, 188).

⁹¹ О ком мне... раньше ... — ср. Phoen. 1524-1529.

⁹² Перевожу по предложению Камербика (1970), 122: ӑтау ѽу...

³³ τὰ δάκρυτα или κρυερά, по чтению Камербика, там же. Во втором случае надо перевести: «растерзанные».

³⁴ Принимаю здесь чтения Дигтля (ієрòν ἀνίερον, ὄσιον ὰνόσιον — к типично еврипидовскому оксюморону см.: Tro.1315 sq.; Or. 546 sq.), Колларда (ἀρετάς) и Кроппа, который предполагает в утраченной половине ст. 42 что-нибудь вроде θ[άνατον παθοῦσα] (Сгорр, 189).

Начинается вемлетрясение, насланное Посидоном в.

- 45 Увы, увы! Мать Земля!.... Прочь бегите.... Где найти конец несчастьям моим? Бегите из страны, безумьем гонимые... * В дикой пляске твердь эемная, кровля стонет от ударов.Посидон низвергает на город.... 50несчастья страшнейшие...
- ...беда, разгром, и стены сами падают,
- 52войско...мы ж пропадаем...
- 54 Безумием вакхическим охвачен дом!

В ст. 55 на теологейоне появляется Афина и обращается сначала к Посидону, потом, со ст. 63, — к Праксифее. В ст. 58, 62, 75 сл., 81 сл. есть пропуски, в двух последних — весьма значительные. Остальные стихи, по 100 включительно, дошли в таком состоянии, которое любой издатель папируса сочтет идеальным.

- 55 Прошу тебя, трезубец от земли моей Ты отврати, владыка Посидон. Не тронь Моей страны и мой любимый град не рушь. Не то, пусть боги счастья не дадут тебе!97 Еще ль ты не доволен, что в подземный мрак
- 60 Скрыл Эрехфея, сокрушив сполна мой дух? Теперь ты ждешь свершений окончательныхподземные.....

А ты, Кефиса дочь, ты, землю спасшая, Услышь Афины речь, не знавшей матери⁹⁸.

- 65 Во-первых, объявлю тебе о дочери, Что в жертву сей земле супруг назначил твой. Устрой могилу там ей, где с дыханием Она рассталась, и сестер, что клятву дав, Не отступились, девы благородные,
- 70 В одной могиле с нею упокой в земле. Но души дев в Аида мрак не спустятся:

⁹⁵ К изображению землетрясения ср.: Eurip. Her. F. 904-909; Bacch. 585-603; Aesch. Prom. 1080-1090; fr. 58. В афинском театре оно, вероятно, сопровождалось шумовыми эффектами, едва ли --- зрительными.

м Перевод по Камербику, ех. gr. Среди мелких фрагментов из «Эрехфея» сохранилась еще глосса «безвыходное» (фр. 61) . Может быть, она заимствована из этого хора, но с таким же успехом могла быть отнесена в начальных сценах к положению Эрехфея.

 $^{^{97}}$ Стих загадочный. Δ оїє — неизбежное чтенне, θ є[ої] в конце стиха — наиболее вероятное. Однако какого счастья могут лишить Посидона боги? См.: Austin (1967), 52; Cropp. 190.

⁹⁸ Aesch. Eum. 736; Eurip. Phoen. 666.

10. Трагедия Еврипида «Эрехфей»

В эфире их я поселила облачном И нареку в Элладе славным именем,

- 74 Чтоб звали их теперь Гиакинфидами".
- 77 ...Страну спасла; а я велю всем гражданам Их каждый год закланьями обильными И жертвой почитать, в один и тот же срок,
- 80 С хорами юных дев, их прославляющих. И знайте: если в землю вашу с войском враг¹⁰⁰ Войти захочет, вы перед сражением Тех дев должны почтить начальной жертвою, Не пользуясь ветвями виноградными.
- 85 Ни их плодом, а пчел одних добычею С водою свежей вместе. Недоступным вы Участок сохраняйте этих девушек. Пусть тайно враг им жертв не принесет. Ему К победе это будет, вам же к бедствию.
- 90 Поставь алгарь за каменными степами Супругу твоему в средине города, Священным Посидоном будет зваться оп, Его сгубившим, и под этим именем Почтут пусть Эрехфея гекатомбами.
- 95 Тебя ж, устои града сохранившую, Моею жрицей назовут, и жертвами От города украсишь алтари мои. Ты слышала, что должно в сей земле свершить. И то, что в небесах назначил Зевс отец,
- 100 Скажу тебе. Евмолпа, здесь погибшего, Другой Евмолп...

С последним стихом мы оказываемся уже на кол. VIII, от которой сохранились только начала строк 101—119. Первые 17 завершают речь Афины: «Деметра... Кому стать должно... Женившись... (103) Одну из них... Гиадами... Созвездий... Део.... (110) Запретные.... И труд.... Почтенных... Гермеса... Керики... (115) Но прекрати.... И жалобные вопли.... О том, что...» Последние два стиха — начало ответа Праксифеи: «О владычица... жалобы...» Здесь папирус обрывается, но по аналогии с другими трагедиями можно быть уверенными, что до конца остались считаные строки.

³⁹ В следующих далее, очень поврежденных стихах 75 сл., как полагают, Афина объясняла происхождение этого имени. См.: Austin (1967), 56; Carrara, 87; Cropp, 191 sq.: Kamerbeek (1970), 126; Treu, 122.

плохо сохранившиеся ст. 81 сл. переведены с учетом предложений Камербика (1970), 126, и Троя, 123.

¹⁰¹ Aélion, 203. До конца трагедии после завершения монолога deus ex machina остается стихов: в «Инполите» — 25, в «Елене» — 13, в «Андромахе» и «Ифигении Тавр.» — по 10, в «Просительницах» — 8, в «Ионе» — 4, в «Электре» и «Оресте» — по 3.

По своему построению речь Афины мало чем отличается от монологов других богов, выступающих в финале трагедий Еврипида. Сначала они называют себя и объясняют причину своего появления (в «Эрехфее» в обратном порядке: ст. 55—62, потом ст. 64); затем обращаются к находящемуся на орхестре персонажу $(63-64)^{103}$ и дают ему указание, что он должен делать (65 сл.) Сбычно это касается похорон и следующего за ними установления культа $(67-89 — 0 \text{ дочерях}; 90—94 — 0 \text{ самом Эрехфее}) Спосле чего божество переходит к судьбе самого персонажа, оставшегося в живых <math>(95-97)^{106}$. Дальше следует предсказание о более отдаленных событиях (в нашем случае — учреждении Элевсинских мистерий, 99-114) и совет воздержаться от излишних эмоций (115-117).

Содержание этого монолога заслуживает более подробного обсуждения, так как оно поэволит подойти к выводам о трагедии в целом.

Прежде всего, впервые становятся известны подробности отправления культа Гиакинфид. До сих пор сведениями о нем мы были обязаны Павсанию (І. 26, 5), Фотию (см. свид. 7 со ссылкой на Фанодема) и схолию к ст. 100 «Эдипа в Колоне» (со ссылкой на Филохора), из которого следовало, что дочерям Эрехфея, как и Евменидам^{ю8}, приносили так называемые «бесхмельные жертвы», т. е. не только возлияния совершались не вином, а смесью проточной воды с медом, но и для разжигания костра запрещалось употреблять хворост от виноградника и смоковницы^{ю9}. Теперь мы имеем подтверждение этому в ст. 84—86 из «Эрехфея». Культ Гиакинфид во времена Еврипида соблюдался, видимо, не очень аккуратно: отсюда в словах Афины указание чтить их ежегодно, не пропуская положенного срока (78 сл.). Могила их будет иметь апотропическое значение: при попытке нападения на Аттику извне им следует принести самые первые жерт-

 $^{^{102}}$ Eurip. Hipp. 1285; Andr. 1232; Suppl. 1183; Ion 1554-1556; Iph. T. 1436; El. 1239 sq.; Hel. 1643 sq.; Or. 1626.

¹⁰⁵ Eurip. Hipp. 1431; Andr. 1238, 1253; Suppl. 1213; Iph. T. 1462; El. 1250, 1273, 1276, 1288; Hel. 1662; Or. 1627, 1643; Bacch. 1338.

¹⁰⁴ Ср. фро̂та µév: Andr. 1233; Antiop. fr. 10, v. 68 (Page, GLP); см.: [138] 1996, № 4, с. 230; ср.: Soph. Phil. 1418. Предписания без указания на первоочередность: Suppl. 1185-1195; Ion 1571-1575; Iph. Т. 1437-1445; El. 1249-1251, 1284-1287, 1342-1346; Hel. 1656 sq.; Ion 1571-1575, 1601-1603; Or. 1643-1652.

¹⁰⁵ Eurip. Med. 1378-1383, при том, что похороны она берст на себя; Andr. 1239-1242, 1263 sq.; El. 1276-1280.

¹⁶⁶ Eurip. Hipp. 1431-1434; Andr. 1243-1262; Suppl. 1214-1216; Iph. T. 1446-1474; El. 1252-1275; Hel. 1664-1679; Ion 1589-1594; Or. 1655-1665; Bacch, 1330-1339.

¹⁰⁷ Eurip. Andr. 1270; El. 1320. С ответом Праксифен (118 сл.) ср.: Suppl. 1227; Or. 1670, 1679.

¹⁰⁸ Aesch. Eum. 107; Soph. OC 100, 158-160, 480 sq.

¹⁰⁹ Ср.: Bingen, прим. 3 В.

вы $(81-83)^{16}$ и не допускать жертвоприношения со стороны врага (88 сл.). Что касается их наименования Гиакинфидами, то наиболее простым представляется объяснение Фанодема — от Гиакинфова холма, на котором, по свид. 7, были принесены в жертву две сестры. Откуда происходило название самого холма — другой вопрос, для нас в данном случае не имеющий значения. Отождествление Эрехфеид с Гиадами (107), о чем было известно из схолия к Арату, 172, является, вероятно, нововведением самого Еврипида¹¹.

Если изображение в «Эрехфее» культа Гиакинфид никаких споров в литературе не вызвало, то вокруг ст. 90-94 развернулась целая полемика. Одни считают, что за предписанием Афины обнести алтарь (σηκός) Эрехфея каменными стенами (περιβόλοισι λαΐνοις) следует видеть прямое указание на начавщуюся постройку Эрехфейона 112; другие, наоборот, рассматривают эти слова как побуждение со стороны Еврипида к ее началу¹³. Не ясным остается также вопрос об отождествлении Эрехфея с Посидоном, которое явно вытекает из ст. 92-94, — было ли оно общепризнанным уже во время Еврипида или является проекцией в будущее? По поводу первого разногласия мы говорили выше (см. прим. 5). Что касается связи Эрехфея и Посидона, то она имела, по-видимому, достаточно древнюю историю, поскольку оба были связаны с хтоническими представлениями (ср. эпитеты Посидона ένοσίχθων, έλελίχθων, σεισίχθων). В наиболее древней надписи, IG II, 580 (460-450 гг.) их имена стоят рядом. Вероятно, здесь опущен союз καί, как опущен он и между именами двух дарителей¹¹, но из двух более поздних надписей (IG III, 1146, — серед. IV в.; ibid., 5058 — II в. до н. э.) следует, что их культ обслуживался одним жрецом. В храме, первоначально посвященном Афине-Полиаде и только позже получившем название Эрехфейона, целла Эрехфея соседствовала со следом от трезубца Посидона и источником соленой воды, начавшим бить, по преданию, по его же приказу. Жертвы обоим приносились на одном и том же алтаре¹¹³. Таким образом, нет ничего удивительного в том, что Еврипиду местный аттический герой представлялся после его обожествления ипостасью Посидона. Во всяком случае, такое отождествление значительно повыша-

¹¹⁰ Cp.: Soph. OC 92 sq., 616-628, 1518-1525; Eurip. Hreld. 1032-1037; Suppl. 1208 sq. ¹¹¹ Cropp, 153, 194.

¹¹² Austin (1967), 17; (1968), 22; Calder, 156; Prestipino, 16 sq.; Treu, 125. Austin (1967), 17; (1968), 22; Calder, 156; Prestipino, 16 sq.; Treu, 125.

¹³ Clairmont, 490: Lacore, 223, 225.
14 Nilsson M. P. Geschichte der griechischen Religion, B. I.

¹¹⁴ Nilsson M. P. Geschichte der griechischen Religion. B. I. 2. Aufl. München, 1955, S. 449. Anm. 3; иначе: Austin (1967), 59.

¹¹⁵ Lacore, 218 - 220, 226 sq.

ло его авторитет и отвечало общему направлению мыслей автора в годы Пелопоннесской войны. Вместе с тем, сближение Эрехфея с Посидоном позволяло также уладить отношения между богомземлеколебателем и Афиной. Неизвестно, какую роль играло в «Эрехфее» противостояние двух богов в их борьбе за первенство в Аттике; мнение, что оно являлось «существенным уэлом трагического конфликта» вероятно, сильно преувеличено. Однако опасение Праксифеи в ее большой речи, ст. 46—49, что в случае победы Евмолпа трезубец заменит на Акрополе оливу, тоже заслуживает внимания. Посидон, сначала покровительствовавший Евмолпу, и Афина, провозглашающая обожествление Эрехфея, явно идут на мировую, подобно тому, как это произошло в отношениях между эриниями и той же Афиной в эсхиловских «Евменидах», хотя там и конфликт был гораздо напряженней, и примирение обставлено более торжественно.

Еще одна культовая легенда связана с Праксифеей, которую Афина назначает своей жрицей (95—97). В историческое время жреческие обязанности в культе Афины-Полиады исполняли представители рода Этеобугадов, возводившие свою родословную к легендарному Буту, — по одной из версий^и, брату Эрехфея. Делая первой жрицей Афины невестку Бута, Еврипид и эдесь приближается к реалиям афинской культовой практики^и.

Последний шаг в этом направлении — учреждение Элевсинских мистерий, происходящее на еще более высоком уровне, а именно, по воле Зевса (100—117). С этим актом уже в гомеровском гимне к Деметре, 473—475, связывалось имя Евмолпа. Поскольку же, по еврипидовской версии, Евмолп погиб в бою, поэту пришлось воспользоваться другим вариантом, сохранившимся в схолиях к ст. 1053 «Эдипа в Колоне» со ссылкой на жившего, вероятно, в IV в. до н. э. историка Андрона из Галикарнасса или Эфеса (FGrH 107 F 13): «От Евмолпа родился Керик, от него Евмолп, от того Антифем, от него же поэт Мусей, а от того Евмолпій, установивший мистерии и ставший гиерофантом». Соответственно в ст. 101 Вест предложил дополнение: «Другой Евмолп, (из поколенья пятого)». В начале ст. 102 можно предположить: «От Деметры (паучится обряду...)». Вполне

¹⁰⁶ Austin (1967), 19; Lacore, 217; cp.: Kamerbeek (1991), 112; Van Looy, 120; Prestipino, 14; Treu, 119.

¹¹⁷ Apollod. III, 15, 1.

¹¹⁸ Ср. также в финалс «Ифигении в Тавриде», 1462 сл., учреждение культа Артемиды в Бравропе и назначение Ифигении ее жрицей.

¹¹⁹ Ср: Marmor Parium (FGrH Teil II. Lief. 3. Berl., 1929; reimpress.: Leiden, 1962. № 239, 27-29) — учредил мистерии, по нынешнему летосчислению, между 1397 и 1373 гг. Евмоли, сын Мусея.

соответствуют этому ходу мысли и другие дошедшие слова: «Запретные» таинства «почтенных» тобогинь, т. е. Деметры и Коры, имена Гермеса и Кериков, чьим родоначальником он считался, а Керики, как известно, были так же тесно связаны с Элевсинскими мистериями, как и Евмолпиды 12 .

Подводя итог обзору фрагментов «Эрехфея», мы можем сказать, что эта трагедия не открывает новых граней в наследии Еврипида, но обогащает наши представления о его творчестве и известной эволюции художественных приемов.

Первос, что бросается в глаза, это — божественное обрамление. которое до сих пор было известно только в двух трагедиях: «Ипполите» и «Ионе»¹³. При этом удается установить некую градацию во взаимоотношениях предстающих перед зрителем богов. В «Ипполите» Киприда и Артемида олицетворяют две откровенно враждебные силы. Месть Афродиты вызвана пренебрежением Ипполита к ее дарам и его приверженностью Артемиде, которую герой демонстрирует при первом же своем появлении на орхестре, сразу вслед за монологом богини. В свою очередь Артемида грозит отомстить Киприде, погубив наиболее дорогого ей из смертных (1420-1422). Мы не знаем, насколько враждебно был настроен Посидон в отношении Афины в прологе «Эрехфея», но ее речь выдержана в достаточно спокойных тонах; обращаясь непосредственно к Посидону, она ни чем ему не угрожает. Установление культа Посидона-Эрехфея также свидетельствует о мирном разрешении конфликта. В «Ионе» и вовсе нет никакого противопоставления двух богов. Речь Афины в финале служит как бы завершением монолога Гермеса в прологе: там он сообщал о прошлом, эдесь она предсказывает будущее, и между двумя этими полюсами расположено действие трагедии, протекающее, естественно, в настоящем.

Во-вторых, появление богов в прологе и эксоде, как и их участие в дальнейшем, остаются во всех трех трагедиях не более, чем начальным толчком для событий, в которые вовлечены люди, действующие по собственным побуждениям и им подчиняющиеся. Бог, в лучшем случае, только инициирует конфликт: Киприда, возбудив преступную страсть в душе Федры; Аполлон, дав устами Дельфийского оракула

¹²⁰ ἄρρητα, cp.: Aristoph. Nub. 302.

^[2] σεμνῶν

¹²² Ср. в словаре «Суда»: «Кήриксс. Род в Афинах, называемый от Керика, сына Гермеса»; Раиз. 1. 38, 3: «....Когда Евмолп скончался, младшим из сыновей остался Керик, про которого сами Керики говорят, что он сын Аглавры, дочери Кекропа, и Гермеса, а не Евмолпа».

¹²³ Austin (1967), 19; Kamerbeek (1991), 111 sq.; Prestipino, 14.

страшное прорицание Эрехфею; тот же Аполлон, — выбрав исполнителями своего плана не подозревающих этого Ксуфа и Креусу. В остальном, трагедия Федры и Ипполита, Эрехфея и Праксифеи, крушение всех надежд Креусы и последствия этого вытекают из их собственной жизненной позиции и приводят к принятию решений, соответствующих их душевному состоянию. И опять мы можем наблюдать постепенное смягчение результатов этих решений. В «Ипполите» погибают оба антагониста; в «Эрехфее» смерть настигает героя уже после его победы, а жертвоприношение дочери, по крайней мере, не является бессмысленным; в «Ионе» и сам он, и Креуса, хоть и были на грани гибели, остаются в живых, обретя друг друга.

Наконец, во всех трех трагедиях в конфликте участвует еще третий персонаж, и роль его постепенно теряет драматическую напряженность. В «Ипполите» это Тесей, своим проклятьем губящий ни в чем неповинного Ипполита и узнающий с роковым опозданием о бессмысленности этой потери; в «Эрехфее» — царевна, приносимая в жертву ради победы в войне (самая тяжелая утрата в дошедших до нас фрагментах, что остается неизвестным ее собственное отношение к необходимости жертвоприношения: преобладали в ней страх, как у эсхиловской Ифигении и в первой половине «Ифигении в Авлиде» у Еврипида, или сознательная решимость, как у Макарии в «Гераклидах» и у той же Ифигении во второй половине еврипидовской трагедии?). В любом случае дочь Эрехфея оставалась фигурой страдающей, а не действующей, как Тесей. Наконец, роль Ксуфа в «Ионе» — вовсе служебная, и в конфликт он ни в какой мере не втянут.

По развиваемой в трагедии идее патриотического самопожертвования «Эрехфей», что было известно и раньше, напоминает как близкие к нему по времени создания пьесы («Гераклиды» и «Просительницы» "), так и поэдние («Финикиянки», «Ифигения в Авлиде»). Установление более тесного сходства затрудняется тем, что, как уже сказано, роль самой царской дочери в «Эрехфее» нам совершенно не ясна. Вместе с тем, нельзя забывать и другое: «Просительницы» и «Эрехфей», созданные во второй половине Архидамовой войны, при всей их патриотической направленности, отнюдь не служат прославлению войны как таковой. Хотя Ди Бенедетто несколько преувеличивает ситуацию, говоря об «антивоенной пропаганде» в этих трагедиих он прав в том, что Еврипид не останавливается перед изображением мрачных последствий войны. В «энкомии Афинам», как на

¹²⁴ Ag. 238-258.

¹²⁵ В датировке «Просительниц» 424-м годом я нехожу из аргументов, выдвинутых в книге: Zimtz G. The Political Plays of Euripides. Cambridge, 1965, p. 88.

¹²⁶ Di Benedetto (1968), 73-75; более взвещенная оценка у Aélion, 214-216.

10. Трагедия Еврипида «Эрехфей»

званы «Просительницы» в плохо сохранившемся плобестіс к ним, вся последняя треть занята, в сущности, погребальной церемонией с оплакиванием погибших. Конечно, нападавшие на Фивы стали жертвой собственного безрассудства в несправедливой войне, но упрек этот следует адресовать в первую очередь Адрасту (как и поступает Тесей, ст. 219—237); собранные же им полководцы изображены, вопреки эсхиловской традиции, в самых благожелательных тонах (857—910). И уж во всяком случае невинными жертвами войны предстают в «Гекубе» Поликсена и Полидор, которых горько оплакивает героиня трагедии (154—176, 585—603, 681—706). К этому следут теперь прибавить монодию Праксифеи в эксоде «Эрехфея». Не будет преувеличением, если мы скажем, что в еврипидовских трагедиях уже во второй половине 20-х годов выэревает будущий замысел «Троянок».

азвание этого доклада может вызвать у специалистов по античной культуре скептическое отношение, поскольку автор, по-видимому, собирается открыть давно открытое: соотношение между долгом и наслаждением в интимной жизни древних греков более, чем 2300 лет назад, было определено в псевдодемосфеновской речи против Неэры (LIX. 122). И сегодня едва ли кто-нибудь сомневается, что вступление в брак и рождение законных детей считалось у афинян гражданским долгом, в то время как наслаждения они искали в кругу гетер. Имеется также достаточное количество работ, посвященных положению женщины в античном обществе и особенно в афинской семье¹. Как известно, главной добродетелью законной жены считалась ее немая покорность мужу и супружеская верность, равно как и добросовестное ведение домашнего хозяйства². Что эти требования далеко не всегда исполнялись,

^{&#}x27;Первая публикация [141] — с большим опозданием, поскольку статья представляла собой доклад, прочитанный на коллоквиуме «Долг и наслаждение в античности», состоявшийся в августе 1979 г. в рамках VII Международного конгресса FIEC (Federation internationale des études classiques). Статья имела подзаголовок: «по Евринну и Менандру», который здесь снят, поскольку, в соответствии с тематикой настоящего тома, печатается в переводе с немецкого только ее 1-я часть. См. ее сокращенный вариант [142]. Здесь Менандр привлекается иногда для сравнения.

¹ Leipoldt J. Die Frau in der antiken Welt und im Urchristentum. 3. Aufl. Lpz., 1965; Burck E. Die Frau in der griechisch-römischen Antike. München, 1969; подробнее всего: Vogt J. Die Gleichwertigkeit der Geschlechter in der bürgerlichen Gesellschaft der Griechen // Akad. d. Wiss. u. d. Lit. in Mainz, Abh. d. Geistes- u. Sozialwiss. Kl. 1960, N 2, 213-255; там же и ранняя литература. См. также: Dover K. J. Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle. Oxf., 1974, p. 95-102, 205-216. [2000. Нет недостатка в подобных работах и в последние годы: Fantham E. (et. al. edd.) Women in the Atiquity. New Assessments. London — New York, 1995; Pomeroy S. Families in classical and Hellenistuc Greece. Represantations and realities. Oxf., 1997: Verilhac A.-M., Vial C. Le mariage grec du VIe siècle av. J.-C. à l'époque d'Auguste. Paris, 1998.

² Thuc. II. 45, 2; Xen. Oec. VII. 4-14, 30-43; Arist. Pol. I. 13, 1260 a 28-31, III. 4, 1277-b 20-25.

явствует из знаменитой 4 речи Лисия, не говоря уже о достаточно откровенном изображении супружеской жизни в древней аттической комедии.

Между тем, в творчестве того античного драматурга, которого современная история литературы ставит у начал европейского гуманизма, супружеские отношения получили освещение, близкое к современному пониманию брака как результата взаимного психического и физического, интеллектуального и биологического влечения и согласия обеих сторон. Разумеется, я имею в виду Еврипида и попробую в этом докладе выяснить, в какой мере возникающая в трагедиях Еврипида картина семейных отношений отражает реальные жизненные обстоятельства и насколько она соответствует идеалам или идеализированным представлениям о союзе между мужем и женой. Поэтому в дальнейшем мы оставим в стороне жен-изменниц, мстительниц и инцестуозные страсти, которых хватает в трагедиях Еврипида, а обратимся к нормальной семье, даже если ее члены носят торжественные одежды героического времени.

Неоценимую помощь при обсуждении интересующего нас вопроса могли бы оказать те сцены, которые мы вместе с Уэбстером можем назвать marriage debates'. К сожалению, до нас не дошел в полном объеме ни один из таких диспутов; вырванные же из контекста цитаты создают большей частью весьма противоречивую картину, и мы можем найти в этих фрагментах высказывания, которые частью передают традиционное представление афинян о браке и о положении женщины в семье⁴, частью носят откровенно полемический характер, причины чему надо каждый раз искать в сюжете трагедии'. Поэтому возьмем за основу поведение и высказывания действующих лиц в целиком сохранившихся трагедиях, а фрагменты будем использовать только как дополнительный материал.

Разумеется, решение о замужестве дочери принадлежит в трагедиях Еврипида исключительно отцу, который, как и в жизни древних афинян, не спрашивает ее мнения, а целью заключения брака считает рождение законных детей.

В этой статье и в № 13 встретятся сокращенные названия следующих трагедий Евринида: Гер. — «Геракл», Ел. — «Елена», Инп. — «Инполит», Иф. А. — «Ифигения в Авлиде», Ор. — «Орест», Прос. — «Просительницы», Тро. — «Троянки».

³ Webster T. B. L. The Tragedies of Euripides. London, 1967, p. 183, 197, 223 f., 235.

⁴ Фр. 164, 215, 401, 520-522, 545, 822, 1055-1057.

⁵ Фр. 168, 525, 775, 1062, 1063. К еврипидовским цитатам περὶ γάμου см. также Р. Oxy. 45, 1977, N 3214 и ст.: Luppe W. Die Euripides-Anthologie P. Oxy. 3214 // ZPE 29, 1978, 33-35.

⁶ Med. 309 sq., Hel. 568.

⁷ Andr. 4 (παιδοποιός); Med. 490 sq., 555-565, 593-597, 876-878. см. обычную

О мотивах, которыми руководствовался при выборе жены будущий муж, ясно и четко высказывается Адмет: он и его невеста были благородного происхождения, и то же самое касается их родителей. Несколько раньше Адмет обещает не брать в жены после смерти Алкестиды доугую женшину, так как во всей Фессалии нет больше никого столь выдающегося происхождения и такой внешности (332 сл.). Если внешность можно считать субъективным моментом, влияющим на выбор жены, то ее происхождение принадлежит несомненно к объективным, социально предопределенным критериям. В связи с этим находятся и многочисленные оценки Алкестиды как αρίστη γυνή. ευκλεής, εσθλή, γενναία, γενναιστάτη («знатная», «благородная», «доблестная», «родовитая», «самая родовитая»), и такие определения в известной мере связаны с ее решением принести себя в жертву мужу. Но и независимо от этого благородное происхождение и высокие нравственные качества считаются необходимыми свойствами хооошей супоуги.

Со своей стороны жены, которые только после бракосочетания получили возможность познакомиться со своими мужьями, предъявляют к ним такие требования, как рассудительность, происхождение, богатство, храбрость (Тро. 673 сл.), т. е. они указывают снова на импонирующие им объективные критерии, не на личное влечение к супругу. Если же жена сама выбирает себе спутника жизни, поддавалсь при этом владеющему ею чувству, то кончается это большей частью трагически: так Елена, соблазненная красотой и богатством Париса, позволила увлечь себя на стезю преступной измены супружескому долгу (Тро. 987—992), и Медея должна признать, что страсть была в ней сильнее рассудка (485), что в конце концов привело к крушению всех ее надежд.

Долг девушки, выданной замуж без внимания к ее личному чувству, состоит, тем не менее, в том, чтобы хранить верность мужу. Особенно обстоятельно этот мотив разработан, конечно, в «Алкестиде», где героиня доказывает свою верность мужу в совершенно исключительных обстоятельствах. Ее решение принять смерть вместо Адмета хор расценивает как свидетельство высочайшего почитания мужа. «Чего больше можно ожидать от совершеннейшей из жен?» — задает риторический вопрос предводитель хора (153—155), в то время как

формулу в устах отцов у Менандра: «Даю тебе свою дочь для произведения законных детей» (Dysc. 842-844; Sam. 726 sq.; Peric. 1013-1014 п т. д.).

⁸ Alc. 920 sq. с примечанием Л. Меридье в т. 1 издания CUF, с. 92 сл. К формуле ѐк δύ' ἀστῶν γεγονότας ср. Diodor com., fr. 2, 29 (Ath. VI. 239 b=FAC III, p. 222 Edm.).

⁹ Alc. 83-85, 150-152, 181, 231 sq., 235 sq., 241-243, 324, 418, 442, 615, 741-743, 938, 993, 1083.

сама Алкестида считает свою решимость не предать мужа свойством добродетельной жены (180, 290). Своим долгом соблюдать верность супругу считают у Еврипида и другие жены, как идеальные (Андромаха), так и те, которые вынуждены обороняться от роковой Киприды, пробуждающей в них страсть к другому мужчине (Федра; ср. Ипп. 407-418). Следует при этом заметить, что и здесь вопрос ставится под объективным, не субъективным углом эрения: долг жены подчиняться и плохому мужу и его желанию (Андром. 213 сл.) в. Если в «Троянках» (643-657) Андромаха считает признаком доброй славы исполнять обычные требования, предъяжлемые к добродетельной жене (не переступать порог своего дома, не слушать безнравственных речей, скромно молчать в присутствии мужа), то в «Андромахе» она считает своей заслугой даже поддержку Гектора в его увлеченнях: она любила вместе с ним, когда Киприда сбивала его с верного пути, и часто давала грудь его внебрачным детям (222-227). Нам в данном случае совершенно безразлично, откуда Еврипид взял этот мотив применительно к Гектору"; гораздо интереснее, что в сго «незаконной» любви Андромаха не видит ничего больше, чем извинительное физическое влечение и относится к нему с терпением, составляющим чисто женскую добродетель (фретή). Эти супружеские добродетели, присущие, естественно, только женскому полу, становятся для мужей, по мнению Андромахи, источником наслаждения (τέρπουσι). Основу семейного счастья составляет не красота, пробуждающая чувственное влечение, а добродетель, выражающаяся в послушании супругу (207 сл.).

Эта мысль подробнее развивается во фр. 909, который со времен Г. Германа считают отрывком монолога Иокасты из еврипидовского «Эдипа» и соединяют с фр. 545 из той же трагедии.

«Ни одной женщине красота не помогла в брачных отношениях, а добродетель помогла многим, — читаем мы эдесь. — Всякая хорошая жена, составляющая с мужем одно целое, энает, как оберегать благочестие. Главное вот в чем: даже если супруг некрасив, умной женщине подобает считать его красивым; судить должен не глаз, а рассудок. Когда он что-нибудь говорит, надо придерживаться мнения, что он говорит хорошо, даже если на самом деле это не так; надо стараться делать то, что мужу доставляет удовольствие². Приятно,

¹⁰ Царская дочь Электра, выданная за простого крестьянина, все таки понимает, что должна облегчать его заботы (El. 71–76), — и при том, что брак их остается фиктивным.

¹¹ Euripides. Andromache éd. by P. T. Stevens. Oxf., 1971, p. 121 f. (ad v. 224 sq.).

¹² Прямо противоположным образом ведет себя, по словам Андромахи. Гермиона, превознося Спарту и Менелая над о-вом Скирос, где родился Неоптолем, и над 260

когда в случае какой-нибудь беды жена огорчается вместе с мужем и когда она так же принимает участие в его озабоченности, как в его радостях» (фр. 909, 1—10). «Всякая разумная жена — раба своего мужа, только неразумная по глупости считает себя выше его» (фр. 545). Дальше говорящая переходит от общих истин к конкретному случаю: «В любом случае я разделяю с тобой твои страдания; и когда я страдаю вместе с тобой, я вместе с тобой переношу твое несчастье, и ничто не будет для меня безрадостным» (фр. 909, 11 сл.). Не отрицая несомненной готовности Иокасты поддержать мужа в трудную минуту, надо все таки отметить, что побудительным мотивом для нее служит не любовь, а сознание супружеского долга. Выполнение его становится для добродетельной жены даже источником наслаждения (ήδύ), когда муж попал в тяжелую жизненную ситуацию¹³.

Из главного предназначения женщины в семье следует, в сущности, ее забота о детях как будущих защитниках фамильной чести. Хотя героини Еврипида часто находятся в исключительных обстоятельствах, их забота о будущем детей носит совершенно повседневный характер. Федра думает о том, чтобы не причинить стыда своим сыновьям, а, напротив, оставить им доброе имя матери (Ипп. 420-425). Елена надеется, вернувшись в Спарту, восстановить свое доброе имя и таким образом заполучить мужа для дочери, которую до сих пор из-за дурной славы матери никто не хотел взять замуж (Ел. 929-933). Алкестида просит Адмета не приводить в дом новую жену, главным образом, ради детей: мачеха хуже эмеи, и если пасынок еще может надеяться на защиту со стороны отца, то падчерица зависит целиком от чужой женщины, которая может оклеветать ее и ославить и этим отрезать ей возможность для удачного брака (308-316), — в этих словах легко услышать беспокойство рядовой афинской матери, чтобы дочь не осталась ανέκδοτος — «не выданной».

