

В. ГОЛОВНЯ

ИСТОРИЯ АНТИЧНОГО ТЕАТРА



В. В. ГОЛОВНЯ

ИСТОРИЯ АНТИЧНОГО ТЕАТРА

Допущено
Управлением кадров и учебных заведений Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для высших и средних театральных учебных заведений,
институтов культуры и хореографических училищ



603305

Библиотека Удмуртского
госуниверситета
г. Ижевск

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ [7]

ПРЕДИСЛОВИЕ [8]

ВВЕДЕНИЕ

Предмет истории античного театра [10]. Понятие об античном рабовладельческом обществе [10]. Значение античной культуры в истории европейской культурной традиции [12]. Роль античного театра в истории европейского театра [12]. Краткие сведения по историографии античного театра [16].

ГЛАВА

I

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Источники по истории античного театра [26]. Использование при изучении истории античного театра данных других наук [28]. О некоторых методических вопросах, связанных с изучением истории античного театра [28]. О некоторых методологических вопросах, связанных с изучением античного театра [32]. Периодизация [33].

ГЛАВА

II

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ГРЕЧЕСКОЙ ДРАМЫ

«Поэтика» Аристотеля о происхождении трагедии и комедии [36]. Культ Диониса в Древней Греции. Мифы о Дионисе [36]. Дифирамб и усовершенствование его Арионом [40]. Зарождение примитивной трагедии. Сатировская драма [41].

ГЛАВА

III

ПЕРВЫЕ ЭТАПЫ ГРЕЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Общий характер развития греческой драмы до Эсхила в связи с эволюцией греческого общества [43]. Сдвиги в области идеологии. Лирика — ведущий жанр поэзии в эту эпоху [44]. Драма — ведущий литературный жанр V в. до н. э. [46]. Греческая трагедия до Эсхила [48].

ГЛАВА

IV

ПОСТАНОВОЧНАЯ ТЕХНИКА ГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА

Организация театральных представлений [52]. Актеры в греческом театре [54]. Маски трагических актеров [56]. Костюмы трагических актеров [58]. Маски и костюмы в сатировской драме [60].

ГЛАВА

V

ЗДАНИЕ И ЗРИТЕЛИ ГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА

Устройство греческого театра [63]. Театр в Эпидавре [67]. Театральные декорации [71]. Театральные машины [71]. Зрители [75].

ГЛАВА

VI

ЭСХИЛ

Время Эсхила (524—456 гг. до н. э.), его биография и общая характеристика его творчества [78]. Строение греческой трагедии [80]. «Молящие» [83]. «Персы» [84]. «Семеро против Фив» [87]. «Прометей прикованный» [88]. «Орестей» [94]. «Агамемнон» [94]. «Хоры» [96]. «Эвмениды» [98]. Драматургия «Орестей» [101]. Значение драматургической деятельности Эсхила [103].

ГЛАВА

VII

СОФОКЛ

Биография Софокла (497/6—406 гг. до н. э.). Расцвет афинской рабовладельческой демократии в эпоху Перикла [108]. Драматургия Софокла и усовершенствование им театральной техники [113]. «Антигона» [114]. «Электра» [121]. «Эдип-царь» [125]. «Эдип в Колоне» [131]. Значение драматургической деятельности Софокла [133].

ГЛАВА

VIII

ЕВРИПИД

Биография Еврипида (485/4—406 гг. до н. э.) [138]. Общая характеристика драматургии Еврипида [139]. «Алкеста» [142]. «Медя» [144]. «Ипполит» [149]. «Геракл» [156]. «Умоляющие» [161]. «Ион» [164]. «Ифигения в Тавриде» [168]. «Электра» [171]. «Орест» [176]. «Ифигения в Авлиде» [177]. Сатирическая драма «Киклоп» [183]. Значение драматургической деятельности Еврипида [186].

ГЛАВА

IX

ДРУГИЕ ТРАГИЧЕСКИЕ ПОЭТЫ V В. ДО Н. Э. ТРАГЕДИЯ В IV В. ДО Н. Э. [191]

ГЛАВА

X

ДРЕВНЯЯ АТТИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ

Происхождение комедии. Комические поэты до Аристофана [198]. Биография Аристофана (ок. 446—385 гг. до н. э.) и общий харак-

*тер его творчества [200]. Строчки древней комедии [203]. «Атар-
няне» [204]. «Всадники» [208]. «Облака» [213]. «Осы» [219]. «Птицы»
[223]. «Лисистрата» [228]. «Лягушки» [231]. Последние комедии
Аристофана [237]. Итоги творчества Аристофана [242].*

ГЛАВА

XI

УЧЕНИЕ АРИСТОТЕЛЯ О ТРАГЕДИИ В СОПОСТАВЛЕНИИ СО ВЗГЛЯДАМИ НА ТРАГЕДИЮ ПЛАТОНА

*Взгляды Платона на трагедию [251]. Учение Аристотеля о траге-
дии [253].*

ГЛАВА

XII

ТЕАТР ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

*Эпоха эллинизма. Общая характеристика эллинистического театра
[263]. Менандр (343/2—292 гг. до н. э.) [266]. «Брюгга» [268]. «Тре-
тейский суд» [270]. Устройство эллинистического театра [272].
Актеры [276]. Театр мимов [278].*

ГЛАВА

XIII

ИСТОКИ РИМСКОГО ТЕАТРА И ПЕРВЫЕ ЭТАПЫ ЕГО РАЗВИТИЯ

*Истоки римского театра [283]. Влияние греческой культуры на
римскую. Пунические войны и подъем народного самосознания [286].
Ливий Андроник (ок. 282—204 гг. до н. э.) [289]. Гней Невий (ок.
274 — ок. 200 гг. до н. э.) [290].*

ГЛАВА

XIV

РИМСКАЯ КОМЕДИЯ ПАЛЛИАТА. ПЛАВТ

*Экспансия Рима на Восток после Второй Пунической войны. Пере-
мены в римском обществе к середине II в. до н. э. [292]. Плавт (251—
184 гг. до н. э.). Общая характеристика паллиаты [294]. Организа-
ция театральных представлений в Риме [296]. «Близнецы» («Менек-
мы») [298]. «Хвастливый воин» [300]. «Клад» [304]. «Куркулион»
(«Проделки параситов») [308]. «Псевдол» («Раб-обманщик») [311].
«Пленники» [315]. «Амфитрион» [318]. Значение драматургиче-
ской деятельности Плавта [322].*

ГЛАВА

XV

РИМСКАЯ ТРАГЕДИЯ И КОМЕДИЯ ПАЛЛИАТА ВО II В. ДО Н. Э

*Квинт Энний (239—169 гг. до н. э.) [327]. Пакувий (ок. 220— прибл.
130 г. до н. э.) [328]. Биография Теренция (ок. 185—159 гг. до
н. э.) [329]. «Девушка с Андроса» [331]. «Евнух» [336]. «Братья»
[339]. «Севекровь» [342]. Значение драматургической деятельности
Теренция [345]. Актеры в римской комедии в III—II вв. до н. э.
[347].*

ГЛАВА

XVI

КОМЕДИЯ ТОГИ. РИМСКАЯ ТРАГЕДИЯ КО ВРЕМЕНИ ГРАКХОВ.
ЛИТЕРАТУРНАЯ АТЕЛЛАНА. ЛИТЕРАТУРНЫЙ МИМ

Комедия тоги [350]. Акций (170 — ок. 85 гг. до н. э.) [352]. Упадок римской трагедии после Акция [353]. Литературная ателлана [354]. Литературный мим [355]. Римские актеры конца республики [357].

ГЛАВА

XVII

УСТРОЙСТВО ТЕАТРА В РИМЕ [361]

ГЛАВА

XVIII

«ПОСЛАНИЕ К ПИЗОНАМ» ГОРАЦИЯ [364]

ГЛАВА

XIX

РИМСКИЙ ТЕАТР ИМПЕРАТОРСКОЙ ЭПОХИ

Предпосылки установления монархии в Риме. Общая характеристика театра императорской эпохи [368]. Постройки новых театров в Риме в конце I в. до н. э. Витрувий о плане римского театра [371]. «Греко-римский» тип театрального здания [372]. Древнеримские театральные жетоны [375]. Репертуар римского театра императорской эпохи [376]. Трагедии Сенеки (4—65 гг. н. э.) [376]. «Федра» [378]. «Медея» [382]. Ателлана и комедия [383]. Пантомим и пиррига [385]. Мим [387]. Зрелища цирка и амфитеатра [389]. Падение Западной Римской империи. Бродячие труппы мимов в варварских государствах в VI—VII вв. н. э. [391].

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН [393]

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНТИЧНЫХ АВТОРОВ [397]

ОТ РЕДАКЦИИ

«История античного театра» была написана не один год тому назад. Автор ее, Валентин Владимирович Головня, скоропостижно скончался в 1967 году, не успев сделать ряд доработок в почти завершенном труде.

За время, истекшее после написания книги, были опубликованы новые исследования, сделаны новые открытия, осуществлены новые сценические постановки античных пьес. Поэтому редакция была вынуждена в какой-то мере восполнить недостающее. При этом редакционные доработки были строго ограничены тем кругом вопросов, которых автор заведомо не мог коснуться. В тех же случаях, когда можно было предположить,

что он сознательно, в соответствии со своим замыслом, не включал тот или иной материал, никаких дополнений не вносилось. Обзор новейших исследований, не упоминавшихся в рукописи, сведен к простому перечню и лаконичному реферированию без каких-либо оценок.

Объем необходимых дополнений помогли определить рекомендации таких видных специалистов, как профессор А. Ф. Лосев и профессор А. А. Тахо-Годи, и редакция приносит им свою благодарность. Редакция также приносит благодарность молодому специалисту В. П. Стратилатовой, принявшей живое участие в работе над рукописью своего покойного учителя.



ПРЕДИСЛОВИЕ

В основе этой книги лежит курс лекций, которые автор в течение ряда лет читал на разных факультетах Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского.

При подготовке настоящей работы автором руководило желание дать студентам и аспирантам театральных институтов, а отчасти и преподавателям пособие, в котором с достаточной полнотой были бы освещены вопросы античного театра и драматургии. Книга предназначена прежде всего для студентов и аспирантов театроведческих факультетов, но с известными сокращениями, которые легко могут быть сделаны преподавателями, она может быть использована студентами актерского и режиссерского факультетов, а также в качестве дополнительного чтения и учащимися театральных училищ.

Материал пособия изложен под несколько иным углом зрения, чем вышедшие до сих пор книги по истории античного театра. Во-первых, в нем рассматривается драматургия, являющаяся основой театра. Во-вторых, автор ставит своей задачей рассматривать идейную сторону драматических произведений в единстве с чисто театральной стороной и стремится к тому, чтобы изучающие античный театр получили также представление о тех средствах театральной выразительности, которые применялись античными драматургами. В силу этого в ряде случаев приходилось

давать достаточно развернутое содержание пьес. Однако изложение его в настоящем учебном пособии всегда подчинено указанной цели — раскрытию идейного содержания драматических произведений в единстве с чисто сценической стороной, на которую до сих пор исследователями истории античного театра обращалось недостаточное внимание. Изучение именно этой стороны античных драм представляет немалые трудности для всякого исследователя истории античного театра, а тем более для студента, только еще приступающего к ее изучению. Ведь о самих постановках античных драм мы имеем лишь весьма общие сведения. Никаких ремарок драматургов античные пьесы нам не сохранили, ремарки переводчиков создают иной раз совершенно неправильные представления о постановке. Только тщательный анализ текста пьес в связи с весьма общими, а часто и противоречивыми сведениями о сценической технике античного театра может дать нам некоторое представление и о приемах пьесы для сцены, применявшихся тем или иным драматургом, и о самом спектакле, поскольку в Древней Греции и в Риме постановщиком большей частью являлся сам драматург. К такому тщательному анализу текста преподаватель истории античного театра должен приучить своих слушателей с самых первых шагов преподавания, постоянно указывая им, что эта работа, которая в аудитории, в сущности,

только начинается, будет раскрывать перед нами в дальнейшем все новые и новые стороны в манере письма для сцены того или иного античного драматурга.

При изложении содержания пьес автор ставил своей целью добиться того, чтобы читатель, хотя бы в самых общих чертах, видел пьесу перед своими глазами, чтобы он не только охватывал идейное содержание пьесы, но и представлял себе внешний облик действующих лиц, их позы, жесты, движения, а в иных случаях, где к этому есть некоторые данные, и построение отдельных мизансцен. Иначе говоря, автор ставил своей целью при изложении содержания и анализе пьес дать своего рода небольшой сценарий.

Иногда приходится слышать такое возражение: в учебнике или учебном пособии не надо давать изложение содержания пьес, студент сам должен прочесть их. При этом подразумевается, что уж анализ-то пьесы (основная идея ее, характеристика отдельных образов и т. д.) обязательно должен быть дан в книге. Подобного рода утверждения представляются автору неправильными. В книгах об искусстве необходимо показывать — и уже на основании этого показа давать определенный анализ. В исследованиях по истории живописи, например, обязательно даются репродукции с картин. В исследованиях по истории театра такого показа, к сожалению, довольно часто не бывает. Объект изучения не показывается, даются только общие рассуждения и оценки. Это объясняется в значительной степени и специфическими трудностями, связанными с изучением истории театра прошлых эпох. Дело в том, что спектакли даже относительно близкого прошлого (о самом последнем времени были невозпроизводимы. Теперь искусство кино может показать нам весь спектакль. Мы видим перед всеми глазами движения, жесты, мимику актеров, слышим живую человеческую речь.

Но чем располагает исследователь, который пожелал бы дать представление о спектакле прошлого? В лучшем случае остаются изображения отдельных сцен с застывшими позами и жестами актеров, более или менее подробное описание игры отдельных исполнителей, воспоминания самих актеров, режиссеров, драматургов, зрителей. Все это приходится сопоставлять, устранив отдельные противоречия и т. п. и на основании всех этих данных составлять некоторое представление о спектакле. По отношению к античному театру нет обычно и таких свидетельств современников о спектакле, и поэтому приходится восстанавливать его почти исключительно путем тщательного филологического анализа текста. К этому необходимо добавить еще и следующее. Пьесы античных авторов вводят студентов в малоизвестную им область. Историю древнего мира проходят теперь в пятом и шестом классах средней школы. Стало быть, студента первого курса отдают от изучения этой истории (не говоря уже о том, что проходила она весьма элементарно) четыре-пять лет. Многое им уже совершенно забыто. Сведений по греческой и римской мифологии нет почти никаких. Благодаря этому постоянно возникает необходимость давать объяснения чисто исторического характера, вкратце излагать содержание мифов, лежащих в основу той или иной трагедии, останавливаться на некоторых особенностях греческого или римского быта, объяснять отдельные собственные имена и географические названия. Все эти особые трудности, связанные с изложением истории античного театра, заставили несколько увеличить размеры пособия, но учащиеся таким образом избавляются от очень большого труда по наведению разного рода исторических, географических и прочих справок.