Приведенные примеры из трагедий Еврипида не выходят, как видим, за пределы тех представлений о долге замужней женщины, которые существовали в афинском обществе. Если оставить в стороне особые обстоятельства в судьбе Алкестиды и Андромахи, Федры и Елены, то их моральный кодекс совпадает в целом с идеалом жены, изображенным в «Домострое» Ксенофонта: Исхомах, поучающий

Ахиллом. За это супруг се и ненавидит (ἔχθει) (Andr. 209-212).

¹³ Очень близкий ход мыслей — в так называемом папирусе Дидо, который приписывают то Еврипилу, то Менандру. Однако ни стиль ни содержание отрывка не исключают авторство Менандра. Вот что говорит там молодая женщина: «Законом вечным муж с женою связаны: / Ему любить жену весь век положено, / Ей — делать только то, что мужу правится». См. Менандр. Комедии. Фрагменты. М., 1982, с. 273.

^н Слово «домострой» приобрело у нас негативный оттенок и связывается обычно с

свою юную супругу, как надо вести себя, чтобы удовлетворить самым строгим требованиям, видит источник их высшего взаимного удовлетворения (ἥδιστον, VII. 42) в сознании совершенства, достигнутого ею в ведении домашнего хозяйства. И она сама была чрезвычайно довольна (ἡδομένη ἰσχυρῶς, IX. 1), что научилась класть каждую вещь на свое место, и считала в высшей степени приятным заботиться о заболевших слугах (VII. 37). Если при этом между идеальными партнерами, какими изображаются Исхомах и его жена, возникает некое духовное единство, то происходит это на основе общего представления о домашних обязанностях жены. Что касается интимных чувств, связывающих между собой супругов, то об их значении жена Исхомаха, живущая с ним достаточно долго, знает всё еще только с чужих слов (X. 4).

Как мало интересовала афинян V-IV вв. проблема взаимоотношений между супругами, которая могла возникнуть на основе индивидуального чувства, видно из крайне незначительного внимания, уделяемого женщине, в трех достаточно обширных «сократических диалогах», посвященных теории любви: в «Пире» и «Федре» Платона, как и в «Пире» Ксенофонта. Хотя в платоновском «Пире» половое общение мужчины и женщины признается средством продолжения человеческого рода (191 с), отвечающим стремлению смертной природы к бессмертью (207 а, d; 208 е), лучшими мужами считаются те, которые не стремятся к такому общению, а принуждаются к деторождению только законом (192 а-б). В том же диалоге с похвалой упоминается жертвенная любовь Алкестиды (179 b-d), в то время как любовь к женщинам слывет делом испорченных мужчин, подпавших под влияние «общедоступного» (πάνδημος) Эроса (181 b)¹⁵. В «Пире» Ксенофонта мимоходом упоминается любовь Никерата и его жены (VIII. 3), но не названо, в чем находит выражение эта любовь. При этом ясно, что приводимые Сократом примеры влечения Зевса к смертным женам (VIII. 29) не касаются семейной жизни, но приравниваются к «отклонениям», всегда существовавшим между афинскими гражданами и гетерами. В их обществе мужчина мог найти удовлетворение тем чувствам, которых он не испытывал в законном браке 6.

тираническим произволом, царящим в доме какого-пибудь самодура-купца. На самом деле, оно обозначает «устроение дома», и ничего отрицательного ни в нем, ни в переводимом так названии сочинения Ксенофонта нет.

¹⁵ Cp. Plato. Phaedr. 250 e - 251 a.

¹⁶ Что положение не изменилось и сто лет спустя, видно из менандровского «Третейского суда», где Смикрин объясняет дочери: «Свободной трудно женщине, — / Памфила, знай, — тягаться с потаскухою: / Она куда хитрей, куда бесстыднее / И 262

Можем ли мы после всего сказанного ожидать от греческой трагедии каких-нибудь указаний на чувство, которое супруга испытывает именно к тому мужчине, который стал ее мужем, и на ответное чувство мужа к своей супруге как к индивидуальности?

Ответ на вопрос затрудняется тем, что греческая трагедия в принципе избегала изображения чувственной стороны брачных отношений, поскольку она представлялась сама собой разумеющейся. Такой же аксиомой считалось, что чувственный момент в супружеской жизни играет большую роль для женщины, чем для мужчины. Об этом часто говорят и сами действующие лица и комментирующий их поведение хор17. Как более 40 лет тому назад справедливо заметил Курт фон Фриц, греки различали в любви две стороны: этическую и эротическую, причем местом для проявления первой стороны считали семейную жизнь, для второй — «запретные» связи, которые ведут к разрушению семьи и гибели вовлеченных в этот конфликт людей. Отсюда так часто встречаются в трагедиях Еврипида призывы к «умеренной» Киприде, которая не нарушает обычных норм^ю. Этим объясняется и определенная сдержанность его героев в изъявлении владеющих ими интимных чувств, хороший пример чему дает «Елена».

Хотя сюжет этой трагедии, основанный на встрече супругов после семнадцатилетней разлуки, давал достаточно поводов для изображения их взаимной любви, подвергшейся стольким испытаниям и все еще не избежавшей опасности, в переживаниях Менелая и Елены на первый план выступают внешние критерии:

Елена готова скорее умереть, чем стать женой варварского царя, так как нет надежды на возвращение ее мужа, который мог бы ее спасти (351—359). После неожиданного появления Менелая оба супруга выражают готовность к совместной смерти²⁰, но побуждающие их к этому мотивы отвечают нравственному долгу, а не чувству: Елена своей смертью докажет, что она не предала своего супруга²¹, Менелай только укрепит свою славу покорителя Трои, которую он разорил ради Елены²².

льстит сильней» (фр. 7). См. Менандр (прим. 13), с. 130.

¹⁷ Med. 265, 568-573, 1290-1292, 1365-1367; Andr. 220 sq., 240-242.

¹⁸ K. von Fritz. Haimons Liebe zu Antigone // Philologus 89, 1934, 19-33=idem. Antike und moderne Tragödie. Berlin, 1962, S. 227-240.

¹⁹ Med. 627-643; Hipp. 525-534; Hel. 1105; Iph. A. 543-557; Fr. 26, 388, 897, 907.

²⁰ Hel. 835-842, 928 sq.

²¹ Hel. 834, 927, 931, 1148.

²² Hel. 806, 847-850. В «Троянках», где Менелай настроен гораздо агрессивнее против Елены, он недвусмысленно заявляет, что пришел под Трою не ради своей жены, а из мести человеку, оскорбившему его гостеприимство похищением жены хозяина.

Полного выражения чувств, владеющих супругами после столь долгой разлуки, мы могли бы ожидать в дуэте, следующем непосредственно за их взаимным узнаванием. Однако эта сцена очень близка аналогичным эпизодам в «Ифигении в Тавриде» или в «Ионе», где впервые встречаются нашедшие друг друга брат и сестра, мать и сын. Во всех трех случаях бурное выражение чувств и патетические воспоминания о прошлом характеризуют женскую участницу дуэта, в то время как ее партнер настроен более трезво и сдержанно, не выдавая своих чувств. Во всех трех случаях употребляется одна и та же лексика. Когда Елена говорит Менелаю άδόκητον έγω σε πρὸς στὲρνοις («нежданного прижимаю тебя к своей груди»), а супруг отвечает $\kappa \dot{\alpha} \gamma \dot{\omega} \sigma \dot{\epsilon}$ («и я тебя»), то это нисколько не отличается от слов, в которых выражают свою радость Ифигения и Орест, Креуса, Ион, Электра и сто лет спустя в комедии — отец и дочь, хозяин и раб²³. При всех трех встречах их участники испытывают неожиданное наслаждение и радость⁴⁴. Короче говоря, участники дуэта в «Елене» ни единым словом, ни единым жестом не переступают тех границ «этической» любви, которая должна связывать в семье мужа и жену так же, как сына с матерью и брата с сестрой. В этом свете искренние просьбы вернуть Елену супругу, обращенные самой Еленой и Менелаем к Феоное²⁵, эвучат как признание необходимости восстановить некогда заключенный брачный союз. (Мы оставляем в стороне вопрос, каким образом Менелай, обладавший в течение семи лет после взятия Трои вместо жены призраком Елены, не обнаружил в нем отсутствия тех душевных качеств, которые были свойственны его подлинной супруге. Причина эдесь может быть та, что Менелай, подобно Критобулу у Ксенофонта, ни с одним человеком так мало не разговаривал, как с собственной женой?).

Очевидное воздержание трагических героев от выражения их супружеских чувств служит причиной противоречивой оценки даже тех еврипидовских образов, чье поведение представляется нам достаточно однозначным. Последний пример — суровый отзыв X. Эрбсе об Алкестиде²⁶. Но и P. Швинге, сомневающийся в любви Алкестиды к Адмету²⁷, может быть, не так уж и неправ, если исходить из текста

²⁵ Hel. 899, 910 sq., 947-963.

²³ Hel. 657 sq., cf.. 638, 652; lph. T. 828, 831; lon 1440, 1443 (ἐν χεροῖν σ'ἔχω); El. 579; Men. Mis, 214; Asp. 509.

²⁴ ἡδονὰν... ὡς λάβω: Hel. 635; άδονὰν ἔλαβον: Iph. T. 842; ἡδονά: Ion 1448, cf.1461; χαρά, χαρμονά, χάρις: Hel. 654; Iph. T. 832; Ion 1449.

²⁶ Erbse H. Euripides Alcestis // Philologus 116, 1972, 32.

²⁷ Schwinge R. Die Stellung der Trachinerinnen im Werk des Sophokles. Göttingen, 1962, S. 56.

трагедии: в нем нет ни одного слова, которым Алкестида могла бы обозначить свою любовь к Адмету. Прощаясь со своим брачным ложем, она вспоминает первую ночь с Адметом и их дальнейшую супружескую жизнь (177-180, 249), но не говорит о каком-либо взаимном влечении, которое могло бы возникнуть в ходе совместно поожитых лет, хотя Алкестида и оплакивает расставание с молодостью, в которой у нее было, чему радоваться (ей обс втерлоциу, 289) 28. Единственное место, которое как будто бы выдает ее любовь, это слова, что она не хотела бы жить больше, разлученная с Адметом (287), но следующее тут же воспоминание о детях, которые в этом случае остались бы сиротами, эаставляет Алкестиду подумать о бедственном положении вдовы, лишившейся защиты своего мужа-царя. Таким образом, в области интимных отношений между супругами Алкестида не выходит в своих высказываниях за пределы нравственного долга, характерного, в представлении древних афинян, для супружеской любви.

На этом же уровне остается Адмет. Когда он многократно напоминает о своем одиноком брачном ложе, он видит в этом символ осиротевшего дома²⁹ и решительно отклоняет возможность взять в свой дом приведенную Гераклом незнакомую женщину, боясь осуждения со стороны своего окружения и соблюдая, таким образом, чувство долга по отношению к умершей супруге³⁰.

Вместе с тем, в характеристике Адмета проступают особенно интересные для нашей тематики нюансы. Царь жалуется, что Алкестида, уходя в мир теней, уносит с собой сладость (тє́рψіς) его жизни (347). Чтобы хоть отчасти возместить эту потерю, он будет брать с собой в постель статую, в которой опытный мастер сумеет воспроизвести ее образ. Адмет надеется, что, заключая статую в объятья и называя ее Алкестидой, он облегчит свое горе хотя бы такой ψυχρὰ τέρψις, «хладной сладостью» (348—354). Поэже, при взгляде на приведенную Гераклом пленницу, Адмет особенно тяжело переживает ее сходство с Алкестидой (1061—1063), сходство, как мы энаем, не случайное: когда Адмет получает из рук Геракла возвращенную к жизни жену, он снова владеет ее «ликом и телом», ὅμμα καὶ δέμας (1133 сл.). Заметим, что до этого он решительно отклонил предложение Геракла

²⁸ Я думаю что е́v о́с — единственно возможное чтение, под которым Алкестида разумеет и детей. См. Euripides. Alcestis éd. by A. M. Dail. Oxford, 1954, комментарий к ст. 289. В переводе Инн. Анненского эти, как и многие другис высказывания Алкестиды, сильно осовременены: «И юности услад // Я не хочу, с тобой не разделенных».

²⁹ Alc. 885 sq., 945, 950-953. ³⁰ Alc. 1055-1061, 1087-1096.

принять на ложе женщину, которая могла бы заменить ему Алкестиду (1087—1090). Во всем этом, несомненно, проявляется индивидуальное чувство именно к этой, а не к какой-либо другой женщине, которая охотно заняла бы место рядом с овдовевшим царем.

Другой пример соединения долга и чувства по отношению к супоугу — Евадна в «Поосительницах». В состоянии, гоаничашем с одержимостью (1001), вспоминает она сулившую ей счастье брачную церемонию (990-999) и отдает себе полностью отчет, что своим поступком она одержит победу в добродетели над всеми женами (1059-1063). Оба эти мотива, в общем, традиционны, и готовность Евадны умереть вместе с мужем, чтобы не влачить жалкое существование, очень близка к самопожертвованию Алкестиды; к тому же следует прибавить, что ожидающую ее смерть Евадна расценивает как вершину морального наслаждения (потос, 1006). К такой оценке исполненного супружеского долга присоединяются, однако, вскоре слова, не похожие на те, что позволяют себе произносить женщины в афинской трагедии. «Ради моей славы брошусь я отсюда, с этой скалы в огонь и соединю свое тело с пылающим телом супруга; положив свое тело рядом с его телом (χρώτα χρωτί πέλας θεμένα); я войду в царство Персефоны, не предав тебя, мертвого, даже лежащим под землей» (1014—1024). В десятке коротких стихов получает здесь выражение единство объективного и субъективного, долга и чувства. Апелляция к славе и решимость не предать супруга составляют уже знакомые нам свойства благородной героини Еврипида и относятся к объективным нравственным ценностям. В то же время Евадна объясняет свою готовность к смерти как неукротимое физическое влечение (глагол συμμίγνυμι «соединяться» обозначает обычно половое общение), которое находит дополнение в супружеской верности героини.

Явным преодолением обычных для афинян представлений является выше уже частично затронутый монолог Андромахи в «Троянках». И здесь мы встречаем воспоминание о Гекторе, который первым взошел на ее девичье ложе (675 сл.) — воспоминание, которое, как мы уже видели в «Алкестиде», еще не дает гарантии духовного единства. Но немногим раньше в уста Андромахи вкладывается размышление о возникшей перед ней моральной дилемме, и оно свидетельствуют о возможности чувства, выходящего далеко за пределы элементарной чувственности. Став пленницей Неоптолема, Андромаха находится в нерешительности: открыв душу новому господину, она

³¹ οὔποτ'... προδοῦσα, «не предав», ср. фр. 655, слова Лаодамии, которая так же бросится в костер, в котором должна быть сожжена по приказу Акаста восковая статуя Протесилая. К μὴ προδοῦναι как долгу верной жены — Alc. 180, 250, 275, 290, хотя и в несколько другом смысле.

окажется негодной в глазах умершего Гектора; отклонив же, ради убитого супруга, Неоптолема, она возбудит его ненависть. «Хотя и говорят, — продолжает Андромаха, — что одна единственная ночь прогоняет отвращенье женщины к ложу мужа, я все-таки презираю ту, которая, отвергая прежнего мужа, любит нового на новом брачном ложе» (665-668). Надо заметить, что в своих размышлениях о своем моральном состоянии Андромаха усложняет положение, в каком она находится в действительности: для нее речь идет не о свободном выборе и не о сознательном и добровольном предательстве живого мужа, а о необходимости подчиниться неизбежной рабской доле. Тем показательней, что Андромаха, лишенная возможности собственного выбора, воспринимает вынужденное сожительство с Неоптолемом как измену убитому супругу и сомневается в том, что физическая близость является достаточным основанием для любвиз. Далее Андромаха приводит в пример лошадь, которая одна, без пристяжной, с трудом тащит ярмо (669 сл.), и этим подчеркивается «дружественный», а не только эротический характер ее былых взаимоотношений с Гектором.

Наконец, вариант подобной же дилеммы представляет собой размышление Елены. Зачем ей еще жить, думает она, узнав от Тевкра, что Менелай пропал без вести. «Надо ли мне в качестве избавления от горя вступить в (новый) брак и жить с супругом-варваром? Но если женіщина соединяется с ненавистным супругом, то она становится ненавистной сама себе» (Ел. 294—297). Хотя Елене в отличие от Андромахи не грозит жребий рабыни-наложницы и сама она не воспринимает брак с Феоклименом как предательство мертвого мужа, все же показательно, что ее отношение к возможному супругу определяется личной антипатией, а не материальными или какими-нибудь другими прагматическими соображениями.

Конечно, и в «Алкестиде» и в «Елене» действующие лица, у которых нет особых оснований симпатизировать Адмету или Менелаю, сходятся в том, что обе супруги отличались редкими моральными качествами, как это свойственно отнюдь не всем представительницам этого пола". Конечно, мы должны признать, что в приведенных выше жепских образах представлен идеал, присутствующий только в некоторых трагедиях. В повседневной жизни афинян вступление женщи-

33 Alc. 473-475, 627 sq.; Hel. 1684-1687.

³² Более традиционны размышления на ту же тему Гекубы в одноименной трагедии. Когда она просит Агамемнона о помощи в мести Полиместору, она напоминает ему о ночах, проводимых Атридом с Кассандрой, и убеждена, что он должен быть благодарен своей наложнице и ес матери за φίλτατα ἀσπάσματα и φίλτρα (826-832). Вопроса о том, с каким чувством ожидает этих ночей Кассандра, не возникает.

ратуру, непосредственно связанную с затрагиваемыми далее вопросами.

При сравнении наших обычных представлений о греческой трагедии с развитием ее композиционной структуры возникает некое противоречие, на которое до сих пор, как мне кажется, не обращалось достаточно внимания.

В своем идейном содержании греческая трагедия от Эсхила до Еврипида следует по тому пути, который в самых общих словах может быть обозначен как путь от изображения судьбы рода или целого государственного организма к изображению индивидуума, лишившегося в своем поведении объективных критериев.

Соответственно, в творчестве каждого из трех великих трагиков изменяется сущность драматического конфликта.

Хотя Эсхил, от «Персов» до «Орестеи», воспринимает действия каждого из своих героев как выражение той внутренней взаимосвязи, которая существует между индивидуальным поведением человека и объективной закономерностью мира, в его так называемых ранних произведениях нет еще подлинного нравственного конфликта. Только в образе Этеокла зарождается та трагическая проблематика, которая станет основой «Орестеи», а именно, двойственность и противоречивость всякого человеческого деяния, поскольку каждый акт справедливого возмездия влечет за собой новое преступление (см. выше, № 1, § 2, и № 2, § 4).

У Софокла главным содержанием его драм, от «Аякса» до «Царя Эдипа», становится трагизм человеческого поведения, вступающего в противоречие с объективно существующей, но непознаваемой божественной волей, которое порождает исключительное напряжение драматического конфликта и его не менее драматическое разрешение (см. выше, № 5, § 5).

Еврипида считают обычно поэтом, в чьем творчестве греческая героическая трагедия достигла собственного отрицания. Здесь достаточно указать на развитие, которое совершила в его творчестве проблема ответственности от «Ипполита» до «Ореста» (см. выше, № 1, § 4), на эволюцию мифа от части «священной истории» в приключение с использованием всяких человеческих уловок, на потерю его героями способности рационально ориентироваться в непонятном мире². Все это хорошо известно (см. выше, № 8), и можно было бы предполагать, что «профанация» трагического содержания приведет Еврипида также к разрушению художественной формы его трагедий³. В

² Reinhardt K. Die Sinneskrise bei Euripides, 1957; последняя перепечатка в кн.: Euripides. Hrsg. von E.-R. Schwinge. Darmstadt, 1968. S. 507-542.

³ Характерные высказывания на этот счет собраны в книге Людвига (см. сл.

этом смысле не раз подвергалась критике двухчастная композиция «Андромахи» и «Гекубы», равно как и эпизодичность «Троянок» и «Финикиянок».

Между тем, исследование в последние десятилетия поэдних трагедий Еврипида показало, что многие из них построены весьма искусно, от симметричного трехчленного деления целого до почти математически точных соотношений внутри эписодиев, больших отрезков стихомифий и т. д. Каким образом согласовать предъявляемое Еврипиду обвинение в «разложении» трагедии с таким эффективным владением композиционными средствами для создания цельного художественного организма? Надо ли признать, что совершенство формы возможно независимо от какого-либо содержания? Или, может быть, поздние пьесы Еврипида вовсе не находятся в таком глубоком противоречии с сущностью трагедии, как это себе до сих пор представляли? Так, например, Уитмен придерживается мнения, что в «Ифигении в Тавриде», «Елене» и «Йоне» Еврипид, наконец, снова находит верный путь к возрождению мифа на основе трагического мировосприятия. На все эти вопросы мы постараемся ниже найти ответ, здесь они сформулированы, чтобы показать, в каком направлении пойдут наши размышления: мы попытаемся проследить развитие композиционных принципов в аттической трагедии, отталкиваясь от творчества Эсхила, и найти объяснение этому развитию в содержании конфликта в каждой из трагедий и в мировозэренческих принципах их авторов.

Итак, обратимся к исследованию структуры трагедий, пользуясь простейшими арифметическими операциями и не забывая при этом двух предварительных соображений.

Прежде всего, арифметика не всегда может взять на себя ту спасительную роль при исследовании литературной композиции, которую ей часто предоставляют. Последний известный мне пример в этой области — исследование числовых соотношений в еврипидовском «Оресте», приложенное В. Билем к его изданию «Ореста» (см. прим. 4). Очень добросовестно сосчитав число триметров в отдельных эписодиях, он соединяет друг с другом отдельные отрезки таким

³ Whitman C. H. Euripides and the Full Circle of Myth. Cambr. / Mass., 1974, p. 104-148.

примеч.), с. 141.

⁴ Cp.: Friedrich W. H. Euripides und Diphilos. München, 1953, 2. Aufl., 1969. S. 16-18, 73 f., 105 f.; Ludwig W. Sapheneia. Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides. Diss. Tübingen, 1955 (Bonn, 1957); Strohm H. Euripides. München, 1957, S. 165-182; Matthiessen K. Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Göttingen, 1964, S. 16-92; Euripides Orestes. Ed. W. Biehl. Lpz. 1975, p. XLIII, 148-158. Другой вопрос, в какой мере можно согласиться со всеми вычислениями Биля, — см. прим. 6.

образом, что их числовое соответствие может быть доказано только при анализе текста за письменным столом с карандашом в руках⁶.

Иэвестно, однако, что античная трагедия была рассчитана на устное восприятие, и поэтому все числовые соотношения, выявляемые при анализе ее структуры, могут только передать то впечатление, которое смена более или менее равных по объему речевых или вокальных партий производила на зрителя. Здесь не слишком важна разница между корреспондирующими частями в 10 или 20 стихов, потому что едва ли такая разница могла быть воспринята на слух. Я полагаю, что эритель в первую очередь следил за ходом действия, за поведением действующих лиц, их взаимоотношениями между собой и

⁶ Так, Биль делит ст. 356-724 на два раздела по 136 стихов (356-491+492-631) и присоединяемый к ним отрезок в 90 стихов (632-724). Первый водораздел он проволит между ст. 491 и 492, так как здесь начинается спор между Тиндареем и Орестом. К тому же, в первом отрезке Биль присоединяет ст. 449-435 к ст. 356-384, чтобы получить группу в 36 стихов, равную группе 456-491 (тоже 36 стихов). Вместе с тем ст. 456-491, нарушая первос деление, он включает в отрезок 456-541 (=84 стиха), который, в свою очередь сопоставляет со ст. 544-604+607-631 (тоже 84 стиха, с изъятием реплики хора, 605 сл.). Равенство это достигается исключением ст. 593 и 626, в то время как ст. 625-626 повторяют ст. 536-537; если исключать их, то оба вместе, чем нарушается столь тонко сконструированное равновесие. Главное же, спросим себя: должен ли был зритель, после того как он наблюдал после ст. 355 появление Менелая, слышал его монолог, возражения Ореста и стихомифию между ними, в конце их спора вспомнить, что ст. 449-455 надо присоединить к ст. 356-384, чтобы получились как раз те 36 стихов (456-491), которые ему еще предстоит услышать? А, выслушав эти стихи, сообразить, что после ст. 491 следует провести в уме линию водораздела. чтобы отрывок 492 631 стал симметричным предыдущему, 356-491, и вместе с тем не стал эту линию проводить, поскольку ст. 492-541 должны войти в отрезок 456-541. обеспечив его равенство с 544-631?

В. Х. Фридрих (примеч. 4, с. 42) был гораздо последовательнее, предупреждая, что выявленная им симметрия в построении трагедий Еврипида (в этом случае, в «Гекубе») никогда не могла быть воспринята зрителями; Еврипид, сочиняя, видел-де перед собой не зрителя, а читателя, располагающего текстом его ньес. С моей точки зрения, это опять преувеличение, только в противоположном направлении, когда не принимается во внимание привычка античного человека к восприятию на слух поэм Гомера или сочинений дифирамбических поэтов, не говоря уже о драме. К количественной стороне исполняемых произведений афинский зритель был, несомненно, более восприимчив, чем мы можем себе это представить. См.: Утченко С. Л. О некоторых особенностях античной культуры // ВДИ 1977, № 1, с.8 сл.

^{[2000.} После опубликования этой статьи у меня возникла переписка с Вернером Билем, в которой каждый, естественно, остался при своем мнении. Впрочем, в работе, опубликованной уже после его смерти 8 октября 1995 г., ученый признал, что выявляемые им числовые соотношения не могли восприниматься слупателями и свидетельствуют о некой Planungsökonomie Еврипида, для которой, правда, нет надежного объяснения (Biehl W. Quantitative Formgestaltung in den trimetrischen Partien des Euripideischen Ion // REG 109, 1996, 66-88, особенно, с. 66 (резюме) и 87 sq.). Конечно, и в этой статье есть о чем поспорить, но, к сожалению, уже не с кем.]

т. д. и меньше всего интересовался количественными пропорциями, которые можно установить только с помощью хронометра.

Во-вторых, при анализе структуры трагедий исследователи часто противоречат друг другу, а иногда и самим себе. Так, в известном коллективном труде о построении греческой трагедии один автор (Шмидт) начинает парод «Гекубы» с монодии главной героини (т. е. со ст. 59) и включает в него следующую затем хоровую партию в анапестах, арию Гекубы, короткий дуэт с Поликсеной и арию этой последней (ст. 59—215); другой автор (Айхеле) относит весь текст, начиная со ст. 154 к первому эписодию⁷. Тот же самый Айхеле, который за границу эписодия принимает перемену в размере, тем не менее в «Эдипе в Колоне» объединяет в один эписодий сцены Эдипа с Полиником (1249—1446) и Эдипа с Тесеем (1500—1555), хотя они отделены друг от друга коммосом Эдипа и Антигоны (1447—1499), а выход Тесея явно обозначает новое «привхождение», т. е. эписодий в подлинном смысле этого слова⁸.

Чтобы избежать «магии чисел» и своеволия в членении трагедий, мы попытаемся исходить из их естественного деления на композиционные элементы и завершенности отдельных частей произведения, т. е. из элементов, сразу же очевидных для эрителя и не нуждающихся в повторном многократном обращении к письменному тексту.

1

Для так называемых ранних трагедий Эсхила я около 20 лет тому назад предложил понятие «фронтонной композиции», которая отчетливее всего представлена в «Персах», но на протяжение дальнейшего творчества Эсхила претерпевает различные модификации и в «Орестее», по существу, преодолевается изнутри. Вместе с тем, три части «Орестеи» представляют собой три композиционных типа, каждый из которых развивался в дальнейшей трагедии своим путем.

⁷ Die Bauformen der griechischen Tragödie. Hrsg. von W. Jens. München, 1971, S. 15, 50.

⁸ Там же, с. 51. См. там же другие примеры этого рода: анапестическую прокернгму хора Айхеле обычно не включает в состав эписодия (что едва ли справедливо), что не мешает ему признать в «Алкестиде» за один эписодий ст. 606-860, хотя первая сцена отчетливо отделяется от второй анапестическими диметрами хора (741-746). В «Оресте» Айхеле соединяет в один эписодий ст. 844-1352, хотя ст. 960-1012, примыкающие к уходу Вестника, составляют лирическую партию.

[&]quot;[92, c. 128-131].

¹⁰ См. выше, № 2, § 7. Подробнее — [102-105].

¹¹ В. Шадевальдт в своей статье «Ursprung und frühe Entwicklung der attischen Tragödie» (Wege zu Aischylos. Hrsg. von H. Hommel. B. I. Darmstadt, 1974, S. 139) приходит к заключению, что в отношении композиции «Орестея» является уникальным произведением и поэтому наследники Эсхила на афинской сцене не могли найти с ней точек соприкосновения. По мнению Шадевальдта, Софокл и Еврипид примыкают

Мы уже упомянули эти три типа в статье о Софокле: трагедия-поединок, трагедия-монодрама, трагедия-диптих (см. выше, № 5, § 9). Остановимся на каждом из них подробнее.

Идеальный образец трагедии-поединка — «Агамемнон»: друг другу противостоят два противника — заглавный герой и Клитеместра. Внешняя симметрия трагедии напоминает «Персов» или «Семерых»: цептральная сцена, единственная, где появляется Агамемнон (783-974), равноудалена от начала и от конца (782 и 699 стихов). Если присоединить к ней обрамляющие ее стасимы (681-782 и 975-1034), симметрия станет еще очевиднее: 680 стихов впереди, 640 позади. Прологу и пароду, в которых чередуются ямбы, анапесты и лирические строфы (всего 257 стихов) соответствуют финальный коммос и эксод, где также представлены ямбы, трохеи, анапесты и лирические строфы (всего 226 стихов) — так образуется внешняя рама. Между ней и центральным ядром — опять симметричные отрезки: перед центром — 289 триметров и 134 лирических стиха, повади — 282 триметра¹², 3 теграметра и 128 лирических стихов. В то же время между «Персами» и «Агамемноном» есть существенное композиционное различие. В ранней трагедии кульминация наступает достаточно быстро — ею является рассказ Вестника о сражении при Саламине (290-514). Хор в первом стасиме находит этому событию место во «всемирно-историческом» порядке вещей: власть персов уничтожена, порабощенные народы обрели свободу. Во второй половине трагедии объясняются причины поражения персов, особенно впечатляюще — в том толковании, которое дает ему Дарий.

Иначе — в «Агамемноне». Как бы ни была значительна центральная сцена, в ней не находят завершения ни сюжет трагедии, ни пронизывающие ее мотивы. Развязка наступает только в ст. 1343—1346, в последней четверти трагедии. Что же касается осознания гибели Агамемнона в рамках проблематики вины и искупления, — а это для Эсхила всегда важнее самого происшествия, — то она получает толкование отчасти в прорицании Кассандры (ст. 1178—1330), т. е. на границе третьей и последней четверти, отчасти в коммосе Клитеместры с хором (ст. 1448—1576), незадолго до конца трагедии. Именно в этой сцене завершаются мотивы, дающие толкование происшедшего: (1) справедливая кара, совершенная над Троей, приносит несчастье

не к позднему Эсхилу, а к среднему периоду его творчества. Из дальнейшего станет ясно, что Софокл и Еврипид, исходившие в трагедиях 40-20-х гг. из «Орестеи», в конце своего творчества вернулись во многом к структуре «Персов» и «Семерых», но на совершенно ином идеологическом основании.

¹² В это число не включаются 16 стихов (1072 сл.), принадлежащих к коммосу Кассандры с хором.

самому победителю»; (2) Агамемнон должен заплатить за гибель многих мужей, погибших «ради одной жены» (3) он расплачивается также за жертвоприношение Ифигении». В отличие от «Персов», в которых финальному хору принадлежит сумма идей, уже высказанных в центральном стасиме, в «Агамемноне» конечной целью напряженного драматического действия становятся две сцены, разрушающие изнутри фронтонную композицию, поскольку разрешение нравственных проблем, волнующих автора, отнесено в последнюю четверть трагедии, далеко от ее геометрического центра. В соответствие с этим всё короче становятся лирические партии: от 208 стихов в пароде до 60 — в третьем, последнем стасиме, придавая этим своеобразное ускорение ритму трагедии.

«Хоэфоры» могут служить первым известным нам образцом трагедии-монодрамы. Для Эсхила главное в них — развитие образа Ореста, и этой цели он подчиняет построение пьесы, не являющее ни малейших признаков симметрии. Так, две важнейшие сцены несравнимы ни по объему, ни по месту в трагедии: коммос между Орестом, Электрой и хором, завершающийся ямбическими строфами (306-455), и стихомифия между Орестом и Клитеместрой (892-930, всего лишь 29 триметров). Коммос оказывается во второй четверти, стихомифия — в конце седьмой восьмой, и таким образом кульминация оттягивается почти до самого конца. Трагедия начинается с появления Ореста, за 12 стихов до конца он покидает орхестру. Эписодии, в которых он принимает непосредственное участие, занимают 585 стихов, больше половины всего текста. Если прибавить к ним сцены, во время которых Орест находится на орхестре, невидимый хору, но слышащий все, что говорят, получим 775 стихов, т. е. примерно 72% стихов. Понятие «монодрама» подтверждается как содержанием трагедии, так и приведенными расчетами.

Обращаясь к «Евменидам», мы найдем некий рудимент фронтонной композиции: второй стасим (490—565), в котором евмениды вы-

¹³ 40-46, 55-61, 109-112, 267 269, 338-344, 362 366, 399-402, 524-537, 699-716, 744-749, 810-828, 919-925, 935 сл., 944-947; затем в сцене Кассандры: 1156 сл., 1167-1171, 1227, 1288, 1305.

¹⁴ 62-67, 225-227, 434-451, 461-472, 555-569, 687-698, 799-804, 823; потом в анапестах, следующих за сценой Кассандры (1335 1342) и в коммосе Клитеместры (1455-1460, ср. 1463-1467).

¹³ 150-155, 198-204, 207-217, 224-227, 345-347. Потом этот мотив отступает, чтобы с новой силой зазвучать в диалоге Клитеместры с хором: 1415-1420, 1431-1433, 1524 1529, 1555-1559. [2000. К лейтмотивам в «Орестес» см. теперь [106]].

¹⁶ Прототип такого построения можно усмотреть уже в «Семерых»: высшая точка в изображении Этеокла — его последний коммос с хором (686-719), в конце третьей четверти трагедии.

ступают хранительницами моральных норм, расположен как раз в самом центре (489 стихов от начала, 482 — до конца). Значение его для мировозэрения Эсхила нельзя ни в коем случае преуменьшать, тем более, что высказанные в нем мысли получают впоследствии подтверждение из уст Афины¹⁷. Вместе с тем, центральное положение стасима никак не подкрепляется композиционно, вокруг него не организуются симметрично расположенные отрезки¹⁸. С гораздо большим правом можно назвать «Евмениды» трагедией-диптихом, состоящей из двух, неравных по объему частей, совершенно различных по содержанию: для последней четверти (778—1047) оправдание Ореста служит только импульсом; главное ее содержание — примирение двух поколений богов, которое должно служить образцом общественной гармонии для граждан города Паллады.

2

Из трех форм трагедии, предтечей которых служит эсхиловская «Орестея», наименее продуктивным в будущем оказался тип трагедии-диптиха, котя это понятие, введенное около 40 лет тому назад Т. Б. Л. Уэбстером¹⁰, до сих пор используется применительно к трем «ранним» трагедиям Софокла²⁰. На самом деле, из трех трагедий структуре диптиха соответствует только «Аякс». Здесь первые 865 стихов посвящены судьбе главного героя, оставшиеся 555 — вопросу о его погребении. Что касается «Антигоны» и «Трахинянок», то их построение отвечает, скорее, типу трагедии-поединка, который оказался для послеэсхиловской трагедии наиболее продуктивным. Трагедия-поединок характеризуется столкновением двух антагонистов,

¹⁷ Ср. 521-530 и 696-699. Подробнее [97].

¹⁸ В первой половине стасиму предшествует короткая речевая сцена — 3-й эписодий (93 стиха), которому шикак не соответствует огромная для Эсхила другая речевая сцена — суд (не менее 212 триметров). Необычен для Эсхила пролог в 139 стихов с участием четырех актеров, онять же не находящий никакого соответствия в конце, занятом коммосом Афины с свменидами и хором.

Webster T. B. L. An Introduction to Sophocles. Oxf., 1936. 2 ed., London, 1969.

²⁰ См., однако, справедливое ограничение понятия диптих по отношению к «Антигоне» в кн.: Schwinge E.-R. Die Stellung der Trachinerinnen im Werk des Sophokles. Göttingen, 1962, S. 76-79. Гораздо ближе к форме диптиха — «Андромаха» Еврипида, которая четко делится на две половины: в первой под угрозой находится судьба Андромахи, во второй — Гермионы. Свособразную структуру «перевернутого» диптиха являет собой «Геракл». Здесь первые две пятых проходят без участия главного героя. — так же, как в «Аяксе» две последние пятых (совсем точно соотношение частей в «Геракле» дает 2: 3,4, в «Аяксе» — 3,1: 2). В «Аяксе самоубийство героя порождает повую проблему — погребения павшего; в «Геракле» убийство Лиха ведет за собой вмешательство Геры, в результате которого герой, в конце концов, оказывается перед лицом новой правственной проблема (см. выше, № 1, § 4).

причем их антагонизм предполагает не обязательно личную вражду, а, по существу, различное представление о своем нравственном долге (например, Деянира и Геракл, Федра и Ипполит, Тесей и Ипполит). Возможна даже ситуация, когда по ходу трагедии антагонисты вообще не вступают в контакт друг с другом, и притом даже тогда, когда их противоположность составляет центр всего драматического конфликта. В своем построении эти трагедии демонстрируют несомненное сходство: если пользоваться геометрическими терминами, то можно сказать, что кульминация и развязка сдвинуты в них далеко «вправо» от центра.

Так, например, в «Антигоне» примерно в центре находится третий эписодий, диалог между Креонтом и Гемоном (630 стихов от начала трагедии, 572 — до ее конца; вместе с окружающими ее стасимами соответственно: 580 и 552). Значение этой сцены в развитии основной идеи пьесы неоспоримо: мы слышим в ней «глас народный», осуждающий Креонта, и голос Гемона, предвещающий новую беду. Тем не менее, эдесь не завершается ни судьба Антигоны, ни, тем более, Креонта: шествие Антигоны на смерть, самоубийство Гемона, а потом Евридики приходятся на конец третьей четверти — середину последней. Следует обратить внимание и не на слишком заметное, но все же существующее сокращение трех речевых сцен с участием Креонта, способствующее ускорению темпа трагедии от начала второй ее четверти почти до самого конца.

Структурное различие между «Антигоной» и «Аяксом» очевидно: в «Аяксе» самоубийство героя не имеет трагических последствий; спор этического характера, разгорающийся между Тевкром и Атридами, выдающий в них предшественников Креонта, разрешается миром благодаря вмешательству Одиссея. В «Антигоне» самоубийство героини влечет за собой самоубийство Гемона и Евридики и полное нравственное крушение Креонта. Последствия решения, принятого с самого начала Антигоной, действуют до конца трагедии, построение которой очень напоминает этим композицию «Агамемнона»²¹, хотя трагедия Эсхила является только частью связной трилогии, а «Антигона» — законченным целым.

Аналогично построены «Трахинянки». Центральное ядро, состоящее из 3-го и 4-го эписодиев вместе с разделяющим их стасимом (531—820), удалено на 530 стихов от начала и на 458 от конца. Сами эти эписодии соотносятся между собой как причина и следствие: в третьем эписодии Деянира передает Лиху пропитанный зельем пеп-

²¹ Сходство между ними оказывается еще более наглядным, если вспомнить, что катастрофа в «Антигоне» подготовляется сценой с Тиресием, в «Агамемноне» — сценой с Кассандрой: оба раза лицо, одаренное даром предвидения, предвещает опасность, и оба раза предупреждение не достигает цели.

лос, в четвертом она делится с хором своими опасениями, которые подтверждает своим известием Гилл. Вокруг центрального ядра образуется рама из двух эписодиев, разделенных гипорхемой (141—496=356 стихов), и примерно равным по объему эксодом (971—1278=308 стихов, включая 53 анапестических диметра). Однако эта симметрия является только внешним средством организации сценического действия, в то время как кульминация, самоубийство без вины виноватой Деяниры, приходится на конец третьей четверти, а развязка (проникновение Геракла в истинный смысл полученного некогда пророчества) — и вовсе на последнюю восьмую часть трагедии, за 100 стихов до конца.

Для композиционных принципов послеэсхиловской трагедии-поединка очень показателен еврипидовский «Ипполит».

С одной стороны, мы находим эдесь явные признаки фронтонной композиции. Пролог+парод (1—175) симметрично соответствуют эксоду (1283—1466=184 стиха). Почти в самой середине пьесы (730 стихов от начала, 691 — от конца) расположен 2-й стасим (731—775), «плач по Федре»; он подводит итог первой половине трагедии и одновременно готовит переход ко второй, последствиям ее самоубийства. Сцены между пародом и 2-м стасимом и между 2-м стасимом и эксодом по своему построению почти равновелики. В первой половине: 1-й эписодии — 1-й стасим — 2-й эписодии (350+40+177=567 стихов); во второй половине: 3-й эписодии — 3-й стасим — 4-й эписодии вместе с астрофическим 4-м стасимом (326+49+132=507 стихов).

С другой стороны, кульминацию трагедии образует диалог между Ипполитом и Тесеем, точнее: изгнание Ипполита (1045—1048), — о нем сообщается почти в самом конце третьей четверти. Развязкой можно считать сцену, в которой Артемида открывает всю правду Тесею (1283—1341), в начале последней восьмой. Таким образом, и в «Ипполите» развитие действия направлено к последней четверти трагедии и, несмотря на симметрию и соразмерность группирующихся вокруг центрального ядра членов, вступает в противоречие с внешней пропорциональностью построения.

Причина смещения кульминации далеко во вторую половину трагедии, которое начинается с «Агамемнона» и кончается с «Ипполитом», состоит в том, что внимание автора переключается с события, занимавшего Эсхила в «Персах», «Просительницах» и даже еще в «Семерых», на человека, носителя трагического конфликта. При этом «Ипполит» является, на мой вэгляд, такой трагедией, в которой со всей очевидностью выявляется кризис нормативного («софокловского») героя²².

²² См. подробнее [73, с. 222-260].

Федра, как и Ипполит ориентируются на один и тот же нравственный идеал: ἀιδώς «стыд», хотя и понимают его по-разному. Для Федры «стыд» и однокоренные понятия обозначают заботу о посмертной славе, неотделимую от оценки извне. Если она покончит с собой, прежде чем охватившая ее страсть выйдет за пределы, все смогут признать силу ее сопротивления Киприде. Для этого, однако, Федра должна открыть свою тайну кормилице и хору, после чего ей, как софокловской Деянире, остается только один выход — самоубийство. $\rm Al\delta \acute{\omega} \varsigma$, равнозначный уважению со стороны своего общественного окружения, становится для субъективно невиновной героини причиной ее гибели.

Для Ипполита, напротив, «стыд» — глубокое внутреннее чувство, которое не нуждается в подтверждении со стороны других. Этим объясняется, что он хранит клятву молчания, данную своднекормилице. Кроме того, открытие всей правды нанесло бы непоправимый вред доброй славе Тесея. Тем не менее, благочестивое поведение Ипполита, сознание собственной невиновности, неучастие в позорном деянии так же ведут его к гибели, как и Федру. Бессмысленная смерть обоих героев показывает, что в мире Еврипида не осталось места для человека, наделенного свойствами нормативного идеала. В этом смысле, как и в изображении тщеславных и завистливых богов, «Ипполит» является первым на трагической сцене свидетельством кризиса полисной идеологии²³. В соответствии с новыми жизненными обстоятельствами, существенно отличавшимися от эсхиловского взгляда на мир, форма трагедии-поединка потребовала в «Ипполите» определенной модификации.

Трагика события в ранних пьесах Эсхила исчерпывалась, как только происшедшее получало объяснение: отсюда симметричное построение «Персов» и «Просительниц». Драматизм ситуации затихал, поскольку он достигал вершины в центральной хоровой партии. Ретардирующие моменты — появление тени Дария или египетского Вестника — служили только утверждению однажды достигнутой истины: власть персов рухнула по воле ботов; аргивяне готовы в силу ранее принятого решения защищать Данаид.

В противоположность этому, трагика человеческого поведения не исчерпывается в последующей афинской трагедии толкованием ситуации, в которой находится трагический герой, — иначе достаточно было бы в «Антигоне» выслать Тиресия на сцену сразу после знаменитого стасима «Много в природе дивных сил»..., а Артемиду в «Ипполите» — сразу же поле того, как Тесей прочитал письмо

²¹ О противоречивости полисной идеологии см. выше, № 5, § 2.

Федры. Оба они растолковали бы Креонту и Тесею смысл происходящего. Естественно, что аттические трагики избегали такого упрощения: им важно было выяснить, как поведет себя трагический герой (Антигона, Ипполит) в направленных против него обстоятельствах. Проявлению его моральных качеств могло способствовать наличие антагониста (Креонт, Федра), но можно было обойтись и без него (так в «Трахинянках», где не встречающиеся друг с другом Деянира и Герака различаются пониманием супружеского долга). Важнее другое: чтобы раскрыть нравственную «природу» героя, поэт должен был представить его в действии, хоть и обусловленном ситуацией, но ею не исчерпанном. Сюда относятся протест Антигоны против приказа Креонта, колебания Деяниры, бессмысленность сохранения Ипполитом клятвы, угрожающей его жизни. Чтобы стали ясны побудительные мотивы героя, а также сами деяния и их последствия, человек должен быть показан в различных соотношениях со своим окружением. Этой цели служит целый ряд сцен, которые ведут действие к его закономерному результату, даже если сам протагонист не во всех них принимает непосредственное участие. Это ясно на примере «Агамемнона» и «Антигоны»: антагонизм между Агамемноном и Клитеместрой, между Антигоной и Креонтом пронизывает и те части трагедии, в которых главный герой не присутствует на сцене. В «Агамемноне» противопоставление царя его супруге готовится во 2-м эписодии (рассказ вестника и реакция Клитеместры) и в коммосе царицы с хором; в «Антигоне» эти функции берут на себя сцены с участием Гемона и Тиресия.

3

Переходя к трагедиям, которым мы даем название монодрам, мы не хотим сказать, что этим понятием исключается противоречие между намерениями главного героя и его противника. Короткая встреча Ореста с матерью в «Хоэфорах» нисколько не уступает по свой насыщенности сцене Агамемнона и Клитеместры в первой части трилогии. Точно так же герои других послеэсхиловских трагедий, относимых нами к типу монодрамы («Медея» и «Гекуба» Еврипида, оба «Эдипа» и «Электра» Софокла), достигают своих целей не в безвоздушном пространстве, а в соприкосновении с другими персонажами. Разница между протагонистами в этих трагедиях и в ранее рассмотренных трагедиях-поединках наблюдается в нескольких отношениях.

Для изображения человека в монодрамах особенно важно, что его решение или самоосознание формируется в ходе действия, в то время как Клитеместра в «Агамемноне», Антигона у Софокла и даже Федра в еврипидовской трагедии выступают с готовым, заранее приня-

тым решением. Затем, в монодрамах для поэта важно не только изображение протагониста в решающий момент его жизни (как у Антигоны или Ипполита), но и освещение всех поворотов пути, на который тот вступает; для этого на нем должно быть сосредоточено все . внимание. Обсуждая «Антигону», до сих пор спорят, кто является в ней главным героем. — сама Антигона или Креонт, и есть достаточно исследователей, считающих, вслед за Гегелем, что оба антагониста в своей трагической ограниченности одинаково без вины виноваты. В случае с «Медеей» или «Царем Эдипом» такой спор невозможен: как ни значительно легковерие Креонта или Ясона для осуществления планов Медеи, как ни стараются Тиресий. Иокаста, фиванский пастух отклонить Эдипа от его расследования. — все эти персонажи. в сущности, не противостоят герою в его стремлении к намеченной цели, а становятся, желая того или нет, его помощниками. Наконец, для героя монодрамы показательно, что по ходу трагедии он не погибает: после разрешения трагического конфликта протагонист, переживший катастрофу, получает возможность оценить все, с чем он столкнулся, и конечную ситуацию.

Из сказанного ясно, что между монодрамами и другими трагедиями должна быть существенная разница в построении: характерной чертой монодрамы является присутствие главного героя все время в поле эрения аудитории. В «Хоэфорах», как мы видели выше, присутствие Ореста на орхестре составляет 775 стихов, 72% от общего объема трагедии. Примерно так же в «Медее»: из 1419 стихов заглавная героиня находится на орхестре в течение 1091 (включая сюда все 4 стасима) — это составляет 76,9%. Еще более высокий процент дают «Гекуба» (90,9%) и трагедии Софокла: в «Царе Эдипе» — 77,5%, в «Эдипе в Колоне» — 87,4%, в «Электре» — 93,4%²⁴. В какой мере смещение драматического интереса, явная концентрация внимания на фигуре протагониста влияют на фронтонную композицию, которая ослабевает уже в «Хоэфорах»? Для ответа на этот вопрос рассмотрим в примерном хронологическом порядке пять названных выше трагедый.

Начнем с «Медеи». Пролог и парод в ней симметричны: 95 триметрам и 35 анапестическим диметрам в прологе соответствуют 96

²⁴ Взятые вне содержательного анализа, высокие числа могут породить заблуждение. Так, в «Троянках» Гекуба находится на орхестре от первого до последнего стиха, но ей не приходится ни принимать, ни исполнять какое-либо свое решение, и ее образ служит как бы связующим звеном между эписодиями, в которых поочередно выступают Кассандра, Андромаха, Елена и Менелай, наконец, воины, приносящие тело Астианакта. Соответствующая реакция на появление всех этих персонажей не делает Гекубу героиней монодрамы.

триметров и 31 диметр в эксоде. В центре расположен 3-й эписодий (663-823): встреча Медеи с Эгеем и ее решение убить своих детей. В свою очередь, 3-й эписодий обрамлен двумя стасимами (627-662=36 стихов и 824-865=42 стиха), а к ним с обеих сторон примыкает по эписодию: 2-й (446-626) и 4-й (866-975). Хотя эписодии не равновелики (181 и 110 стихов), в обоих Медея встречается с Ясоном; в первый раз дело кончается разрывом, во второй — мнимым примирением. До сих пор можно соглашаться с Айхеле, который в уже упомянутой статье находит в «Медее» «симметрично-осевое» (axialsymmetrische) построение, даже не привлекая для подкрепления этого тезиса симметрию пролога и парода³. Дальше, однако, Айхеле допускает заметную ошибку, включая в состав 5-го эписодия ст. 1002-1250 и считая этот комплекс вместе с 1-м эписодием «вторым кругом» вокруг центра: в 1-м эписодии Медея старается получить у Креонта отсрочку, в 5-м видны-де результаты его слабоволия (имеется в виду сообщение вестника о смерти царя и его дочери) 26.

Между тем, ст. 1002—1250 вовсе не образуют эписодия: после 1080 следует пространный анапестический монолог корифея (1081-1115), разделяющий две речевые партии (1002-1080 и 1116-1250). Только последние 135 триметров симметричны 1-у эписодию и по содержанию и, отчасти, по объему. Совершенно вне симметрии остаются «всего» 78 стихов, 1002—1080, три четверти которых занимает знаменитый монолог Медеи: несчастная женщина четырежды меняет свое решение, так как в ее душе идет борьба между чувством матери и жаждой мести. Ясно, что в первой половине трагедии нет ничего, что могло бы отдаленно соотноситься с этим монологом. Здесь, на границе третьей и последней четвертей, трагедия достигает своей истинной кульминации, отодвинутой далеко от середины и тем разрушающей внешнюю симметрию. Развязке, т. е. сцене, в которой Медея осознает полную неизбежность убить детей, и их крикам за сценой, после такого монолога достаточно уделить совсем немного места (1237-1250 и 1271-1278).

Все попытки обнаружить симметричные количественные соотношения между разделами трагедии в «Царе Эдипе» остаются безуспешными. Кульминация приходится на 4-й эписодий: эдесь Эдип, только что освободившийся от страха давнего пророчества, достигает логического результата своего расследования, и это открытие наступает в ст. 1142—1185, когда перед эрителем прошло более трех четвертей всей пьесы. Последняя четверть приносит развязку: сообще-

²⁵ См. примеч. 7, с. 62 сл.

²⁶ Там же, с. 51 и 62.

ние Домочадца о самоубийстве Иокасты и самоослеплении Эдипа (1237—1285). Эти происшествия отодвинуты дальше от конца, чем подобные им в «Антигоне», — как раз для того, чтобы Эдип, выживший герой монодрамы, еще имел возможность оценить свое прошлое и настоящее. Такая самооценка как-раз характерна для финала монодрамы: мы найдем ее и в монологе Ореста (Хоэ. 973—1017), и в коротком диалоге Медеи с Ясоном (Мед. 1331—1404).

Некоторые возражения может вызвать отнесение к типу монодрамы еврипидовской «Гекубы», которая издавна слывет образцом двухчастной композиции: месть за Полидора, составляющая содержание второй половины трагедии, не имеет по содержанию никакой связи с жертвоприношением Поликсены в первой половине. Подчеркивается это, по-видимому, и построением пьесы: первые 628 стихов посвящены судьбе Поликсены, вторые 638 — мести за Полидора. Между двумя равновеликими частями расположен 2-й стасим (629-657) с размышлениями общего характера о бедствиях, приносимых войной, — он, скорее, отделяет вторую половину от первой, чем связывает их, так что создается впечатление, будто 3-м эписодием (658-725) начинается новая трагедия. Появление служанки с телом Полидора и следующие затем лирические строфы Гекубы сопоставимы с прологом, где появляется тень Полидора, и монодией Гекубы. Известную параллель 1-у эписодию (216-443=228 стихов) составляет четвертый (727-904=188 стихов). Там сраженная горем Гекуба выслушивает лживые доводы Одиссея; здесь она перехватывает активность и оправдывает месть требованием заслуженной Полиместором кары.

Нельзя, однако, упускать из виду и другой момент: образ Гекубы связывает воедино обе части трагедии; из сломленной горем матери она превращается в неумолимую мстительницу. С этой точки эрения «Гекуба» является монодрамой в полном смысле слова. Правда, во второй половине трагедии ей не приходится, в отличие от Медеи и Эдипа, преодолевать какое-нибудь противодействие, — все внимание сосредоточивается на том, как она мотивирует и реализует свое решение. Бросающееся в глаза сходство в построении обеих половин трагедии показывает, насколько лишен смысла поиск каких-либо признаков симметрии в объединении ее элементов вокруг центрального ядра. Необычайно пространный эксод (953-1295=343 стиха) не находит ни малейшего соответствия в коротком пароде; образ Гекубы развивается в постоянном драматическом напряжении, от первой монодии до кульминации, убийства детей Полидора и его ослепления (1035-1055). После этой сцены остается (как в «Царе Эдипе») еще почти 250 стихов для оценки происшедшего. И только здесь, почти в самом конце трагедии, наступает развязка: пророчество Полидора,

высказанное в прологе, о том, что сегодня Гекубе предстоит похоронить двух детей, и пророчество Полиместора о будущем самой Гекубы.

Как мы видим, от «Хоэфор» к «Гекубе» постоянно возрастает роль главного героя, и очевидное усиление интереса драматурга к индивидууму и его внутреннему миру могло бы привести к мысли, что с продолжением этого процесса будет все больше ослабевать симметрия в построении целого, свойственная фронтонной композиции. На самом деле, в обоих типах трагедии — монодраме и поединке — с середины второго десятилетия V в. наблюдается прямо противоположный процесс — явное возвращение к количественным пропорциям и их симметричному размещению. Это формальное возвращение к прошлому — прямое следствие того процесса, в ходе которого новый смысл получают содержание трагического конфликта и эстетическая сущность обоих вышеназванных типов трагедии.

От «Электры» Софокла до его же «Эдипа в Колоне» наблюдается усиление симметрии, вплоть до почти полного возвращения к фронтонной композиции¹⁷, причину которого я вижу в эволюции всего жанра монодрамы.

От «Хоэфор» до «Гекубы» главный герой был активно действующим лицом, который принимал в пределах трагедии свое решение и прилагал все силы к его осуществлению. Уже софокловская Электра теряет многое из этих качеств: она страдает и ищет выхода из страданий в жалобах и воплях отчаянья. Когда она, наконец, решается действовать, в этом уже нет необходимости:

Орест открылся сестре и берет месть на себя. Добавим к этому, что месть, которую вынашивает Электра, ни для нее, ни для Ореста не является моральной проблемой, как это было с Орестом у Эсхила. У Софокла убийство Клитеместры и Эгисфа заранее одобрено Аполлоном, и справедливость этого акта не вызывает ни малейшего сомнения у его исполнителей. Эсхиловскому Оресту и царю Эдипу требуется время, чтобы осмыслить свои деяния в категориях мировой справедливости, — героям софокловской «Электры» это вовсе не нужно. Так как Софокл всегда уделял особое внимание изображению своих героев (и Электры в том числе, см. № 7, § 2), то рано, наверное, говорить о превращении трагедии индивидуума в трагедию события, но путь к такому превращению явно открыт и завершится «Эдипом в Колоне» (см. выше, № 5, § 9).

В отличие от «Царя Эдипа» монодрама главного героя в последней трагедии Софокла лишена главного признака трагического — идейного или нравственного конфликта, в который вовлечен протагонист.

²⁷ Cm. № 5, § 9; № 7, § 5.

Везде, кроме сцены с Полиником, старый и слепой Эдип занимает оборонительную позицию. Даже относительно своего невольного преступления он выступает не как «содеявший», а как «претерпевший». Если в центре «Царя Эдипа» стоял действующий герой, то смысл «Эдипа в Колоне» составляет событие, которое последовательно совершается, как только Эдип вступил в священную рощу Евменид. Само собой разумеется, что это событие — другого характера, чем поражение Ксеркса или нападение семерых на Кадмею. Однако положение Эдипа в Колоне представляет известную аналогию той опасности, которая грозит Данаидам в «Просительницах» Эсхила: и там и здесь справедливый и почитающий богов правитель предоставляет убежище и спасение ищущим его защиты. Есть однако и здесь различие. Решение Пеласга становится причиной нового конфликта — внешнего, между аргивянами и Египтиадами, и внутреннего, между мужененавистничеством Данаид и естественным предназначением женщины, и оба эти конфликта будут разрешены в последующих частях трилогии. Напротив, вмешательство Тесея однозначно устраняет столкновение между Эдипом и Креонтом; этим разрешается напряжение, достигшее вершины в центральной сцене. Кульминация, которая в трагедии с активно действующим героем отодвинута едва ли не к самому концу, возвращается в «Эдипе в Ко-лоне» в содержательный и геометрический центр. Соответственно, и вспышка гнева Эдипа в сцене с Полиником не приводит к новому обострению, а так же служит разрядке напряжения, которое копилось в душе Эдипа с момента первого появления Исмены. Создается впечатление, что монодрама, в которой, начиная от «Хоэфор», кульминация сдвигалась все дальше в третью или даже последнюю четверть трагедии, в «Эдипе в Колоне» возвращается к уравнове-

шенности фронтонной композиции раннего Эсхила.
Разумеется, впечатление это обманчиво, потому что история художественного освоения действительности не знает простого повторения, не может быть всего лишь возвращением пройденного. У Эсхила фронтонная композиция, воспринятая от архаики, была в полной мере связана с трагической проблематикой. Даже в «Персах», ближе всего стоящих к архаической традиции, симметричный пароду эксод не был возвращением к исходному пункту, как это было у Гомера и в ранней лирике, а открывал новый образ мира, едва не выведенного из равновесия неразумием Ксеркса. Во второй эдиповской трагедии Софокла фронтонная композиция служит, напротив, тому, чтобы внести успо-



²⁶ Ср. выше, № 1, § 4. ²⁹ Ср. 1352-1392 и 421-454.

коение в душу героя и в сердца зрителей»; проблема нравственной ответственности не играет при этом никакой роли. Уже начиная с Этеокла, Эсхил ставил своих героев перед нравственной проблемой и заставлял их делать тяжелый выбор; так же поступал Софокл с Аяксом, Деянирой и царем Эдипом. В противоположность этому, старец Эдип в последней трагедии стоит только перед задачей отвоевать свое право на мирную смерть. Как только цель достигнута и афинскому царю удается в центральной сцене защитить беглеца, трагедия устремляется к мирному концу.

Не менее показателен процесс развития в последние десятилетия V в. того типа, который мы обозначили как «трагедия-поединок». Больше всего это понятие применимо к так называемым «трагедиям интриги» позднего Еврипида. Так, в «Ифигении в Тавриде» представлены два столкновения: первое между обреченным на смерть чужеземцем и ожесточенной зловещим сном жрицей, второе — между нею же (теперь уже в роли спасительницы) и царем Фоантом. В «Ионе» первоначальная симпатия между Йоном и Креусой переходит в подготовку Креусы к убийству Иона, которое, в свою очередь, пресекается стремлением Иона расправиться с преступницей.

Построение еврипидовских трагедий интриги как раз в недавнее время послужило предметом усиленного исследования¹¹. В настоящем томе анализу «Ифигении» посвящена специальная статья (выше, № 9). Здесь надо только напомнить количественные соотношения между отдельными частыми трагедии. Прологу, пароду и 1-у эписодию, вместе взятым (1—391), в общем соответствуют в зеркальном порядке 3-й эписодий, 3-й стасим и эксод (1153— 1500=347 стихов), хотя во второй половине, как всегда, меньше лирических партий. Дальше следует огромный центральный блок, обрамленный двумя стасимами по 64 стиха (392—455 и 1089—1152). Сам этот блок делится на 187+269+187 стихов, причем начало решающего эпизода, ведущего к узнаванию брата и сестры (769), приходится как раз на середину центрального ансамбля и почти на середину всей трагедии¹².

Перед нами возникает картина, которая снова напоминает эсхиловскую фронтонную композицию, и притом, еще более изощренную. И

⁵⁰ Cp.: Schmidt E. G. Das Menschenbild bei Aischylos und Sophokles. In: Der Mensch als Mass der Dinge. Hrsg. von R. Müller. Berlin, 1976, S. 113.

³¹ См. выше, прим. 4.

³² Аналогично построена «Елена». Середину занимает огромный блок в 650 стихов (515-1164), с обеих сторон которого расположены комплексы объемом в 514 и 528 стихов, причем второй из них, в свою очередь, представляет нятичленную структуру тина АбвбА (136: 68: 82: 61: 181; буквой б обозначены, стасимы). Подробнее см. Маттиссен (прим. 4), с. 16-65.

снова, как в «Эдипе в Колоне», симметрия еврипидовской трагедии объясняется превращением героической трагедии в трагедию события.

В самом деле, «поединки» в «Ифигении» существенно отличаются от столкновения Клитеместры с Агамемноном, Антигоны с Креонтом, Ипполита с Тесеем. В первой половине «Ифигении» разыгрывается «извращенный» поединок: Ифигения прилагает все силы, чтобы спасти брата, не подозревая, что видит его самого, а брат, со своей стороны, всячески мешает этим усилиям. Естественно, что диалог между Ифигенией и Орестом все время проходит на острие ножа, и это держит эрителя в неутихающем напряжении, причина которого происшествие: сестра может каждую минуту отправить на смерть не узнанного ею брата. Спор идет вовсе не между антагонистами, отстаивающими каждый свои убеждения и поава. Еще больше модифицируется мотив поединка во второй половине: здесь Фоант, жертва хитрого обмана, нисколько не собирается противостоять планам Ифигении, но целиком поддерживает ее действия, понимаемые им совершенно превратно. Диалог двух антагонистов полон утонченных двусмысленностей", которые эритель вполне может оценить, так как он способен следить за осуществлением интриги, цпуахпиа. Наконец, дело доходит до прямого столкновения между Фоантом и пытающимися бежать братом и сестрой, т. е. грозит обернуться трагическим исходом, но тут в качестве deus ex machina вмешивается Афина и приводит трагедию к благополучному концу.

Таким образом, в «Ифигении», как и в «Елене», происходит возвращение от трагедии действующего героя к трагедии происшествия. в которое втянут человек: пока Орест собирается приступить к действию, т. е. к похищению статуи Артемиды, в его поведении нет признаков трагического; и, наоборот, когда его положение становится трагическим, он отвергает всякую возможность действия. В дальнейшем поведение Ифигении и ее брата, включая сюда драку Ореста со свитой Ифигении (1367-1371), носит совершенно прагматический характер — бегство из Тавриды. Напряжение, возрастающее по пути к центральной сцене, разрешается с достижением этой цели отсюда фронтонная композиция трагедий интриги. Однако в поэдних трагедиях Еврипида, как и в «Эдипе в Колоне», не возникает простого возвращения к фронтонной композиции с большой речевой сценой посередине, как, например, в эсхиловских «Семерых». Там каждая из семи пар речей между Вестником и Этеоклом все больше приближала фиванского царя к необходимости выйти в бой против Полиника, — необходимости, с которой совпадает и его собственное

³³ См. 1180, 1195, 1212 сл., 1221.

решение. В готовности Этеокла к сражению с братом достигает своей глубины проблема родового проклятья как непостижимой объективной реальности^н.

«Ифигения» и другие подобные произведения позднего Еврипида с точки зрения трагического мироощущения, в сущности, беспроблемны: люди заботятся о самих себе и ищут способа выбраться из трудностей своими силами. Иногда им на помощь приходит случай: письмо, которое диктует Ифигения, шкатулка с опознавательными приметами, оставленная Креусой при подброшенном младенце. Но и случай провоцируется человеческой сообразительностью. Если бы Пилад не боялся, что письмо может погибнуть при кораблекрушении, Ифигения не стала бы оглашать его содержания. И если бы Пифия не позаботилась снабдить Иона уже упомянутой шкатулкой, Креуса никогда не узнала бы в нем своего подброшенного сына. Иногда людим помогают боги, но только вмешательство Афины в «Ифигении» оказывается последней попыткой Еврипида спасти разумность мироздания: иначе бы Фоант расправился с пленниками и потерял всякий смысл наказ Аполлона Оресту ехать к берегам Тавриды. В «Елене» героям удается спастись собственными силами, и появившимся Диоскурам остается только спасать Феоною от гнева Феоклимена. И в «Йоне» герои выясняют свои отношения еще до появления Афины, которая устраняет только последние сомнения молодого человека в его происхождении".

Воспроизведение в трагедиях интриги фронтонной композиции не становится простым возвращением к исходному пункту развития. Оно связано с исчезновением истинно трагического конфликта, коренящегося в присущей миру противоречивости. Герои Эсхила находились объективно в центре такого конфликта, они были вынуждены восстановить нарушенный миропорядок ценой своей жизни. Герои Софокла, вплоть до «Царя Эдипа», осознавая свое место в этом мире, тоже готовы были ценой жизни к преодолению трагического противоречия, возникшего помимо их воли. В героях поэднего Еврипида воплощен исключительно субъективный момент: они не проявляют ни желания, ни готовности жертвовать жизнью для осуществления непостижимой и не всегда разумной божественной воли. В отличие от Этеокла и Агамемнона, Антигоны и царя Эдипа они выламываются из рамок той воистину пограничной ситуации, перед которой ставит человека «внутренний императив». Положение, в котором они находятся, не только возникает извне, — так почти в каждой греческой

³⁴ См. выше, № 1, § 2 и [101].