В. Головина



ВВЕДЕНИЕ

Предмет истории античного театра. Понятие об античном рабовладельческом обществе. Значение античной культуры в истории европейской культурной традиции. Роль античного театра в истории европейского театра. Краткие сведения по историографии античного театра

ПРЕДМЕТ ИСТОРИИ АНТИЧНОГО ТЕАТРА

История античного театра ставит своей задачей рассмотреть, как зародился и развивался театр у двух великих народов древности — греков и римлян. Греческий театр достиг своего расцвета в V в. до н. э. Римский театр начал свою жизнь позднее греческого, и его расцвет приходится на конец III — середину II в. до н. э. Падение Западной Римской империи в конце V в. н. э. повлекло за собой упадок и всей античной культуры. История греко-римской

театральной культуры, основанная на документальных письменных источниках, охватывает не менее чем целое тысячелетие (V в. до н. э.—V в. н. э.). Античный театр — это одно из самых ярких проявлений античной культуры, сыгравшей основополагающую роль в развитии европейской культурной традиции.

Склад античной культуры был определен общественными условиями рабовладельческой формации.

ПОНЯТИЕ ОБ АНТИЧНОМ РАБОВЛАДЕЛЬЧЕСКОМ ОБЩЕСТВЕ

Рабовладельческое общество характеризуется тем, что в нем не только все средства производства находятся в руках класса рабовладельцев; но им принадлежат также и люди, которые на них работают. Через рабство прошло большинство народов мира после разложения родового общинного быта. Рабовладельческий строй представляет собой более высокую ступень в развитии человечества по сравнению с первобытнообщинным строем. В рабовладельческом обществе произошло уже отделение земледелия от ремесла. Возникновение же ремесла как самостоятельного промысла обозначало зарождение

товарного способа производства. Города, впервые появившиеся при переходе от первобытнообщинного строя к рабовладельческому, сосредоточивают в своих стенах торговцев и ремесленников, которые и по своим занятиям и по образу жизни начинают все больше и больше отличаться от жителей деревни. Так постепенно происходило отделение города от деревни.

Развитие производства и торговли значительно усиливало экономическое неравенство в обществе и приводило в то же время к более интенсивной эксплуатации рабского труда. Рабский труд, который раньше обслуживал не-

сложные потребности владельца и его семьи, стал использоваться для изготовления товаров, поступавших на рынок. Происходил рост торгового и ростовщического капитала. Развитие же торгового капитала способствовало расширению применения рабского труда и превращению патриархальной системы рабства, рассчитанной на производство средств существования, в рабовладельческую систему, целью которой являлось уже производство прибавочной стоимости. С расширением рабского труда коренным образом менялось и положение раба. Из члена патриархальной семьи, каким раб был раньше, он превратился в объект бесчеловечной эксплуатации. В нем перестали видеть не только члена семьи, но и человека вообще. На раба смотрели как на одушевленное орудие производства. Рабов не только эксплуатировали, но продавали, покупали, в случае провинности раба хозяин мог беззаказанно его убить.

В рабовладельческих обществах Греции и Рима (как и на Востоке) было два основных класса — рабовладельцы и рабы, и основным противоречием в рабовладельческом обществе было противоречие между этими двумя классами. Чтобы упрочить свое положение и держать в повиновении рабов, рабовладельцам понадобился аппарат принуждения, который давал в их руки власть и возможность управлять рабами. Так возникло рабовладельческое государство. Самые формы его в античном мире были разнообразными. Уже в ту пору возникло различие между монархией и республикой; среди последних различали в свою очередь республики аристократические и демократические.

Рабовладельческое государство имело громадное значение в развитии

и упрочении рабовладельческого способа производства. В более позднюю эпоху, например во времена Римской империи, у него уже был широко разветвленный военно-бюрократический аппарат господства и насилия, в первую очередь над рабами, но также уже и над низами свободного населения, поскольку имущественное неравенство среди самих свободных достигло к этому времени огромных размеров.

На базе рабского труда Древняя Греция и Рим (а до них государства древнего Востока) достигли значительного экономического и культурного развития. Появились большие города с великолепными постройками, сохранившимися частично в руинах и до наших дней.

С расширением рабовладельческого способа производства не только верхи рабовладельческого общества, но и средние и даже мелкие слои переставали участвовать в физическом труде и стали относиться к нему с презрением, как к занятию, недостойному свободного человека. С течением времени часть рабовладельцев оказалась незанятой вообще никаким общественно полезным трудом. Это с особенной яркостью обнаружилось в эпоху Римской империи, когда не только верхи рабовладельческого общества вели паразитическую жизнь, но и римский городской плебс в своей преобладающей части превращался в деклассированную паразитическую массу.

Благодаря применению в широком масштабе разделения труда между земледелием и промышленностью в рабовладельческих обществах Греции и Рима были созданы необходимые условия для расцвета культуры древнего мира. «Без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и греческой науки; без рабства не было

бы и Римской империи. А без того фундамента, который был заложен Грецией и Римом, не было бы и современной Европы. Нам никогда не следовало бы забывать, что все наше экономи-

ческое, политическое и интеллектуальное развитие имеет своей предпосылкой такой строй, в котором рабство было в той же мере необходимо, в какой и общепризнано»¹.

ЗНАЧЕНИЕ АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

Действительно, наследие античной культуры выступает на каждом шагу в современной общественной жизни. Если мы возьмем, например, область науки, то легко убедимся в том, что при исследовании вопроса о начале развития той или иной науки (кроме тех отраслей знания, которые возникли уже в новое или новейшее время) нам приходится обращаться к Греции или Риму. Это не значит, конечно, что все науки изначально родились на почве Греции и Рима. Сами Греция и Рим многим обязаны в развитии своей науки древнему Востоку. Но Греция и Рим в строительстве своей культуры сумели не только творчески переработать культурное наследие, полученное ими с Востока, но умножить и обогатить его и передать Европе культуру, которая носит на себе яркий отпечаток оригиналь-

ности и самобытности и многими достижениями которой и до сих пор пользуется человечество. Наука о праве и государстве, философия, история, география, медицина, математика и физика достигают высокого развития в Греции и Риме. Достаточно сказать, что коренной вопрос всякой философии об отношении между бытием и мышлением был поставлен уже в Древней Греции, которая дала миру первых философов-материалистов. «Это одна из причин,— говорит Энгельс,— заставляющих нас все снова и снова возвращаться в философии, как и во многих других областях, к достижениям того маленького народа, универсальная одаренность и деятельность которого обеспечили ему в истории развития человечества место, на которое не может претендовать ни один другой народ»².

РОЛЬ АНТИЧНОГО ТЕАТРА В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА

Огромное наследие оставила нам античность в области литературы и искусства. Основные роды поэзии — эпос, лирика и драма — возникли на почве Греции. Античная архитектура, скульптура и театр были предметом изуче-

ния и подражания и в последующие века. Если обратиться специально к театральному искусству, то известно, что значение античного театра выходит далеко за рамки породившего его общества. Некоторые жанры римского

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2. в 39-ти томах, т. 20, М., Госполитиздат, 1954—1966, стр. 185—186.

² Там же, стр. 369.

театра продолжали жить и в первые столетия средних веков, несмотря на гонения со стороны духовенства и церкви. А когда в эпоху Возрождения стали создаваться первые литературные трагедии и комедии, образцами для них послужили пьесы античных авторов. И позже западноевропейская драматургия неоднократно обращалась к богатому театральному наследию, оставленному античностью. Так, представители французской классицистской трагедии постоянно обращались к античным сюжетам и к их обработке великими драматургами — особенно Еврипидом. В предисловии к своей трагедии «Федра» (1677) Расин так говорит о влиянии на него трагедии Еврипида «Ипполит»: «Хотя в развитии действия я шел несколько иным путем, чем этот автор, я не преминул обогатить свою пьесу всем тем, что мне показалось наиболее блестящим в его пьесе. Если бы я не был обязан ему ничем, кроме общей идеи характера Федры, — я мог бы сказать, что обязан ему, быть может, самым мудрым, что я дал на сцене»¹.

В эпоху Просвещения культ античной литературы и театра находит яркое выражение в ряде европейских стран. В Германии горячими поклонниками античности были Лессинг (1729—1781), Гёте (1749—1832) и Шиллер (1759—1805). Создавая свою теорию драмы, Лессинг изучает античную трагедию и комедию и «Поэтику» Аристотеля. Помимо заимствования ряда сюжетов из античной литературы Шиллер пишет драму «Мессинская невеста», в которой, как и в древнегреческой трагедии, имеются хоры. Гёте с живейшим интересом следит за успехами науки о гре-

ческой литературе. На основе сюжета, разработанного Еврипидом, он написал драму «Ифигения в Тавриде» (1779—1786).

В Италии Альфьери (1749—1803) создает свои трагедии, подражая античным образцам. Гольдони (1707—1793) высоко ценил талант Теренция, которого он увековечил в одной из своих комедий, названной именем этого римского драматурга (1754).

Это увлечение античными классиками продолжалось и в первой половине XIX века. Произведения Байрона (1788—1824) полны отголосков античной литературы. Преклонение перед греческим искусством привело его в ряды борцов за независимость новой Греции от турецкого ига в благодарность за заслуги, оказанные человечеству Древней Грецией. Шелли (1792—1822) пишет в 1819 г. лирическую драму «Освобожденный Прометей», вдохновляясь образом эсхиловского Прометея. В произведениях Пушкина и поэтов пушкинской эпохи неоднократно разрабатываются античные сюжеты. Пушкин однажды высказал мнение, что «каждый образованный европеец должен иметь достаточное понятие о бессмертных созданиях великой древности». В. Г. Белинский в своих сочинениях неоднократно ссылается на произведения Гомера и великих греческих трагиков V в. до н. э., характеризуя мировое значение греческой литературы и театра.

На протяжении всего XIX в., как и в XX в., на европейских сценах шли античные пьесы. Во Франции в 80-х гг. прошлого века ставили «Царя Эдипа» Софокла в Оранже под открытым небом, в театре, сохранившем-

¹ Ж. Расин, Сочинения в 2-х томах, т. II, М.—Л., «Academia», 1937, стр. 97.

ся еще от времен Римской империи. Роль Эдипа исполнял знаменитый трагический актер Муне Сюлли. Трагедия Софокла «Царь Эдип» была также в репертуаре известного германского режиссера М. Рейнхардта (1873—1943). Наш Художественный театр ставит в 1899 г. софокловскую «Антигону», в 1959 г. эта трагедия была поставлена Учебным театром-студией Московского дома народного творчества, а в 1966 г. в Киеве Театром имени И. Франко. На сцене советского театра неоднократно шел «Царь Эдип» Софокла: еще в 1918 г. он поставлен был в Петрограде Ю. М. Юрьевым. В 1956 г. эта трагедия была поставлена на грузинском языке в Театре имени Ш. Руставели в Тбилиси, в 1966 г. — в Москве, в Театре имени В. Маяковского. В 1925 г. Музыкальная студия имени Вл. И. Немировича-Данченко показывает комедию Аристофана «Лисистрата». Театр имени Вахтангова в 1946 году поставил трагедию Софокла «Электра». В 1961 г. Театр имени В. Маяковского ставит «Медею» Еврипида, в 1962 г. эта трагедия была поставлена в Театре имени Марджанишвили в Тбилиси.

Таким образом, античное театральное наследие продолжало жить в европейском театре и много веков спустя после того, как само античное общество пало. Этой жизненностью античного театрального наследия объясняется то обстоятельство, что очень многие слова, относящиеся к театральному искусству, взяты из греческого или латинского языка. Слова: театр, сцена, просцений¹, драма, трагедия, комедия, пролог, хор, оркестр, монолог, диалог, мимика — греческого проис-

хождения, актер, акт, сатира, опера — латинского.

Что же именно привлекало к античной драматургии передовых деятелей театра и литературы?

Во времена своего расцвета античный театр, греческий и римский, был по-настоящему народным театром. В дни определенных праздников этот театр в Афинах собирал все свободное население города. И особенно велика была политическая и культурная роль греческого театра в V в. до н. э. Театр был настоящей школой для афинских граждан. Не отгораживаясь от жизни, он поднимал все вопросы, волновавшие афинское общество: религия, философия, литература, политическое устройство, воспитание детей, положение женщины — все это находило отклик у афинских драматургов.

Хотя греческая трагедия и заимствовала свои сюжеты из мифологии, она отражала современную ей жизнь демократических Афин V в. до н. э., активно вмешивалась в эту жизнь, старалась ее перестроить в соответствии с общественно-политическими, религиозными и нравственными воззрениями того или иного драматурга. Несмотря на всю ограниченность афинской рабовладельческой демократии V в. до н. э., отстранявшей от политической жизни не только рабов, но и всех свободных женщин, она создавала для афинского гражданина необходимые условия, чтобы принимать участие в управлении государством и широко пользоваться духовными ценностями, выработанными предыдущим развитием культуры. Театр поставил свое искусство на службу общества. Все большие идеи, волновавшие людей того времени, на-

¹ Слова «сцена», «просцений» по своему корню восходят к греческому языку, но в настоящее время принято их произносить так, как их произносили римляне (вместо «скена», «проскений»).

ходили свое отражение в театре. Они облекались в совершенную художественную форму и раскрывались через показ больших человеческих характеров и страстей. В центре внимания античной трагедии был человек со всем богатством его интеллектуальной жизни.

Столкновение таких характеров создавало острые драматические конфликты, потрясающие ситуации, доставляя вместе с тем высокое эстетическое наслаждение зрителям.

Античное искусство — художественная литература, скульптура, архитектура и театр — встречало высокую оценку у Маркса и Энгельса. Так, во введении к «Критике политической экономии» Маркс, имея в виду сопоставление античного и буржуазного искусства, говорит, что произведения античного искусства до сих пор сохраняют для нас «значение нормы и недостижимого образца»¹. Известно, что Маркс любил перечитывать Эсхила в подлиннике и что особенно был ему близок образ Прометея.