³⁵ [2000. Подробнее о дошедших целиком еврипидовских «трагедиях интриги и случая», равно как и уцелевших только фрагментарно, см. [138]].

трагедии, — но оно и не требует от них другого решения, кроме заботы о собственном благополучии.

Трагическая мировая гармония, которая торжествовала в «Орестее» или в «Антигоне» в результате разрешения объективно возникшего противоречия ценой человеческой жизни, заменяется в «Ифигении», «Елене», «Ионе» внезапным, неожиданным поворотом судьбы, совершающимся хоть и не в спокойном, но в нетрагическом мире. В нем возможна другая, чисто человеческая гармония, напоминающая ту гармонию отношений, которая сто лет спустя станет целью комедии Менандра. Выражению такого типа гармонии и служит у Еврипида симметричная композиция: в центре находится событие, происходящее в мире, который потерял свое трагическое содержание.

Чтобы ответить на один из поставленных в начале вопросов, справедливым будет сказать, что послеэсхиловская трагедия на новой ступени общественного и идеологического развития использует и переосмысляет наследие своего великого предшественника.

Всеобъемлющее понимание мира в единстве с человеческим деянием, характерное для Эсхила, вытесняется в творчестве Софокла и Еврипида с середины V в. до конца 20-х годов образом героя, готового оплатить своей жизнью или неизмеримыми моральными страданиями понимание недоступного ему смысла божественного управления миром. В последние десятилетия их творчества бытие теряет в глазах обоих афинских трагиков свою трагическую противоречивость. Правда, на этом пути Софокл и Еврипид движутся в прямо противоположных направлениях. Первый все еще ищет в мире оправдания неопровержимой милости богов, которые ведут смертного через страдания к миру и покою. Второй уделяет неоспоримым божественным силам только весьма скромную роль и сосредоточивает все внимание на собственной инициативе человека, предоставленного самому себе.

Соответственно, оба самых важных композиционных типа, доставшиеся трагедии в наследство от эсхиловской «Орестей», испытывают основательную эволюцию. В то время как первоначально в трагедии-поединке и трагедии-монодраме поэты продолжают развивать структурные тенденции, заложенные в «Агамемноне» и «Хоэфорах», с середины предпоследнего десятилетия V в. они возвращаются к фронтонной компоэиции раннего Эсхила, придавая ей при этом совершенно новое содержание. То, что было для Эсхила средством преодолеть эпическую картину мира и выявить характерную для мироздания его трагическую противоречивость, становится для Софокла и Еврипида в их позднем творчестве средством примирить страдающего с действительностью, независимо от того, прино-

10 3ak. 721 289

сит ли это примирение бог, старающийся вернуть мир в заранее предначертанную колею, или человек своими силами достигает желанной цели и богам только остается принять к сведению результат. В обоих случаях композиционная структура трагедии оказывается крайне важным средством реализации художественного замысла, и это положение — очевиднейший пример того, что в истинном произведении искусства содержание и форма являются не самостоятельными сферами мышления, но находятся в нерасторжимом единстве друг с другом, источник которого — жизнь общества в его постоянном развитии.

Приложение

Кроме привлеченных выше для исследования, имеется, конечно, целый ряд поэдних произведений Софокла и Еврипида, которые не укладываются однозначно ни в один из предложенных выше типов. Примерами могут служить софокловский «Филоктет», а у Еврипида — «Ион» и «Орест».

Для первых двух общей является существенная модификация мотива поединка. В «Филоктете» Неоптолем в первой половине трагедии притворяется другом заглавного героя, но ведет с ним, однако, свою игру, чтобы привлечь его на свою сторону. Филоктет, не понимающий этого, легко поддается там, где он должен был бы всеми силами сопротивляться, и настоящего поединка не получается. Во второй половине Филоктет, распознавший правду, так решительно отклоняет возможность возвращения под Трою, что дело доходит до серьезного столкновения между ним и Одиссеем. Но оно ни к чему не ведет, и в момент, когда отношения окончательно заходят в тупик, в роли deus ех machina появляется Геракл, чтобы направить действие в нужное русло.

Точно так же в начале «Иона» будущие антагонисты испытывают друг к другу лучшие чувства, а когда между ними возникает «поединок», то выясняется, что нет повода для конфликта. В обеих трагедиях кульминация сдвинута далеко во вторую половину («Филоктет»: 1263—1401; «Ион»: 1261—1438). В то же время в «Филоктете» находит продолжение далекая от всякой симметрии структура «Царя Эдипа», в то время как «Ион» приближается в своем построении к «Ифигении» и «Елене»: внутри рамы, образованной появлением двух богов (Гермеса в прологе, 1—81, Афины в эксоде, 1510—1622), помещаются две сцены узнавания, одно — ложное (Ксуф и Ион, 510—675), другое — подлинное (Креуса и Ион, 1261—1438). В середине находится большой комплекс, к членению которого предложены различные подходы: В. Людвиг (выше, прим. 4) считает водоразделом начало 2-го и конец 3-го эписодиев (676—1105),

В. Фридрих (см. там же) присоединяет к центральному ядру также рассказ Вестника о неудавшемся покушении на Иона (1106—1228). Я считаю второе мнение более правильным, потому что Вестник сообщает о результатах заговора, задуманного в предыдущей сцене. Таким образом, симметрия в содержании не находит в «Ионе» надежной поддержки в количественных пропорциях частей, как в «Ифигении» и «Елене». Этим, разумеется, не ставится под сомнение искусное членение ст. 725—1047 (монодия Креусы, окруженная двумя почти равновеликими сценами).

Еврипидовского «Ореста» можно по содержанию отнести к монодраме: он — главный герой, здесь решается его судьба; на орхестре он находится в течение 1177 стихов, что составляет 69,6% от объема пьесы. Но тип монодрамы эдесь сильно видоизменен. В первой половине Орест — не действует, а страдает. Единственным признаком его активности можно считать его самооправдание перед Тиндареем (ср. № 1, § 4) и попытку обеспечить себе защиту Менелая. Во второй половине трагедии действия Ореста теряют всякие признаки трагического конфликта, так как они направлены на месть предавшему его Менелаю и движутся в рамках характерного для трагедий Еврипида этих лет μηχάνημα-сюжета. Что касается композиции «Ореста», то Айхеле³⁶ создает преувеличенное представление о ее симметрии, противопоставляя группы стихов 356—806 и 844—1352 как «удавшийся» и «неудавшийся» план и считая рамой для этих комплексов 208—315 и 1369—1536. Во-первых, в 356—806 нет никакого «плана», речь идет о последствиях совершенного Орестом убийства в оценке разных персонажей. Во-вторых, монолог Вестника о ходе обсуждения в народном собрании никак нельзя считать частью «удавшегося» плана — какого? чьего? В-третьих, эта сцена отделена от последующего эписодия лирической партией (960-1012), для которой нет никакого соответствия во 2-м и 4-м эписодиях. Наконец, нисколько не убеждает противопоставление пародийного выхода Фригийца 1-у эписодию, где Орест представлен в состоянии тяжелой депрессии, близком к безумию. Несомненно симметричными остаются только пролог и эксод (1—119 и 1549—1693). Таким образом, чем выискивать несуществующие количественные соотношения между частями трагедии, лучше признать, что симметрия в их содержании не выражена композиционными средствами.

³⁶ См. прим. 7, с. 63.

13. Выла ли у древних греков совесть? (К изображению человека в аттической трагедии).

оставленный таким образом вопрос может показаться неискушенному читателю не только парадоксальным, но и противоестественным: применяя современный масштаб моральных ценностей к героям древнегреческой литературы, мы не можем не заподозрить мучений совести у Ахилла, подвергавшего осквернению тело Гектора, или у Ореста, убившего собственную мать, или у Неоптолема, вкравшегося обманом в доверие к Филоктету. Феномен совести представляется также совершенно неотъемлемым атрибутом древнегреческой этики тем исследователям, которые хотят видеть в античном мире предпосылки религиозной морали, сформировавшейся в христианском вероучении. В этом отношении нет существенной разницы между Леопольдом Шмидтом, издавшим девяносто лет назад свою «Этику древних греков»¹, и Манфредом Классом, посвятившим недавно специальное исследование «движениям совести» в древнегреческой трагедии². Последний, в частности, ссылаясь на обширную теологическую литературу, опре-

^{*} Первая публикация [80]. См. крайне неодобрительную реакцию грузинского философа Г. Бандзеладзе. (Литературная Грузия 1977, № 106, 91 93; Известия АН Груз.ССР Сер. философии, психологии, экономики и права. 1978, № 3, 67-80). Главный аргумент Банзеладзе сводится к тому, что в сознании могут существовать представления; еще не оформившиеся в языке, и потому из отсутствия понятия нельзя делать вывод об отсутствии соответствующего представления в мышлении. Может быть, с точки зрения философии это и верно, но у филолога нет другого средства судить о понятиях древних, как только по тому, что зафиксировано в языке. Если отказаться от этого принципа, то в их сознание можно привнести все, что угодно. Ср. выше, № 6, § 1. К вопросу о совести у древних обращались также Г. Г. Майоров (Формирование средневсковой философии, латинская патристика. М., 1979, с. 325 сл.), А. А. Столяров (Феномен совести в античном и средневековом сознании. В сб.: Историко-философский ежегодник - 86. М., 1986, с. 21-35), И. В. Пешков (Введение в риторику поступка. М., 1998, с. 44). (Список, наверное, неполный). Г. Майоров и И. Пешков отрицают наличие совести в античности («у римлян тем более», И. Пешков). По-моему, это — другая крайность (см. ниже, прим. 7), и выводы об отсутствии интереса к феномену совести у древнегреческих трагиков не следует распространять на всю античность.

¹L. Schmidt. Die Ethik der alten Griechen, B. I. Berlin, 1882, S. 210-229.

² M. Class. Gewissensregungen in der griechischen Tragödie. Hildesheim, 1964.

деляет совесть как «божественный голос, посредством которого бог обращается к человеку, побуждает его к деянию или предостерегает от него, а после совершения действия хвалит или осуждает» (указ. соч., с. 1). Не говоря уже о том, что подобное определение неприемлемо для филолога-атеиста, остается неясным, можно ли, даже с точки эрения правоверного христианина, оказать столь высокое доверие многочисленным древнегреческим богам, далеко не всегда отличавшимся безупречной нравственностью и предъявлявшим к смертным совсем другие требования?

С другой стороны, «божественный голос», эвучащий в душе человека, — это нечто совсем иное, чем непосредственное внешнее вмешательство в судьбу героев древнегреческой литературы вполне конкретного бога или пророка. Уже по одной этой причине следует отвергнуть попытку Класса отождествить с феноменом совести предостережения Гермеса по адресу Эгисфа, а также обращенные к женихам увещевания Галиферса и Феоклимена в гомеровской «Одиссее», — так же, впрочем, как и угрозы того же Гермеса в эсхиловском «Прометее» или Тиресия — в «Антигоне» (ст. 1064—1090)³. Ни в одном из этих пассажей нет не только понятий, в какой бы то ни было мере близких к понятию совести, но нет даже и описательных характеристик, которые можно было бы принять за изображение феномена совести.

По той же причине несомненно следует отказаться от отождествления с совестью эриний в эсхиловской «Орестее», или, точнее, в финале «Хоэфор». Что эринии, вполне конкретно видимые и осязаемые на протяжении всей трагедии «Евмениды», вступающие в спор то с Аполлоном, то с Афиной и, наконец, решающие остаться на вечное поселение в недрах афинского акрополя, не подходят для персонификации совести Ореста, — с этим соглашаются даже те исследователи, которые считают его жертвой угрызений совести в финале «Хоэфор» 1. Однако эринии в последней сцене «Хоэфор» — тоже отнюдь не призраки, порожденные якобы больной совестью Ореста. Подобное предположение хора (Τίνες σε δόξαι ...στροβοῦσιν; Хоэ. 1051 сл.) юноша решительно отвергает: он прекрасно различает этих горгоноподобных «гневных псиц матери», опутанных эмеями. с сочащейся из глаз кровью (ст. 1048—1050, 1054, 1058), хотя женщины,

^{&#}x27; Все эти примеры заимствованы у Класса (см. указ. соч., с. 12-15, 28 сл., 79 сл.). Отождествление с совестью оте́уп... отоу́отюр в Ag. 1087–1090 (Класс. Указ. соч., с. 22) показывает, к каким комическим результатам может привести следование пасильственной схеме.

⁴ Напр.: M. Pohlenz. Die griechische Tragödie, т. I. Göttingen, 1954, S. 119, 124. Литературу вопроса см. у Класса (указ. соч., с. 48 сл.).

составляющие хор, их не видят. Но ведь и участники пира во дворце Макбета также не видят входящего в зал и занимающего свое место за столом призрака Банко, который сам Макбет превосходно различает. Вся разница только в том, что эринии в «Хоэфорах» действительно не выходили на орхестру, так как их минутное появление испортило бы весь художественный эффект от начальной сцены «Евменид», где Пифия, кстати говоря, предварительно описывает их примерно в тех же словах (Евм. 48 сл., 52, 54), что и Орест, вторично подготовляя зрителей к этому ужасному зрелищу.

Заметим к тому же, что ни сам Орест, уже предчувствующий приближение безумия, ни хор не видят никаких оснований, чтобы порицать поступок человека, избавившего аргосскую землю от двух тиранов (Хоэ. 973 сл., 1044—1047). Конечно, только что пролитая кровь на руках Ореста туманит его рассудок (ср. 1022 сл., где выражение фре́уєς δύσαрктої характеризует потерю контроля над разумом) — в этом древние греки также видели результат действия эриний (ср.: δέσμιος φρενῶν — Евм. 332=345; μέλος... παραφορά — 341). Но о каком бы то ни было «раздвоении личности», внутренней рефлексии здесь нет ни слова, поскольку ни одному персонажу Эсхила такие свойства вообще не присущи. Достаточно Оресту пройти ритуальное очищение (Евм. 280—283), как его сознание приобретает завидную отчетливость.

Несравненно более продуктивным, чем поиски совести там, где на нее нет ни малейшего намека, представляется нам путь, избранный свыше сорока лет тому назад Фридрихом Цуккером³. Время появления его исследования отнюдь не было случайным: как раз в середине 20-х — начале 30-х годов — главным образом в немецкой науке — возник пристальный интерес к тем особенностям внутреннего мира древнего грека, которые столь существенно отличают его от психического склада человека нашего времени. Не только в архаической древнегреческой поэзии и творчестве Эсхила, ставших предметом изучения в известных работах Эд. Френкеля и Бруно Снелля, но и в этике Платона, исследованной И. Штенцелем⁶, было обнаружено глубочайшее различие между античностью и новым временем в понимании природы человека, его духовного и интеллектуального облика, его общественных функций.

⁵ Fr. Zucker. Syncidesis-Conscientia. Rede-gehalten... am 16. VI. 1928; то же в кн.: Fr. Zucker. Semantica, Rhetorica, Ethica. Berlin, 1963, S. 96-117.

⁶ Cm.: Ed. Fraenkel. Wege und Formen früngriechischen Denkens. München, 1960; B. Snell. Die Entdeckung des Geistes, 3 Aufl. Hamburg, 1955; Aischylos und das Handeln im Drama. Leipzig, 1928; J. Stenzel. Platon der Erzieher. Leipzig, 1928, S. 278-282.

Работа Цуккера, содержавшая тщательное обследование лексики и фразеологии, связанной с понятием συνείδησις и родственными ему, показала, что и по отношению к феномену совести античность пооделала большой путь, прежде чем пришла к осмыслению συνείδησις conscientia как способности человека к внутренней самооценке⁷. При этом гораздо больше, чем в самом понятии συνείδησις, представление о совести находит выражение в глагольном сочетании συνειδέναι έαυτῶι («сознавать за собой»), которое становится достаточно распространенным уже в последней четверти V в. в Поскольку, однако, если судить по формальному, признаку, это представление почти не затронуло греческую трагедию, Цуккер уделил ей мало внимания в своей работе. Между тем многие эпизоды из аттической трагедии могут показаться современному читателю неоспоримым доказательством сходства нравственного сознания древних греков с нашим. Ниже мы и рассмотрим поведение и высказывания некоторых персонажей древнегреческой трагедии, для того чтобы выяснить, интересовало ли афинских драматургов такое психологическое явление, как совесть, и если интересовало, то как они его изображали.

⁷ Шёплейн (P. W. Schönlein. Zur Entstehung eines Gewissensbegriffes bei Griechen und Römern. // RhM 112, 1969, 289-305) подвергает сомнению традиционное представление о том, что латинская conscientia является калькой с συνείδησις, якобы возникшей в греческом философском лексиконе. Он выдвигает довольно основательные соображения в пользу взгляда, что понятие conscientia впервые сформировалось в сфере римского судебного красноречия и уже оттуда перешло в нравственную философию Цицерона, Сенеки и последующую греческую прозу.

См., например, у Цицерона, в речи за Росция Америнского. XXIV. 67. не верьте, что убнйц преследуют фурии. Их гонит и поражает безумием собственный страх и вина, устращают собственные дурные мысли и угрызения совести (conscientiae animi). Вообще же, вопрос о феномене совести у Цицерона и Сенски нуждается в серьезной лексической и ситуативно контекстной разработке.

⁸ См.: Fr. Zucker. Указ. соч., с. 98-100, 102-106. Не учтенный Цуккером фр. 26 Сапфо, L.Р., настолько испорчен, что не дает основания для каких-либо выводов. Точно так же Зеель (O. Seel. Zur Vorgeschichte des Gewissens-Begriffes im altgriechischen Denken. — «Festschrift Franz Dornseiff». Leipzig, 1953, S. 298–302) и вслед за ним Класс (указ. соч., с. 11) придают слишком много значения συνειδέναι έαυτῶι трижды встречающемуся у Аристофана (Вс. 184, Осы 999, Фесм. 476 сл.): из трех случаев только признание Филоклеопа в «Осах» приближается к понятию «совести».

Двоякий смысл допускает фрагм. 269 комедийного автора IV в. Антифана: «Не сознавать за собой (ничего дурного), пока жив, — никому не в обиду, а удовольствие большос» (FAC II. 298). Здесь возможны два толкования (не сознавать, ибо ничего худого не сделал; не сознаваться себе самому), но смысл в любом случае: «быть сознающим самому себе», «вместе с собой».

⁹ Единственное исключение — фр. 931 Р Софокла — допускает к тому же различные толкования; см. аппарат у Пирсона и Класса. vsp3. соч., с. 368 с примеч. 166; о ст. 396 из «Ореста» см. ниже.

Начать придется с того классического пассажа, который приводится в каждой работе на интересующую нас тему, — с уже упомянутого эпизода из еврипидовского «Ореста». Здесь на вопрос Менелая, что за болезнь губит Ореста, юноша отвечает: ἡ σύνεσις, ὅτι σύνοιδα δείν' εἰργασμένος.

Ο глаголе σύνοιδα в сочетании с возвратным местоимением έαυτῶι речь была выше. В нашем стихе, однако, это местоимение отсутствует, и нет необходимости его мысленно прибавлять, так как прямое дополнение δεινά и причастие εἰργασμένος не оставляют ни малейших сомнений в значении придаточного предложения: «... так как я [хорошо] знаю, что совершил ужасное». Глагол σύνοιδα, выступает эдесь в том же значении «[хорошо] знать», в каком он многократно засвидетельствован в современных Еврипиду источниках и у самого Еврипида (Мед. 495; Ипп. 425; Гер. 368). Впрочем, сочинение συνειδέναι с дательным падежом возвратного местоимения тоже само по себе еще отнюдь не предопределяет появление феномена совести. От того, что переодетый женщиной аристофановский Мнесилох «признает за собой» множество грешков (Фесм. 477), которые тут же перечисляются, очень далеко до угрызений совести, и употребление этой конструкции с прямым дополнением ничуть не отличается от аналогичных примеров в прозе (напр.: Ксеноф. Апол. 24; Восп. И. 9, 6; Платон. Федо 235 с), где никому не приходит в голову искать проявление совести.

Что касается существительного σύνεσις, то уже у Пиндара оно встречается (в сочетании с φρενῶν) для обозначения «эдравого образа мыслей», «благоразумия», а в семи случаях у Еврипида (Ипп. 1105; Прос. 203; Гер. 655; Тро. 672, 674; Ор. 1524; Иф. А. 375) имеет одно из значений ряда: «сообразительность», «способность понимания», «понимание», «сознание». Почему мы должны думать, что в ст. 396 из «Ореста» существительное σύνεσις употреблено в другом, необычном значении? Не вернее ли последовать примеру Шуккера, Поленца и Биля^ю, которые переводят эдесь σύνεσις немецким словом die Einsicht — «понимание» Орестом своего положения?

Те, кто ищут в словах Ореста свидетельство его неспокойной совести, говорят обычно, что у Еврипида юноша изображен страдающим не от преследования извне реальных эриний (как, например, в «Евменидах»), а от болезни, разъедающей его изнутри. Хотя такое объяснение и нуждается в некотором уточнении (см. ниже), согласимся, что эринии для Ореста — видения, призраки (δόξαι,

¹⁰ Fr. Zucker. Указ. соч., 100; M. Pohlenz. Указ. соч., 412; «Euripides Orestes erklärt von W. Biehl». Berlin, 1965, S. 46 сл.

фάσματα" — ст. 259, 407 сл.), настигающие его во время приступов безумия, — какое, однако, это имеет отношение к совести? Вполне клиническая картина состояния того же Ореста дается в написанной незадолго до этого «Ифигении в Тавриде» (ст. 281—308): голова у него вздымается и опускается, руки трясутся, на губах выступает пена, ему мерещатся обвитые змеями эринии, за которых он и принимает таврическое стадо (δοκῶν Ἐρινές θεὰς ἀμύνεσθαι, 299). Бред больного несомненен, но говорить о совести Ореста в этой трагедии никто — и вполне основательно — не решается. Нельзя также предположить, что в «Оресте» угрызения совести

Нельзя также предположить, что в «Оресте» угрызения совести довели матереубийцу до полного помешательства: после того, как хор заклинает эриний (321—327), умственная деятельность Ореста больше не нарушается, остается только физическая слабость, следствие шестидневного голода. К тому же свое признание в ст. 396 Орест делает вполне в эдравом уме, и, следовательно, между обусоц, как бы его ни понимать, и временной невменяемостью Ореста нет никакой связи. Значение обусоц в этом стихе надо выявить, исходя из поведения и речей героя, его взаимоотношений с другими персонажами, его мотивировки своих действий. Не будем пренебрегать при этом и таким надежным орудием, как хорошо засвидетельствованное значение слова обусоц — «осознание», «понимание». Облегчит ли оно нам или затруднит интерпретацию образа Ореста?

оно нам или затруднит интерпретацию образа Ореста? Если мы сопоставим размышления Ореста у Эсхила и у Еврипида, то обнаружим любопытную закономерность: еврипидовский Орест часто пользуется теми же аргументами, что эсхиловский, но до энаменательного ст. 396 эти аргументы отвергает, а после него придает им все больше значения в свою пользу. В самом деле, у Эсхила Орест сразу же после его опознания излагает доводы, побудившие его вернуться на родину. Среди них — прорицание Аполлона и мучения, которыми тот грозил Оресту в случае неповиновения. «Разве можно не подчиниться таким прорицаниям?» — спрашивает Орест (Хоэ. 297). Затем в коммосе, непосредственно примыкающем к этому монологу, Орест, Электра и хор неоднократно взывают к убитому Агамемнону: он должен явиться союзником в мести и за себя, и за обесчещенных и осиротевших детей (315—318, 329—337, 345—371, 456—460, 479—509). Побуждая Ореста к мести, хор и Электра взывают к его разуму (ώς τόσ'είδῆις, 439; ἐν φρεσίν... γράφου, 450; συντέτραινε μῦθον ἡσύχωι φρενῶν βάσει — 451 сл.): он должен «вместить в сознание» глубину лежащей на нем ответственности. И Орест, убежденный в справедливости предстоящего ему испытания,

¹¹ φαντασμάτων: codices recentiores и в тексте Шапутье.

даже после убийства матери настаивает на правильности совершенного; эту мысль он стремится утвердить, пока владеет рассудком, в котором в свое время созрела идея мести (ξως δ'έτ' έμφρων εἰμί, 1026).

У Еврипида Орест, хотя и представлен в начале трагедии тяжело больным, все же время от времени приходит в себя (ἔμφρων — Ор. 44; ἔως σ'εῶσι σ'εῦ φρονεῖν Ἑρινύες — 238). К этому моменту и приурочены те его высказывания, которые могут быть прямо противопоставлены приведенным выше мотивам из «Хоэфор»: он порицает Локсия, который побудил его к нечестивому поступку (Ор. 285 сл.), и думает, что сам отец молил бы его не убивать мать, так как этим не вернешь к жизни мертвого, а оставшийся в живых, т. е. Орест, ввергнет себя в пучину бед (288—293). Таким образом, первый монолог пришедшего в себя Ореста представляет собой не что иное, как его попытку осмыслить, оценить все происшедшее. Как происходит само осмысление, Еврипид не показывает; мы имеем основание предполагать, что Орест располагает для этого достаточным «сценическим» временем, пока хор исполняет 1-й стасим. В начале следующего за тем диалога с Менелаем он опять говорит, что его удручает (терзает, мучает) содеянное (τἄργ' αἰκίζεται, 388), — само собой разумеется, не столько поступок, сколько воспоминание, размышление о нем, иными словами, то самое «осознание», «понимание», которое Орест и называет как нельзя более подходящим для этого словом σύνεσις в ст. 396.

Следует заметить, что даже такое объяснение оказывается для Менелая непонятным: как всякий афинянин V века, он привык считать болезнь следствием вмешательства божества и готов признать таковым даже тоску, снедающую Ореста (397—399). Гораздо же понятнее для него в качестве источника безумия Ореста ($\mu\alpha\nu$ ίαι, 400) те «священные девы» (ко́рсі σє $\mu\nu\alpha$ і), которых не рекомендуется называть по именам, но чье действие на смертных всем хорошо известно (408—410); они-то, по мнению Менелая, и терзают припадками безумия Ореста (α υταί σε β ακχεύουσι, 411) $^{\mu}$, насылая на него видения (407, ср. 423). Разумеется, такого же традиционного мнения о происхождении болезни Ореста придерживается и Электра (36—38), и хор, заклинающий Евменид освободить Ореста от безумия (316—327). Поэтому необычность объяснения, содержащегося в ст. 396, не в том, что здесь вводится понятие «совести», а в том, что причину терзающей его болезни Орест видит не во внешнем, божественном факто-

¹² Вероятно, Биль прав, видя в этих словах не вопрос, а констатацию факта со стороны Менелая.

ре, а в собственной оценке совершенного. Если в эсхиловском Оресте весь процесс размышления и решения происходит до матереубийства, то с еврипидовским Орестом дело обстоит как раз наоборот: осознание наступает после матереубийства, и притом поначалу не дает Оресту той уверенности в своей правоте, с которой обосновывает свои действия эсхиловский Орест в финале «Хоэфор» (ст. 973—1006, 1027—1033). Этим и объясняется в первых сценах трагедии Еврипида показанное выше опровержение аргументов эсхиловского Ореста, приводящее героя Еврипида к σύνεσις — «соэнанию» совершенного.

Но, может быть, мы придаем слишком много значения вопросу о том, как переводить греческое σύνεσις, и вся наша полемика есть спор о словах? В конце концов «со-знание» и «со-весть» по составу слова родные братья, и древнерусские переводчики с греческого не случайно передавали словом съвъсть не только συνείδησις, но и εἴδησις, ἔννοια, διάνοια, γνώμη¹³. Всякому ясно, что совесть не может пробудиться в человеке, доколе он не осознал совершенного им, — не пробудилась ли она и в еврипидовском Оресте? На это, однако, можно ответить, что осознание — феномен чисто интеллектуальный, совесть — в огромной степени эмоциональный. Человек может прекрасно осознавать, что всякое убийство — преступление, но если он спас при этом общество от разбойника или предателя, то его не будут мучить никакие угрызения совести («собаке — собачья смерть»). Напротив, убивший жену в приступе ревности и осознавший затем глубину своего нравственного падения не найдет успокоения совести, пока не понесет навлеченной им на себя справедливой кары. Следовательно, для того чтобы правильно оценить состояние еврипидовского Ореста, надо выяснить, стремится ли он искупить вину раскаянием или, напротив, избежать ответственности и расплаты. В первом случае мы должны будем признать в σύνεσις эквивалент совести, во втором — не более чем понимание своего положения, заставляющее Ореста позаботиться о собственном спасении. Обратимся же к тексту трагедии там, где мы оставили Ореста вскоре после знаменательного стиха 396.

Не успел еще Менелай выяснить все подробности заболевания Ореста, как юноша, незадолго до того порицавший Аполлона, выражает надежду на его помощь; ведь это Феб приказал ему убить мать (414—420). И дальше, в оправдательном монологе перед Тиндареем

¹³ См.: И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка, т. III (съвъстъ). М., 1958.

^{[2000.} Ср. высказывание Андрея Белого: «Смысл — это со-мыслие, как совесть — это со-вестие, переход от одного к другому. Где этого перехода нет, там мы остаемся без-вестными друг другу, бессовестными» (Красная книга культуры. М., 1989, с. 175).]

Орест снова ссылается на волю Аполлона (591-599), которому он не мог не подчиниться⁴, — в таком толковании Орест уже приближается к мотивировке, выдвигаемой в «Хоэфорах» (271—275, 297 сл.). Еще ближе к аргументам эсхиловского Ореста ссылка Ореста у Еврипида на долг мести за отца (547, 563), чье супружеское ложе мать предала, изменив ему с Эгисфом и в заключение убив его самого, чтобы скрыть свое преступление (557—563, 573—578; 1235—1237). Отсюда — оправдывающий Ореста страх перед убитым отцом, который наслал бы на него своих Эриний, если бы сын одобрил действия матери (580—584). Как мы знаем, оба эти мотива используются и в «Хоэфорах» (ср. 434 сл., 479; 273—285, 293 сл., 324—326, 925), для того чтобы обосновать решение Ореста и укрепить его душу, но мы помним также, как еврипидовский Орест, только что избавившись от бреда, ставил эти доводы под сомнение, приближаясь к «пониманию» совершенного. Теперь это все позади!

Орест у Эсхила, несмотря на всю готовность к действию, испытывал мгновенное колебание при виде обнаженной материнской груди (Хоэ. 896-899), и Тиндарей у Еврипида не может удержаться от слез, представляя себе эту душераздирающую сцену (Ор. 526—529). Между тем сам Орест вспоминает об этом иначе. Он считает, что сослужил службу всей Элладе, убив жену-изменницу; иначе бы женщины дошли до такой наглости, что стали бы по любому поводу убивать мужей, а затем искать спасения у детей, показывая им свои груди! (565-570; ср. те же аргументы в речи Ореста в народном собрании, 932-942). И если эсхиловского Ореста бедственное и противоречивое положение детей Агамемнона доводило до отчаянного вопля: «Что же нам делать, Зевс?» (πα τίς τράποιτ' αν, ω Ζεῦ; Хоэ. 409), то еврипидовский Орест своим прозаическим: «Что мне было делать?» (τί χρῆν με δρᾶσαι; Ор. 551) вводит длинную вереницу аргументов, лишенных всякой двойственности и направленных только на его защиту: «Не говори, что это плохо сделано, а скажи, что для меня, совершившего, оно обернулось к несчастью» (600 сл.).

Нет никаких следов раскаяния и во втором оправдательном монолет никаких следов расказния и во втором оправдательном моно-логе Ореста, где упор делается на долге Менелая перед сыном уби-того Агамемнона и поступок Ореста становится предметом своеоб-разного торга. Аргументы Ореста достойны того, чтобы их эдесь воспроизвести: «Допустим, я совершил несправедливость, но в обмен на эту беду следует мне и с тебя получить нечто несправедливое. Ибо

¹⁴ Ср.: Ог. 593: ὧι πειθόμεσθα πάνθ'... — Cho. 297: χρὴ πεποιθέναι.
¹⁵ «Ангитеза» (δύο γὰρ ἀντίθες δυοῖν — 551), с которой Орест начинает свой монолог, — минмая: он противопоставляет матери отца, который зачал его, оплодотворив женское лоно, и делает отсюда вывод, что отец больше заслуживал его помощи, чей мать.

отец мой, Агамемнон, собрав войско со всей Эллады, несправедливо пошел под Трою: сам он не совершил никакого проступка, но спасал проступок и несправедливость, совершенные твоей женой» (646—650). Или еще: «Отплати мне за оказаиную тебе услугу, потрудившись ради моего спасения всего один день, не десять лет. Что же касается жертвоприношения моей сестры в Авлиде, — пусть так; Гермиону убивать не надо» (655—659).

Наконец, если мы добавим ко всему сказанному поведение Ореста после вынесения приговора, то увидим, что обретенное им «понимание» совершенного оборачивается совсем неожиданной стороной: если уж Атридам суждено погибнуть, то почему бы им не увлечь за собой жену и дочь предавшего их Менелая, а еще лучше было бы отомстить предателю и остаться в живых (1163—1176). Мы можем оценивать как угодно нравственный облик Ореста, но едва ли мы сумеем найти в его аргументах и действиях малейшие признаки пробудившейся совести. В свое время Инн. Анненский в известной статье предпочел «оставить в стороне» «даже вопрос о том, насколько естественна и уместна подобная самозащита в устах человека, который только что называл Менелаю свой недуг мучениями совести Но если мы хотим понять, какое представление имели о совести древнегреческие трагики, мы не имеем права «оставлять в стороне» принятые ими принципы построения образа и навязывать такое его осмысление, которое не подтверждается текстом.

принятые ими принципы построения образа и навязывать такое его осмысление, которое не подтверждается текстом.
Впрочем, от персонажей «Ореста», которые, по словам античного комментатора, «все, кроме Пилада, негодные люди», может быть, нечего и ожидать угрызений совести? Однако если мы обратимся и к более благородным героям Еврипида, то заметим, что для оценки своих вольных или невольных преступлений они пользуются совсем другими понятиями и представлениями, чем совесть.
Так, например, молодая мачеха, влюбившаяся в своего пасынка и понимающия поеступный узолите оправляетия его столсти.

Так, например, молодая мачеха, влюбившаяся в своего пасынка и понимающая преступный характер овладевшей ею страсти, должна, по-видимому, испытывать мучения совести, особенно после того, как о ее любви стало известно молодому человеку и он ее отверг. Между тем определяющую роль в оценке Федрой своего поведения играют понятия α іох α 0 и α 0 (Ипп. 246, 331, 404, 408, 411, 420, 499, 503, 505, 692), обозначающие не ее внутреннее состояние («как я могла полюбить своего пасынка?»), а некий объективный критерий, прилагаемый к благородному герою. Позор и бесславие — вот что побуждает Федру к смерти, и об этом она говорит с полной ясно-

¹⁶ И. Ф. Анпенский. Художественная обработка мифа об Оресте, убийце матери, в трагеднях Эсхила, Софокла и Еврипида // ЖМНП, 1900, № 8, отд. класс. фил., с. 67.

стью, прежде чем произнести над собой окончательный приговор: «Я никогда не опозорю (оѝ ү́ар ποτ'αἰσχυνῶ) свой дом на Крите и не явлюсь на глаза Тесею отягченная позорным деянием (αἰσχροῖς ἐπ' ἔργοις) ради спасения своей жизни» (Ипп. 719—721).

Аналогичным образом Геракл, придя в себя после убийства жены и детей, не спрашивает себя: «Что же я наделал и как я перед собой

Аналогичным образом Геракл, придя в себя после убийства жены и детей, не спрашивает себя: «Что же я наделал и как я перед собой отвечу?» Речь идет о другом: как он будет жить дальше, покрыв себя бесславием в глазах людей (Гер. 1152, 1279—1290, 1301 сл., 1423)? Свое внутреннее состояние Геракл лучше всего характеризует одной фразой: Αἰσχύνομαι γὰρ τοῖς δεδραμένοις κακοῖς. — «Я стыжусь совершенных бедствий» (1160). Здесь можно сказать, что стыд — чувство, достаточно близкое к совести, однако же не совпадающее с нею. Стыд предполагает в первую очередь оценку извне, совесть — изнутри; русское сочетание «ни стыда, ни совести» очень хорошо передает эту разницу. Но нагляднее всего она выявляется из самого значения существительного αἶσχος и производных от него αἰσχρός и αἰσχύνω.

Как известно, первое значение прилагательного αἰσχρός — «уродливый», физически «безобразный» (Ил. II. 216; Гом. гимн. Апол. 197; Мимн. 1, 6; Сем. 7, 73) и αἰσχρὰ ἔπεα — «позорные слова» не для того, кто их произносит, а для того, кому они адресованы, кого они делают предметом позора и поругания (напр., Ил. III. 38); и αἰσχύνω первоначально означает «уродовать» (ср. Ил. XVIII. 24, 27); лучший способ осрамить павшего врага это изуродовать, искалечить его труп (νέκυς ἡισχυμμένος — Ил. XVIII. 180). И в классическую эпоху лексическое гнездо, группирующееся вокруг корня αἰσχ-, сохраняет два существенных оттенка, указывающих, во-первых, на внешние, конкретно обозримые «позорные» последствия какого-либо действия, во-вторых, на оценку пострадавшего не по его намерению, а по объективно «позорному» результату. Для подтверждения достаточно нескольких примеров.

Персидский флот, направившийся в 492 г. в Элладу, был застигнут у мыса Афона бурей, потерял 300 кораблей и свыше 20 тысяч человек, в связи с чем Мардоний решил отступить. «Так это войско, потерпев позорное поражение (αἰσχρῶς ἀγωνισάμενος), вернулось в Азию», — резюмирует Геродот (V. 45), хотя с нашей точки зрения нет ничего позорного в том, что флот стал жертвой стихии. У Софокла Менелай говорит, что Атриды погибли бы «позорнейшей смертью» (αἰσχίστοι μόρωι, Аякс 1059), если бы не вмешательство Афины, — хотя человек не выбирает себе вид смерти, неожиданная гибель от руки разгневанного врага представляется Менелаю позорной. Точно так же еврипидовский Геракл решает оставить при себе лук и стрелы, которыми он сразил своих близких; иначе может случиться,

что, попав безоружным в руки врагов, он позорно погибнет (αἰσχρῶς, Гер. 1384). И опять, с нашей точки зрения, позорно нападать на беззащитного человека, — по мнению Геракла, позорно стать жертвой нападения, которому не можешь противостоять. Отсюда ясно, что и для Федры, и для того же Геракла, и для Аякса основным движущим мотивом является не «внутренний голос», а

Отсюда ясно, что и для Федры, и для того же Геракла, и для Аякса основным движущим мотивом является не «внутренний голос», а ориентация на объективно существующие нравственные нормы, доступные для проверки и оценки извне. Но ничуть не в ином положении находится и софокловский Неоптолем, в образе которого современный читатель больше всего склонен видеть победу торжествующей совести.

щей совести.

Нельзя отрицать, что, став сначала свидетелем тяжелого приступа болезни у Филоктета и выслушав затем его гневную речь, Неоптолем испытывает крайнее затруднение. Его трехкратное восклидание (908, 969, 974: «О Зевс, что делать? Увы, что делать? Что делать?») выдает всю сложность положения и, если угодно, всю глубину отчаяния Неоптолема, поставленного перед необходимостью совершить позорный поступок (αἰσχρὸς φανοῦμαι, 906). Но нельзя также отрицать, что на протяжении всей первой половины трагедии Неоптолем, поборов под нажимом Одиссея свои сомнения (86—95, 100—109) и решив действовать, «отбросив всякий стыд» (πᾶσαν αἰσχόνην ἀφείς, 120), поступает целиком в соответствии с принятым решением: он с увлечением рассказывает Филоктету о вымышленной вражде с Атридами; принимает участие в мистификации, которую разыгрывает подосланный Одиссеем лазутчик; поддерживает хор в надежде на скорое возвращение Филоктета на родину. Если в это время в Неоптолеме и происходит душевная борьба, которую мы можем предположить на основании его же позднейших высказываний (906, 966), то Софокл во всяком случае не дает герою возможности выдать себя ни словом, ни жестом.

Не требуется, однако, особой проницательности, чтобы определить направление этой внутренней борьбы, которая приводит Неоптолема к окончательному осознанию несовместимости его поведения с его благородной природой: в размышлениях Неоптолема αἰσχρός становится таким же ключевым понятием, как и в рассуждениях Федры (Фил. 906, 909, 972; 1228, 1234, 1249). Отказываясь дальше обманывать Филоктета и возвращая ему затем лук, Неоптолем действует в полном соответствии с сентенцией, изреченной Филоктетом при их первом знакомстве: «Для благородных позорное — отвратительно, доблестное — славно» (475 сл.). Для Неоптолема немыслимо больше позорное отступление от своей природы (ср. τὴν αὐτοῦ φύσιν... λιπών, 902 сл.), на которое он и раньше решился не без труда. Долж-

ны ли мы говорить здесь о внутреннем суде героя над своим преступным замыслом или об отказе от навязанного ему извне позорного поведения, противоречащего его истинной природе? Отрицательный ответ на первый вопрос и утвердительный — на второй представляется нам единственно правильным.

Нам остается сказать тесколько слов о тех внешних симптомах, посредством которых афинские трагики передают иногда подавленное душевное состояние своих героев и которые при известном желании могут быть приняты за описательные характеристики совести (как и поступает, например, Класс). Так, Аякс не может себе представить, как после всего происшедшего он стал бы смотреть в глаза отцу (Аякс 462 сл.); Эдип тоже не знает, как он в Аиде встретится взорами с глазами отца и матери (ЭЦ 1371 сл.; ср. Фил. 929, 935). Федра стыдится своих слов, произнесенных в бреду (Ипп. 244), и просит скрыть ее лицо от посторонних взоров, равно как и Геракл закрывает голову плащом, стыдясь смотреть в глаза Тесею (Ипп. 1199).

Однако подобные примеры показывают только, что человек стыдится своих действий, ставших всем известными и навлекших на него позор. Совесть, напротив, предполагает самооценку героя, не зависящую от осведомленности окружающих о его поступках. Это различие лучше всего иллюстрируется двумя высказываниями: из греческих же авторов. Софокловская Деянира, ориентирующаяся на оценку извне, полагает, что позорное деяние, совершенное во мраке, не навлекает на человека позора (σκότωι κἂν αἰσχρὰ πράσσηις, ούποτ'αἰσχύνηι πεσηι «если во мраке и совершишь позорное, никогда на тебя не падет повор». Трах. 596 сл.). Автор псевдо-исократовской речи к Демонику, наоборот, уверен, что человек, совершивший нечто позорное (αἰσχρόν τι ποιήσας), если он и скроет это от взоров других, будет сознавать позор в себе самом (Исокр. I, 16)¹⁸. Если подходить к греческой трагедии именно с такой точки зрения, то здесь можно найти не более трех мест, указывающих на проникновение в нее и передачу посредством симптомов феномена совести.

¹⁷ Мы исключаем из рассмотрения вопроса о совести сцепу из «Андромахи», ст. 802 сл. Хотя здесь и фигурирует понятие обучом (805), но осознание совершенного пробуждает в Гермионе не совесть, а элементарный страх перед мужем (807-810, 833-835). Первое ее побуждение — умереть, чтобы не стать жертвой позорной расправы, сменяется затем желанием, бежать от расплаты, которое она и реализует с помощью Ореста.

¹⁸ Та же мысль в негативном плане выражена в одном из фрагментов поэта повой комедии Дифила: «Кто не стыдится самого себя, сознавая за собой дурной поступок, — неужели тот будет стыдиться ничего о нем не знающего?» (фр. 92 Edm.). И здесь критерием поведения служит не мнение окружающих, а собственная способность к нравственной оценке, — в данном случае, как видно, отсутствующая.

Первое и наиболее раннее, справедливо выделенное Классом, — слова хора в пароде «Агамемнона»: «Вместо сна сочится перед сердцем мука от воспоминания о бедах» (179 сл.). С присущей Эсхилу смелой образностью душевное состояние изображается как физический процесс, происходящий «внутри» человека. Другой пример — рассуждение Федры о неверных женах: как они могут смотреть в лицо мужьям, не боясь, что мрак-соучастник и сама кровля дома заговорят, обличая их измену? (Ипп. 415—418). Преступление, совершенное под покровом мрака и недоступное внешнему осуждению, тем не менее не должно оставлять в покое самого виновного. И, наконец, вопрос Неоптолема, обращенный к Одиссею: как отважиться смотреть в глаза человеку, перед которым сознательно лжешь? (Фил. 110).

Во всех трех случаях явно характеризуется внутреннее состояние, присущее «нечистой», «встревоженной» совести, и сама малочисленность подобных примеров, являющихся исключением, только подтверждает правило: феномен совести, начавший привлекать к себе в конце V в. внимание греческих философов и ораторов, не оказал сколько-нибудь существенного воздействия на художественное мышление афинских трагиков.

В отношении Эсхила и Софокла этот факт объясняется достаточно легко: пока в сознании поэта существует вера в справедливое божественное управление миром или хотя бы в неизбежность расплаты за объективно преступное деяние, субъектами трагического конфликта остаются люди цельные, до конца последовательные в своих решениях, раз они уже приняты, и в действиях, вытекающих из этих решений. Но даже у Еврипида, далеко не столь убежденного в справедливости божественной воли, поведение индивидуума все еще оценивается преимущественно с точки эрения объективных нравственных норм. Соответственно и сам человек либо судит себя не по внутренним стимулам, а по объективному результату (Федра, Геракл), либо, страшась смерти, попросту стремится избежать всякой ответственности — и перед коллективом и перед собой (Орест, Гермиона). Совесть и в том и в другом случае оказывается ненужной — как самим героям древнегреческой трагедии, так и их создателям¹⁹.

¹⁹ Книга Канкрини (A. Cancrini. Syneidesis. Il tema semantico della (con-scintia) nella Grecia antica. Roma, 1970) осталась мне недоступной.

14. Рок. Грех. Совесть

(К переводческой трактовке древнегреческой трагедии)*

ревнегреческую трагедию у нас переводят давно, и сейчас читатель имеет даже возможность выбора. «Орестея» Эсхила есть в переводах Вяч. Иванова¹, Адр. Пиотровского¹, С. Апта¹. «Фиванская трилогия» Софокла была переведена в 1904 году Д. С. Мережковским; в 1914 году появился полный перевод всего Софокла, выполненный Ф. Ф. Зелинским¹; спустя двадать лет к нему прибавился новый перевод все той же «трилогии» В. О. Нилендера и С. В. Шервинского; наконец, все семь трагедий, заново переведенные одним С. В. Шервинским². Трагедии Еврипида были долгое время труднодоступны широкому читателю: незавершенное издание М. и С. Сабашниковых, охватившее только двенадцать драм, давно стало библиографической редкостью. Теперь все переводы Инн. Анненского собраны в недавно вышедшем двухтомнике6; сюда же включены две трагедии, переведенные С. В. Шервинским (поскольку перевод Инн. Анненского до сих пор не разыскан).

Принципы, которыми руководились переводчики, были не вполне одинаковыми, и в передаче как содержания, так и формы оригинала у каждого есть и существенные успехи, и известные неудачи. Не обошлось и без трагикомических курьезов.

Так, первые слова Антигоны в переводе Д. С. Мережковского, перепечатанном в книге для школьников «Греческая трагедия» (М., Детиздат, 1956), звучат следующим образом: «Дай голову твою обнять, Исмена!» Если бы школьники заинтересовались, зачем понадо-

Первая публикация [81]. По времени написания и по смыслу статья примыкает к предыдущей.

¹ В кн. «Греческая трагедия» (М., Гослитиздат, 1950), где имя переводчика не названо.

² Эсхил. Трагедии. М.— Л., «Academia», 1937.

³ Эсхил. Трагедии. М., «Художественная литература», 1971.

⁴ Софокл. Драмы, т. I-III. М., издание Сабашниковых, 1914.

^{&#}x27;Софокл. Трагедин. М., Гослигиздат, 1954 и 1958.

⁶ Еврипид, т. 1-2. М., «Художественная литература», 1969.

билось Антигоне обнимать голову Исмены, и были в состоянии проверить свои сомнения в оригинале, они не нашли бы там ничего похожего. У Софокла употреблена поэтическая перифраза, когда существительное «голова» (кара) обозначает самого человека, и Антигона, обращаясь к Исмене, говорит: «О родная, кровно родная сестра моя, Исмена...» Софокл не напрасно подчеркивает кровную близость между сестрами: по мнению Антигоны, на Исмене, как и на ней самой, лежит долг перед покойным братом, и отказ Исмены выполнить этот долг приводит Антигону к полному одиночеству. Все эти важные для Софокла определения в переводе Мережковского выпали, осталась одна «голова»...

В «Хоэфорах» Эсхила Орест рассказывает, какими бедствиями грозил ему Аполлон, если он не выполнит долга мести за отца. В частности,

Он говорил мне, что в быка безумного Я превращусь... —

переводит С. Апт (ст. 275). Между тем, если судить по оригиналу, то превращение Ореста в быка отнюдь не входило в божественные планы Аполлона. Просто переводчик понял причастие от глагола тапроориат в буквальном значении — «превращаться в быка», в то время как у Эсхила оно употреблено в переносном смысле «свирепствовать», «безумствовать»...

В совсем трудное положение попадает тот же Орест, когда он в переводе Адр. Пиотровского излагает перед Клитеместрой вымышленную историю своей собственной смерти. Здесь выясняется, что друзья мнимо погибшего Ореста «в кувшине полом, медном схоронили... труп юноши» (Хоэ. 686 сл.). В оригинале речь идет, конечно, о пепле от сожженного тела, о чем иной читатель, может быть, и догадается. Недогадливому же предоставляется возможность ломать себе голову над тем, как древним грекам удавалось запрятать тело взрослого юноши в кувшин, даже если он «полый»...

Однако задача этой статьи не в том, чтобы выискивать отдельные промахи, и даже не в том, чтобы сопоставлять принципы, лежащие в основе различных переводов, и выставлять переводам оценки. Мы хотели бы обратить здесь внимание на совсем другое — на такую интерпретацию древнегреческой трагедии, в основе которой лежит отчасти многолетняя, если не многовековая, эстетическая традиция, отчасти психологически вполне объяснимое отождествление мира чувств и мыслей древнегреческих героев с мироощущением и переживаниями человека нового времсни. В самом деле, разве непреходящее воздействие образов Прометея, Антигоны, Электры, Федры и им подобных на всю последующую культуру объясняется не тем, что в Афинах Эсхила, Софокла и Еврипида впервые было открыто и запечатле-

но истинно человеческое в человеке? Разве могли бы в противном случае эти «мировые образы» получить только за два последних столетия воплощение в десятках драм, поэм, опер, кантат, стихотворений?

Сознавая всю правомерность подобной постановки вопроса, мы считаем нужным напомнить еще и другую, не менее очевидную истину: вместе с представлениями о мире и нормах поведения человека, которые, несомненно, меняются в зависимости от исторических условий, меняются также представления поэтов и писателей о человеке и его внутреннем мире, меняются художественные задачи, стоящие перед ними, и средства, которыми эти задачи решаются. Столь же несомненно, что эти различия находят выражение не только в общем стиле произведений, отделенных друг от друга столетиями, не говоря уже о тысячелетиях, но и в содержании слов и понятий, обозначающих определенные нравственные и мировозэренческие ценности.

Так, например, древнегреческое слово ἀνάστασις (или ἐξανάστασις), которое у человека, знакомого с новозаветной литературой, ассоциируется в первую очередь с «воскресением» распятого Христа, для грека V века до н. э. могло обозначать и «восстановление» разрушенного города и, напротив, «уничтожение», «разорение» взятой крепости. В языке того же древнего грека вплоть до конца того же V столетия не было слова, обозначающего «совесть», а существительное ψυχή далеко не сразу приобрело значение, соответствующее нашей «душе» как совокупности эмоциональных проявлений человека. И если слово ψυχή встречается, положим, в контексте, близком к нашему «не пощадим живота своего», то имеет ли право на существование перевод «не пожалею души своей»? Не внесет ли такой перевод оттенок христианской веры в спасение души, совершенно чуждый оригиналу?

В предлагаемых ниже заметках мы и хотим обратить внимание на несколько понятий, большей частью из области этической терминологии, которые без достаточных оснований проникают в русские переводы античных трагедий, вследствие чего и мировозэрение древнегреческих драматургов и изображаемый ими внутренний мир человека предстают перед современным читателем в некотором смещении. Разумеется, мы не ставим перед собой цели исчерпывающе охватить под этим углом зрения весь текст имеющихся в нашем распоряжении русских переводов; в первую очередь мы постараемся выделить такие места, где так называемый традиционный взгляд на античность приводит к искажению авторского замысла и авторской характеристики персонажей.

Начнем с того понятия, которое сыграло и до сих пор нередко продолжает играть роковую роль в интерпретации античной трагедии, — с самого образа «рока». Наиболее ярким выражением идеи рока в древнегреческой литературе считают обычно мифологические события, связанные с домами Атрея и Эдипа, и поскольку этот сюжет получил отражение в целом ряде дошедших до нас трагедий, мы имеем возможность выяснить, в какой мере совпадают представления о

роке у самих античных драматургов и у их переводчиков. Сначала, однако, небольшое отступление в область сравнительной этимологии. В русском слове «рок» (одного корня с глаголом «реку», существительным «речь») содержится отчетливо выраженное представление о чем-то «предреченном», «высказанном», — если есть некое ние о чем-то «предреченном», «высказанном», — если есть некое «высказывание», значит, есть и некто «высказывающийся», «изрекающий», какая-то высшая, непостижимая сила, предопределяющая течение событий. (Этот же ход мысли отражен в латинском fatum, от глагола fari — «говорить», «изрекать».) Содержание же греческого слова μοῖρα, переводимого у нас обычно как «рок» или «судьба» («судьба» этимологически опять же предполагает сознательную дея-(«судьоа» этимологически опять же предполагает сознательную деятельностью какого-то высшего существа, производящего свой «суд» и «присуждающего» смертным их будущее), — совсем другое; оно связано с глаголом µєїроµαї — «делить» и точнее всего соответствует русской «доле». Уходя корнями в далекое первобытнообщинное прошлое, когда убитый воинами всего племени зверь или захваченная в

лое, когда убитый воинами всего племени зверь или захваченная в сражении добыча «делилась» между членами рода, понятие «мойра» начинает впоследствии обозначать отрезок времени, достающийся на этом свете каждому человеку и неизбежно завершающийся смертью, то есть определяет его жизнь как «долю» в самом непосредственном смысле этого слова. Поскольку же никому не дано знать заранее, какова будет продолжительность его жизненной «доли», то понятие «мойры» исключает всякую предопределенность, не говоря уже о фатализме, чуждом древнегреческому сознанию.

В гомеровских поэмах, в частности, осознание героями своей смертной природы нисколько не мешает раскрытию их огромных жизненных сил и неукротимой индивидуальной активности. Когда на рубеже VI и V веков в древнегреческой общественной мысли вырабатывается представление о мире как о космосе — организованном «порядке», покоящемся на определенных закономерностях, — персонифицированная Мойра приобретает еще и значение одной из важнейших блюстительниц этого порядка. Поскольку же человек является тоже элементом «космоса», то и его «мойра» оказывается втянутой в причинно-следственные связи, на которых основывается втянутой в причинно-следственные связи, на которых основывается миро-

здание, но это опять же ни в какой мере не лишает человека собственной активности и ответственности за свое поведение.

Так, эсхиловский Прометей говорит о трех Мойрах, стоящих у кормила необходимости, которой подчиняется все живущее на земле, в том числе — и сами боги (Пром. 516). И хотя Прометей, обладающий даром предвидения, в этом смысле не является типичным для героев Эсхила, энание ожидающей его «доли» не лишает его самостоятельности в принятии решения, влекущего за собой страшные испытания и муки.

В «Орестее» Мойра вершит суд над городом Приама, поскольку троянцы несут ответственность за преступное похищение Елены. Та же Мойра «точит меч справедливости» во всех других случаях, когда основы мироздания могут быть поколеблены вследствие неотмщенного преступления; поэтому, ища поддержки небес в мести за убийство Агамемнона, хор в «Хоэфорах» взывает к «великим Мойрам», блюдущим вечный закон возмездия (Аг. 130, 1536; Хоэ. 306). Адр. Пиотровский и С. Апт поступают правильно, сохраняя во всех названных стихах греческое понятие «мойра», вместо того чтобы заменять его весьма проблематичным «роком».

Но и в тех случаях, когда «мойра» относится у Эсхила не ко всему

Но и в тех случаях, когда «мойра» относится у Эсхила не ко всему мирозданию, а к жизни одного человека, она, несомненно, обусловлена его собственным поведением. Наиболее ясно это видно из двух реплик в диалоге Клитеместры с Орестом (Хоэ. 910 сл.). Ища спасения от смерти, Клитеместра пытается снять с себя обвинение в мужеубийстве:

- Сын мой, в этом виновата мойра!
- Тогда и эту смерть уготовила тебе мойра, —

отвечает Орест. Оба переводчика пользуются эдесь словом «судьба» (Пиотровский по своей обычной привычке еще усиливает оригинал: «Судьба, судьба повинна...», «Судьба судила...»), и, вероятно, другого выхода по-русски не найти, но важно заметить, что по существу дела Клитеместра не имеет никаких оснований ссылаться на судьбу: она сама изменила мужу, сама, своей рукой, нанесла ему три смертельных удара, сама, обагренная кровью Агамемнона, кощунственно похвалялась над трупом своей победой. Да и Орест, хоть он и получил приказ от Аполлона, представлен у Эсхила человеком, проходящим долгий путь колебаний и размышлений, прежде чем решиться на матереубийство. Следовательно, если и можно говорить об их судьбе, то только в том смысле, что объективная необходимость торжествует через целиком субъективное поведение людей.

В отличие от разобранных случаев, где речь шла о том, как лучше передать находящееся в оригинале слово «мойра», более мрачная

картина возникает, когда в русском переводе появляется «рок», не имеющий никакого соответствия в подлиннике. Примером могут служить две сцены в эсхиловской трагедии «Семеро против Фив». Здесь, как известно, Этеокл, один из сыновей несчастного Эдипа, представлен доблестным царем Фив, защищающим город от нападения вражеской рати, которую повел против Этеокла его родной брат Полиник. Положение Этеокла осложняется тем, что над обоими братьями тяготеет страшное отцовское проклятье — кара за непочтение, проявленное ими к отцу, когда раскрылись его невольные преступления. Для религиозного мышления Эсхила однажды изреченное проклятье представляется некоей объективной реальностью, от которой невозможно уклониться. Соответственно и Этеокл считает неизбежным предстоящий поединок с братом и уходит на бой, невзирая на увещания хора. Из этой сцены Этеокла с хором и из заключительной партии хора мы и предлагаем эдесь вниманию читателя несколько стихов в переводе Адр. Пиотровского.

Хор обращается к Этеоклу (686 сл.):

Что ты задумал, сын? Пусть тебя гневный рок, Буйная битвы элость не заманит.

Ответ Этеокла на очередные увещания хора:

Как пес хвостом, пред роком не хочу вилять. (704)

И вот братья мертвы.

Черный рок, грозный рок, Род истребивший Эдипа рок... ...Покоя нет. Устали Не энает рок неугомонный, —

так комментирует мрачный исход хор (832 сл., 844).

Если мы теперь обратимся к оригиналу, то увидим, что в нем и в помине нет рока. В ст. 686 употреблено понятие ἄτα — «ослепление», характеризующее состояние безумной одержимости Этеокла⁷; в ст. 704 Этеокл говорит о бессмысленности попыток избежать смерти, если весь род Эдипа ненавистен богам; в ст. 832 и 844 хор оплакивает «проклятье» (ἀρά — в оригинале один раз, а не трижды, как у Пиотровского повторяется слово «рок»), грозившее Эдипу и его потомству, и с сожа-

⁷ Этим же понятием Эсхил пользуется в трагедии «Персы» (97-101), объясняя причину поражения Ксеркса в войне с Элладой, ослепленный надменной гордыней, персидский царь посмел перейти с огромным войском Геллеспонт, нарушив тем самым естественную границу между Азией и Европой. В переводе Адр. Пнотровского эти очень важные для эсхиловской концепции стихи опять переданы посредством «рока»:

Рок улыбчат, рок заманчив, завлечет в плен, будто слеп ты, Не скакнуть прочь, не бежать в даль, пойдешь в сеть, не уйдешь цел.

лением констатирует, что «божественный глагол», предвещавший прекращение рода Λ аия, не умолкнет, покуда проклятье не осуществится.

Но, может быть, мы придираемся к словам и ведем спор по пустякам? Если роду Лаия богами предсказана гибель, если над Этеоклом висит отцовское проклятье, то нельзя ли отождествить и то и другое с роком? Нельзя, потому что источником всех бедствий, обрушившихся на род Эдипа, являются собственные действия его представителей во всех трех поколениях, а не побуждения, исходящие от какой-то мистической силы. Хор в трагедии вспоминает, как Аполлон трижды внушал Лаию, деду Этеокла, чтобы тот не имел детей, иначе род Лаия погубит государство.

Почему род Лаия должен прекратиться — такого вопроса Эсхил перед собой не ставил, воспринимая этот элемент мифологического предания как проявление некоей объективной закономерности, познать которую не дано смертным. Но коль скоро пред ними приоткрылась завеса над будущим, все дальнейшее ставится в зависимость от их индивидуального поведения. «Непослушание» Лаия, зачавшего
гибель себе и своему роду в состоянии «губящего рассудок безумия»
(756 сл.); «повреждение ума» (725) у Эдипа, побудившее его навлечь неисцелимое проклятье на собственных сыновей; «смятение
разума» (661), которое делает возможным поход Полиника против
родного города; «наполняющее душу ослепление», «зародыш злой
страсти» (686—688), влекущие Этеокла на братоубийственный поединок; «нечестивое безумье», «беснующаяся вражда», владевшая
обоими братьями (831, 936), — вот первопричина всех зол, уводящих из жизни одно поколение за другим.

Посмотрим теперь, что происходит с «роком» в знаменитой трагедии, которая у огромного большинства литературоведов и критиков так и слывет «трагедией рока», — в «Царе Эдипе» Софокла.

Уже знакомое нам слово «мойра» встречается в «Царе Эдипе» всего лишь шесть раз. Дважды (863 и 887) — в одной из песен хора, где фиванские старцы выражают пожелание, чтобы на их долю до конца жизни выпало соблюдение чистоты в словах и делах; высокомерного же гордеца пусть «постигнет элая доля». Те же фиванские граждане при виде ослепившего себя Эдипа в отчаянье восклицают:

«Какой бог... нагрянул на твою несчастную долю?» (1302). В четвертый раз находим слово «мойра» в ответе слепого прорицателя Тиресия Эдипу (376). В рукописях этот стих звучит так: «Моя доля — пасть не от твоей руки...» Многие издатели считают, что стих испорчен, и предлагают поправки, в результате которых получается такой смысл: «Твоя доля — пасть не от моей руки...» Так или иначе, доля

«Твоя доля — пасть не от моей руки...» Так или иначе, доля смертного остается его долей. Два последних случая из шести имеют

более непосредственное отношение к судьбе Эдипа. Лаию было предсказание от дельфийского оракула, что ему «выпадет доля» умереть от руки сына, который родится у Иокасты (713). Наконец, в финале трагедии Эдип говорит: «Но пусть моя судьба свершится» (1458), — теперь его беспокоит не уже случившееся, а будущее дочерей, родившихся от столь необычного брака.

Из трех привлекаемых нами переводов «Царя Эдипа» ближе всего к оригиналу в передаче названных выше шести стихов с участием «мойры» Ф. Зелинский, который четыре раза пользуется образом «судьбы» («суждено»), один раз употребляет «долю», один раз вовсе обходит это понятие. Примерно так же переводит Адр. Пиотровский, хотя в ст. 1458 усиливает оригинал с помощью «рока»: «...эначит, ждет меня рок небывалый. Будь же, как ведет судьба». Еще обильнее пользуется понятием «рок» С. В. Шервинский: в ст. 376, 713, 836. В остальных — «участь», «доля», «судьба». Но и в переводе С. Шервинского понятие «рок» встречалось бы не слишком часто, если бы переводчик не пользовался им еще и в тех случаях, где в оригинале для подобной «роковой» терминологии нет достаточных оснований. Подобный упрек можно адресовать и переводу Ф. Зелинского, но в значительно меньшей степени: из приводимых ниже девяти цитат №№ 6 и 7 взяты из перевода Ф. Зелинского, остальные — из перевода С. Шервинского (мы цитируем в порядке разви-

тия действия трагедии).

1. Ясновидец Тиресий предвещает Эдипу, что на горе Кифероне не останется места, которое тот не огласил бы воплем отчаяния,

Свой брак постигнув — роковую пристань В конце благополучного пути. (Ct. 422 ca.)

В оригинале: «...когда ты поймешь, каким несчастливым был для тебя брак в этом доме, казавшийся завершением благополучного плавания». Вспомним ситуацию: очистившись после убийства незнакомца (им был Лаий), Эдип пришел в Фивы, избавил их от Сфинкс и в награду получил руку овдовевшей царицы (ею была Иокаста). Можно ли придумать более естественный ход событий? Если скоро выяснится истинный смысл несчастного брака, то значит ли это, что он был заключен под каким-нибудь давлением свыше, как, например, убийство короля Дункана и Банко, совершенное Макбетом под влиянием пророчества трех ведьм?

2. Узнав, что спасение страны зависит от розыска человека, убившего царя Лаия, Эдип заранее обрушивает на неизвестного страшные

⁸ В кн. «Древнегреческая драма». Л., Гослитиздат, 1937.

проклятья, и хор представляет себе, как этот несчастный

Хочет сбросить рок, вещаний Средоточия земного⁹, — Но вещанья роковые Вечно кружатся над ним. (480–482)

В оригинале предполагаемый убийца бродит вдали от людей в диких лесах и скалах, «скрываясь (убегая) от прорицаний, исходящих от середины земли, но они, вечно живые, летают вокруг него». Ни «рока», ни «роковых вещаний»...

3. Эдип рассказывает, как, получив в Дельфах страшное прорицание, он ушел из Коринфа, который считал своим родным домом,

Туда, где не пришлось бы мне увидеть, Как совершится мой постыдный рок. (796 сл.)

В оригинале: «Туда, где бы мне не привелось увидеть исполнение позора, предсказанного мне дурными пророчествами».

4. Услышав от вестника, что Полиб, которого Эдип считал своим отцом, умер естественной смертью, Иокаста с удовлетворением отмечает:

...Полиб же сам скончался, Как рок велел, не от его [то есть Эдипа] руки. (948 сл.)

В оригинале эдесь слово тύχη — «случай», указывающее, как «случилось» умереть Полибу — естественной смертью, не насильственной.

5. Страшная тайна раскрылась, Эдип в ужасе устремился в глубь дворца. Хор размышляет:

Рок твой учит меня, Эдип, О элосчастный Эдип! Твой рок Ныне уразумев, скажу: Нет на свете счастливых. (1193—1195)

В оригинале: «Твоя участь, твоя, твоя, о несчастный Эдип, служит мне примером того, что нельзя считать счастливым никого из смертных». Словом «участь» я перевожу греческое $\delta\alpha$ іμων, обозначающее еще в гомеровском эпосе некое не определяемое более точно божество. Этимологически $\delta\alpha$ іμων также связан с глаголом $\delta\alpha$ їζω — «разделять», как μο $\hat{\epsilon}$ ρα — с με $\hat{\epsilon}$ ρομαι.