В заключительном слове на Первом съезде советских писателей в 1934 году Горький призвал советских драматургов учиться у античного театра искусству преобразовать трагическое «в тех совершенных формах, как умели его изображать древние трагики»².

Ввиду того значения, какое имеет античный театр в развитии мирового театрального искусства, перед советским театром и театроведением стоит проблема освоения античного театрального наследия. Эта проблема шире, чем вопрос о внесении в современный

репертуар античных пьес. Знание античного театра содействует более глубокому разрешению и некоторых вопросов истории и теории театрального искусства. Если изучать историю только европейского театра, исключив страны Востока, то античный театр окажется древнейшим. При изучении античного театра есть возможность проследить в общих чертах его эволюцию от самых первых ступеней до расцвета в творчестве величайших драматургов Греции и Рима и до его падения, обусловленного крушением всего рабовладельческого общества. При изучении античного театра мы имеем возможность проследить зарождение драматических жанров — трагедии и комедии — и их дальнейшую эволюцию. Совершенно очевидно, что этот вопрос представляет громадный теоретический и исторический интерес для изучения истории западноевропейского театра. Некоторые же разделы последней (театр эпохи Возрождения, классицистский театр в европейских странах вообще) в полной мере могут быть выяснены лишь при условии знания истории античного театра, и в частности его драматургии, послужившей или непосредственно материалом для переработки, или образцом, по которому создавались собственные произведения.

Знание античного театра имеет большое значение при решении ряда вопросов теории театрального искусства — о сущности трагического и комического, о драматическом конфликте, о характерах и действии в драме и т. д.

Наконец, произведения античной драмы и до сих пор продолжают достав-

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, сост. М. Лифшиц, М., «Искусство», 1957, стр. 136.

² М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 27, М., Гослитиздат, 1947—1955, стр. 351.

лять нам огромное эстетическое наслаждение. Естественно, что и теперь в какой-то мере они входят в репертуар современного театра, составляя в нем наряду с некоторыми произведениями более поздних эпох так называемую классику. Но античная драма возникла в отдаленную от нас эпоху, в иной социальной среде, — многое нам уже чуждо, непонятно и просто враждебно, например, рабство. Для нас важно, не искажая действительной картины античного мира, выявить прогрессивные черты в античном мировоззрении, античном искусстве, и прежде всего в искусстве театра.

Время от времени античные пьесы идут на современной сцене — советской и зарубежной — и до сих пор живейшим образом волнуют современного зрителя. Поэтому совершенно естественно возникает вопрос о более глубоком и правильном истолковании античного театрального наследия. Задачу истории античного театра можно определить следующим образом.

История античного театра ставит своей задачей:

1) изучить процесс развития театрального искусства в рабовладельческих обществах Древней Греции и Рима от его истоков до падения, обусловленного крушением античной рабовладельческой формации;

2) выявить при этом существенные особенности античного театра, отличающие его от театра других эпох (характер античной трагедии и комедии, эволюция театрального здания и т. д.);

3) установить некоторые закономерности, свойственные развитию античного театра;

4) и одновременно с этим способствовать разрешению вопроса о более глубоком и полном освоении советским театром и советским театроведением тех сторон античного театра, которые сохраняют свою ценность и в наши дни и продолжают доставлять нам эстетическое наслаждение (правдивое отражение общественной жизни и душевных переживаний человека, постановка больших вопросов, волнующих человечество и в наши дни, совершенство художественных форм произведений и т. п.).

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ПО ИСТОРИОГРАФИИ АНТИЧНОГО ТЕАТРА

Театроведение — одна из самых молодых наук. Научное изучение театра началось, по сути дела, только в нашем веке. Поскольку основное внимание наших театроведов в связи с запросами, предъявляемыми самой жизнью, направлялось в первое время на изучение русского и советского, а также нового европейского театра, то число работ и статей, посвященных специально истории античного театра, в общем невелико. Русская дореволюционная наука тоже не могла дать нам значительного количества работ по истории античного театра. Ее изучение входило в круг так называемых «древностей» и само-

стоятельного значения не имело. В «древностях» же среди других вопросов (органы государственной власти, религия, общественные празднества, быт и т. д.) давались обычно краткие сведения об устройстве античного театра и об организации театральных представлений. Вопросы репертуара античного театра, его драматургии, в «древностях», разумеется, не рассматривались. Желающий ознакомиться с этими вопросами должен был обращаться к трудам по истории античной литературы, где эти вопросы рассматривались обычно только со стороны литературоведческой и лишь попутно давались иногда и неко-

торые сведения по истории театра. К тому же развитие классической филологии в дореволюционной России, изучение литературы и искусства сильно тормозились теми уродливыми формами классицизма, которые насаждалась в России самодержавием и гасили всякий живой подход к изучению античности. Прогрессивные круги русского общества — и в первую очередь представители революционной демократии Белинский, Герцен, Чернышевский — боролись против казенного классицизма в его подходе к античности. Эта борьба прогрессивных сил русского общества за раскрытие подлинной сущности античной культуры увенчалась успехом в первую очередь в области изучения истории, а затем в области изучения античной литературы и изобразительного искусства; изучение же истории театра от них отставало. Поэтому, берем ли мы дореволюционное или советское время, приходится при рассмотрении вопроса истории античного театра обращаться к помощи историков античной литературы.

Из дореволюционных работ, посвященных истории античного театра, следует назвать работу П. В. Никитина «К истории афинских драматических состязаний» (1882), основанную на тщательном изучении первоисточников; В. В. Латышева «Очерк греческих древностей, ч. 2-я. Богослужбные и сценические древности» (1899); Г. К. Лукомского «Старинные театры. Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания» (1913) и С. Цыбульского «Греческий театр» (изд. 2-е, 1904).

Из работ, посвященных исследованию творчества отдельных драматургов, должны быть названы в первую очередь работы Д. Ф. Беляева «К вопросу о мировоззрении Эврипида» (1878) и «Воззрения Эврипида на сословия, состояния, внутреннюю и внешнюю политику Афин» («Журнал Министерства народного просвещения», 1882, № 9 и 10; 1885, № 9 и 10). Хотя указанные работы Д. Ф. Беляева носят чисто литературоведческий характер, они дают хорошую основу для выяснения и чисто

сценической стороны трагедий Эврипида. Ф. Г. Мищенко дал ряд работ о греческой трагедии, печатавшихся как в научных, так и других изданиях 70—90-х гг. прошлого века: «Миф о Прометее в трагедии Эсхила» (журнал «Слово», 1879, № 2), «Отношение трагедии Софокла к современной поэту действительной жизни в Афинах» («Киевские дни», 1874, № 4—8), «Женские типы античной трагедии» («Русская мысль», 1893, № 4) и др. Этому же автору принадлежит и статья, относящаяся к изучению греческой комедии, — «Историко-литературное значение комедии Аристофана «Облака»» («Киев. унив. изв.» 1872). Следует назвать также исследование С. Д. Шестакова «Софокл и его значение в греческой трагедии» («Прошлеи», т. II, М., 1852, стр. 103—138) и работу П. И. Аландского «Изображение душевных движений в трагедиях Софокла» (1877). Б. В. Варнеке принадлежит несколько работ, посвященных специально древнеримской комедии, которые в ряде случаев дают ценный фактический материал по истории античного театра. В основном эти работы в полной мере доступны лишь специалистам в области классической филологии, что зависит уже от самого способа изложения материала. Автор приводит в подлиннике, без перевода на русский язык, многочисленные цитаты, широко применяет рассчитанные на узких специалистов ссылки на труды западноевропейских ученых и т. п.

Из дореволюционных работ по истории римской литературы следует назвать «Лекции по истории римской литературы» В. И. Модестова (1888). В 1905 г. появились «Дополнения» к изданию 1888 г. «Лекции» В. И. Модестова представляют собой большой и интересный труд, не утративший своего значения и до сих пор; они содержат ряд ценных сведений по римской драматургии и театру.

В 1914—1915 гг. в издании Сабашниковых появился полный перевод всех трагедий Софокла, принадлежащий Ф. Ф. Зелинскому, с общим введением «Софокл и героическая трагедия», помещенным в тт. I и II, и с боль-

шими введениями к отдельным трагедиям. Зелинский был блестящим исследователем и популяризатором, умевшим преподносить свои научные идеи в очень яркой, выразительной, поэтической форме; он обладал уникальной эрудицией в вопросах не только античной, но и новоевропейской культуры. Однако наряду с незаурядными достоинствами в его работах проявляются отчетливые тенденции модернизации античного материала в духе современных исследователей веяний (Ф. Ф. Зелинский был страстным вагнерианцем и иппшванцем). Древнегреческий театр получает в истолковании Зелинского явные черты знаменитого вагнеровского театра в Байрёйте, а пафос античной трагедии — черты «героического пессимизма» в духе Ф. Ницше. Полезные сведения читатель найдет во введениях к отдельным трагедиям. Все эти введения построены по одинаковой форме, и наиболее интересной является та часть их, где дается драматургический анализ трагедии.

Переходя к разработке истории античной литературы и театра уже в советское время, следует прежде всего упомянуть, что по истории античной литературы появились обобщенные работы, которые ставили перед собой задачу на основе марксистско-ленинской методологии осветить процесс развития греческой и римской литературы.

Назовем прежде всего четыре пособия или учебника для высшей школы: проф. С. И. Радцига «История древнегреческой литературы» (изд. 2-е, 1959), академика М. М. Покровского «История римской литературы» (1942), И. М. Тронского «История античной литературы» (изд. 3-е, 1957), коллектива авторов под общей редакцией проф. Н. В. Дератани «История римской литературы» (1954).

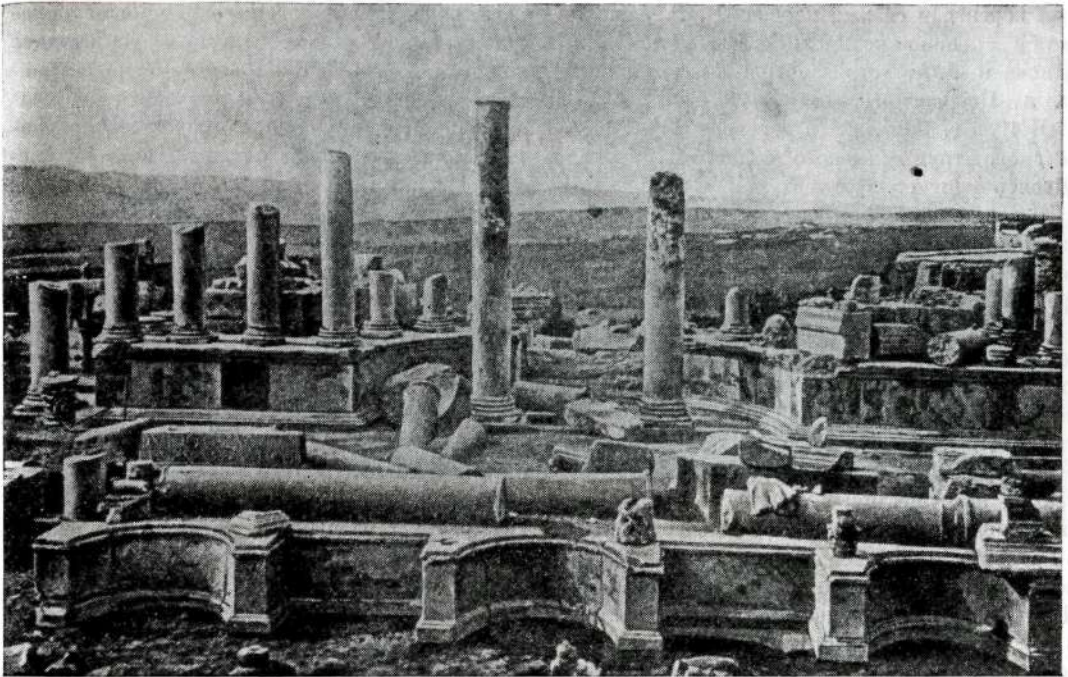
Институт мировой литературы имени А. М. Горького опубликовал в 1946—1960 гг.

три тома «Истории греческой литературы», в которых изложение доведено до конца античной эпохи; для истории античного театра важны т. I, где читатель может найти главы о греческой трагедии и комедии, а также т. II, где дается анализ «Поэтики» Аристотеля. В этих книгах кратко освещаются вопросы и собственно театра и более подробно и обстоятельно в плане литературоведческом и вопросы драматургии. В связи с решением Всемирного Совета Мира отметить в 1954 г. 2400-летие со дня рождения Аристофана появилось несколько работ, посвященных великому греческому драматургу. Вышли две научно-популярные работы об Аристофане В. В. Головкин и В. Н. Ярхо, фундаментальная книга члена-корреспондента АН СССР С. И. Соболевского и сборник статей, составленный кафедрой классической филологии Московского университета¹.

За время Советской власти появился и ряд переводов античных авторов — прозаиков, поэтов, драматургов. В переводе А. И. Пиотровского были изданы все трагедии Эсхила (1937).

В переводе В. О. Ниландера и С. В. Шервинского вышли трагедии Софокла «Эдип-царь», «Эдип в Колоне» и «Антигона» (1936). С. В. Шервинский, кроме того, дал перевод всех трагедий Софокла. А. И. Аргюшковым полностью переведены под редакцией и с примечаниями академика М. М. Покровского все комедии Плавта (3 т., 1933—1967) и Теренция (1934). С. М. Соловьев перевел трагедии Сенеки (1932). Во вводных статьях к указанным переводам, а также и в комментариях к отдельным пьесам даются весьма ценные сведения по истории античного театра. В 1954 г. в связи с 2400-летием со дня рождения Аристофана вышел двухтомник его комедий в новых переводах.

¹ В. В. Головкин, Аристофан, М., Изд-во АН СССР, 1955; В. Н. Ярхо, Аристофан, М., Гослитиздат, 1954; С. И. Соболевский, Аристофан и его время (к 2400-летию со дня рождения), М., Изд-во АН СССР, 1957; «Аристофан», сб. статей, М., изд. МГУ, 1957.



Остатки театральной колоннады

В советское время (1921) вышел третий том переводов трагедий Еврипида, сделанного еще до революции И. Ф. Анненским (I т. вышел в 1916 г., II — в 1917 г.; издание осталось незаконченным). Редакция всех трех томов переводов и комментарии принадлежат Ф. Ф. Зелинскому. И. Ф. Анненский в каждом томе дал введения к отдельным трагедиям. В своих историко-литературных взглядах И. Ф. Анненский стоит на идеалистической точке зрения. На переводах лежит в ряде случаев отпечаток эстетства и модернизации античности (последнее заметно и в собственных ремарках автора к отдельным местам трагедий), но в целом переводы И. Ф. Анненского отличаются высокими художественными достоинствами и бесспорно представляют собой выдающееся явление в нашей переводческой

литературе, а те части вводных статей, в которых содержится конкретный сценический анализ и вскрываются душевные переживания действующих лиц, дают хороший материал для уяснения особенностей творчества Еврипида.