 $^{^9}$ То есть дельфийского оракула. По представлениям древних греков, в Дельфах находился «пуп земли».

6. Из этой же партии хора:

Насмешка *рока* где полней? (1205)

В оригинале: «Кто перенес столь свирепые бедствия, кто — такие испытания на повороте жизненного пути?»

«Насмешка рока» должна быть отнесена на счет переводчика.

7. Из рассказа домочадца о самоубийстве Иокасты и самоослеплении Эдипа:

Так грянул рок из тучи двуобразной Двойною гибелью — ему и ей.
(1280 сл.)

В оригинале первый стих в рукописях, по-видимому, испорчен, но общий смысл восстанавливается без затруднения: «Так от поступка их обоих, не одного Эдипа, прорвались бедствия, смешавшиеся для мужа и жены». Понимать это можно двояко: либо имеются в виду события далекого прошлого, когда Иокаста стала женой Эдипа, либо их поведение после того, как раскрылась тайна, то есть самоубийство жены и самоослепление мужа. В любом случае причиной «смешавшихся бедствий» служат их индивидуальные поступки.

8. Из жалобы ослепившего себя Эдипа:

Ты привел меня, *Рок* мой, куда? (1311)

В оригинале то же понятие δαίμων, что и в примере № 5: «О моя участь...»

9. Одна из реплик хора в последующем диалоге с Эдипом:

Свершилось все, как ты предрек. (1336)

В оригинале все значительно проще. На вопрос хора, как он решился себя ослепить, какое божество водило его рукой, Эдип отвечает, что источником его бедствий был Аполлон (имеется в виду как предсказание, данное некогда Эдипу в Дельфах и заставившее его бежать из Коринфа, так и последнее прорицание, повелевшее очистить фиванскую землю от убийцы Лаия), но ослепил себя он сам, своей собственной рукой. И хор подтверждает: «Да, это было так, как ты говоришь». Ни о какой «предреченности» в оригинале нет и речи.

Итак, в шести случаях из девяти русский перевод вносит в текст представление о роке, совершенно отсутствующее в оригинале. В двух других «роком» передается понятие δαίμων, отличающееся от русского «рока» тем же, что и «мойра»: древнегреческие слова обозначают выпавшую человеку «долю», а не «предреченный» императив. В последнем из девяти примеров «рок» опять не подходит, так как

смерть престарелого царя естественно укладывается в понятие той же человеческой доли, не требуя никакой «роковой» предопределенности. Следует ли расценивать это элоупотребление роком в русских переводах как результат элой воли переводчиков? Едва ли. Скорее всего, оно объясняется именно той интерпретацией древней трагедии, которая у человека XX столетия возникает на основе многовековой, устоявшейся эстетической традиции. С юношеских лет мы привыкли верить, что софокловский «Царь Эдип» является «трагедией рока», и не видим большой беды, если элополучный рок появится в русском тексте и там, где в оригинале его вовсе нет и не может быть. И когда телсте и там, где в оригинале его вовсе нет и не может быть. И когда современный читатель, не знающий оригинала, каждый раз — и в партиях хора, и в монологах Эдипа, и в словах Тиресия — наталкивается на «рок», то ему начинает казаться, что «Царь Эдип» и в самом деле «трагедия рока». Между тем неприменимость этой ходячей формулы к «Царю Эдипу» ясна каждому серьезному исследователю древнегреческой драмы.

Если мы возьмем для сравнения отнюдь не самую мистическую из новых европейских трагедий (но, несомненно, проложившую путь к фатализму «трагедии рока» Захария Вернера и его последователей), — я имею в виду «Мессинскую невесту» Шиллера, — то без труда заметим, что ее основное содержание составляет как раз осуществление роковых предсказаний, тяготеющих над княжеским домом, и что эти предсказания реализуются в результате сцепления случайностей и недомолвок, искусно подстроенных драматургом. Так, ни один из враждующих братьев не знает о существовании у них сестры, равно как Беатриче не подозревает, что ее мать и княгиня — одно и то же лицо. Ни дону Мануэлю, ни дону Цезарю некогда справиться у своей возлюбленной о ее происхождении, а в тот момент, когда тайна могла бы раскрыться, автор удаляет дона Мануэля со сцены. Дон Цезарь, застав Беатриче в объятиях брата, с которым только что цезарь, застав Беатриче в объятиях ората, с которым только что торжественно помирился, убивает его, не спрося ни слова, а хор, принесший бесчувственную Беатриче, не успевает сообщить княгине, от чьей руки пал дон Мануэль, вследствие чего мать проклинает в убийце собственного сына. Иными словами, рок торжествует на глазах у эрителей в результате недоразумений, вытекающих из неосведомленности действующих лиц.

В софокловском «Царе Эдипе» — прямо обратная картина.

Во-первых, страшные прорицания, полученные некогда Лаием, а потом Эдипом, осуществились лет за пятнадцать — двадцать до начала действия трагедии, когда Эдип убил в дорожной ссоре Лаия и, освободив Фивы от Сфинкс, стал супругом овдовевшей царицы. Таким образом, эти события, находящиеся далеко за пределами пьесы,

составляют даже не экспозицию драмы, а ее отдаленнейшую Vorgeschichte, и Софокла, стало быть, совершенно не интересовало, как именно это произошло. К тому же ни один из афинян не считал в те времена убийство в дорожной ссоре чем-либо исключительным, а женитьба героя, спасшего город от чудовища, на местной царице под-сказывается всеми нормами волшебной сказки. Во-вторых, поведение Эдипа — уже в пределах пьесы — основано

не на недоразумениях и недомолвках, а на четко осознанном стремлене на недоразумениях и недомольках, а на четко осознанном стремлении к выяснению истины: сначала Эдип пытается разыскать убийцу Лаия, затем — установить свое собственное происхождение, и все меры, принимаемые с этой целью, несомненно, разумны и логичны, даже если они приводят к совершенно неожиданному и тем более трагическому результату. Что же изображено в трагедии Софокла? Торжество рока над бесплодными усилиями людей? Вовсе нет. Изображено, как над ограниченным, неполным человеческим знанием одерживает победу всеобъемлющее, вечное божественное знание. И в правомерности конечного торжества этого высшего знания, символизирующего в глазах Софокла «всеобщее» и «неизбежное», над лизирующего в глазах Софокла «всеобщее» и «неизбежное», над человеческим знанием, олицетворяющим «единичное» и «случайное», древнегреческий поэт так же не сомневался, как мы убеждены в том, что историческая необходимость выше случайных отклонений от нее. Однако в способности человека к борьбе за победу решения, осознанного им как единственно правильное, Софокл видел высшее проявление героической личности, и в Эдипе эти качества проявляются в максимальной степени. Превосходство силы, противостоящей человску, может обречь его на бедствия и мучения, но не может отвратить его от борьбы с непознаваемым, потому что именно в ней раскрывается истинная нравственная ценность героя.

Трагедию Софокла о царе Эдипе давно пора избавить от мистиче-

ского ярлыка «трагедии рока», ибо по существу своему она является «трагедией знания», без преодоления которой невозможно продвижение человечества по его историческому пути.

Наряду с «роком», который, вторгаясь в русские переводы древнегреческих трагедий, приводит к заметному смещению взгляда афинских драматургов на соотношение в мире объективного и субъафинских драматургов на соотношение в мире объективного и субъективного начал, аналогичная роль выпадает на долю еще одного понятия, употребляемого в переводах, может быть, даже чаще, чем рок. Это понятие — «грех» и его производные («грешить», «грешник»). Для начала стоит обратить внимание на то, как много совсем раз-

личных по своему происхождению и значению греческих слов один и

тот же переводчик передает посредством однозначного понятия «грех». Ограничимся здесь несколькими примерами из Еврипида в переводе Инн. Анненского.

1) «Ипполит», ст. 323. Федра говорит кормилице:

Мой грех — тебя касаться он не может.

В оригинале: глагол $\dot{\alpha}$ и $\dot{\alpha}$ и $\dot{\alpha}$ совершать промах, проступок».

2) Там же, ст. 1325. Артемида объясняет Тесею, что он натворил, призвав на Ипполита гнев Посидона:

Ты согрешил.

B оригинале: $\delta \alpha \imath \nu$ 'є́ $\pi \rho \alpha \xi \alpha \zeta$ — «ты совершил ужасное».

- 3) «Гекуба», ст. 688 сл. Между служанкой, нашедшей на берегу тело убитого Полидора, сына Гекубы, и несчастной матерыо происходит следующий разговор:
 - Над сыном грех свершили? Ты узнала?
 - Нежданный грех! Неслыханный удар!

В оригинале: «Видишь ты несчастье (сына? — Вижу невероятное, невероятное, неожиданно новое бедствие (али сына? — Вижу невероятное, неожиданно новое бедствие (али сына? — Вижу невероятное, неожиданно новое бедствие (али сына? — Вижу невероятное, неожиданно новое бедствие (али сына? — Вижу невероятное, неожиданно новое бедствие (али сына? — Вижу невероятное, неожиданно новое бедствие (али сына? — Вижу невероятное, неожиданно новое бедствие (али сына? — Вижу невероятное, неожиданно новое бедствие (али сына? — Вижу невероятное, неожиданно новое бедствие (али сына? — Вижу невероятное, неожиданно новое бедствие (али сына? — Вижу невероятное, неожиданно новое бедствие (али сына? — Вижу невероятное, неожиданно новое бедствие (али сына? — Вижу невероятное, неожиданно новое бедствие (али сына? — Вижу невероятное, неожиданно новое бедствие (али сына? — Вижу невероятное, невероятное, неожиданно новое бедствие (али али

4) Там же, ст. 1240. Слова Агамемнона:

Чужих *грехов* судьею быть меня Не радует нисколько.

В оригинале: «Тяжело быть судьей в чужих несчастьях (κακά)».

5) «Ифигения в Авлиде», ст. 137. Агамемнон сознает, что, вызвав Ифигению для принесения ее в жертву под предлогом бракосочетания с Ахиллом, он поступил безрассудно.

Был опутан грехом мой рассудок, —

добавляет он. В оригинале: «Мной овладело ослепление» (ἄτη).

Не слишком ли широко пользуется переводчик одним-единственным русским словом «грех», вкладывая в это понятие нарушение нравственных норм и свалившееся на человека несчастье, затмение разума и превратности судьбы. Еще существеннее, что в уста героев древнегреческой трагедии и Анненский, и другие переводчики влагают размышления, вполне уместные в проповедях христианских апостолов, но чуждые нравственным представлениям древних греков. Вот несколько примеров:

1. Размышление хора в «Хоэфорах» Эсхила, ст. 1018 сл., в переводе Адр. Пиотровского:

Без *греха* человеку прожить не дано, Не пройти по земле без позора.

Те же стихи в переводе С. Апта:

Без вины человеку прожить не дано, Не дано прошагать по земле без греха.

2. Высказывание Тиресия в «Антигоне» Софокла, ст. 1023—1027, в переводе Д. С. Мережковского (с. 158):

Подумай же об этом: все грешат — Таков удел живущих; но блаженны И мудры те, кто кается в грехах И кто нейдет, познав свою неправду, Упорствуя, по ложному пути...

3. Еще одно высказывание, на этот раз Тесея, на ту же тему (Еврипид, «Герака», ст. 1314 сл., в переводе Инн. Анненского):

Но где тот человек, тот бог, скажи мне, Который бы, $\epsilon \rho exa$ не зная, жил?

Не правда ли, все это очень напоминает еваштельскую точку зрения на человеческий род, кратко сформулированную героем романа Роберта Уоррена: «Человек в грехе зачат и в мерзости рожден, путь его от пеленки эловонной до смердящего савана»? Между тем, греки ничего подобного о себе не думали, и в этом легко убедиться, обратившись к смыслу приведенных примеров в оригинале.

«Никто из смертных не ведет постоянно безмятежной жизни, не платясь своей долею бед», — говорит хор у Эсхила (1), и еврипидовский Тесей подтверждает эту мысль: «Нет никого ни среди смертных, ни среди богов, кто был бы не затронут превратностями судьбы» (3). Едва ли надо объяснять, что бедствия, обрушивающиеся на человека извне, не могут быть отождествлены с его собственными пороками («грехом»).

Что касается Тиресия у Софокла (2), то и он не думает утверждать исконную греховность человека, а говорит вот что: «Всем людям свойственно ошибаться (ἐξαμαρτάνειν), но если человек ошибся, тот не будет неразумен и несчастен, кто, попав в беду, найдет средство избавления и не упорствует в ошибке». Все рассуждение строится здесь на основе глагола ἀμαρτάνω, имеющего первоначальное значение «не попасть в цель», «промахнуться», — отсюда «совершить ошибку». Для греческой этики V века, очень рационалистической в своей основе, крайне характерно, что причину многих несчастий, которые человек навлекает сам на себя, она видит именно в допущенной им интеллектуальной ошибке, в недостаточно тщательном рассмотрении всех обстоятельств, сопутствующих его решению.

Поведение Креонта в «Антигоне» (именно к нему обращены слова Тиресия) как раз представляет пример того, как человек переоценивает свою способность правильно мыслить, отвергает эдравые советы других и из-за этого становится жертвой собственного неразумия.

Стало быть, речь идет о специфической ситуации, из которой Креонт слишком поздно находит выход, а вовсе не о его «греховности» ю.

Представление об исконной греховности человеческой природы, составляющее одну из основ христианской этики, было совершенно чуждо классической античности, и переводчики, которые переносят в тексты афинской трагедии евангельское осмысление слов описотіс и άμαρτάνω («грех» и «грешить»), производят очередное смещение в области античного миоосозеоцания. Лучше всего это видно на следующем примере.

В трагедии Еврипида «Ипполит» богиня любви Афродита чувствует себя лично оскорбленной, поскольку герой трагедии, целомудренный юноша-охотник, чтит богиню-девственницу Артемиду, отвергая в то же время столь сладостные для смертных и бессмертных утехи любви. Поэтому Афродита пробуждает в Федре, мачеке Ипполита, преступную страсть к пасынку, вследствие чего и Федра, и Ипполит должны погибнуть. «За то, в чем он передо мной провинился (ἡμάρτηκε), я отомщу», — мотивирует богиня (ст. 21) свое поведение. Иначе в оусских переводах:

> ...в чем передо мной Он погрешил, за то гордец ответит... (Ипп. Анненский)

Но Ипполит ответит предо мной за то, В чем согрешил...

(Адр. Пиотровский) 11

Не говоря уже о том, что тщеславную мстительность Афродиты переводчики заменяют «ответственностью» Ипполита¹², они попадают

 $^{^{10}}$ Другая, не менее специфическая, ситуация — в эсхиловском «Прометее», где герой, в отличие от Креонта, не только бог, но еще наделен даром предвидения: он заранее знал, к чему приведет его заступничество за людской род, и все же сознательно пошел на страшные мучения. Поэтому на вопрос хора: «Разве ты не видишь, что совершил ошибку (ήμαρτες)?» — Прометей отвечает: «Я добровольно пошел на опибку (ήμαρτον)» (ст. 260, 266). Адр. Пиотровский в первом случае перевел: «Понял ты, что опибался?», во втором вышел из положения иным способом, и это, несомненно, лучше, чем «согрешил» (как это сделано в переводе С. Соловьева и в переизданном в 1956 году переводе Адр. Пнотровского, под ред. С. Апта). Прометей, который «грешит», подобно падшему ангелу, — это совсем иной образ, чем провидец-титан, знающий наперед и о своей судьбе и о судьбе тиранящего его Зевса. В остальном следует заметить, что и в переводе Пиотровского на долю Прометея хватает «грехов», — см. ст. 8, 112, 386, 620.

11 В кн. «Древнегреческая драма». Л., Гослитиздат, 1937.

¹² Анненский еще больше усиливает этот момент, дважды добавляя к имени Ипполита определение «надменный» (ст. 11, 52), которого в оригинале нет: с точки зрения Еврипида, Ипполит — целиком положительный персонаж, отчего месть тщеславной Афродиты становится еще более несправедливой.

еще в неразрешимое противоречие с содержанием слова «грешить». «Всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем», — учит Евангелие (Матф. 5, 28), и не случайно среди 144 тысяч праведников, спасенных, по «Откровению Иоанна», для вечного блаженства, находятся те, «которые не осквернились с женами, ибо они девственники» (14, 4). Следовательно, Киприда может обвинять Ипполита в пренебрежении ее дарами, в оскорблении ее лично, но нельзя говорить «согрешил» о человеке, принципиально отвергающем женщин, так как для христианского вероучения (а весь разговор о «грехе» имеет смысл только в пределах религиозной этики) «грехом» является как раз нарушение целомудрия, вступление в связь с женщиной.

Древние греки думали об этом иначе и общение с женщиной (притом не обязательно с собственной женой) вовсе не считали зазорным, не говоря уже о «грехе». Поэтому когда в том же «Ипполите» кормилица, пытаясь установить причину болезни Федры, спрашивает ее (ст. 320):

> Перед тобой Тесей не согрешил? (Инн. Анненский)

или:

Не согрешил ли пред тобой супруг, Фесей? — (Адр. Пиотровский)

то русские переводчики, исходя из норм христианской морали, высказывают мысль, едва ли доступную афинской аудитории Еврипида. В оригинале опять ἡμάρτηκεν... άμαρτίαν, дающие основание говорить о «вине» супруга, но только с женской точки зрения. К самой женщине даже в те далекие времена предъявлялись другие требования. Поэтому в ряде случаев греческая группа άμαρτάνω — άμαρτία может быть в русском переводе приравнена к «греху», — например, когда речь заходит о мнимом «девичьем грехе» Семелы (Вакханки 29), об измене Клитеместры (Орест 576), о преступной страсти Федры (Ипп. 321, 323). Но уже применительно к той же Федре всего несколькими стихами ниже слово «грех» в переводе снова сдвигает с места все этические представления оригинала.

Кормилица А слава в чем? Хоть это мне скажи.

¹³ Конечно, за исключением того случая, когда она, будучи взята в плен, должна была исполнять обязанности наложницы у своего господина. Отсюда ясно, насколько лишен смысла очередной «грех» в переводе Инн. Аниенского (Еврипид, «Андромаха», 317 сл.), где Менелай упрекает бедную женщину в связи с его зятем Неоптолемом. Что ей еще оставалось делать?

Федра

Ее добуду на стезе греха.

(Инн. Анненский)

Кормилица

К чему таить свой подвиг? Я ж молю тебя.

Федра

Честь подвига добуду на путях греха.

(Адр. Пиотровский)

Современный читатель, если он к тому же помнит Федру у Расина, сделает из ответа Федры у Еврипида только один вывод: хотя она считает свое чувство греховным, тем не менее она готова очертя голову броситься в бездну разврата, снискав себе этим сомнительную славу у потомков. Помните, что говорит Катерина у Островского: «Э! Что меня жалеть, никто не виноват, — сама на то пошла. Не жалей, губи меня! Пусть все знают, пусть все видят, что я делаю! (Обнимает Бориса.) Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли людского суда?» («Гроза», д. III, явл. 3-е). Между тем Федра у Еврипида думает иначе: «Мне надо найти способ выйти из позора с достоинством». Меньше всего она помышляет здесь об удовлетворении своей страсти; она знает, что даже мысль об этом позорна и что у нее нет другого пути, кроме самоубийства.

Особого рассмотрения заслуживает вопрос о «грехе» применительно к переводам эсхиловской «Орестеи».

Конечно, с житейской точки зрения, и Парис, соблазнивший Елену, и Агамемнон, принесший в жертву свою дочь ради возвращения Елены Менелаю, и Клитеместра, изменившая мужу и убившая его по сговору с любовником, и Орест, убивший собственную мать из мести за отца, — все они не только «грешники», но и попросту преступники. Может быть, правильно поступил Адр. Пиотровский, трижды вложив понятие «грех» в уста Эриний, преследующих Ореста («...Пуп земли... весь в грехе»; «Страшным грехом свой очаг пророческий сам осквернил ты, бог»; «Мой грешник! Мой! Его никто не вызволит»), хотя в оригинале здесь нельзя найти ничего эквивалентного «греху» (Евм. ст. 167—173)?

Но — удивительное дело! — Орест, этот «грешник», находит оправдание в суде афинских граждан, и не потому, что ему удается доказать свою невиновность. Вовсе нет. Орест и не думает отпираться от содеянного, суть вопроса сводится только к тому, имел ли он право это сделать. И вот в защиту Ореста выступают такие авторитетные для древнего грека персонажи, как бог Аполлон и сама богиня Афина. Мы можем обвинять олимпийских богов в каких угодно преступлениях — в тщеславном самолюбии, в мелочности, в жестокости, в

сомнительных любовных связях, — но неужели и Эсхил, «отец трагедии», великий поэт-гуманист, мог оправдать устами своих богов грешника-матереубийцу? На самом деле объяснение найти сравнительно просто, — если только не внедрять в сознание античного поэта не свойственные ему представления.

Начнем с одного высказывания хора в «Агамемноне» (763-766), очень важного для понимания религиозных взглядов Эсхила:

> Родит вина элую дочь, греху вослед — грех людской. Зрест за виной вина.

(Адр. Пиотровский)

(С. Апт, обошедшийся без «греха» в этих стихах, все-таки соблазнился добавить его спустя две строчки.) «Грехом» Пиотровский переводит эдесь древнегреческое понятие $\mathfrak{V}\beta$ р \mathfrak{p} \mathfrak{p} значает выход за дозволенные границы, превышение человеческих возможностей. У предшественников Эсхила и даже у многих его современников, где слово брогс имеет однозначно отрицательный смысл, оно с известным допущением может быть переведено как «грех», хотя предпочтительнее было бы употребить понятие «гордыня», «надменность».

«гордыня», «надменность». У Эсхила в «Орестее» дело обстоит иначе. Если в «Персах», «Просительницах», «Семерых» он примыкает к однозначно отрицательному осмыслению ὕβρις, противопоставляя «гордыне» Ксеркса или семерых вождей, нападающих на Фивы, благочестие и правое дело эллинов, то в «Орестее» Эсхил видит трагическую противоречивость мира и человеческих деяний в нем: почти каждое из них сочивость мира и человеческих деяний в нем: почти каждое из них содержит в себе одновременно и справедливое возмездие за совершенное некогда нарушение нравственных норм, и их новое преступное нарушение. Однозначно отрицательно характеризуется в «Орестее» только поступок Париса (поэтому можно согласиться с переводом «двуострый грех» или «за два греха», где в оригинале стоит διπλά άμαρτία — Аг. 537) и прелюбодеяние Клитеместры (поэтому можно перевести «грех измены», где в оригинале стоит τέρψις — «наслаждение», «услада», — Аг. 611).

Что же касается жертвоприношения Ифигении, убийства Агамем-Что же касается жертвоприношения Ифигении, убийства Агамемнона и Клитеместры, то в каждом из этих преступлений есть и доля справедливого возмездия или хотя бы обоснования: без гибели Ифигении не могло быть отмщено преступление Париса, равно как убийство Агамемнона есть наполовину справедливая месть за Ифигению и гибель многих под Троей, а убийство Клитеместры — столь же справедливая смерть за пролитую ею кровь Агамемнона. Эсхиловское слово ΰβρις многозначно и внутренне противоречиво, в то время как русское понятие «грех» однозначно негативно.

Что всякий «грех» чреват «грехом» — тривиальная истина, ради которой Эсхилу незачем было писать тот знаменитый стасим, в котором содержатся разбираемые стихи. Заметим кстати, что хор поет их перед самым появлением на орхестре царя Агамемнона, победителя Трои, сокрушившего город Приама в справедливом акте возмездия, — неужели аргосские старцы настолько тупы, что не понимают этого, заводя свою песнь о «грехе»? Но именно потому, что в этом акте отмщения Эсхил видит зародыш преступной «гордыни», которая будет стоить царю жизни, он и вкладывает в уста хора размышление о брос, а не о примитивно понятом «грехе».

Аналогичный случай — в другой партии хора, в начале трагедии (221). Здесь старцы вспоминают, как еще в начале похода Агамемнону пришлось сделать выбор в очень трудной альтернативе: тяжело осквернить руки дочерней кровью, но так же тяжело верховному полководцу обмануть надежды собранных им союзников и бросить войско на произвол судьбы. «Что здесь не грех? Все — грех...» — говорит Агамемнон в переводе Вяч. Иванова. Но чтобы констатировать эту истину, не надо быть величайшим из мировых трагиков: каждому ясно, что и то и другое — грех. «Какое из двух решений свободно от гроэящих бедствий?» — примерно так можно передать смысл этой дилеммы в оригинале. («И то, и то — печаль», — в переводе Пиотровского ближе к подлиннику, хотя «печаль» слишком слабое слово для передачи душевного состояния Агамемнона. Может быть, лучше: «И то, и другое — беда».) Из двух бедствий — потеря дочери или дезертирство с поста верховного командующего — Агамемнон выбирает первое, прекрасно сознавая, что это — несчастье, но не видя возможности его обойти, с одной стороны, и отчасти оправдывая его своим долгом перед войском — с другой.

Та же двусмысленность, что и в оценке поведения Агамемнона, содержится в оценке поступка Клитеместры.

Троянская царевна, пророчица Кассандра, доставшаяся в добычу Агамемнону и привезенная им в Аргос, стоя у ворот царского дворца, видит в пророческом экстазе новые бедствия, угрожающие этому дому.

Увы! Увы! Что я увидела? Демон семьи! Раздор, Жалимий Влыхай коори лы

Жадный, ликуй. Вдыхай крови дым. Грех свершен, —

переведено у Вяч. Иванова, и читатель вместе с переводчиком, естественно, далек от того, чтобы оправдать Клитеместру и считать убийство мужа актом добродетели. Едва ли и Эсхил думал иначе, — Аполлон и, главное, Афина в последней части трилогии, несомненно, осуждают преступление Клитеместры.

Но в «Агамемноне», где царица будет обосновывать убийство мужа местью за Ифигению и где хор, услышав эти доводы, еще сам окажется в затруднении и сможет установить только, что «совершивший — терпит», — в этой трагедии поступом Клитеместры не сразу получает столь однозначную оценку. Поэтому в цитированных словах Кассандры в оригинале нет ни «греха», ни даже «вины», — констатируется только масштаб ожидаемого бедствия: «Увы, увы! Что эдесь замышляют? Что за новое огромное горе, огромную беду замышляют в этом доме, невыносимую для близких, неисцелимую?..» (Аг. 1100—1103). Что смерть Агамемнона станет для его дома горем и бедой — несомненно, но от оценки этого события Эсхий эдесь воздерживается все по той же причине: в убийстве Агамемнона не только «грех», но и справсдливая кара. (Заметим кстати, что в оригинале глагол µєбетой употреблен без подлежащего, — Кассандра еще не называет ни имени, ни хотя бы рода того существа, которое замышляет беду; соответственно и в нашем переводе мы предпочли неопределенно-личную форму.)

Наконец, о поступке Ореста.

Убила, согрешила. Будь хоть грех, убыю, —

говорит он матери в переводе Адр. Пиотровского (Хоэ. 929). (В оригинале, конечно, никаких «грехов»: «Ты убила, кого не следует, — вынеси, что не следует».) В дальнейшем, уже в «Евменидах», Орест, припав к кумиру Афины, говорит (в переводе Вяч. Иванова):

Владычица Афина, волей Локсия
К тебе я послан! Грех на мне: но грешника
Прими без гнева. Смыта кровь...
(238 сл.)

Примерно так же у Адр. Пиотровского:

Владычица Афина! Слово Локсия Прийти велело. Так прими же грешника.

На самом деле речь идет вовсе не о грехе, а об очищении от скверны (μίασμα), которую навлекает на себя всякий, кто пролил чужую кровь. Как известно, такое ритуальное очищение Орест получил в дельфийском храме Аполлона, и для доэсхиловской традиции этого было достаточно. Эсхил заставил своего Ореста прийти на гражданский суд в Афины — не для того, чтобы оправдываться, а чтобы боги уяснили себе суть дела. Сам же Орест был уверен в своей правоте, когда он убивал мать (см. Хоэ. 988 сл., 1027 сл.), уверен и теперь, когда пришел в Афины (Евм. 462—464, 596, 600, 602). Иное дело, что он не мог явиться во владения великой богини не очистившись, — этим он совершил бы страшное осквернение ее города. Если

бы Орест действительно воспринимал свой поступок как «грех», то какое очищение, какие странствия могли бы изгладить память о грехе? Какой суд может оправдать матереубийцу, избавить его от мук совести? Недаром тень старого Гамлета не только предостерегает сына от расправы над матерью, но и появляется в спальне королевы, когда молодой Гамлет готов забыть наставления убитого отца.

Трагический герой нового времени имеет о «грехе» совсем другое представление, — Гамлет даже воздерживается от убийства безоружного Клавдия, застав его во время молитвы: какой смысл отправлять на тот свет душу кающегося грешника? Для Ореста все эти сантименты лишены всякого значения, и, оправданный афинским судом, он уходит, с радостью обещая афинянам вечную дружбу и союз с Аргосом. Об убитой матери он и думать позабыл, — какой уж там «грех»! Поэтому напрасно С. Апт приписывает и Аполлону признание в том, что он «очистил грешника» (Евм. 578), — он очистил Ореста от убийства, а грешником он его никогда не мог считать, если сам побуждал его к матереубийству^н. Словом, «Господи, ты не хочешь смерти грешника... Помилуй душу преступного царя Бориса!»— это из совсем другой оперы, нежели древнегреческая трагедия...

3

Используя в русских переводах понятия «грех», «грешить» и т. п., переводчики могут сослаться на греческие άμαρτάνω, άμαρτία, хотя и приобретающие такое значение не ранее III века до н. э. (когда на древнегреческий были переведены книги Ветхого завета), но все же присутствующие уже в языке V века. Иначе обстоит дело с понятием «совести», для которого греческий язык не знает соответствующего слова вплоть до самого конца V века; единственный случай употребления его в трагедии — ст. 396 из еврипидовского «Ореста» (408 г.) — допускает к тому же и другое толкование¹⁵. Между тем в русских переводах встречаем «совесть», «совестно» и т. п. достаточно часто.

Сопоставим опять несколько выдержек из переводов со значением оригинала.

1. В «Семеро против Фив» Эсхила Этеокл, узнав, что его брат Полиник вооружен щитом с изображением девы Дики (Справедливости, Правды), в негодовании отвергает его попытку прикрыть поход против родины именем Правды:

¹⁴ Следует напомнить, что Аполлон грозил Оресту ужасными муками в случае неповиновения — вплоть до уплаты жизнью... «за грех» (так у С. Апта, «Хоэфоры», ст. 276 по переводу). За какой грех? За отказ от мести? Значит, «грех» вовсе не матереубийство, а отказ от него?

¹⁵ См. об этом выше, № 13.

Ей не бывать его оруженосицей. Неправда было б имя ей, по совести, Когда б сдружилась Правда с нечестивцем элым. (669—671. Перевод Адр. Пиотровского)

Перевод звучит так, как будто «по совести» — вводное предложение, отражающее отношение Этеокла к собственному высказыванию (что-нибудь вроде: «Сказать по совести, правда — вовсе не правда»). В оригинале — наречие $\pi\alpha$ νδίκως — «совершенно справедливо», создающее игру слов с именем Дики: «Справедливость совершенно справедливо носила бы ложное имя, если бы была на стороне дерзкого в замыслах человека». К своей совести Этеокл здесь не апеллирует.

2. В «Хоэфорах» Орест упрекает мать, что она услала его на чужбину, обрекла на бедствия и этим самым почти что продала в рабство. На вопрос Клитеместры, какую же цену она выручила за эту продажу, Орест отвечает:

Мне совестно об этом говорить с тобой, — на что Клитеместра возражает:

Ну, а грехи отца назвать не совсстно? (917 сл. Перевод С. Апта)

В оригинале: «Я стыжусь (αἰσχύνομαι) открыто называть эту цену (полученную тобой, то есть возможность находиться и дальше в связи с Эгисфом). — Нет (не стыдись), но назови также и проступки твоего отца». Конечно, между «стыдом» и «совестью» — близкая связь, но все же одно дело, когда человеку стыдно за других, иное — когда он испытывает укоры совести за свое поведение.

3. В «Евменидах», ст. 534-537, хор поет:

Роскошь спесивая в сердце строптивом живет.

Ясная совесть

В домах родит милый всем,

Радостный всем достаток.

(Перевод Адр. Пиотровского)

В оригинале хор противопоставляет «гордыне, порождению нечестивости», благополучие, возникающее «из здравого образа мыслей» (ἐκ ὑγιείας φρενῶν). Мы уже видели в свое время, что расстройство рассудка ведет персонажей Эсхила к нарушению моральных норм и в результате к гибели. «Здравый образ мыслей», напротив, обеспечивает людям процветание, так как побуждает их чтить богов, соблюдать установленные нормы и т. п.

4. Там же, ст. 674, Афина призывает судей голосовать «по совести» (в этом все три переводчика единодушны). Конечно, с нашей

точки эрения, совесть для судьи — непременное свойство; однако в оригинале у Эсхила сказано «по разумению» (ἀπὸ γνώμης).

5. В «Медее» Еврипида героиня, замыслив убийство собственных детей, обращается к хору (1053 сл.):

...кому

Присутствовать при этой жертве совесть Его не позволяет, может тоже Уйти...

(Перевод Инн. Анненского)

В оригинале: «... кому не подобает ($\mu \eta$ θέ μ ις) присутствовать при этом жертвоприношении, пусть сам о себе заботится». Медея не хочет навлекать на хор осквернения, так как убийство детей, несомненно, нечестивый акт, но одновременно объясняет, что не потерпит вмешательства в ее дела.

6. В «Ипполите», ст. 426 сл., Федра заключает свой монолог:

И если что-нибудь поспорить может С желаньем жить, так совесть, у кого Она еще осталась...

(Перевод Инн. Анненского)

В оригинале: «Только одно может соперничать в ценности с жизнью человека — это его благородный и справедливый образ мыслей». Другими словами: благородный найдет способ уйти от позора даже ценой жизни.

7. В «Андромахе» Еврипида Гермиона, жена Неоптолема, ревнуя его к наложнице Андромахе, замышляет в отсутствие мужа погубить несчастную женщину. Подоспевший вовремя Пелей, дед Неоптолема, спасает от смерти Андромаху с ребенком, и теперь Гермиона в ужасе ожидает возвращения мужа. Слыша шаги выходящей из дворца Гермионы, предводительница хора говорит:

...Несчастная сама Покажет нам сейчас весь ужас, жены.

Преступной совести...

(822 сл. Перевод Инн. Анненского)

В оригинале: «По-видимому, несчастная покажет, насколько она оплакивает свои ужасные действия». Конечно, человек может оплакивать свои преступления и потому, что в нем заговорила совесть, — однако ни слова, ни действия Гермионы не дают основания думать о ней так. Она попросту боится, что муж выгонит ее из дома или даже убьет. Когда она узнаёт от неожиданно появившегося Ореста о подстроенной им же гибели Неоптолема в Дельфах, она с радостью покидает с ним свой дом, ничуть не сожалея о содеянном.

8. В «Гекубе» Еврипида, ст. 715, старая Гекуба, увидев труп своего сына Полидора, коварно убитого фракийским царем Полиместором, восклицает:

> О боги милые! Где ж это совесть! Кто за гостя накажет тебя? (Перевод Инн. Анненского)

В оригинале гораздо короче: «Где же справедливость (δίκα), охраняющая гостей?» — то есть речь идет о том, что преступно нарушивший закон гостеприимства Полиместор должен вызвать на себя

кару со стороны богов, следящих за соблюдением справедливости. К совести Полиместора Гекуба и не думает апеллировать.

9. В «Филоктете» Софокла, ст. 120, благородный юноша Неоптолем соглашается, под давлением Одиссея, обманом войти в доверие к Филоктету, чтобы заманить его под Трою.

За дело же, и пусть умолкнет совесть, — (120)

говорит он в переводе С. Шервинского. В оригинале: «Хорошо, я буду действовать, отбросив всякий стыд (αἰσχύνη)».

Приведенные нами примеры охватывают отрезок времени с 467-го по 409 год. Мы можем спорить между собой, равнозначно ли понятие «совесть» понятиям «стыд», «справедливость», «здравый образ мыслей» и т. п., мы можем искать то или иное объяснение тому факту, что лексикон древнегреческих трагиков не знает слова «совесть», но мы не можем отрицать, что это — несомненный факт и что за ним, очевидно, скрывается какое-то специфическое представление о внутреннем мире человека, которое ускользает от нас, когда мы вносим в перевод отсутствующее в оригинале слово и обозначаемое им понятие.

Читатель, у которого хватило терпения следить за бесконечными сравнениями существующих переводов древнегреческих трагедий с их оригиналами, уже понял, конечно, что цель этой статьи состояла вовсе не в том, чтобы давать какие-то предписания переводчикам античных поэтов или сопоставлять принципы, которыми они руководствуются. В этой области есть еще достаточно нерешенных вопросов, хотя бы по части ритма, стиля и языка переводов. Как передавать метрику хоровых партий? Размером оригинала, тщательно воспроизводя все дохмии, ионики, пэаны, подчас делающие русский перевод вовсе не похожим на стихотворную речь? Или применять античные метры только в той мере, какую допускает ухо переводчика и глаз читателя? И даже более простые, декламационные части трагедии — что с ними делать? Переводить триметром или русским пятистопным ямбом? И тот и другой способ имеет своих заступников.

Или богатый метафорами, экспрессивный стиль трагедий Эсхила, — прав ли был Адр. Пиотровский, стремясь воспроизвести бесконечными восклицательными предложениями «как бы своеобразное косноязычие синтаксических форм», которое казалось ему принадлежностью поэтического языка Эсхила, и везде ли удалось С. Апту спокойным синтаксисом его перевода передать моменты величайшего трагического напряжения? Наконец, если говорить о лексике переводов, то всякому понятно, что в легендарной Греции не было ни «солдат», ни «ярлыков» и что «вдругорядь», очень колоритное в речи московского барина начала XIX века, не слишком вяжется с обликом гомеровского вождя, собирающегося под Трою. Но хорошо ли — даже Аполлону — высказываться о Зевсе, что он «вперед и вспять все повернуть способен — без труда, шутя»? Словом, что говорить, в переводе античных трагиков (и не только трагиков) у переводчиков еще хватает своих, чисто переводческих проблем.

И все же переводчик всякого классического произведения, и тем более — античного, хочет он того или нет, выступает перед читателем также как интерпретатор и литературовед. И в этом своем свойстве он всегда оказывается перед двойной задачей: донести переводимое произведение как факт художественной культуры того времени, когда оно было создано, и сделать его участником духовной культуры своего времени. К решению этой двуединой задачи возможен в свою очередь двоякий подход.

Один предполагает выявление и, может быть, усиление в «Прометее», «Медее», «Электре» и т. д. в первую очередь того, что делает их наиболее похожими на произведения литературы нового времени.

При другом подходе переводчик-исследователь исходит из того, что исторически обусловленное представление человека о самом себе, писателя о своем герое не остается неизменным на протяжении столетий и тем более тысячелетий.

Поскольку же люди всегда были наделены даром слова и способностью выражать в слове свои представления о мире, то нет сомнения, что мысль, отраженная в слове оригинала, должна сохраниться и в слове перевода — даже в том случае, если нам кажется, что между «роком» и «долей», «грехом» и «бедой», «стыдом» и «совестью» нет существенного различия. От соблюдения высокого уровня точности в этом отношении древнегреческая трагедия нисколько не потеряет в своем мировом величии, русский же читатель только выиграет.

[2000. В трагедиях Софокла в переводах Ф. Ф. Зелинского, изданных с участием автора этих строк («Наука», 1990), все указанные выше сомнительные случаи переработаны.]

15. Есть ли предел исступлению?

нсценировка в наше время античной трагедии ставит перед режиссером не одну проблему. Во-первых, хор. Древние греки слушали его песни с тем большим интересом, что узнавали в них давно слышанные мифы, находили сходство со своими мыслями о жизни и смерти, равно как и ассоциации со своим нынешним положением. Современному зрителю все это мало доступно, и, так как совсем выбросить хор из пьесы нельзя, то придумывают ему какое-нибудь занятие. Так, в одной немецкой постановке «Вакханок» женщины в течение сотни стихов (столько длится их выходная песнь) занимаются какой-то неясной работой: наливают куда-то воду, размешивают в ней то ли зерно, то ли муку, — человеку, хоть немного знакомому с античным миром, ясно, что вакханки готовят некую ритуальную смесь, которая впоследствии для чего-нибудь может пригодиться, но рядовому эрителю все это, по-моему, должно показаться отчаянно скучным. Правда перед этим его успели поманить почти абсолютно голым актером в роли Диониса, и эрителю остается гадать, сколько еще «ню» пред ним предстанут, но к пониманию происходящего это ничего не прибавляет.

Другая проблема — главные персонажи. Позволить ли им тот высокий пафос, которого требовала афинская сцена и который в наше время покажется устарелым? Конечно, если этим пафосом, обузданным современной театральной школой, владели такие актеры, как Акакий Хорава в «Царе Эдипе» Софокла или Аспасия Папанастасиу в его же «Электре» или в еврипидовской «Медее», то эрителю, даже самому неискушенному, оставалось только при их появлении вцепиться в спинку кресла предыдущего ряда, да так и продержаться в оцепенении до конца спектакля. Но где они, эти актеры? При нынешнем искусстве «бормотального реализма» (как назвал однажды

^{*} Первая публикация [127]. Здесь — с небольшой вставкой в начале. Рецепзия на спектакль афинского театра в Москве, видимо, не вполне удовлетворила редколлегию, так как на следующих страницах был помещен отзыв известного театроведа Инны Соловьевой, оценившей эту постановку с профессиональной точки зрения.

современную «школу» речи незабвенный В. О. Топорков) знакомый с детства текст в «Горе от ума» не сразу узнаешь, а уж греческую трагедию...

Наконец, какой стиль постановки выбрать: архаизирующий, чтобы хор пел а сареllа, прорицатель ходил с посохом, а царь, по крайней мере, — в подходящей ему одежде, или модернизирующий, при котором партия хора делится на отдельные реплики между «хористами», а семнадцатилетний Орест представлен немолодым дядей с наголо выбритым черепом (выпустили из психушки? из камеры предварительного заключения?) и таскает за собой повсюду чемодан желтой кожи? В модернизации самой по себе греха нет: так, «Троянки» Еврипида, поставленные в другом немецком театре, разыгрывались за колючей проволокой концлагеря, и это было оправдано, так как военнопленные всегда есть военнопленные, и ассоциации здесь вполне уместны.

Но вот в Москве на сцене Театра Советской Армии прославленный режиссер с мировым именем ставит «Орестею» Эсхила. (Говорили, что в судьбе этой постановки большую роль сыграл августовский путч 1991 г.: бывший до того министром обороны Д. Язов никак-де не хотел согласиться, чтобы какой-то немец ставил на сцене его театра какого-то грека). Итак, на Агамемноне армейские ботинки американского образца, хор одет в современные костюмы и шляпы, но это отнюдь не мешает ему обсуждать события в доме Атридов как близкие ему и понятные эрителю. Словом, первая часть трилогии смотрится не без напряжения, и не жаль усилий, затраченных на добывание места в партере. Дальше — хуже, а в «Евменидах», где Пифия — священная пророчица Аполлона — представлена девчушкой, выпивающей свою чашку кофе (официантка в обеденный перерыв?), а сам бог порхает по сцене с выражением глубокой иронии на лице (вспомним, что ему предстоит спасать от смерти Ореста), становится как-то не по себе. А уж когда почтенные судьи Ареопага затеяли, по примеру депутатов нашей Думы, между собой рукопашную, то я — да простит меня Зевс и Мельпомена! — в первый раз за свою шестидесятилетнюю театральную жизнь, не дожидаясь конца, направился к гардеробу [126]

В свете всех этих рассуждений перейдем к «Персам» Эсхила, чья сценическая история — один из парадоксов истории современного театра. Не без основания эта пьеса считается едва ли не наименее

¹ [2000. Я не касаюсь здесь отделенных друг от друга более чем 30-ю годами двух постановок древнегреческой трагедии на московской сцене: «Медеи» Еврипида, превращенной Н. П. Охлопковым в трагический фарс, и эклектичной «Электры» Софокла в Театре на Таганке. Боюсь, что обе они уже сошли со сцены].

сценичной из всего наследия «отца трагедии». В самом деле, действия в «Персах» почти нет: монолог царицы сменяется рассказом Вестника, за которым снова следует монолог, — на этот раз, вызванный из преисподней тени царя Дария. Примерно половина текста трагедии принадлежит Хору, его обширными песнями трагедия начинается и заканчивается. И вот, при всех, казалось бы, противопоказаниях к постановке «Персов» на современной сцене, я смотрю их на своем веку в третий раз.

В первый раз это было осенью 1965 года, когда «Персов» привез в Москву Афинский Художественный театр под руководством Каролоса Куна. Это был монументальный и впечатляющий спектакль, потрясший зрителей как раз динамизмом Хора: в его движениях и речах, мимике и жестах вместились все надежды и тревоги, ожидание и отчаяние, обуревавшие советников царя Ксеркса. Четырнадцать лет спустя «Персов» в постановке Спироса Эвангелатоса показал в Москве Национальный театр Северной Греции из Салоник, и снова великолепен был Хор, иногда, может быть, походивший на актеров средневековых мистерий, но опять же вобравший в себя всю трагедию народа, ввергнутого в пучину войны безответственным правителем. И вот я иду смотреть «Персов» в третий раз, — их поставил в афинском «Аттис Театре» Теодорос Терзопулос.

Писать об этом спектакле мне трудно. Терзопулос показывал своих «Персов» во многих странах мира и всегда с успехом. Алла Демидова, открывая спектакль вступительным словом, назвала Терзопулося.

Писать об этом спектакле мне трудно. Терэопулос показывал своих «Персов» во многих странах мира и всегда с успехом. Алла Демидова, открывая спектакль вступительным словом, назвала Терэопулоса гениальным режиссером, сумевшим зарядить исполнителей огромным внутренним динамизмом. Поначалу и я был захвачен тем напряжением, с которым зазвучали из уст Хора слова Эсхила. Правда, то, что у него было Хором, у Терзопулоса вовсе не хор, а всего лишь два актера, застывшие в пластических позах отчаянья, но, в конце концов, трудный вопрос о сценической интерпретации античного Хора каждый режиссер волен решать по-своему.

Хуже другое: спектакль открывается сразу же трагическим стоном, для которого начало трагедии не дает ни малейшего основания. У Эсхила персидские старейшины и царица Атосса полны тревоги за судьбу ушедшего войска, но держат себя с достоинством, подобающим их сану и возрасту. От их беспокойства далеко до тех разверстых уст, до жестов отчаянья, до воплей, до физической дрожи, которые отличают исполнителей в новой постановке «Персов» (упрек этот адресуется отнюдь не актерам — они только воплощают режиссерский замысел). Наблюдая из зала за этим исступлением, начинаешь откровенно скучать. Человеческая психика не может находиться в таком взвинченном состоянии весь вечер, — исходом может быть

либо отключение, либо истерика. Если человек случайно прикоснется к оголенным проводам и его хорошенько тряхнет, он несомненно испытает сильное потрясение. Однако едва ли найдется любитель держать два пальца в электрической розетке два часа подряд. Взятая Терзопулосом с самого начала предельная нота исступленного страха не только противоречит замыслу Эсхила, который очень искусно готовит развязку с нарастающим напряжением, — она еще отнимает у зрителя возможность дальнейшего сопереживания.

Другой повод для недоумения дает присутствие на сцене сразу всех исполнителей. В конце концов, сцена есть сцена, куда приходят и откуда уходят персонажи, и при любой степени условности эритель все-таки имеет право понимать, кто же с самого начала был на площади перед царским дворцом в Сузах, а кто пришел с вестью из далекой Эллады. Когда же актер, исполняющий роль Вестника, с самого начала находится перед нашими глазами и первую половину своего монолога произносит лежа навзничь на полу, то эритель, не знающий досконально трагедии Эсхила, так до самого конца и будет напрасно дожидаться вразумительного появления означенного Вестника, который, между тем, некоторое время спустя, скинув одежды и дрожа всем телом, окажется вернувшимся издалека царем Ксерксом.

В этом спектакле вообще многое остается неясным. Почему, например, тень Дария должна играть женщина? Чтобы голосом, никак не соответствующим облику умершего владыки персов, подчеркнуть нереальность его появления в мире живых? Но у Эсхила именно Дарий произносит самые авторитетные слова осуждения Ксеркса от имени людей и богов, и делает он это в сознании своего царственного величия, заставлявшего афинских эрителей с повышенным вниманием вслушиваться в речи владыки половины мира.

Возникает вопрос, что вообще хотел сказать Терзопулос своей постановкой «Персов». Ответ на него содержится в буклете. Оказывается, в этой трагедии Эсхил «предостерегал Афины о неизбежных последствиях войны, даже если это победоносная война... Греки переоценили собственное могущество». Но помилуйте, — в трагедии нет и не могло быть на это ни малейшего намека по той простой причине, что персидский флот при Саламине в три раза превосходил по числу кораблей объединенный флот греков. Рисуя страдания персов, Эсхил хотел как раз подчеркнуть величие победы, одержанной благодаря тому, что на стороне победителей была всемирно-историческая справедливость: греческое общество, где ни над кем нет господина, сильнее персидской тирании, где все — не больше чем рабы неограниченного деспота. При этом Эсхил проявил величайший такт, перенеся действие в стан побежденных: здесь сила страдания не ос-

тавляет места для глумления над проигравшим, которое сами греки, кстати сказать, считали признаком величайшего богохульства. Победа эллинского народовластия над восточным деспотизмом — вот в чем был для Эсхила и его современников смысл Саламинского сражения. Если режиссеру мало этой идеи (великолепно раскрытой в двух ранее упомянутых постановках «Персов»), то в чем его задача? Доказать через эрелище телесных мук всю жестокость войны?

Можно было пойти и по этому пути, но с непременным соблюдением чувства меры, — тогда в кульминационном пункте дрожь, внезапно охватившая тела победителей, отозвалась бы ответным сердцебиением в груди зрителя. Сейчас, когда беспросветное отчаяние охватывает персонажей с первых же стихов трагедии, когда Вестник, выступающий у Эсхила суровым свидетелем погубленных замыслов Ксеркса, корчится в исступлении на полу; когда два актера, представляющие Хор, вместо того, чтобы осудить надменного царянеудачника, либо замирают в красивой позе, либо рвут на себе волосы, — сейчас, повторяю, я не ощущаю в своей груди признаков трагического потрясения, которое мне так настойчиво навязывают от первого до последнего слова, звучащего со сцены. Боюсь, что такой же была реакция многих моих соседей по залу.

Когда зрители расходились, я услышал чье-то мнение, что Терзопулос вернул нас на один вечер в стихию древнегреческой архаики, обнажив ее внутренний нерв. Между тем греки среди других открытых ими законов мироздания знали с древнейших времен и такой: «Ничего слишком». Для искусства это означало требование той гармонии, которой проникнуты все истинные творения эллинской архаики: даже страсть, ярость, исступление греки умели передавать так, чтобы их изображение не выходило за пределы возможностей человеческого восприятия. Мне кажется, что, ставя «Персов», Терзопулос забыл этот завет своих великих предков.

Список сокращений

Античные авторы и произведения

	ANTHUMBE ADTOPE	ы и произведени	л
Aesch.	Эсхил	Hipp.	«Ипполит»
Ag.(Ar.)	«Агамемнон»	Hreld.	«Гераклиды»
Eum.(Евм.)	«Евмениды»	lph. A.	«Ифигения в Ав-
Ре.(Пе.)	«Персы	•	лиде»
Prom.(П́ром.)	«Прометей»	Iph. T.	«Ифигения в Тав-
Sept.(Сем.)	«Семеро против	•	риде»
,	Фив»	Med.	«Медея»
Suppl.(Прос.)	«Просительницы»	Or.(Op.)	«Орест»
Cho.(Xo3.)	«Хоэфоры»	Phoen.	«Финикиянки»
Anacr.	Анакреонт	Suppl.	«Просительницы»
Apollod.	Аполлодор.	Tro.(Tpo)	«Троянки»
•	«Мифологическая	Eusth. Od.	Евстафий, коммен-
	библиотека»		тарий к «Одиссее»
Aristoph.	Аристофан	Hdt.	Геродот
Equ.(Bc.)	«Всадники»	Hes. Op.	Гесиод, «Труды и
Nub.	«Облака»	•	Дни»
Ran.	«Лягушки»	Hyperid. Epitaph.	Гиперид. Надгроб-
Фесм.	«Фесмофориазусы»		ная речь
Aristot.	Аристотель	ll.(Ил.)	«Илиада»
Poet.	«Поэтика»	Isocr.(Исокр.)	Исократ
Pol.	«Политика»	Nicocl.	«Никокл»
Rhet.	«Риторика»	Luc.	Лукиан
Athen.	Афиней	De salt.	«О пляске»
Bacch.	Вакхилид	Menipp.	«Менипп, или Пу-
Callin.	Каллин		тешествие в за-
Cic.	Цицерон		гробное царство»
De fin.	«О границах добра	Lys.	Лисий
	и зла»	Menander	Менандр
De invent.	«Об изобретении»	Asp.	«Щит»
De orat.	«Об ораторе»	Dysc.	«Брюзга»
Nat. deor.	«О природе богов»	Mis.	«Ненавистный»
Tusc.	«Тускуланские	Peric.	«Остриженная»
	беседы»	Sam.	«Самиянка»
[Demad]. Dodecatl.	[Демад]. «О двена-	Міт.(Мимн.)	Мимнерм
	дцатилетии»	Od.(Од.)	«Одиссея»
Demosth	Демосфен	Ovid. Metam.	Овидий.
Eurip.	Еврипид	ł	«Метамофозы»
Alc.	«Алкестида»	Paus.	Павсаний
Andr.	«Андромаха»	Pind.	Пиндар
Antiop.	«Антиопа»	Nem.	Немейские оды
Bacch.	«Вакханки»	Ol.	Олимпийские оды
Cycl.	«Киклоп»	Pyth.	Пифийские оды
Eİ.	«Электра»	Plato	Платон
Hec.	«Гекуба»	Leg.	«Законы»
Hel.	«Елена»	Menex.	«Менексен»
Her. F.	«Геракл»	Phaedr.	«Федр»

Список сокращений

PsXen. Ath. pol.	Псевдо-Ксенофонт «Афинская поли- тия»	(' . ' .	«Царь Эдип» «Филоктет» «Трахинянки»
Quintil.	Квинтилиан	Thuc.	Фукидид
Rhet. ad Her.	«Реторика к Герен-		Тиртей
	нию»	Хеп.(Ксен.)	Ксенофонт
Simon.	Симонид	Апол.	«Апология Сокра-
Soph.	Софокл		та»
Ánt.(Ан.)	«Антигона»	Восп.	«Воспоминания о
ЕІ.(Эл.)	«Электра»	}	Сократе»
ОС(ЭК)	«Эдип в Колоне»		

Периодические и справочные издания, собрания фрагментов

	•	,	
вди	Вестник древней истории	JHS	Journal of Hellenic Studies
ЖМНП	Журнал министерства на-	MH	Museum Helveticum
	родного просвещения	P. Oxy.	The Oxyrhynchus Papyri
AJP	American Journal of Philo-	RE	Real-Encyclopädie der klassi-
	logy		schen Altertumswissen-
ChE	Chronique d' Egypte		schaft
Cl. Ph.	Classical Philology	REA	Revue des etudes anciennes
Edm., FAC Fragments of Attic Comedy,		RH	Revue historique
	ed. by J. M. Edmonds.		Rheinisches Museum für
	Vol. I-III. Leiden, 1957-		Philologie
	1961.	TDL	Lesky A. Die tragische
FGrH	Fragmente der griechi-		Dichtung der Hellenen.
	schen Historiker		Aufl. Göttingen, 1972
GRBS	Greek, Roman and Byzantine	WSt	Wiener Studien
	· Studies	ZPE	Zeitschrift für Papyrologie
HSCP	Harvard Studies in Classical		und Epigraphik
	Philology	YCS	Yals Classical Studies
IG	Inscriptiones Graecae		

.0	inscriptiones diacette	
	Другие сокращения	
col.	колонка (в справочном издании)	
CUF	COLLECTION DES UNIVERSITÉS DE FRANCE	
ed., edd.	edidit, ediderunt, edited by издал(и), издано (таким-то)	
ex. gr.	exempli gratia, «примера ради», при предложении дополнений в папирусном тексте	
f.	folgend, follow, один стих, следующий за названным	
Fr., fr.	фрагмент	
Hrsg(g).	при сборниках статей на немецком языке: издатель (издатели), издано	
schol. ad	схолий к (такому-то стиху)	
sq.	следующий(ая) стих (страница)	
f. Fr., fr. Hrsg(g). schol. ad	exempli gratia, «примера ради», при предложении дополнений в папирусном тексте folgend, follow, один стих, следующий за названным фрагмент при сборниках статей на немецком языке: издател (издатели), издано схолий к (такому-то стиху)	

СПИСОК ТРУДОВ В.Н. ДРХО по древнегреческой литературе¹

III. Драма в целом

72. Античная драма. Технология мастерства. М., 1990. 143 с. Рец.: Eikasmos 2, 1991, 367.

IV. Трагедия

1. Работы общего характера

- 73. Драматургия Эсхила и некоторые вопросы древнегреческой трагедии. М., 1978, 301 с. Рец.: ВЛ 1979, № 8, 280-287; Жива Антика 39, 1979, 315-317; Homonoia 2, 1980, 185-188; ВДИ 1981, № 3, 178-182.
- 74. Вина и ответственность в греческой трагедии // Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975, с. 75-84.
- 75. Die Weltanschauung des Dichters und die Verantwortung des Helden in der griechischen Tragödie // Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion. Berlin, 1983, S. 41-59.
- 76. Древнегреческая трагедня (К вопросу об исторической специфике) // ВЛ 1974, № 7, с. 185-206.
- 77. Кризис разума в аттической трагедии как отражение кризиса афинского полиса // Die Krise der griechischen Polis. Berlin, 1969, S. 29-33.
- 78. Миф и политика в древнегреческой трагедии // Вопросы истории 1970, № 1, с. 209-214.
- 79. Aischylos und die nachaischyleische Tragödie // Aischylos und Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung. Berlin, 1981, S. 103-127.
- 80. Была ли у древних греков совесть? // Античность и современность. К 80-летию Ф. А. Петровского. М., 1972, с. 251-263.
- 81. Рок. Грех. Совесть. (К переводческой интерпретации древнегреческой трагедии) // Мастерство перевода, № 9. М., 1973, с. 200-230.
 - 82. Эсхил. Софокл. Еврипид // Круг чтения. М., 1995. С. 125-128.
- 83. Трагедия древнегреческая. Деус экс махина. Дидаскалия. Дионисии. Катарсис. Ленен. Логейон. Орхестра. Параскении. Парод. Проскений. Сати-

¹ Продолжение. Начало см. в т. 1. Как и там, в каждом разделе работы общего характера предшествуют трудам, посвященным отдельным проблемам. Небольшие статьи в «Античной культуре» (см. ниже) объединены под двумя номерами [83, 84]. В списке использованы следующие сокращения:

АК — Античная культура. Литература. Театр. Искусство. Философия. Наука. Словарь-справочник. Под редакцией В. Н. Ярхо. М., 1995.

ВДИ — Вестник древней истории

ВКФ — Вопросы классической филологии. Изд. Львовского университета

ВЛ -- Вопросы литературы

ДЛЦ — Deutsche Literaturzeitung. Berlin, Akademie-Verlag.

В периодических изданиях, имеющих сплошную нумерацию, опускаются сокращения «год», ктом», «стр». Сначала указывается номер тома, за ним — год выхода из нечати, за ним — страницы. Напр., Philologus 112, 1968, 147-172, где последовательность чисел говорит сама за себя.

- ровская драма. Скена. Тетралогия. Трибрах. Хор. Хоревт. Хорег. Эккиклема. Эксод. // АК
- 84. Агафон. Еврипид. Ион. Критий. Пратин. Софокл. Феспид. Фриних. Херил. Эсхил // АК
- 85. Рец. на кн.: H. Patzer. Die Anfänge der griechiscen Tragödie // ДЛЦ 84, 1963, 570-572.
- 86. Рец. на кн.: Tragicorum Graccorum Fragmenta. Vol.1. Ed. B. Snell. Ed. 2. Göttingen, 1986 // ДЛЦ 109, 1988, 23-27.
- 87. Рец. на кн.: Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 2. Edd. R. Cannicht et B. Snell. Göttingen, 1981// ДЛЦ 104, 1983, 215-219.
- 88. Рец. на кн.: G. M. Sifakis. Studies in History of Hellenistic Drama. 1967 // ВДИ 1969, № 2, с. 124-130.
- 89. Рец. на кн.: A. Henrichs. «Warum soll ich denn tanzen?» Dionysisches im Chor der griechieschen Tragödie. Stuttg. u. Lpz. 1996. // Altertum 43, 1997, 150-152.
- 90. Рец. на кн.: Tragödie. Idee und Transformation. Stuttg. u. Lpz. 1997. // Eirene 35, 1999, 135-138.
- 91. Рец. на кн.: A. Bagordo. Die antiken Traktaten über das Drama. Mit einer Sammlung der Fragmente. Stuttg.-Lpz. 1998. // Eikasmos 10, 1999, 398-401.

2. Эсхил

- 92. Эсхил. М., 1958. 288 с. Рец.: ВЛ 1959, № 9, с. 239-243; Листы филологичке 7, 1959, 273-275; ВДИ 1960, № 3, с. 203-210.
- 93. Драматургия Эсхила. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 1964.
- 94. На рубеже двух эпох. Примечания. В кн.: Эсхил. Трагедии в пер. Вяч. Иванова. М., 1989, с. 467-496, 523-555.
- 95. Художественное мышление Эсхила: традиции и новаторство // Philologia classica. Вып. 1. Л., 1977, с. 3-15.
- 96. Идеология архаики и ее преодоление в трагедиях Эсхила. В кн.: Antiquitas Graeco-Romana ac tempora nostra. Prahae, 1968, p. 251-262.
- 97. Кровная месть и божественное возмездие в «Орестее» Эсхила // ВДИ 1968, № 4, с. 58-68. То же в венгерском переводе. В сб.: Vállogattot tanulmányok az ókori irodalomról. Debrecen, 1971, р. 3-28.
- 98. Zeus nelle «Supplici» di Eschilo. // Studi in onore di Edoardo Volterra. Vol. III. Milano, 1971, p. 785-800.
- 99. Zum Menschenbild der Aischyleischen Tragödie // Philologus 116, 1972, 167-200.
- 100. Размышление и решение Пеласга в трагедии Эсхила «Молящие». В кн.: Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966, с. 99-106.
- 101. Еще раз об Этеокле в трагедии Эсхила «Семеро против Фив» // ВКФ 5, 1966, 107-113.
- 102. Вопросы композиционной структуры трагедий Эсхила. В сб.: Классическая филология. Л., 1959, с. 38-51.
 - 103. Композиция «Персов» Эсхила // Eirene 6, 1967, 35-52.
 - 104. Композиция трагедии Эсхила «Молящие» // Eirene 8, 1970, 165-184.
- 105. Die Komposition der Aischyleischen «Sieben gegen Theben» // Philologus 131, 1987, 165-184.
- 106. The Technique of Leitmotivs in the Oresteia of Aeschylus // Philologus 141, 1997, 184-199.

- 107. Aischylos bei den Anfängen der griechischen Rhetorik // Eikasmos 3, 1992, 69-73.
- 108. О папирусных фрагментах сатировских драм Эсхила // ВДИ 1959, № 4, с. 131-153.
- 109. Лексика сатировских драм Эсхила // Изв. АН СССР, Отд. л-ры и языка 22, 1963, 499-511.
- 110. Из наблюдений над фрагментами сатировских драм Эсхила // ВКФ 10, 1972, 73-79.
 - 111. Zum Aischyleischen Fr. 3 Mette // Philologus 116, 1972, 139-142.
- 112. Новый папирусный фрагмент Эсхила. В кн.: Античная культура и современная наука. М., 1985, с. 109-113.
 - 113. Новое издание схолий к Эсхилу // ВДИ 1984, № 3, с. 192-196.
- 114. Рец. на кн.: H. J. Mette. Der verlorene Aischylos. 1963 // ВДИ 1965, № 1, с. 174-178.
- 115. Рец. на кн.: H. J. Dirksen. Die Aischyleische Gestalt des Orest und ihre Bedeutung für die Interpretation der Eumeniden. 1965 // ВДИ 1968, № 3, с. 188-191.
- 116. Рец. на кн.: Aischylos. Werke in einem Band. Übers. von J. G. Droysen. 1969 // ДЛЦ 90, 1969, 217-221.
- 117. Рец. на кн.: A. F. Garvie. Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy. 1969 // ДЛЦ 92, 1971, 655-659.
- 118. Рец. на кн.: A. Sideras. Aeschylus Homericus. 1971 // ДЛЦ 93, 1972, 478-482.
- 119. Рец. на кн.: Aeschyli septem quae supersunt tragoedias ed. D. Page. 1972 // ДЛЦ 96, 1975, с. 186-189.
- 120. Рец. на кн.: K. Wilkens. Die Interdependenz zwischen Tragödienstruktur und Theologie bei Aischylos. 1974 // ДЛЦ 96, 1975. 837-840.
- 121. Рец. на кн.: A. Kossatz-Deismann. Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen. 1978 // ДЛЦ 101, 1980, 684-687.
- 122. Рец. на кн.: Fr. Stoessl. Die Hiketiden des Aischylos als geistgeschichtliches und theatergeschichtliches Phänomen. 1979 // ДЛЦ 102, 1981, 570-573.
- 123. Рец. на кн.: Aeschylus. The Suppliants. Ed. by Friis Johansen and E. W. Whittle. Vol. 1-111. 1980 // ДЛЦ 104, 1983, 548-551.
- 124. Рец на кн.: Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 3: Aeschylus. Ed. S. Radt. 1985 // ДЛЦ 108, 1987, 19-23.
- 125. Рец. на кн.: Aeschyli tragoediae quae supersunt. Ed. M. L. West. 1990; West M. L. Studies in Aeschylus. Oxford, 1990 // ДЛЦ 113, 1992, 696-700.
- 126. Мера за меру. «Орестея» Эсхила в Москве // Московский наблюдатель. 1991, № 12, с. 24-25.
- 127. Есть ли предел исступлению? «Персы» в Аттис-театре // Московский наблюдатель. 1992, № 11-12, с. 32-33.

3. Софокл

- 128. Трагический театр Софокла. Комментарии. В кн.: Софокл. Драмы. Изд. подготовили М. Л. Гаспаров и В. Н. Ярхо. М., 1990, с. 467-508, 542-602. Рец.: Eikasmos 2, 1991, 405.
 - 129. Софокл и его трагедии. В кн.: Софокл. Трагедии. М., 1988, с. 5-26.
- 130. Zum Problem des Wissens in der Sophokleischen Tragödie // Das Altertum 16, 1970, 89-96.
- 131. Nachwort. In: Sophokles. Aias, König Ödipus, Philoktet. Lpz., 1977, S. 175-200.