В 1947 г. вышел в свет перевод «Поэтики» Аристотеля, сделанный Н. И. Новосадским. Переводу предшествует обстоятельная вводная статья, в которой после общей характеристики «Поэтики» даются ценные сведения об исторических судьбах «Поэтики» в Греции и Риме, на Востоке, в Западной Европе и об изучении ее в России. Перевод Н. И. Новосадского по справедливости может быть отнесен к числу лучших переводов «Поэтики» Аристотеля в мировой научной литературе. В 1957 г. под заглавием «Об искусстве поэзии»

был переиздан старый перевод В. Г. Апеллерота с заново написанными статьями А. С. Ахманова и Ф. А. Петровского и комментариями Ф. А. Петровского.

В 1936 г. появился в переводе Ф. А. Петровского труд римского зодчего Витрувия «Десять книг об архитектуре».

В советское время были опубликованы несколько работ, посвященных полностью или частично — в особых разделах — уже непосредственно истории античного театра.

Книга Б. В. Варнеке «История античного театра» (1940), которая предназначалась специально в качестве учебника для театральных институтов, страдает рядом крупных недостатков методологического характера. В этом учебнике история античного театра рассматривается, по существу, в отрыве от социально-экономических отношений и классовой борьбы в Греции и Риме и вне связи с другими проявлениями духовной жизни античного общества. Другой крупный недостаток книги состоит в том, что драматургия, являющаяся основой театра, в книге почти совсем не рассматривается. Идейное содержание античных драм раскрывается или совсем неудовлетворительно, или крайне поверхностно, поэтому и выводы в конце книги о мировом значении античного театрального наследия оказываются мало обоснованными и, по сути дела, висят в воздухе. Если сравнить учебник Б. В. Варнеке с его дореволюционными работами, то последние окажутся сильнее, так как в ряде случаев, как было уже отмечено, дают интересный фактический материал.

В талантливой работе по истории античного театра А. И. Пиотровского¹ имеется другой недостаток, свойственный некоторым исследованиям по античности, — модернизация античной культуры.

В «Истории западноевропейского театра» С. С. Мокульского (1936) первый раздел посвящен истории античного театра. Для крат-

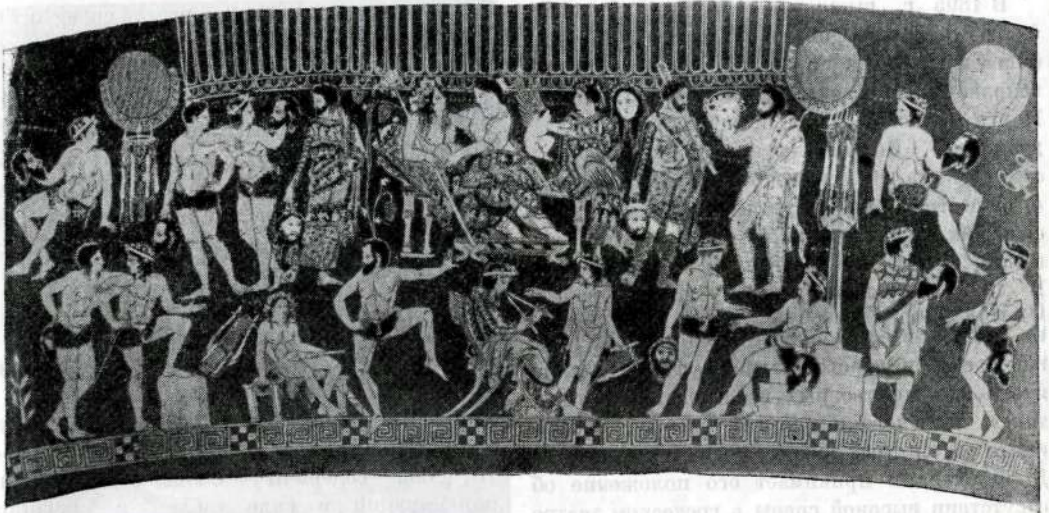
кого очерка, обнимающего немногим более ста страниц, раздел содержит достаточное количество необходимых сведений по устройству античного театра и организации театральных представлений, но недостаточно разработан вопрос о драматургии, которая рассматривается только в плане литературоведческом.

Зарубежная наука насчитывает к настоящему времени довольно много работ по истории античного театра. обстоятельно обследованы руины афинского театра, а также руины других греческих театров в самой Греции, Италии, Малой Азии, на острове Сцилли, в северной Африке, во Франции и других местах. Существуют специальные работы об организации театральных состязаний, о хоре, актерах и масках в античном театре. Во многих работах по истории литературы уделяется внимание и чисто театральным вопросам.

Однако научная ценность ряда этих работ — особенно это нужно сказать о работах по истории театра, даже вышедших в самое последнее время, — не высока благодаря нежеланию или неумению поставить в связь явления театрального искусства с развитием социально-экономических отношений и общественным движением в Древней Греции и Риме.

В трудах ряда буржуазных ученых античный театр рассматривается вне общего хода истории, в отрыве от условий материальной жизни античного общества, как изолированное явление. Познавательная ценность такого изучения, даже и в том случае, когда оно выявляет ряд интересных фактов, тем самым в очень сильной степени снижается. Такое изучение не позволяет уяснить взаимные связи и борьбу между отдельными проявлениями общественной жизни и установить закономерности в развитии духовной жизни общества. С другой стороны, история античного театра в трудах буржуазных ученых, как и у нас до революции, как правило, сводится почти исключи-

¹ Эта работа представляет собою большой раздел в «Истории западноевропейского театра», написанной А. Гвоздевым и А. Пиотровским (1930).



Хор сатиров. Античная ваза.
Музей в Неаполе

тельно к описанию театрального здания, организации театральных состязаний, сценической постановки, игры актеров и т. п. При таком подходе к изучению нередко почти совсем исчезает театр как один из видов искусства. Остается в стороне то, что составляет основу театра, его живую душу, — драматургия. Таким образом, вся идейная сторона почти полностью устраняется из истории античного театра. Совершенно ясно, что подобный подход к изучению является методологически неверным и что при рассмотрении истории театра драматургию исключать нельзя.

Неправильность методологического подхода к изучению духовной жизни общества, заключающаяся в том, что источник ее происхождения ищут не в условиях материальной жизни общества, а в самих идеях, составляет общий недостаток буржуазных исторических исследователей.

Из работ западноевропейских и американских ученых укажем лишь некоторые новые и новейшие книги, преимущественно обоб-

щающего характера. На первом месте здесь должно быть названо фундаментальное исследование В. Дёрпфельда, написанное им совместно с Э. Рейшем «Греческий театр» (W. Dörpfeld und E. Reusch, Das griechische Theater, Athen, 1895). Это сочинение составило эпоху в изучении античного театра. Можно сказать, что только с Дёрпфельда началось научное исследование истории греческого и римского театра. С большой убедительностью, на основе раскопок и изучения ряда греческих театров, Дёрпфельд доказал, что никакой высокой сцены в греческом театре V—IV вв. до н. э. не существовало, что представление развивалось на оркестре перед зданием сцены. Однако утверждение Дёрпфельда о том, что так обстояло дело и в последующий, эллинистический период в истории античного театра, не разделяется большинством современных исследователей, которые, вопреки мнению Дёрпфельда, признают наличие высокой сцены в эллинистическом театре.

В 1895 г. вышла в свет книга французского ученого Октава Наварра «Дионис» (Navarre Octave, Dionysos) с подзаголовками, определяющими задачи работы. Книга написана с большим блеском и убедительностью. Выводы автора подтверждаются ссылками на греческие источники. По вопросу о существовании в греческом театре классической эпохи высокой сцены автор еще полемизирует со взглядом Дёрпфельда.

В 1926 г. вышла в свет другая работа О. Наварра «Греческий театр» (Le théâtre grec), в которой популярно и в то же время в строго научной форме даются итоги как собственных исследований автора, так и исследований других ученых. В этой книге автор стоит уже на почве исследований Дёрпфельда и принимает его положение об отсутствии высокой сцены в греческом театре классической эпохи.

Английский ученый А. Е. Хэй в своей работе «Трагическая драма греков» (A. E. Hagh, The tragic drama of the Greeks), вышедшей в 1896 г., дает глубокий анализ греческих трагедий V в. до н. э.—Эсхила, Софокла и Еврипида. Этому анализу творчества драматургов V в. предшествуют главы, излагающие вопрос о происхождении греческой драмы, организации театральных представлений, об актерах и публике. Книга Хэя переиздавалась несколько раз. Достоинство ее в том, что автор не обрывает историю греческой трагедии на V в. до н. э., а прослеживает ее вплоть до римской эпохи и христианской эры.

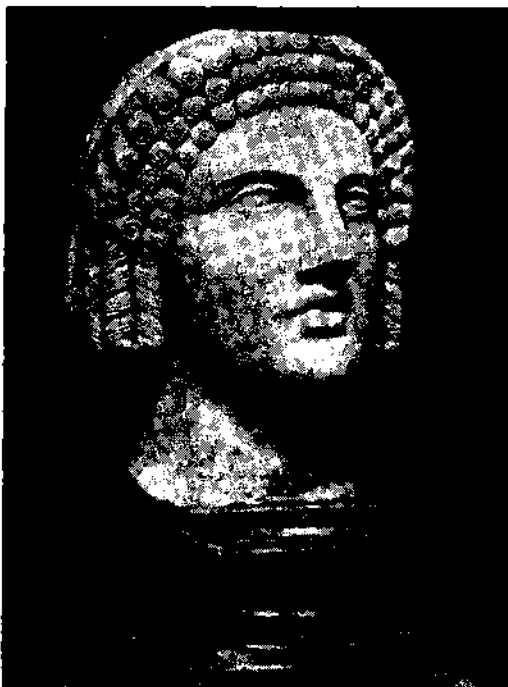
В своей пятитомной «Истории греческой литературы» французские ученые Альфред и Морис Круазе (A. et M. Croiset, Histoire de la littérature grecque, 5 vv. 4-me ed. Paris, 1928—1929) в третьем томе дают не только анализ творчества греческих драматургов V—IV вв., но и сведения об организации театральных представлений на греческих праздниках, об актерах и т. д. М. Круазе написал, кроме того, работу «Аристофан и партии в Афинах» (M. Croiset, Aristophane et les partis à

Athènes, Paris, 1906). Эта работа содержит острую критику взглядов другого французского ученого, О. Куа, выступившего в 1896 г. с книгой, в которой он рассматривает Аристофана как выразителя взглядов афинских аристократов. М. Круазе, наоборот, доказывает, что Аристофан выражает взгляды и чувства аттического¹ крестьянства. Литературоведческая в своей основе работа Круазе содержит ряд интересных сведений по истории афинского театра.

В 1920 г. вышла в свет работа германского ученого Маргариты Бибер «Памятники по истории античного театра» (M. Bieber, Denkmäler zum Theaterwesen der Antike). Как и показывает само название работы, она содержит большое количество иллюстраций в виде таблиц и рисунков, в ряде случаев впервые опубликованных автором. Таблицам предшествует сравнительно небольшой по объему текст, содержащий краткую историю античного театра, которая дается в тесной связи с иллюстративным материалом. И в этой и в следующей своей работе, «История греческого и римского театра» (The History of the Greek and Roman Theater), вышедшей в 1939 г. в США, куда М. Бибер эмигрировала после прихода к власти в Германии нацистов, автор ставит своей задачей широко привлечь к изучению античного театра памятники изобразительного искусства. Такой прием оказался весьма плодотворным и позволил автору сделать ряд интересных выводов о характере актерской игры, о costume актеров и т. п.

В 1918 г. появилась весьма интересная работа американского ученого Фликенгера под названием «Греческий театр и его драма» (R. S. Flickenger, The greek Theater and its drama). До 1936 г. книга выдержала уже четыре издания. В своем предисловии автор говорит об особенностях и условиях греческой драмы, имея в виду «техническую», то есть чисто сценическую, сторону античных постановок.

¹ А т т и к а — местность на востоке центральной Греции с главным городом Афины.



Аттическая прическа

Из послевоенных работ, посвященных специально устройству афинского театра, следует упомянуть книгу английского ученого А. Пикард-Кембриджа «Театр Диониса в Афинах» (A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, 1946). В книге обстоятельно освещается эволюция афинского театрального здания включительно до римских времен, с описанием отдельных его частей (проскений, параскений) и употреблявшихся в нем машин и декораций.

Много сведений по истории греческого театра содержится в фундаментальном труде германских ученых Вильгельма Шмида и Отто Штеляна «История греческой литературы» (W. Schmid und O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur (von Anfang bis zur Zeit nach dem Eingreifen der Sophistik)*, I—V. München, 1929—1948), а также в двухтомной истории римской литературы М. Шанца—в обработке Хо-

зюса (M. Schanz, *Geschichte der römischen Literatur*, 1927—1936).

Вопросы происхождения античного театрального здания исследуются в работе итальянского исследователя Карла Анти «Архаические греческие театры от Миноса до Перикла» (C. Anti, *Teatri Greci arcaici da Minosse a Pericle*, Padova 1947). В 1949 г. появилась на английском языке небольшая книга польской специалистки Вильгельмины Лепки о математических аспектах в планировке античных театров (W. Lepik, *Mathematical planning of ancient theatres*, Wrocław, 1949). Очерк развития древнеримской драмы эпохи республики дает книга В. Биар «Римская сцена» (W. Biar, *The Roman stage*, London, 1950). Полезный и образительный материал для выяснения того, как отразилась действительность греческого театра V в. в зеркале вазописи, пластики и т. п., дает подборка, составленная Г. Булле и

и Г. Вирсингом (H. Bulle und H. Wirsing, *Scenenbilder zum griechischen Theater des 5. Jahrh.*, Berlin, 1950). Жестикуляционной технике древнеримского комического актера посвящена интересная диссертация французца Б. Галадуара «Исследование о мимике и жестикуляции в римской комедии» (B. Galadoire, *Commentaire sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain. These...* Montpellier, 1951). Следует отметить трехтомный труд австрийского ученого Ганса Георга Марекка «Актер в свете социологии» (H. G. Marek, *Der Schauspieler im Lichte der Soziologie*, I—III, Wien, 1956—1957), первый том которого посвящен античному материалу. Общий, обзорный характер носит книга итальянца Этторе Романьоли «Греческий театр» (E. Romagnoli, *Il teatro greco*, Bologna, 1957).

Интереснейшие материалы по истории римского театра императорской эпохи, даваемые к тому же в живой и увлекательной форме,

включаются в книгу Л. Фридендера (перевод с немецкого под заглавием «Картины из бытовой истории Рима в эпоху от Августа до конца династии Антонинов») (1914).

Статьи по истории театра есть и в много- томной немецкой «Энциклопедии классических древностей» Паули-Виссова (Pauly-Wissowa-Kroll u. a., *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Leipzig, 1896, издание продолжается). По характеру изложения энциклопедия доступна лишь для специалистов в области античной филологии, искусства и т. п. Достаточно сказать, что выдержки из источников, существенно важные для понимания всего хода изложения, даются на греческом и латинском языках без перевода на немецкий.

Более популярный характер имеет французский «Словарь классических древностей» Ш. Дарамбера и Е. Сальо (Ch. Darambert et E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, 10 v. v., Paris, 1878—1934).



ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Источники по истории античного театра. Использование при изучении истории античного театра данных других наук. О некоторых методических вопросах, связанных с изучением истории античного театра. О некоторых методологических вопросах, связанных с изучением античного театра. Периодизация

ИСТОЧНИКИ ПО ИСТОРИИ АНТИЧНОГО ТЕАТРА

Имеется два рода основных источников по истории античного театра: 1) письменные источники и 2) памятники изобразительного искусства.

1. *Письменные источники.* Важнейшими источниками для истории античного театра являются прежде всего сами пьесы античных авторов. Не считая отрывков, до нас дошли семь трагедий Эсхила, семь Софокла и семнадцать трагедий Еврипида; кроме того, сохранилась сатирическая драма¹ Еврипида «Киклоп» и часть сатирической драмы Софокла — «Следопыты». От Аристофана дошло одиннадцать комедий. Таким образом, от великих драматургов V в. до н. э. (деятельность Аристофана обнимает и начало IV в.) имеется всего сорок три полных пьесы. От других греческих драматургов этого периода остались лишь ничтожные отрывки, а от некоторых — одни лишь имена. Об этом приходится только пожалеть, так как среди утерянных пьес были и такие, которые иногда конкурировали с драмами Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана. Из трагедий первой половины IV в. сохра-

нилась лишь одна — «Рес», принадлежащая неизвестному автору. От трагедий же эллинистической эпохи — лишь жалкие фрагменты. От греческой комедии IV в. дошло только несколько пьес Менандра, причем лишь одна из них сохранилась полностью.

Из римских комедий сохранились двадцать одна пьеса Плавта и шесть пьес Теренция. От римских трагедий, — за исключением девяти пьес Сенеки, относящихся уже к I в. н. э., — остались лишь ничтожные фрагменты.

Таким образом, на основании самих пьес мы можем судить не обо всех периодах развития античного театра и вынуждены пользоваться сообщениями других письменных источников. На первом месте здесь должна быть поставлена «Поэтика» Аристотеля. Аристотель дает в ней сведения о возникновении и развитии трагедии и комедии и сообщает ряд других ценных данных по истории греческого театра. Сведения по истории театра содержатся и в другом сочинении Аристотеля — в его «Риторике». Сводные сочинения александрийских грамматиков (так называли

¹ Сатирическая драма — веселая драма мифологического содержания, в которой хор обязательно состоял из сатиров (см. ниже).

ученых филологов) о представлениях драм и составлявшиеся ими списки пьес, которые исполнялись, исчезли. Остатки этих исследований имеются в виде большей частью анонимных изложений содержания пьес, в виде схоллий¹ к сохранившимся или потерянным пьесам, в биографиях великих трагиков и в позднейших словарях, дающих ряд сведений о древних писателях и о самом театре.

Современник Цезаря и Октавиана Августа римский архитектор Витрувий в своем трактате «Об архитектуре» описывает устройство греческого и римского театра. Во II в. н. э. греческий лексикограф Полидевк (Поллукс) в словаре, предназначенном для императора Коммода, поместил свой знаменитый каталог масок и собрал все известные ему сведения о частях театра, устройстве сценической площадки и о костюме актеров. Ряд сведений по драматургии и театру имеется также и в сочинениях греческого грамматика II в. н. э. Афиней и знаменитого греческого писателя и философа, сатирика Лукиана Самосатского (II в. н. э.), от которого также сохранился имеющий важное значение трактат «О пляске».

Отдельные сообщения по театру мы находим, кроме того, и у других писателей — философов, поэтов, историков — у Платона, Плутарха, Цицерона, Тита Ливия, Горация. Ряд сведений, касающихся театра, дают в своих сочинениях и христианские писатели, обличающие языческие зрелища, например Тертуллиан (ок. 160— после 220) и Августин (354—430 гг.).

Третьим видом письменных источников являются надписи. Особенно важ-

ны для нас «списки победителей» и «дидаскалий» — протоколы театральных состязаний, происходивших в Афинах, с обозначением времени состязания, имен поэтов, места, занятого ими на конкурсе и т. п. Впервые свод таких дидаскалий составил Аристотель, но его свод до нас не дошел. Кроме афинских дидаскалий у нас есть списки победителей из Дельф, с острова Теоса, из Магнесии — а также многочисленные посвященные надписи из Афян, Оропа, Дельф, с острова Делоса и ряда других местностей.

2) *Памятники изобразительного искусства.* Из памятников монументального изобразительного искусства на первом месте следует поставить сохранившиеся до наших дней руины античных театров. Раскопки театральных зданий ведутся систематически лишь с 80-х гг. XIX в. Большая заслуга принадлежит здесь известному немецкому археологу и архитектору Вильгельму Дёрпфельду. Несмотря на ряд поправок, которые были внесены в построения Дёрпфельда, значительная часть его выводов остается в силе и по настоящее время. Результаты своих раскопок и исследований он изложил в уже упомянутом фундаментальном труде («Греческий театр», 1895), составленном им совместно с Э. Рейшем. И хотя до настоящего времени археологами раскопано более полутора века театральных зданий, но, по образному выражению одного ученого, какой-то злой рок тяготет над этими материалами. От тех времен, к которым относятся дошедшие до нас драмы, не сохранилось никаких монументальных памятников изобразительного искусства.

¹ С х о л л и — объяснительные примечания на полях или в тексте средневековых греческих и латинских рукописей, восходящие, главным образом, к трудам александрийских ученых.

И, наоборот, эпоха, от которой дошли до нас театральные руины (для Греции IV, III вв. до н. э. и последующие века), оставила нам, за исключением одной цельной драмы, лишь фрагменты. Все это сильно затрудняет работу современного исследователя. К тому же почти до самого конца XIX в. классическая археология и классическая филология (а в нее обычно включали и историю античного театра) работали изолированно одна от другой. И все же в настоящее время историки античного театра в значительной мере опи-

раются в своих построениях на данные, добытые археологами.

В числе других памятников изобразительного искусства, которыми необходимо пользоваться при изучении истории античного театра, следует еще упомянуть рисунки на вазах, стенную живопись в Помпеях и других римских городах, статуэтки из терракоты и слоновой кости, гёммы¹, а также рисунки в рукописях Плавта и Теренция. Рисунки на вазах дают представление о театральном костюме и даже позволяют судить об устройстве сцены.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ИСТОРИИ АНТИЧНОГО ТЕАТРА ДАННЫХ ДРУГИХ НАУК

Кроме указанных источников исследователю истории античного театра приходится пользоваться данными и других наук — истории, истории литературы, а также этнографии и лингвистики, — помогающими лучше уяснить некоторые весьма существенные факты. История литературы, например, подробно исследующая греческий эпос, лирику и драму, тесно связана с вопросами изучения театра. Обстоятельное же исследование греческой и римской драматургии как части истории

литературы оказывает неоценимую помощь при изучении идейных основ античного театра.

Если обратиться к этнографии, то обширные материалы, собранные этой наукой, проливают свет на процесс зарождения древнегреческой и древнеримской драмы.

Лингвистика помогает в истолковании ряда терминов, имеющих отношение к театральному искусству (например, слов «драма», «трагедия», «комедия» и других).

О НЕКОТОРЫХ МЕТОДИЧЕСКИХ ВОПРОСАХ, СВЯЗАННЫХ С ИЗУЧЕНИЕМ ИСТОРИИ АНТИЧНОГО ТЕАТРА

Значение мифологии. В истории античного театра имеется одна особенность: греческая трагедия всегда построена на мифологическом сюжете. Ее действующими лицами выступают боги

или герои древности: Прометей, Гермес, Афина, Артемида, Геракл, Агамемнон, Менелай и т. д.

Мифология — это собрание сказаний о сотворении мира и происхождении

¹ Г е м м ы — резные камни с различными фигурными композициями, получившие широкое распространение в античном мире.

обычаев, о богах и героях древности. У греков, как и у других народов, имелись мифы, которые рассказывали о происхождении мира и вместе с тем объясняли ряд непонятных тогда явлений природы. Почти все эти мифы дошли до нас в позднейшей переработке, и не всегда можно вскрыть их древнейшую основу. Если на первых порах мифы отражали только стихийные и таинственные явления природы, то с течением времени они получают иное значение. В них находят свое выражение и общественные отношения. Боги и герои становятся представителями исторических сил и выступают уже как устроители общества. В эпоху распада родового строя и установления господства землевладельческой аристократии Зевс и его братья, Посейдон и Аид, поделившие с ним господство над миром, становятся царями — не всевластными монархами восточного типа, а греческими «басилевсами». Олимпийские боги ведут на небе такую же жизнь, как и люди на земле. Они вступают в борьбу друг с другом, мирятся, интригуют один против другого, решаются противоречить даже самому Зевсу, и последнему приходится иногда выступать, например, против своей небесной супруги Геры с угрозой «наложить на нее необорные руки». Боги греческого Олимпа антропоморфны (человекоподобны) — грек создавал их по своему образу и подобию. Зевс правит миром, ему подчиняются боги и люди, он носитель справедливости и хранитель клятв, но ему присущ в то же время и ряд человеческих слабостей. Обманывая ревнивую Геру, он сходится со многими смертными женщинами. Не чужды человеческих недостатков и другие

боги, — они оказываются даже иногда более завистливыми, жестокими и мстительными, чем сами люди.

У греков имелось много мифов и о героях, которые вели свое происхождение непосредственно от богов. Так, Геракл был сыном Зевса и смертной женщины Алкмены. Предводитель греческой рати под Троей Агамемнон вел свое происхождение от Тантала, который по одному мифу считался тоже сыном Зевса. Герои и боги постоянно выступают в греческих трагедиях. Но греческая мифология оказала свое определенное влияние и на другие виды искусства. По выражению Маркса, «греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву»¹. И действительно, если взять, например, греческую художественную литературу, можно убедиться в том, как широко она черпала свои темы из сокровищницы народного мифологического творчества. Не говоря уже о гениальных поэмах Гомера, в основе которых лежат сказания, связанные с Троянской войной, — лирические поэты также широко разрабатывают в своих произведениях греческие мифы. Так поступает, например, выдающийся представитель хоровой лирики Пиндар (V в. до н. э.).

Распад родового строя привел почти всюду в Греции к созданию городов-государств (πόλεις). Каждое такое государство состояло из города, обычно небольшого, и из примыкающих к нему деревень. И хотя все такие города-государства возникли в результате революционных движений VII—VI вв. до н. э., в сфере духовной жизни — например, в области религиозно-мифологических представлений, — они ши-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 736.

роко используют наследие, оставленное им еще родовым обществом. Объясняется это тем, что на первых порах своего развития эти города-государства носили преимущественно аграрный характер и жители их по своим понятиям, привычкам и образу жизни мало еще чем отличались от жителей деревни. Правда, в греческих полисах вместо племенной была уже античная общинная и государственная собственность, которая возникла благодаря объединению — путем договора или завоевания — нескольких племен в один город и при которой граждане государства лишь сообща владели своими рабами. Однако именно эта общинная собственность на землю и рабов, сохранявшаяся на первых порах развития греческих полисов, породила устойчивость общественных форм сознания, унаследованных еще от родового общества. Каждый город-государство имел своего особого бога или особых богов, культ которых был обязательным для каждого гражданина государства. Подобно роду или племени, каждый полис почитал своих предков; культ тех из них, которые считались, согласно мифам, основателями города, превращался в общегосударственный культ. Антропоморфизм религиозных и мифологических представлений сохранился, таким образом, и при зарождении и дальнейшем развитии классового общества. Необходимо отметить и то обстоятельство, что в Греции не существовало мощных жреческих организаций, которые сковывали бы свободное мифотворчество народа.

В области искусства и художественного творчества сохранялась крепкая связь с его народными истоками. Широко использовались и совершенствовались старинные песни, формы примитивных театральных представлений,

возникших еще в родовом обществе, старые предания и т. п.

Греческая трагедия, как было указано уже выше, целиком основывается на мифологии. Объясняется это тем, что в мировоззрении греков V в. до н. э. мифологические представления составляли еще весьма существенный элемент. Для нас поэмы Гомера обладают неувядаемой прелестью потому, что они изображают детство человеческого общества как неповторимую ступень в истории человечества, — для грека V в. это была подлинная история. Достаточно прочесть несколько страниц из Геродота, чтобы понять, насколько образ мира у людей тех времен далек от нашего. Миросозерцание и мироощущение греческого народа в эпоху высшего расцвета его культуры определялись мифологическими религиозными представлениями. Этого никогда не следует забывать при анализе греческой драмы, иначе легко и незаметно можно впасть в недопустимую модернизацию, то есть приписать древним такие чувства и мысли, каких у них еще не могло быть. Необходимо помнить и о том, что в греческой мифологии в фантастической форме преломлялись наблюдения народа над явлениями природы и жизнью общества и, таким образом, она частично содержала в себе опыт, накопленный людьми в процессе их трудового воздействия на природу. В греческой трагедии мифы подвергаются дальнейшей переработке. Из них нередко устраняется то, что кажется драматургу безнравственным или нелогичным. Драматург дает мифу свое толкование или же, сообразно своим целям, предпочитает выбрать определенный вариант этого мифа. Но сквозь мифологическую оболочку драматург отражает в трагедии и современную ему общественную

жизнь, высказывает свои политические, философские и иные воззрения. Широкое применение мифологии делало трагедию необычайно доходчивой: в каждой пьесе зритель встречал уже знакомые ему лица и события и мог любоваться тем, как в своих деталях — а иногда и в существенных моментах — эти мифы перерабатывала творческая фантазия драматурга. Образы греческой мифологии продолжали жить в искусстве и тогда, когда мифология перестала уже играть прежнюю роль, то есть перестала быть способом истолкования явлений природы и общественных отношений. А некоторые из этих образов пережили века и тысячелетия и сохранились вплоть до нашего времени. Такие выражения, как «муки Тантала», «Сизифов труд» и т. п. понятны каждому образованному человеку. Еще ближе и понятнее для нас те мифологические образы, которые подвергались богатой разработке в греческом эпосе или в греческой драме. Мы ясно представляем себе таких героев, как, например, Ахилл, его друг Патрокл, Агамемнон, прекрасная Елена или Кассандра. Они выступают перед нами как живые личности со всем многообразием своих характеров и поступков. «Одиссей, Диомед, Аякс, Агамемнон, Гектор, Андромаха — каждое из этих лиц является целым самостоятельным миром, каждое из них является полным, живым человеком, а не только аллегорической абстракцией какой-нибудь одной черты характера»¹.