Список трудов В.Н.Ярхо по древнегреческой литературе

- 132. «Эдипов комплекс» и «Царь Эдип» Софокла. (О некоторых психоаналитических интерпретациях древнегреческой трагедии) // ВЛ 1978, № 10. с. 189-213. Ödipuskomplex und «König Ödipus» von Sophokles. Über einige psychoanalitische Interpretation der altgriechischen Tragödie // Homonoia 4, 1982, 69-111.
- 133. Трагедия Софокла «Антигона». М., 1986, 110 с. Рец.: Листы филологичке III, 1988, 182 сл.
- 134. Послесловие. В кн.: Софокл. Антигона. Пер. А. Парина. М., 1986, без пагинации.
- 135. Рец на кн.: Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 4: Sophocles. Ed. S. Radt. 1977 // ДЛЦ 100, 1979, 321-324.

4. Еврипид

- 136. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии. Примечания. В кн.: Еврипид. Трагедии в двух томах. М., 1969. Т. 1, с. 5-40. 597-639; т. 2, с. 675-718.
- 137. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии. Комментарии. В кн.: Еврипид. Трагедии. М., 1999. Т. 1. С. 567-590, 601-638; т. 2. С. 671-700. (Расширенный вариант: № 136.)
- 138. Незнакомый Еврипид. Трагедии интриги и случая. Вступительная статья, перевод и примечания // ВДИ 1995, № 3, с. 253-267; № 4, с. 232-246; 1996. № 1, с. 207-230; № 2, с. 246-252.
 - 139. Еврипид // БСЭ, 3-е изд. Т. 9, 1972.
- 140. Warum ist die Euripideische Phaidra zugrundegegangen? // Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis 12, 1976, 9-18.
- 141. Pflicht und Genuss in den ehelichen Beziehungen der alten Athener (Nach Euripides und Menander) // Actes du VII-e Congres de la FIEC, vol, II. Budapest, 1983, 357-373.
- 142. Die ehelichen Beziehungen der alten Athener im Spiegel der Euripideischen Tragödie // Das Altertum 30, 1984, 117-122.
 - 143. Трагедия Еврипида «Эрехфей» // ВДИ 1999, № 4, с. 37-58.
- 144. Рец. на кн.: V. di Benedetto. Euripide: teatro e società. 1971 // ВДИ 1974, № 1, с. 179-190.
- 145. Рец. на кн.: H. Kuch. Kriegsgefangenschaft und Sklaverei bei Euripides. 1974 // ВДИ 1976, № 2, с. 190-194.
- 146. Рец. на кн.: R. Scodel. The Trojan Trilogy of Euripides. 1980 // Gnomon 54, 1982, 241-245.
 - 147. Новое издание «Киклопа» Еврипида // ВДИ 1987, № 3, 218-223.
- 148. Рец. на кн.: R. Aélion. Euripide, héritier d'Eschyle. Vol. 1-11. 1983 // Klio 70, 1988, 257-265.
- 149. Рец. на книги: Euripides. Hercules; idem. Iphigenia Aulidensis; idem. Phoenissae. Lpz., 1988 // ДЛІЦ 111, 1990, 424-429.
 - 150. Новые тойбнеровские издания Еврипида // ВДИ 1990. № 4, с. 72-173.
- 151. Рец. на кн.: С. W. Müller. Philoktet. Beiträge zur Wiedergewinnung einer Tragödie des Euripides. Stuttg.-Lpz., 1997. // Eikasmos 9, 1998, 480-486.

(Окончание в т. 3)

Агамемнон' · 9; 10; 15; 16; 20; 28; 31; 37; 42-45; 49; 50; 53-55; 59-61; 65; 86; 87; 99; 115; 118; 151-153; 155; 157; 159; 162; 168; 178; 179; 182; 185; 188; 192; 193; 204; 207; 208; 210; 212-215; 267; 274; 277; 278; 280; 287-289; 297; 300; 305; 310; 318; 322-325; 332; 336 Aглавра \cdot 254 Адмет · 22; 180; 181; 259; 261; 264; 265; 267 Адраст · 176; 256 Aug · 38; 207; 249; 304 Айхеле К. · 273; 282; 291 Акрисий · 146; 148 Акиий · 200 Аламанни Л. · 121 Александр · 214 Алкеста · 171; 174; 180; 181 Алкестида · 22; 171; 259-262; 264-266; 336 Альбин · 147 Амфитрита · 234 Анакреонт · 49; 336 Анаксимен · 74: 75 Андрей Белый · 299 Андрей Критский · 147 Андромиха · 27; 191-194; 198; 200; 230; 248; 250; 260; 261; 266-268; 271; 276; 281; 321; 304; 328; 336 Анна Хофжан · 125 Анненский И.Ф. · 7; 170; 171; 265; 301; 306: 318-322; 328; 329 Анти (Антония) · 124 Антигона · 91-94; 98; 101-104; 106; 108; 111; 112; 115-117; 119; 123-125; 130; 131; 148; 151; 155; 273; 276; 277; 280; 281; 287; 288; 306; 307; 337; 341 Антиопа · 336 Антония · 124

Курсивом даются мифологические и литературные персонажи.

Аполлодор · 232; 234; 236; 336

Аполлон · 14; 16; 17; 25; 26; 33; 35; 37; 40; 53; 54; 60; 73; 82; 98; 99; 100; 110; 113; 134; 136; 141; 142; 144; 154; 155; 161; 166; 174; 180; 192; 193; 195; 200; 204; 215; 216; 219; 221-224; 234; 235; 254; 284; 288; 293; 297; 299; 307; 310; 312; 315; 322; 324-326; 330; 332 -Ant C. · 7; 306; 307; 310; 318; 320; 323; 326; 327; 330 $Apec \cdot 40; 152$ Аристотель · 24; 72; 74; 81; 106; 107; 112; 113; 170; 179; 206; 336 Аристофан 30; 36; 72; 73; 170; 172; 295; 336 Арнаудов М. · 139 Артановский С.Н. · 128 Артемида · 22; 23; 25; 40; 180; 186; 187; 204; 206; 207; 208; 214-218; 221; 253; 254; 278; 279; 287; 318; 320 Архелай · 175 Архилох · 48; 49 Асклепий · 80 Астидамант · 35 Amocca · 53; 57; 220; 221; 333 Ampeŭ · 15; 53; 185; 309 Ama · 87; 188 Афина · 8; 10; 17; 18; 22; 24; 33-35; 37; 38; 40; 46; 81; 83; 84; 86; 87; 89; 91; 93; 110; 171; 173-178; 186; 189; 190; 192; 197; 199; 204; 216; 217; 219; 224; 231; 232; 245; 249; 250; 253-255; 287; 293; 307; 322; 324; 325; 327 Афина-Дева · 243 Афина Паллада · 186 Афина-Полиада · 252 Афиней · 36; 336 Афродита · 22; 23; 25; 37; 184; 186; 187; 189: 320 $Axunn \cdot 9$; 10; 18; 37; 38; 47; 86; 87; 89; 90; 177; 179; 188; 207; 208; 261; 292; 318

Arkc · 18; 19; 22; 23; 29; 84-90; 92; 94; 97;

·277; 286; 302-304

101; 102; 105-107; 109; 110; 112; 114-116; 119; 120; 122; 150; 189; 231; 270; 276;

Ануй Ж. · 125

Б Γeρa · 24; 36; 37; 188; 189; 208; 276 Γ еракл · 19; 20; 22-24; 85; 90; 94; 101; 115; Бандзеладзе Г. · 292 116; 119; 146; 170; 175; 176; 181; 185; 187-Банко · 294; 313 189; 191; 194; 198; 200; 228; 231; 237; Батай A. · 229 255; 258; 265; 276-278; 280; 290; 302-Беатриче · 316 305; 319; 336 Бенедетто ди · 255 Гераклит · 62 Бенфесикима 234 Гермес · 221; 250; 254; 290; 293 Бетховен Л. ван · 31 Гермиона · 191-193; 260; 276; 305; 328 Биль В. 271; 296; 298 Геродот · 30; 56; 81; 83; 231; 302; 336 Бомарше П.О. · 203 Гесиод · 10; 38; 39; 48; 56; 146; 204; 236; Борей · 235 241: 336 Борис · 322 Борис Годунов · 246 Гете · 27; 122; 123; 140; 200 Гея · 55 Борнемисса П. 121 Гиады · 250; 252 Брашинский И. • 204 Гиакинфиды · 235; 250-252 Брехт Б. · 124 Гигин · 234 Брюно П. · 128 Гилл · 19; 94; 116; 119; 278 Бут · 253 Гиперид · 336 ${oldsymbol{B}}$ Гомер · 36; 40; 47; 50; 63; 183; 188; 202; Вакхилил · 336 272; 285 Велькер Ф. · 229; 245 Гончарова Т. • 226 Вернер З. · 272; 316 Горгий · 76 Веселовский А.Н. 146 Горгона · 241; 243 Веспуччи А. · 145 Гофмансталь Г. фон 124 Вест М.Л. · 30; 245 Γρετγαρ A. · 170 Вестник · 115; 163; 168; 237; 247; 248; 273; Григорий (папа) · 147; 148 274; 279; 287; 291; 333-335; 337; 338 Гуссенс Р. · 240 Вольтер · 121 Вольфхарт Р. • 125 Данай · 58; 73; 186 Воспитатель • 158; 163; 165; 166; 168 Данте · 31 Выготский Л.С. • 139 Дарий · 53; 98; 114; 274; 279; 333; 334 Девере Ж. · 129-132; 134; 135; 137; 138 Габротонон · 165 $\mathbf{\mathcal{A}}$ еифоб \cdot 25 Гамлет · 128; 140; 206; 246; 326 Декингер X. · 67 Гарнье Р. · 121 Демад · 336 Гаспаров Л.М. · 341 Демарат · 233 Гегель Г.В.Ф. - 53; 122; 123; 281 Деметра · 34; 82; 248; 250; 253 Гектор · 9; 10; 38; 67; 183; 260; 266; 292 Демидова А. · 333 Гекуба · 25; 73; 176; 177; 194; 198-200; 230; Демоник · 304 267; 271; 273; 280; 281; 283; 284; 318; Демосфен · 336 329: 336 Демофонт · 176 Гелиос · 69; 184 Деянира · 19; 23; 86; 94; 101; 115; 116; 119; Гелланик · 232 120; 185; 277; 278; 280; 304 Гельдерлин Ф. · 123 Диггль Дж. · 170; 248 Гемон · 92; 102; 108; 115; 277; 280 Дика · 11; 38; 42; 43; 45; 52; 152; 326; 327.

Дионис · 78; 82; 110; 111; 126; 189; 331; 339 Ион · 27; 195; 198; 202; 221-225; 231; 233; Диоскуры · 25; 193 236: 244: 250: 254: 255: 264: 271: 286: **Δ**oy P. · 77 288-291; 339 Драйден Дж. 121 Иофонт · 80 Драконт · 29 Ипполит · 22-24; 87; 156; 171; 182; 184; 186; 187; 189; 198; 200; 203; 236; 238; \mathcal{L} ункан \cdot 313 242; 243; 250; 254; 255; 258; 270; 277- \boldsymbol{E} 279; 281; 287; 318; 320; 321; 328; 336 Евадна · 266 Исмар · 234 Евмолп · 229; 232-237; 240; 242; 247; 248; Исмена · 94; 102; 103; 108; 117; 123; 148; 250; 253; 254 159: 285: 306: 307 Евригания · 148 Исократ · 268; 336 Евридика · 108: 277 Исхомах · 261; 268 Еврипид · 5; 7; 8; 21-27; 72; 73; 79; 87; 105; Ифигения · 15-24; 27; 44; 50; 53; 60; 86; 107; 120; 126; 135; 138; 140; 146; 150; 156; 138; 152; 157; 171; 178; 179; 182; 184; 185; 169-171; 174-206; 214; 218-221; 223-226; 196; 198-200; 202; 204-228; 242; 250; 228-234; 236; 238; 241-247; 251-255; 253; 255; 258; 264; 271; 275; 286-289; 257; 258; 260; 261; 263; 266; 268; 270-290; 297; 318; 323; 325; 336 273; 276; 279; 280; 286-291; 296-301; Ифимеда · 204 305-307: 318-322: 328: 329: 332: 336: Κ 339; 341 Еврисфей · 191 **Каллин** · 336 Калхант · 85; 87; 207; 212 Евстафий · 336 Камербик Й.К. · 230; 248-250 Ezunm · 64 Елена · 15; 25; 27; 43; 44; 73; 86; 185; 193; Канкрини А. • 305 194; 196; 199; 202; 205; 212; 258-261; Канцер М. · 129; 130; 135-138 263; 264; 267; 268; 281; 286; 310; 322; Карваш П. • 124 336 Каррара П. · 230; 238 Кассандра · 60; 61; 156; 177; 267; 274; 275; 3 277; 281; 324; 325 Besc · 10-16; 25; 35-38; 40; 41; 43; 45; 46; Катерина · 322 50-52; 55; 56; 64; 68-70; 82; 91; 93; 110; Кацман Н.Л. • 7 132; 152; 173; 179; 187; 196; 199; 218; 237; Квинт Цицерон · 132 250; 253; 262; 300; 303; 320; 330; 332 Квинтилиан · 75; 337 Зелинский Ф.Ф. · 7; 29; 160; 164; 306; Кекроп · 232; 244; 254 313; 330 Керик · 253 И Кефис · 233; 249 Иванов Вяч. • 7; 306; 324; 325; 339 Кибела · 184 Ивик · 49 Киклоп · 336; 341 Иван Грозный · 132 Кимон · 34; 84 Илья Муромец · 145; 146 Киприла · 87; 186; 189; 199; 223; 254; 260; Иоанн (Богослов) · 321 263; 279; 321 Иоанн Малала · 147 Кирка · 146 Иокаста · 20; 52; 95-97; 101; 103; 108; 113; Клавдий · 326 120; 124; 130; 131; 134-138; 141-143; 147; Knacc M. · 292; 295; 305 148; 260; 261; 281; 283; 313-315 Клеман К.Б. • 128 Иола · 19 Клисфен · 32

Ллойд-Джонс X. · 77 Клитеместра · 15-17; 25; 26; 42; 44; 53; 54: 60: 61: 73: 74: 116: 117: 120: 152-157: **Лоренц К.** · 128 Лукиан · 228; 336 161-166: 168: 179: 182: 184: 185: 192: 193: 198; 274; 275; 280; 284; 287; 307; 310; **Людвиг В. · 290** 321-325: 327 **Ля Турнель** · 122 Ковач Д. 170 M Кокто Ж. 124 Мазон П. · 64 Коомилииа · 321: 322 **Майоров** Г.Г. · 292 Косвен М.О. • 145 Макария · 178 Костомаров Н.И. 147 Макбет · 203: 294: 313 Креонт · 20; 28; 29; 91-96; 100; 103-105; Маниэль · 316 107-109: 111: 112: 115: 117-119: 123-125: Маркс К. · 128; 145; 194 136: 142: 147: 182: 277: 280-282: 285: Маоло Ф. · 128 287; 319; 320 Мартинес Диес · 231 Кресфонт · 214; 246 Маттиесен · 286 Kpeyca · 27; 195; 221-225; 233; 235; 255; Медея · 24; 25; 35; 101; 146; 170; 182-184; 264: 286: 288: 290: 291 192; 194; 198; 200; 238; 259; 280-283; Koucmod · 125 328: 332: 336 **Критий** · 339 Мельпомена · 332 Кроне · 125 Менандо · 79; 165; 225; 229; 257; 259; 261; Кропп М.Дж. · 230; 237; 240; 245; 248 263: 289: 336 Ксенофонт · 261; 262; 264; 337 Менскей · 178 Κοερκο · 11-13; 41; 51; 53; 98; 114; 220; 285; Менексен · 337 311; 323; 333-335 Менелай · 25; 27; 37; 86; 110; 179; 191; 193; Kcut · 221-223; 244; 255; 290 194; 199; 205; 260; 263; 264; 267; 272; Кун К. · 333 281; 291; 296; 298; 300-302; 321; 322 Курт фон Фриц · 263 Менипп · 336 Кюне Л. (Полли) · 124 Мердок А. · 128: 132 Мережковский Д.С. · 306; 319 Лазар-де Банф · 121 Меридье Л. · 170; 259 Лаий · 13: 14: 20: 52-54: 71: 95: 96: 98: 113: Mepona · 96; 141 Метте Г.-Й. · 238 130; 131; 134-136; 141; 142; 144; 147; 312; 313: 315-317 Миллер Ор. · 146; 147 Лакан Ж. · 126 Мильтнад · 33; 34; 84 Мольер Ж.-Б. · 79 Лаэрт · 246 Моравиа А. • 128 Леократ · 228; 233 Мисей · 253 **Лески А. • 27 Лессинг** Г.Э. · 121; 122 Мюллер К.В. · 21; 28 Лето · 224 H**Ли Н. 121** Набоков В. 246 Лик · 188 Невигер Г.И. · 8 Ликург · 228; 233; 236 Немесила · 162 Лисий · 258; 336 Неоптолем · 27; 89; 90; 101; 105; 109; 120; Aucca · 188 121; 179; 181; 191; 260; 266; 290; 292; Aux · 277 303; 305; 321; 328; 329 Auxac · 94; 116 Henmyн · 234; 235

Неэра · 257 Петровский Ф.А. 339 Никерат · 262 Пешков И.В.: 292 Никий · 227 Π илад · 99; 151; 193; 194; 204-207; 211; Нилендер В.О. · 306 213-216; 218; 219; 288; 301 Нин · 132 Пиндар · 56; 62; 84; 144; 148; 165; 269; 296; 337 Пиотровский Адр. · 306; 307; 310; 311; 313; Овидий · 337 318; 320-325; 327; 330 Одиссей · 36; 56; 67; 86; 89; 90; 110; 146; Пипков Л. 124 212; 213; 290; 303; 329 Пирсон Λ . • 295 Онпес · 132 Писистрат · 32 Opecm · 8; 11; 13; 15-17; 25-27; 30; 35; 42; Пифия · 222; 224; 288; 294; 332 44; 52-54; 60-62; 65; 72; 74; 99; 101; 105; Платон · 113; 262; 294; 296; 337 114-116; 120; 138; 151; 152; 154-169; 179; Плисфен · 54 182; 187; 188; 190; 192-194; 196; 198; Плутарх · 150; 227; 234 202-209; 211-220; 222; 223; 250; 258; Поленц М. · 296 264; 270-273; 275; 276; 280; 281; 283-Полиб · 21; 96; 113; 134; 141; 314 301; 304-307; 310; 321-323; 325-328; 332; Полидор · 177; 198; 203; 256; 283; 318; 329 336; 340; 341 Поликсена · 177; 198; 283 Орифия · 235 Полиместор · 177; 203; 267; 283; 284; 329 Ορφφ Κ. • 123 Полиник · 14; 42; 50; 52; 91; 100; 101; 102; Ослепление-Ата · 37 104; 112; 117-119; 124; 148; 178; 188; 273; Остин К. · 229; 230; 240 285; 287; 311; 312; 326 Охлопков $H.\Pi. \cdot 332$ Полифем · 36 Полоний · 246 Павлов И.П.: 127 Посидон · 36; 46; 82; 111; 177; 205; 232-Павсаний · 148; 337 237; 241; 242; 248-250; 252; 254; 318 Пакувий · 200 Поттер М.А. · 146 Паллада · 243 Праксифея · 226; 228; 233; 234; 239; 241-Пан · 110; 184 243; 245; 247-251; 253; 255; 256 Пандион · 234 Пратин · 339 Пандора · 235 Престипино Λ . · 230 Папанастасиу А. · 331 Приам · 37; 177; 192; 310; 324 Парин А. · 341 Π рокрида \cdot 235 $\Pi a \rho u c \cdot 15$; 25; 37; 43; 44; 196; 199; 205; Прометей · 35; 38; 45; 46; 55; 61; 197; 202; 259; 322; 323 293; 307; 310; 320; 330; 336 Пармантье **Л.** · 170 Пропп В.Я. • 145 Π атрокл \cdot 9 Протагор - 82; 83; 174; 175 Π еласт · 12-14; 17; 41; 51; 53; 63-70; 73; 75; Протогения · 235 100; 176; 183; 285; 340 Псевдо-Аполлодор · 232; 234 Пелей · 192; 328 Псевдо-Ксенофонт · 337 Пелоп · 135 Пушкин А.С. · 246 Пенелопа - 10; 26; 69 Пэйдж Д. • 30 Перика · 80-84; 124; 151; 172 Персей · 146-Рабле Ф. · 171 Персефона · 34; 82; 111; 248; 266 Радт C. · 77

Радциг С.И. · 226 Тесей · 23; 24; 74; 100; 109; 111; 117-119; 146; Ранк О. 129; 131; 135 176; 186; 187; 189; 203; 255; 256; 273; 277-Расин Ж. · 22; 138; 200; 322 280: 285; 287; 302; 304; 318; 319; 321 Рейнальдо · 246 Тиндарей · 26; 193; 272; 291; 299; 300 Робеот К. · 147 Тиресий · 20; 92; 93; 95; 96; 116; 119; 189; Росций Америнский · 295 237: 279; 281: 293; 312; 313; 316; 277; 319 **Р**устам · 145 Тирон · 132 Тиртей · 337 Томпсон C. · 146 Сапфо · 49; 56; 295 Тонька · 124 Сахарный Н.Л. • 70 Топорков В.О. • 332 Семела · 132: 321 Тронский И.М. 226; 229 Семенов Ю.И. • 145 Семирамида · 132 Сенека · 22: 121: 200: 295 У_{оррен} Р. · 319 Утченко С.Л. · 272 Сервантес Сааведра М. де · 79 Уэбстер Т.Б.Л. · 258; 276 Симсон · 148 Симсон-найденыш · 147 Уэллс Г. · 127 Симонид · 337 Уэй А. · 170 Снелль Б. · 294 · $\boldsymbol{\omega}$ Сокольник · 145; 146 Фанодем · 235; 251 Сократ · 262 Фарагон ди · 147 Солон · 11: 14; 32; 39; 56; 57; 236; 245 Феб · 151; 168; 204; 223; 299 Софока · 5; 7; 8; 18; 20; 21; 27; 29; 35; 72; Федо · 337 73; 77-81; 85-90; 92-103; 105-107; 109; Федра · 22; 24; 87; 156; 182; 184-187; 190; 111-115; 118; 120-129; 131; 132; 134-136; 194; 197; 200; 203; 238; 254; 260; 261; 139-145; 148-153; 155; 156; 158; 160-168; 277-280; 301; 303-305; 307; 318; 320-171; 175; 177; 178; 181; 185; 186; 189; 190; 322: 328 192-195; 197; 198; 200; 202; 203; 219; Фемида · 12; 55 224; 231; 270; 273; 274; 276; 280; 281; Фемистока · 33: 82 284; 285; 288-290; 295; 301-307; 312; 317; Феогнид · 245 319; 329-332; 337; 339; 341 Феоклимен · 196; 267; 288; 293 Сохоаб · 145 Ферон · 148 Срезневский И.И. · 299 Фигаро · 203 Стобей · 227; 229; 233; 246 Фидий · 243 Столяров А.А. · 292 Duecm · 53; 54 Сфинкс · 21; 96; 130; 131; 134-137; 144; 146; Фикс · 146 313: 316 Филокл · 35; 295 Сэв Л. 128 Филоктет · 85; 89; 90; 101; 102; 105; 106; Сюзанна · 203 108; 109; 111; 120-122; 179; 202; 290; 292; 303; 329; 337 Тевкр · 110; 267; 277 Филохор · 251 Тегирий · 234 Финслер Г. · 202 Текмесса · 88; 105; 110 Фоант · 27; 204; 205; 217-220; 286-288 Телегон · 146 Фокилид · 245

Форбант · 232

Терзопулос Т. · 333-335

Фотий · 235; 236; 251 Эгисф · 10: 25: 38: 44: 54: 60: 69: 99: 120: Фрейд З. · 124; 127-129; 133; 136; 140 153-157; 159; 161; 162; 165; 168; 182; 192; Фондонх В. · 272: 291 284: 293: 300: 327 Фриних · 81; 105; 140; 235; 339 Эдип · 13; 14; 20; 21; 23; 27; 28; 29; 35; 52; Фромм Э. · 127; 129 53; 80; 81; 85; 94-109; 111-113; 116-124; Фукидид · 227; 232; 233; 337 126-151; 153; 155; 178; 179; 181; 185; 190; 197; 199; 210; 251; 253; 260; 270; 273; X 280-284; 286-288; 290; 304; 309; 311-Хадубранд • 145 317; 331; 337; 341 Хирисий · 165 Эккерман И.П. • 123 Хартунг И.А. · 229 Электра · 25; 26; 73; 99-103; 105; 106; 109; Херил · 339 111; 116; 117; 120; 121; 138; 150-170; 192; Хильдебранд · 145 193; 198; 203; 213; 215; 224; 250; 260; Хиона · 234-236 264; 280; 281; 284; 297; 298; 307; 330-Хорава А. · 331 332; 336; 337 Хофман А. · 125 Элий Аристид · 234 $X_{\rho uc} \cdot 37$ Энгельс · 30; 53; 145; 194 Хрисипп · 134 Энний · 200; 228; 229; 240 Хрисофемида · 99; 102; 103; 117; 152; 154; Эпикаста 148 157-159; 162; 166; 167 Эрбсе Х. · 26; 264 Хфония · 235 Эрехфей · 226-239; 242; 244-256; 341 Эрихфоний · 231 Цвейг С. · 128; 145 Эсхил · 5; 7; 8; 11-17; 24; 30-32; 34-36; 39-Цезарь дон · 316 46; 49-53; 55-63; 66; 69; 70; 72; 73-76; Цицерон · 75; 132; 295; 336 78-80; 85; 86; 97; 98; 100; 105; 107; 114; Цуккер Ф. · 294-296 115; 118; 120; 126; 131; 139; 144; 148; 150-152; 155; 156; 163; 164; 166; 168; 171; 175; 176; 178; 185; 186; 188; 190; 192; 194; Шадевальдт B. · 273 195; 197; 198; 200; 202-204; 216; 219-Шапутье · 297 221; 224; 269-271; 273-279; 284; 285; Шатобрен · 121 288; 289; 294; 297; 300; 301; 305-307; Шекспир В. · 31; 140; 171; 203; 246 310-312; 318; 319; 323-328; 330; 332-336; Шёнлейн П. · 295 338-341 Шервинский С.В. · 7; 306; 313; 329 Этеокл · 13-15; 17; 20; 52-55; 59; 63; 101; Шиллер Ф. 96; 122; 123; 140; 201; 203; 124; 148; 178; 188; 270; 275; 286-288; 316 311; 312; 326; 327; 340 Шлегель A. · 20; 122; 123 Шмид B. · 229 K) Шмидт Л. · 273; 292 Юпитер · 235 Шопина Н.Р. · 7 Юрьев Ю. · 127 Штенцель И. · 294 Штёссль Фр. · 13

Язов Д. · 332

 \mathcal{A}_{pxo} B.H. · 5; 63; 67; 338; 341

Ясон · 101; 182-184; 203; 281-283

3

Эрехфей · 178

Эгей · 146; 183

A Aias · 340 Aischylos · 64; 67; 273; 286; 294; 339; 340; 341 Ajax · 19; 77 Anaximenis · 74 Andromache · 260 Antigone · 77: 263 Aristotelis · 74 Aristotle · 29: 257 Austin C. · 227; 228; 246; 248-250; 252-254 \boldsymbol{E} Aélion R. · 232; 233; 255; 341 ${\cal B}$ Bagordo A. · 339 Bellardinelli A.M. · 229 Belli A. · 121 Benedetto V. di · 227; 228; 242; 245; 255; 341 Bernabé A. · 204 Biehl W. · 296 Bingen · 227: 251 Blass Fr. 76 Bollac J. 126 Fantham E. · 257 Bonner R. · 29

Burck E. · 257

Burian P. · 12

Croiset M. · 70

250; 252

Burkert W. · 27; 150

Calder W.M. · 227; 228; 243; 252 Cancrini A. 305 Cannicht R. · 339 Cantarella R. 70 Carrara P. - 227; 228; 232; 236; 239; 240; 243-245; 248; 250 Castelli C. 72 · Clairmont Ch. · 227; 228; 252 Collard C. · 227 Connor-Visser F.M.A.E. 228; 231; 237; 239: 243 --

Cropp M.J. · 227; 228; 243; 245; 248; 249;

Dawe R. · 77 Denniston I.D. 150 Deubner L. · 135 Devereux G. · 130; 131 Deckinger H. · 67 Diggle J. · 170; 227 Dirksen H.J. · 340 Dover K. L. 257 Drovsen J.G. von · 340 Duplain N. · 8

Electra · 77 Erbse H. · 26 Eschilo · 70; 72; 340 Eschyle · 70; 341 Euripide · 26; 27; 72; 135; 150; 151; 170; 202; 225; 227-230; 232; 255; 258; 260; 264; 265; 270-272; 296; 341 Euripides - 26; 27; 135; 150; 151; 202; 227; 229; 230; 255; 258; 260; 264; 265; 270; 271; 296; 341

Ferrari F. · 12 Finsler G. von · 202 Flashar H. · 149 Fraenkel Ed. · 294 Frazer J.B. · 147 Freud S. · 129; 133 Friedrich W.H. · 271 Fritz K. von · 263 Fromm E. : 129 Fuhrmann M. · 74

Garvie A.F. · 340 Green J.R. · 6 Green A. · 138 Griffin J. · 8

Hamburger K. · 121 Hartung I.A. · 229

Hawley R · 257 Heinemann K. 121 Henrichs A · 339 Hense Ed. · 237 Hommel H. von · 273 τ Iphigenia · 341 Jens W. · 28: 273 Johansen F. · 341 Κ Kamerbeek · 227; 236; 237; 239; 243; 250; 253; 254 Kanzer M. · 130 Kennedy G. · 76 Knox B.M.W. · 19: 153 Kossatz-Deismann A. · 341 Kranz W. · 70 Kuch H. · 341 T_{\cdot} Lacore · 227; 228; 231; 252; 253 Latacz J. · 6 Lausberg H. · 76 Lee K.H. · 227 Leipoldt J. · 257 Lesky A. · 268 Levick B. · 257 Llovd-Jones H. · 77 Looy van · 227; 229; 244; 246; 253 Lowell E. · 148 Ludwig W. · 271 Lanig K. · 63

M

Martinez Diez · 227; 230; 237; 244 Matthiessen K. · 202 Merkelbach R. 204 Mette H.J. · 227; 228; 244; 340 Mullahy P. · 129 Murray · 170 Müller C.W. · 21; 80; 341

N

Newiger H.J. · 8 Ničev A. · 20 Nilsson M.P. · 252

O'Brien M.J. 129 Ödipus · 21: 341 Oedipus · 77 Otterlo W.A.A. van · 66

Page D. · 341 Patzer H. · 339 Pearson L. · 232 Philoktet · 341 Pieard Ch. · 232 Pindar · 339 Plato · 257 Pohlenz M. · 293; 296 Poltera O. · 8 Potter M.A. · 146 Prestipino L. · 227; 228; 252-254

Radermacher · 146 Radt S. · 150: 341 Reinhardt K. · 270 Rosenmeyer Th.G · 12 Rustem · 146 Robert C. · 147 Robertson H.G. · 64

S

Sartre P. · 121 Schachermeyer F. · 232 Schlegel A.W. · 20 Schmid W. · 229 Schmidt E.G. · 286 Schmidt L. · 292 Schwinge E.-R. · 276 Schönlein P.W. 295 Scodel R. · 341 Sideras A. · 341 Sifakis G.M. · 339 Silk M.S. · 6

Müller R. · 286

Simms R.M. • 232 Smith G. • 29

Snell B. · 63; 64; 294; 339

Sofocle · 72 Sohrab · 146

Sophocles · 19; 21; 67; 77; 80; 121; 131;

150; 151; 264; 276; 286; 341

Stevens P.T. · 260 Stoessl Fr · 341

Strohm H. · 27: 271

Söring J. · 8

I

Theiler W. · 150 Thomson G. · 73

 \overline{V}

Verilhac A.-M · 257

Vial C. · 257

Vogt J. · 257

W

Way A. · 170

Webster T.B.L. · 135; 227; 228; 237; 239;

243; 244; 258; 276

Wehril F. · 147

Welcker F.G. · 229

West M.L. · 204; 341

Wilkens K. · 341

Whitman C.H. · 27; 271

Whittle E.W. · 341

Winnington-Ingram R.P. 13

Wolff E. · 63

7

Zimmerman B. · 202

Zimtz G. · 255

Zucker Fr. · 296

ЛР № 065483 от 28.10.97 г. Подписано в печать 28.11.2000 г. Формат 84×108/32. Печать офсетная. Тираж 2000 экз. Заказ 721. Издательство "Лабиринт-МП", 125183, Москва, а/я 81. Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО "Типография ИПО профсоюзов Профиздат, 109044, Москва, Крутицкий выл, 18. ПД № 00180 от 29.11.99 г.

Предисловие 5

- 1. Мировоззрение поэта и ответственность героя в древнегреческой трагедии 8
 - 2. На рубеже двух эпох (Эсхил) 30
- 3. Размышление и решение Пеласта в трагедии Эсхила «Просительницы» 63
 - 4. Эсхил у начал греческой риторики 72
 - 5. Трагический театр Софокла 77
- 6. «Эдипов комплекс» и «Царь Эдип» Софокла (о некоторых психоаналитических интерпретациях древнегреческой трагедии) 126
 - 7. Софокл. «Электра» 150
 - 8. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии 170
 - 9. Еврипид. «Ифигения в Тавриде», «Ион» 202
 - 10. Трагедия Еврипида «Эрехфей» 226
 - 11. Долг и наслаждение в супружеских отношениях древних афинян 257
- 12. Эсхил и послеэсхиловская трагедия. Драматический конфликт и композиционная техника 269
- 13. Была ли у древних греков совесть? (К изображению человека в атгической трагедии) 292
 - 14. Рок. Грех. Совесть (К переводческой трактовке древнегреческой трагедии) 306
 - 15. Есть ли предел исступлению? 331

Список сокращений 336

Список трудов В. Н. Ярхо по древнегреческой литературе 337 Указатель имен 342