Необходимо проводить четкое разграничение между историей античной драматургии как частью истории литературы и собственно историей античного театра. Подобно тому как историк литературы обязан раскрыть идейное содержание того или другого художественного произведения, так и историк театра обязан раскрыть идейный замысел драматурга. В этом отношении грань между литературой, когда она рассматривает драматургию, и историей театра стирается. Изучая идейную сторону произведения, и историк литературы и историк театра продельвают, в сущности, одну и ту же работу. И однако эта грань все же существует. Она определяется тем, что историк театра обязан рассматривать драму и как факт театральной жизни. Историк театра обязан рассматривать в единстве и идейную сторону произведения и сценическое воплощение, которое оно получило.

Историк литературы не может войти в детальное рассмотрение вопросов, относящихся к постановке драмы на сцене. С другой стороны, и историк театра при рассмотрении драмы обычно не останавливается на некоторых специально литературных вопросах. В истории античного театра невозможно, например, останавливаться на таких вопросах, как анализ мифов, которые легли в основу той или другой трагедии, или на выяснение того, какие две или три греческие комедии легли в основу комедий Плавта или Теренция.

¹ Гегель, Сочинения, т. XII. Лекции по эстетике. Книга первая, М., 1938. стр. 242.

О НЕКОТОРЫХ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ВОПРОСАХ, СВЯЗАННЫХ С ИЗУЧЕНИЕМ АНТИЧНОГО ТЕАТРА

При попытке изучить ту сторону античной драматургии, которая обращена непосредственно к сцене, перед исследователями истории античного театра сразу же встают огромные трудности, с которыми не встречается историк нового и новейшего театра. Изучая по истории русского театра пьесы А. Н. Островского, вполне допустимо после краткой характеристики деятельности этого драматурга перейти к сценической истории его произведений в единстве с их идейным содержанием. И это будет совершенно естественно. Мы знаем, что полное свое звучание драмы Островского получали именно на сцене. Мы можем разбирать игру

отдельных актеров, оформление спектакля, работу режиссера и т. д.

Античная драма писалась исключительно для театра. Свое полное раскрытие она получала только на сцене. Но именно эта сценическая история ее для нас неизвестна. Ведь никаких ремарок в дошедших до нас поздних, средневековых рукописях античные пьесы не имеют. Многие приходится реконструировать, о многом приходится только догадываться. Самым надежным источником для нас остаются сами пьесы, они лучше всего помогают нам составить — разумеется, не претендующее на полноту — представление о постановках в греческом и римском теат-



Танец в святилище Диониса.
Аттическая ваза V в. до н. э.

рах. И именно по ним мы должны составить представление о постановочной и исполнительской технике далеко ушедшего времени. Внимательный анализ текста драм позволяет нам выявить в ряде случаев не только построение отдельных мизансцен, но и особые средства театральной выразительности, применявшиеся античными драматургами. Сюда относятся, например, торжественные въезды на колесницах, появление призраков, сцены смерти на глазах у зрителей, арии актеров и т. д. Античный драматург, как и драматург всякого другого времени, в какой-то мере предопределял вид сценической площадки и оформление представления. Однако при анализе той стороны драмы, которая обращена непосредственно к сцене, следует принимать во внимание и известную зависимость творчества драматурга от наличия сцениче-

ской техники, применяемой античным театром в разные периоды его истории. Стараясь осуществить постановку своей драмы так, как это представлялось ему необходимым в соответствии со своим идейным и художественным замыслом, античный драматург не творил в то же время совершенно произвольно, без учета сценических возможностей; он должен был считаться с реальным масштабом сценической площадки, с хором, с определенным числом актеров, со всеми, наконец, постановочными средствами. Античный драматург, например, не мог заставить своего героя выйти из двери дворца, если на сценической площадке не существовало еще ни дворца, ни храма. Точно так же не пришло бы ему в голову заставить богов парить в воздухе, если бы он не имел в своем распоряжении машины для полетов.

ПЕРИОДИЗАЦИЯ

Для удобства изучения мы делим историю античного театра на два больших раздела — историю греческого и историю римского театров.

Историю греческого театра мы начинаем с вопроса об его истоках. Зарождение греческой драмы и театра происходит еще в недрах родового общества. Однако более точную хронологическую дату можно определить лишь весьма приблизительно. Как будет показано дальше, начало греческой драмы и театра связано с сельскими празднествами в честь Диониса, культ же Диониса, по мнению ряда исследователей, появился в Греции лишь в VIII в. до н. э. Таким образом, зарождение греческой драмы может быть отнесено с большой долей вероятности к VIII в. до н. э. Первые два или два с половиной века

существования греческой драмы известны нам недостаточно, хотя от VI в. до н. э. дошел ряд имен греческих трагиков, а источники — правда, не всегда ясно и убедительно — говорят об усовершенствованиях, которые были введены в драму и театр отдельными драматургами. Поэтому вопрос об истоках греческого театра и о начальном периоде его развития целесообразно рассматривать вместе.

V в. до н. э. представляет самую замечательную эпоху в истории Древней Греции. Это эпоха расцвета античной рабовладельческой демократии и вместе с тем эпоха расцвета древнегреческой науки и искусства. Поэтому театр демократических Афин V в. до н. э. должен быть выделен в особый раздел. Интересно отметить, что в сле-

дующем веке искусство, и в том числе театр, сохраняет еще большую роль. Но вследствие того, что драматургия IV в. нам почти неизвестна, V и IV вв. в истории греческого театра объединены в один период.

Греческий театр последующего времени — эпохи эллинизма — имеет ряд ярко выраженных отличительных особенностей, позволяющих выделить его в особый период (III—I вв. до н. э.)

Таким образом, история греческого театра разделена на следующие периоды:

1. Истоки греческого театра и его развитие до конца VI в. до н. э.

2. Греческий театр демократических Афин V—IV вв. до н. э. — до утери независимости в результате македонского завоевания.

3. Греческий театр эллинистической эпохи (III—I вв. до н. э.).

Историю римского театра мы также начинаем с вопроса об его истоках. Они, как и истоки греческого театра, теряются в глубокой древности и связаны с празднованиями, приуроченными к началу сбора урожая. Первые сценические игры, согласно одному свидетельству римского историка Тита Ливия, относятся к 364 г. до н. э. На этот же начальный период приходится и первые ступени развития римской народной драмы, поскольку мы можем судить об этом на основании источников. Начало развития римского театра происходит в то время, когда греческий театр достиг уже высокой степени совершенства и когда можно было назвать ряд выдающихся драматургов, создавших не только такие произведения, которые получили полное признание при жизни их авторов, но и обесмертили их имена. С III в. до н. э. Рим испытывает сильное культурное воздействие со стороны Греции. Это

происходит и в области театра. По счастливой случайности римские историки сохранили нам год, когда римляне впервые увидели представленную на их родном языке, но переработанную с греческого драму. Это было в 240 г. до н. э., почти сразу же после окончания Второй Пунической войны. Драму поставил грек-вольноотпущенник Ливий Андроник, а за ним вскоре можно назвать и ряд других римских драматургов. Именно с 240 г., когда в римском театре появились первые литературные трагедии и комедии, начинается новый период его истории. В III и II вв. до н. э. театр республиканского Рима достигает своего высшего расцвета. Именно на это время падает творчество выдающихся римских драматургов — Невия, Плавта, Энния, Теренция и других. С падением республики в Риме в конце I в. до н. э., в связи с общим изменением социально-экономических и политических условий, театр императорской эпохи приобретает ряд новых черт и особенностей, отличающих его от театра предшествующего периода. Поэтому выделение истории театра эпохи империи в особый хронологический раздел совершенно закономерно. Таким образом, в истории римского театра существует три периода:

1. Истоки римского театра и первые этапы его развития до постановки литературной драмы в 240 г. до н. э.

2. Театр республиканского Рима от 240 г. до н. э. до конца республики.

3. Театр императорского Рима (I в. — V в. н. э.).

Пользуясь этой периодизацией истории античного театра, следует помнить, что с абсолютной хронологической точностью невозможно указать грани между отдельными периодами в истории греческого и римского театра. Кроме того, необходимо иметь в ви-

ду, что и внутри того или другого периода, насчитывающего иногда несколько веков, театр тоже претерпевал изменения, и иногда довольно существенные. Совершенно очевидно, например, что греческий театр демократических Афин V—IV вв. до н. э. на протяжении полуторазековой истории переживал перемены, которые отчетливо ощущались в то время. Трагедия и театр Еврипида сильно отличались от трагедии и театра Эсхила, но все же театр этого большого периода имел и некоторые общие устойчивые признаки, которые отличают его от театра эллинистической эпохи и которые будут показаны в дальнейшем ходе изложения. Точно так же и театр эллинистической эпохи имеет ряд характерных особенностей, но уже отдельные этапы его эволюции нельзя проследить с той степенью подробности, какая возможна по отношению к театру V в. до н. э. Несомненно также, что римский театр эпохи империи на протяжении почти пятивекового существования должен был пережить значитель-

ную эволюцию, связанную с изменениями в условиях материальной и духовной жизни общества. Однако состояние источников таково, что расчленить этот большой период на отдельные этапы представляется весьма трудным. Например, драматургия эпохи империи очень мало известна; объясняется это тем, что она, особенно в последние века, в значительной степени основывалась на импровизации. Правда, о драматургах могли упоминать и действительно, упоминали в свое время языческие писатели, но их произведения большей частью до нас не дошли. Христианские же писатели поздней Римской империи касались современного им театра почти исключительно с разоблачительной целью. К тому же и их произведения во многих случаях до нас не дошли. Таким образом, самое состояние источников по истории античного театра позволяет дать пока периодизацию, охватывающую развитие античного театра лишь в весьма крупном плане, и отказаться пока от более подробного деления.



ПРОИСХОЖДЕНИЕ ГРЕЧЕСКОЙ ДРАМЫ

«Поэтика» Аристотеля о происхождении трагедии и комедии. Культ Диониса в Древней Греции. Мифы о Дионисе. Дифирамб и усовершенствование его Арионом. Зарождение примитивной трагедии. Сатировская драма

«ПОЭТИКА» АРИСТОТЕЛЯ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ТРАГЕДИИ И КОМЕДИИ

Происхождение греческой драмы — вопрос очень сложный и трудный. Те драматические произведения, которые дошли до нас, отличаются высокими художественными достоинствами. Ясно, что их не могла иметь первоначальная драма. А что она представляла собой, мы не знаем, так как самые ранние драматические произведения до нас не дошли. Стало быть, приходится решать вопрос о происхождении драмы и о первых шагах ее развития, пользуясь теми краткими, нередко противоречивыми и по большей части позднейшими сведениями, которые оставили нам античные писатели. Среди этих древних источников на первом месте должна быть поставлена «Поэтика» Аристотеля.

В главе IV «Поэтики» Аристотель прежде всего указывает, что трагедия и комедия возникли из импровизации, «первая — от зачинателей дифирамба, а вторая — от зачинателей фалличес-

ских песен, употребительных еще и ныне во многих городах»¹. Необходимо разобраться в этих кратких указаниях Аристотеля. Начнем с вопроса о происхождении комедии, которую Аристотель выводит от запевал фаллических песен. Это были веселые, а частью и непристойные песни. Их распевала по городам и селениям на праздниках Диониса подвыпившая толпа, которая несла как символ плодородия большой бутафорский фалл (мужской половой орган). Следовательно, в этом месте «Поэтики» Аристотель говорит о праздниках в честь Диониса (Вакха), хотя и не называет его имени. Начало трагедии он ведет от запевал дифирамба на этих праздниках. Чтобы ясно представить себе, в чем заключается сущность этого утверждения Аристотеля, надо в первую очередь остановиться на некоторых особенностях культа Диониса в Древней Греции и на вопросе о дифирамбе.

КУЛЬТ ДИОНИСА В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ. МИФЫ О ДИОНИСЕ

Дионис — бог нового происхождения. У Гомера он почти не упоминается, его нет в сонме олимпийских богов.

Дионис вначале выступает как бог производительных сил природы и, вероятно, только позднее — как бог ви-

¹ Аристотель, Об искусстве поэзии, пер. В. Г. Апеллерота, М., 1957, стр. 51.

виноград и виноделия. Культ Диониса возник, по-видимому, на севере Греции, во Фракии, и в VIII—VII вв. до н. э. распространился по всей Греции. Распространение его было подготовлено существованием в Греции других земледельческих божеств, но своим успехом новая религия обязана была социально-экономическим причинам. Почти повсюду в Греции VII в. до н. э. поднимается движение против землевладельческой аристократии, захватывавшей в свои руки землю и закабалявшей мелких сельских тружеников. Эта борьба не могла не коснуться и религиозной сферы. В религии Диониса ищут опоры демократические элементы — земледельцы, ремесленники, торговцы, — выступающие повсюду в VII—VI вв. против землевладельческой аристократии. В конце концов эта аристократия вынуждена была приобщить почитание Диониса к кругу официальных культов. Так, в Дельфах¹ наряду с Аполлоном стали почитать и Диониса. На восточном фронтоном дельфийского храма был изображен Аполлон с музами; на западном — Дионис вместе с его вакханками. Дельфийские жрецы поспешили сделать новому богу ряд уступок, так как знали, что от него грозит величайшая опасность славе аполлоновского оракула, однако при этом постарались упорядочить дионисийский культ, который вначале носил оргиастический характер и сопровож-

дался проявлениями вакхического исступления и крайнего разгула.

Вначале Дионис, как было сказано выше, выступает как бог творческих сил природы. Его священными животными считались козел и бык. Да и самого его нередко изображали в виде животного — козла или быка — или же в виде человека, но с рогами, что указывает на остаток тотемистических верований. Например, в Элиде к Дионису обращались так:

Герой Дионис, сойди к нам
Во храм с Харитами²
На элейский³ пречистый
Жертвенник!
Ярым быком накатл к нам!
Бык достохвальный!
Бык достославный!⁴

По-видимому, только позже Дионис становится богом винограда, виноделия и веселья. Но он — исконный покровитель и плодовых деревьев, цветов и всего растущего. До нас дошли многочисленные изображения Диониса в виде ветвистого дерева. В Ахарнах — одном из селений Аттики — был, например, Дионис-плющ, в Спарте — Дионис-фиговое дерево. В числе эпитетов Диониса находим «плодоносный», «цветущий» и т. д. Даровав людям вино, Дионис радуется этим их сердца и отгоняет всякую печаль и заботы. Он — покровитель муз и способствует развитию драматического искусства. Совершенно очевидно, что последняя функ-

¹ Д е л ь ф ы — город в Фокиде, области средней Греции, расположенный на юго-западном склоне Парнаса; в Дельфах был знаменитый храм Аполлона с «никогда не погрешавшим оракулом».

² Х а р и т ы — богини грации и красоты, по мифам, дочери Зевса от Геры или от Океаниды Евриномы; латинское обозначение Харит — Грации.

³ То есть в храм города Элиды. В религиозном языке древних греков «героем» обычно называли чтимого покойника, объект культа предков; в данном случае бог Дионис назван так по своей связи с загробным миром.

⁴ «Греческая литература в избранных переводах», составил В. О. Нилевдер, М., 1939, стр. 129.

ция бога не была первоначальной, а развилась позже.

Греческий миф так повествует о рождении Диониса: Дионис был сыном Зевса и смертной женщины, фиванской царевны Семелы. Зевс навещал Семелу под видом смертного, не скрывая, однако, своей божественности. Ревнивая супруга Зевса, желая погубить Семелу, договорилась ее потребовать от своего возлюбленного явиться к ней в своем настоящем облике и тем убедить ее, что он действительно Зевс. Не подозревая коварства и предварительно взяв с Зевса клятву, что он исполнит одно ее желание, Семела потребовала, чтобы он показался ей в своем божественном облике. Напрасно Зевс, зная, что никто из смертных не может видеть его во всем его блеске и величии, уговаривал Семелу отказаться от этого желания. Семела настаивала на своем, и тогда Зевс, который не мог нарушить собственную клятву, приблизился к ней, сопровождаемый громом и молнией. Пламя охватило Семелу и царский дом. Умирающая Семела родила недоношенное дитя. Но Зевс взял ребенка и, спасая его от ревнивой Геры, зашил себе в бедро и там доносил. Когда же ребенок родился, Зевс отдал его на воспитание нимфам сказочной горы Нисы. Они спрятали мальчика в пещере и вскормили сладкой пищей. Выросши, Дионис стал насаждать повсюду культуру винограда. Он ходил из страны в страну, требуя себе поклонения и наказывая всех, кто отказывал ему в богопочитании. Спутниками его были

сатиры, вакханки и нимфы. Сатирами греки называли мифические существа, представлявшие им наполовину козлами, наполовину людьми. Их изображали со взъерошенными волосами, приплюснутыми носами, заостренными козлиными ушами и с козлиным или лошадиным хвостом. Вакханками назывались восторженные поклонницы, сопровождавшие бога в его странствованиях. В руках у них был тирс — жезл, обвитый плющом, а также тимпан (бубен); они сопровождали плясками шествие бога. В своем почитании Диониса вакханки доходили до иступления, в состоянии которого они, согласно представлениям греков, приобретали необычайную силу и все могли смести на своем пути.

Другие мифы повествуют о преследовании Диониса его врагами и о его смерти. Так, Гомер рассказывает о царе эдолян во Фракии, Ликурге, который так напугал вакханок в долине Нисы, что они урошили на землю тирсы, а сам Вакх

Бросился в волны морские и приют Фетидой¹ на лоно,
Трепетный, в ужас введенный неистовством
буйного мужа².

За это боги возненавидели Ликурга, а Зевс ослепил безумца и сократил его жизнь.

В других мифах рассказывается о том, что Дионис, взятый своим отцом на небо, был растерзан там титанами³. Зевс проглотил трепещущее сердце Диониса и создал его вновь. Согласно же одному варианту этого мифа, Дио-

¹ Фетиды — морская богиня.

² Гомер, Илиада. VI, ст. 130—144.

³ Титаны — сыновья и дочери Урана (Неба) и Геи (Земли): Океан, Кронос, Рея, Гиперион, Дает и другие; они свергли с престола Урана и водворили властителем Кроноса. Титан Кронос был в свою очередь низвержен Зевсом, а титаны сражены молниями Зевса в великой битве богов и титанов («титаномахия»).

нис был растерзан титанами именно в облике тельца.

В честь Диониса по всей Греции справлялись несколько раз в году празднества. Вначале они отличались большой простотой. Так, древнегреческий писатель и историк Плутарх (ок. 46 — ок. 120 гг.) сообщает, что в древнейшее время праздник Вакха справляли совсем просто, но достаточно весело: шла процессия, неся кувшин с вином; затем вели козла, потом шел один человек, который нес корзину с фигами. На этих празднествах распевались хвалебные песни в честь Диониса, рассказывавшие о страданиях бога и о его торжестве над своими врагами. На празднествах Диониса выступали и ряженые: участники мазали лицо винной гущей, надевали маски и козлиные шкуры.

По паряду с торжественными и печальными песнями на таких празднествах распевались и веселые песни. Люди, опьяненные вином, олицетворявшим самого Вакха, благодарили бога, крича: эвоэ! В честь Вакха приносили жертву — ему закалывали козла. Из этих сельских празднеств выросли драматические представления.

Самое слово «трагедия» происходит из двух греческих слов: «тра́гос» — козел и «одэ́» — песнь, и обозначает, таким образом, «песнь козлов». Ведь спутниками Диониса были сатиры, составлявшие «козлиный» хор, — да и самого Диониса нередко изображали в виде козла.

Словом «комедия» также происходит из двух греческих слов: «кóмос» и «одэ́». Словом «комос» греки обозначали шествие на сельском празднике в честь Диониса подвыпившей ряженой толпы,

осыпающей шутками и насмешками прохожих. Совершенно очевидно, что эти праздники в честь Диониса представляют собой разновидность тех праздников, которые у многих земледельческих народов справлялись в честь умирающего и воскресающего бога. Этот умирающий, а затем воскресающий бог олицетворял собой живительные силы природы. С наступлением зимнего периода бог умирает, а с наступлением весны, когда пробуждается природа, воскресает и бог. Зимой злые силы, враждебные богу, убивают его, а весной он воскресает и торжествует над своими врагами. В дальнейшем эти сказания перестали большей частью связываться непосредственно со сменами времен года, но оставалось старинное представление о страданиях бога, о его смерти, о его победе над врагами и о его воскресении.

Еще до распространения культа Диониса, а позже и параллельно с ним у греков существовало почитание Деметры и ее дочери Персефоны. Деметра была богиней растительного мира — и особенно хлебных зерен. Миф повествовал о том, что бог подземного царства Аид (или Плутон) похитил дочь Деметры Персефону, когда та собирала цветы на элевсинском лугу¹, и сделал ее своей женой. Деметра тщетно искала похищенную дочь в течение девяти дней и только на десятый день бог солнца, всевидящий Гелиос, сообщил безутешной Деметре, где находится ее дочь. Разгневавшись на Зевса, знавшего об этом похищении, Деметра поразила землю бесплодием. Тогда Зевс приказал вывести Персефону из подземного царства. По его решению две трети года Персефона могла пребывать вместе со

¹ Э л е в с и н — небольшой городок, расположенный близ Афин.

своею матерью на земле, а Деметра за это была благосклонна к земледельцам, и земля давала людям свои плоды.

Культ Деметры был распространен в Греции повсюду, но особенно чествовали ее в Элевсине. Осенью, когда с полей собирали хлеб, вспоминали о судьбе Персефоны и о ее нисхождении в подземный мир. Весной же праздновали ее возвращение на землю, к ее матери, Деметре. Элевсинский культ

в значительной части был тайным (мистерией). О нем могли знать только посвященные, дававшие обещание не разглашать культа. Поэтому подробности его остались для нас неизвестными. Известно только, что даже в элевсинские мистерии проник и культ Диониса; впрочем, там он носит имя Иакха и выступает или в виде ребенка, как сын Деметры и брат Персефоны, или же считается женихом Персефоны.

ДИФИРАМБ И УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ЕГО АРИОНОМ

Имея представление о религии Диониса и о посвященных ему праздниках в Древней Греции, перейдем теперь к вопросу о дифирамбе. Впервые слово «дифирамб» встречается в одном фрагменте Архилоха, лирического поэта VII в. до н. э.

И владыке Дионису дифирамб умею я
Затянуть прекрасноручный, духом виным
упоен!¹

Драматург VI—V вв. до н. э. Пратин называет Диониса «прославляемым в дифирамбах». И, наконец, Платон — хотя в его время дифирамб служил уже и прославлению некоторых греческих героев — определяет его как песнь на праздновании рождения Диониса. Таким образом, не подлежит никакому сомнению, что дифирамб во все времена был самым тесным образом связан с культом Диониса, а вначале принадлежал ему исключительно. В течение долгого времени после своего появления дифирамб рассматривался как вид на-

родной песни, прославляющей Диониса. Его исполняли сами крестьяне на своих деревенских празднествах. Этот первоначальный дифирамб был усовершенствован и введен в художественную литературу Арионом — поэтом, жившим в VII—VI вв. до н. э. Арион был родом с острова Лесбоса, но большую часть своей жизни провел среди дорян, при дворе коринфского тирана Персандра. Некоторые древние писатели называли Ариона даже изобретателем дифирамба, но на основании других свидетельств вернее предполагать, что Арион только совершенствовал существовавший уже до него дифирамб. Раньше это были песни, в которых иногда проявлялось неистовство. Пение шло в бешеном ритме и сопровождалось такими же движениями всего тела.

Византийский словарь древностей «Суда»² (X в. н. э.) сообщает, что Арион был изобретателем дифирамба трагического характера и что он ввел сатиров, говоривших стихами. Последнее

¹ «Эллиские поэты в переводах В. В. Вересаева» М., Гослитиздат, 1963, стр. 66.

² В старых работах и учебных пособиях обозначается как «словарь Свида»; предполагалось, что Свида — имя автора. Однако в 30-е гг. было доказано, что правильная форма — «Суда», что это слово, означающее «твердыня», — заглавие, и что имя автора неизвестно.

указывает на то, что в лирическую песню была введена декламация стихов. По-видимому, эти стихи и представляли собой диалог между хором и его руководителем (запевалой). Этот диалог, вне всякого сомнения, имел отношение к какому-либо событию из рассказов о Дионисе. Арион, по-видимому, внес также в существовавший до него дифирамб определенный порядок исполнения, ввел лирическую симметрию строф, заключавшуюся в том, что за песней

одного полухория шла ответная песня другого полухория — с тем же количеством стихов и в том же размере. Арион умерил и самую буйность дифирамба. Можно следующим образом представить себе исполнение дифирамба «козлиным» (то есть сатировским) хором. Запевала хора рассказывал стоявшей вокруг толпе о страданиях бога или какого-либо местного героя. Он пел и играл в одно и то же время. Это и называлось «зачинать дифирамб».

ЗАРОЖДЕНИЕ ПРИМИТИВНОЙ ТРАГЕДИИ. САТИРОВСКАЯ ДРАМА

Дифирамб у Ариона, таким образом, далеко отошел от своего первоначального образа и имел ряд чисто драматических черт. Нетрудно увидеть, что эти черты в значительной степени привнесены именно запевалой или зачинателем (греч. διθύραμβος) дифирамба. Он рассказывал о жизни Диониса, о его страданиях, отвечал на вопросы хора. Вот почему Аристотель указывал в своей «Поэтике», что трагедия произошла от запевал дифирамба. Однако это была еще рудиментарная форма трагедии. Ее лирические части, исполнявшиеся хором из пятидесяти сатиров, значительно преобладали над диалогами, являвшимися, скорее, интерлюдиями между запевалой и хором.

Осуществленное Арионом усовершенствование дифирамба произвело большое впечатление на современников. Еще сто лет спустя о нем помнит Пиндар. Современник Ариона, поэт и государственный деятель Солон (ум. ок. 558 г. до н. э.) говорит об этой реформе в одном из своих стихотворений. И когда несколько десятилетиями позже афинский тиран Писистрат устанавливает государственный весенний праздник в честь Диониса (между 536 и

531 гг. до н. э.), он, вероятно, перенимает и эти «козлиные» хоры.

Свидетельство Аристотеля о происхождении драмы относится не к самому начальному моменту ее зарождения. Что касается первых ростков драмы, то их следует искать в тех обрядовых играх, которые существовали в Греции еще до распространения культа Диониса и были связаны с землевладельческими работами и с культом демонов природы и плодородия или местных героев. Однако именно в связи с распространением культа Диониса, с расширением и углублением мифов, посвященных этому богу, первые ростки греческой драмы должны были получить могучий импульс для своего дальнейшего развития. О социально-экономических предпосылках, способствовавших успешному распространению нового культа, уже говорилось. Непосредственно же в мифах, связанных с религией Диониса, было много моментов, побуждавших к драматическому воспроизведению событий из жизни этого бога, — борьба с врагами, страдания («страсти») бога, конечное торжество над недругами и шествие по странам и народам в окружении сатиров и вакханок.

Оказавшись связанной с культом Диониса, драма в первых своих художественных воплощениях сохранила весь синкретизм древнейшей поэзии, но уже в формах, упроченных культом нового бога и созданием ряда мифов о нем, в которых нашло свое выражение не только религиозное сознание, но и образное истолкование природы и общественных отношений.

Говоря о происхождении греческой трагедии, уместно затронуть еще один вопрос. Излагая вкратце эволюцию трагедии, Аристотель замечает, что «трагедия из ничтожных мифов и насмешливого способа выражения, — так как

она произошла... из сатирического (то есть сатировского! — В. Г.) представления, — уже впоследствии достигла своего прославленного величия...»¹. В этом утверждении нет ничего удивительного, и напрасно некоторые исследователи считают его ложным. В самом деле, сатировская драма — это пьеса с мифологическим содержанием, в которой комическое перемешано с трагическим и хор состоит из сатиров. Наличие хора из сатиров ясно указывает на то, что в этих драмах речь вначале шла либо непосредственно о Дионисе, либо, во всяком случае, они были более тесно связаны с мифами о нем.



¹ Аристотель, Поэтика, Об искусстве поэзии, М., Гослитиздат, 1957, стр. 51.

ПЕРВЫЕ ЭТАПЫ ГРЕЧЕСКОЙ ДРАМЫ

*Общий характер развития греческой драмы до Эсхила в связи с эволюцией греческого общества. Сдвиги в области идеологии. Лирика — ведущий жанр поэзии в эту эпоху. Драма — ведущий литературный жанр V в. до н. э..
Греческая трагедия до Эсхила*

ОБЩИЙ ХАРАКТЕР РАЗВИТИЯ ГРЕЧЕСКОЙ ДРАМЫ ДО ЭСХИЛА
В СВЯЗИ С ЭВОЛЮЦИЕЙ ГРЕЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА

Дошедшие до нас источники не могут дать полной картины развития греческой драмы и театра от начала их зарождения до середины V в. до н. э. Произведения Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана уже предстают перед нами как величайшие создания искусства, в которых глубина идейного содержания сочетается с совершенной художественной формой. Очевидно, что драма V в. до н. э. бесконечно далеко ушла от примитивной драмы более раннего периода. Однако всех этапов этой интереснейшей эволюции мы не знаем. Можно установить лишь некоторые самые общие линии этого развития, обусловленного эволюцией греческого общества в VIII—V вв. до н. э. В греческом обществе в течение указанного времени происходил процесс разложения родового строя и образования рабовладельческих городов-государств, сопровождавшийся ожесточенной социальной борьбой демоса (крестьян, ремесленников, торговцев) с землевладельческой аристократией.

Господство аристократии в конце концов было сломлено. Самый ход борьбы в разных местах Греции шел неодинаково, но ее конечным результатом было возникновение рабовладельческого государства в форме античного по-

лиса. Приведем пример борьбы между аристократией и демократией в Афинах, где в 594 г. до н. э. правитель Солон, который был наделен своими согражданами чрезвычайными полномочиями, приступил к проведению ряда реформ.

Первой и самой крупной реформой Солона было снятие задолженности с земельных участков мелких и средних землевладельцев — с их полей были убраны «долговые камни». Одновременно с уничтожением долгов запрещались на будущее время кабала и личное рабство. Продажные раньше в рабство за долги на чужбину теперь возвращались на родину.

Солон провел и политическую реформу, уничтожив политические привилегии аристократов («эвпатридов»). Он разделил всех граждан Аттики по имущественному положению на четыре класса. За основу этого деления был принят земельный ценз, то есть доход, получаемый с земли. В конституцию таким образом был введен новый элемент — частная земельная собственность, и соразмерно ее величине стали устанавливаться права и обязанности граждан.

Законодательство Солона окончательно оформило государство и заложило

основы афинской демократии. Из страны крупного родового землевладения Аттика после реформ Солона сделалась страной среднего и мелкого землевладения.

Однако реформы Солона не могли удовлетворить все слои афинского общества. Недовольны были крайние группы — богатые возмущались уничтожением долговых обязательств, бедные ожидали от Солона передела земель. Поэтому и после Солона борьба между аристократией и демократией в Афинах продолжалась. Во время тирании Писистрата, захватившего власть в свои руки в 560 г. до н. э., много имений, конфискованных у аристократов, было распределено между беднейшими крестьянами, для нуждающихся земле-

дельцев был введен доступный кредит. в интересах торговцев и ремесленников создан значительный торговый и военный флот. Заключительный этап этой борьбы между аристократией и демократией в Афинах падает на последние годы VI в. до н. э., когда переворот, произведенный в 509 г. Клисфеном, окончательно уничтожает господство аристократии и последние остатки родового строя.

Вскоре после этого Афинам пришлось возглавить борьбу греков с персами. Эта борьба привела к установлению афинской морской державы. А затем наступает расцвет афинской рабовладельческой демократии, который уже падает на время после греко-персидских войн.

СДВИГИ В ОБЛАСТИ ИДЕОЛОГИИ. ЛИРИКА—ВЕДУЩИЙ ЖАНР ПОЭЗИИ В ЭТУ ЭПОХУ

В ходе борьбы между аристократией и демократией в VII—VI вв. до н. э. рвутся не только экономические устои родового строя, но происходят значительные сдвиги и в области идеологии. Сильно меняются все привычные воззрения и понятия — нравственные, бытовые и эстетические. В литературе ведущим жанром становится лирика. Эпос, прославляющий героев древности, уже не может полностью удовлетворить духовных запросов народных масс, хотя он по-прежнему высоко ценится и является существенным элементом воспитания. Это — признанное сокровище, завещанное греку от его предков и любовно оберегаемое им. Но для эпохи социальных движений VII—VI вв. эпос уже не был художественным отра-

жением реальной обстановки, существовавшей в то бурное время. Необходима была такая литература, которая давала бы народу непосредственные импульсы для активной деятельности. Как ответ на эту потребность появилась лирика, ставшая ведущим литературным жанром эпохи.

При родовом строе наблюдается общность умственного и нравственного кругозора. Личность еще не выделена из коллектива. Это и определяло черты так называемого эпического мировоззрения. Эпический поэт поет о том, что известно всем и всех интересует, что мог бы спеть любой другой, но он делает это лучше других потому, что в него вложен богами дар поэтического слова¹. Но такая общность мировоз-

¹ Греческое слово «эпос» (ἔπος) и обозначает буквально «слово», «сказ», «повествование».

зрения, такое единение певца и народа не могли сохраниться в Греции в эпоху гражданских войн VII и VI вв. до н. э. потому, что в это время происходил процесс формирования рабовладельческого общества, а внутри класса рабовладельцев происходил процесс социальной дифференциации. Теперь поэт расценивает жизненные явления с точки зрения той социальной группы, к которой он сам принадлежит, или — бывало и так — на точку зрения которой он сам становился, не принадлежа, однако, к этой группе по своему социальному происхождению. Последний случай относится как раз к литературной деятельности Солона. В своих лирических произведениях он отстаивает проведенную им политическую реформу, исходя из интересов средних слоев населения, хотя сам он, как известно, принадлежал к знатному аристократическому роду.

Наоборот, в стихотворениях лирического поэта Феогнида из Мегары (VI в. до н. э.) ярко выявляется ненависть аристократа к народу. Переворот заставил Феогнида бежать из родного города и в бедности скитаться по чужим краям, — пишет он в поучении некоему Кирну, очевидно, молодому человеку из аристократической семьи. В другом месте своего поучения Феогнид сравнивает свой город с кораблем, который мчится сквозь непроглядную ночь по бурному морю. Так как добрый кормчий смещен и кораблем управляют другие люди, поэт опасается, как бы кораблю «зыби седой не испить».

Распад родовых связей в эпоху социальных движений VII—VI вв. до н. э.

сопровождается ростом самосознания человеческой личности, ростом индивидуализма. Лирика той эпохи уделяет внимание и теме любви. Это можно сказать прежде всего о лесбосской поэтессе Сапфо (конец VII — первая половина VI в. до н. э.), в творчестве которой любовь была главным мотивом. Наряду с этой основной темой в нескольких дошедших фрагментах Сапфо дает яркие изображения картин природы. Она говорит о вечерней звезде, прекраснейшей из всех звезд, о том, как цветущий луг сверкает росинками под лунным светом, как ночное дыхание ветра проносится в листьях яблони и их трепет навеивает глубокий сон.

Порой лирика этой эпохи обращается и к мифологическим сюжетам. Но, привыкнув к самонаблюдению и анализу, лирический поэт вносит их в те эпические предания, которые дошли от глубокой древности. Главный интерес сосредоточивается уже не на самом событии, а на том личном участии, какое принимал в нем мифологический персонаж, на его мотивах и побуждениях. Поэт отбрасывает в мифе то, что кажется ему противоречащим новым нравственным понятиям, или видоизменяет миф в соответствии с той художественной задачей, которую он перед собой ставит. Иногда старые верования подвергаются резкой критике. Так, представитель элегической поэзии и в то же время философского эпоса Ксенофан Элейский (расцвет творчества которого падает, согласно одному древнему свидетельству, на начало 40-х гг. VI в. до н. э.) прямо говорит, что не следует воспевать битвы титанов, гигантов¹ и

¹ Г и г а н т ы — исполинские существа с чешуйчатыми драконовыми хвостами вместо ног, родившиеся от крови оскопленного Урана. Гиганты восстали против Зевса, но Зевс и другие олимпийцы в союзе с Гераклом перебили их всех до единого. Битва богов и гигантов («гигантомахия») — тема знаменитого фриза с алтаря Зевса в Пергаме (II в. до н. э.).

кентавров¹: все это выдумки старых времен. Ксенофан указывает, что люди приписывают богам не только свойства своего характера, но и свою наружность: эфиопы представляют своих богов черными, фракийцы — голубоглазыми и русыми. Ксенофан порицает Гомера и Гесиода за то, что они приписывали богам людские пороки².

Наряду с развитием в лирической поэзии индивидуалистических мотивов в эту эпоху появились и такие лирические произведения, которые выражали чувства и мысли целого коллектива. Таковы, например, торжественные хоровые песни в честь богов (гимны) и в честь людей (энкомиины и эпиникии); последние прославляют победителей на общегреческих состязаниях. Помимо этого были еще юношеские песни, девичьи песни, плачи по умершим (трены) и т. д. Исполнение произведений торжественной лирики сопровождалось аккомпанементом флейты или кифары.

На первые три десятилетия VI в. до н. э. приходится учреждение в различных государствах Греции общегреческих игр.

В 590 г. были установлены в честь Аполлона пифийские игры в Дельфах, в 582 г. — истмийские и в 573 г. — немейские игры в Арголиде³. Наряду с гимнастическими состязаниями на всех этих играх происходили состязания поэтов и музыкантов.

Учреждение музыкальных и поэтических состязаний доказывает, что поэзия и музыка в эту эпоху заняли в греческом обществе настолько высокое место, что их достижения выносились на суд не только граждан своего государства, но демонстрировались и перед представителями других греческих государств, стекавшихся на состязания со всех концов тогдашнего греческого мира. Этот факт свидетельствует, далее, о том, что хозяйственные и культурные связи между многочисленными греческими полисами стали к началу VI в. до н. э. более тесными. Не подлежит, наконец, сомнению, что организация публичных поэтических и музыкальных состязаний в VI в. до н. э. в значительной степени подготовляла устройство в V в. до н. э. таких же больших и торжественных состязаний и в области драмы.

ДРАМА—ВЕДУЩИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР V В. ДО Н. Э.

В V в. до н. э. лирика уже не играет прежней ведущей роли — ее оттеснила на второй план трагедия. К сожалению, сфера наших наблюдений ограничивается в этом отношении только Атикой.

Но здесь, в передовом греческом государстве, дело обстояло именно так. Лирика, разумеется, не исчезла, но основным поэтическим жанром эпохи в Атике стала трагедия. Чем же можно объ-

¹ Кентавры — согласно греческой мифологии, полужюди, полулошадь, которые вступали с людьми в дикие схватки (известна их битва с народом лапифов после свадьбы Перифоя) и в конце концов были перебиты Гераклом.

² Все эти мысли изложены в дошедшем до нас в отрывках сочинении Ксенофана «О природе». Хотя по форме оно принадлежит к эпосу, сразу бросается в глаза коренное различие между эпосом Гомера и философским эпосом Ксенофана, который не стремится скрыть за изображаемыми событиями собственные мысли и чувства.

³ Учреждение самых знаменитых из общегреческих игр, олимпийских, предание относит еще к 776 г. до н. э.

яснить это изменение? Ход социальной борьбы в конце VI и в начале V в., развитие общества и государства ставили перед афинским гражданином ряд новых вопросов, ответа на которые он уже не мог найти в современной ему лирике. До поры до времени она объясняла греку сущность окружающей его жизни, а в ряде случаев указывала даже, как добиться ее изменения (это можно сказать, например, о произведениях Солона). Но усложнившиеся общественные отношения в Афинах конца VI и первых десятилетий V в. — с напряженной борьбой партий, потрясающими событиями греко-персидских войн, развитием культуры и искусства — не находили с должной полнотой отражения в лирической поэзии.

В условиях напряженной социальной борьбы конца VI — первой половины V в. перед каждым гражданином афинского полиса вставал вопрос о том, какое место он должен занять в этой борьбе, о его социальном поведении. Следует отметить, что вопросы права и государства в той или иной степени затрагиваются во всех дошедших до нас трагедиях Эсхила. Касается их в своих трагедиях — особенно в «Антигоне» — и Софокл. Очевидно, тема государства и норм поведения индивидуума по отношению к нему была животрепещущей для той эпохи. Новые жизненные отношения требовали такого литературного жанра, который с наибольшей полнотой смог бы отразить их. Таким жанром и явилась драма. Но драма (и в первую очередь именно греческая трагедия) стала не только новым литературным жанром: она писалась специально для постановки на сцене и сделалась основой нового театрального искусства. По свидетельству греков, трагедия уже во второй половине VI в. до н. э. достигла значительного развития, использо-

вав богатое наследие эпоса и лирики. Трагедия многим была обязана эпосу, из которого заимствовала свои сюжеты. Но трагический поэт относился к старинным преданиям так же, как несколько раньше относился к ним лирический поэт. Главный интерес драматурга сосредоточивается не на самом мифологическом событии, а на том участии, какое принимают в нем мифологические персонажи: па мотивах, побуждающих героя к тому или иному действию, на столкновениях действующих лиц. Гомер уже создал в своих поэмах яркие человеческие характеры. Но они были даны главным образом в описании: поэт говорил о них повествовательно, в третьем лице. В греческой лирике VII—VI вв. яркая человеческая индивидуальность сама выступает перед своими слушателями. Не представляло никаких затруднений с точки зрения формы дойти до мысли о том, чтобы ввести эту яркую человеческую индивидуальность в уже существовавшую примитивную драму и заставить ее действовать на глазах у зрителей. И самый хор примитивной драмы многое воспринял от хоровой лирики. Зарождающаяся к концу VI в. до н. э. новая драма очень многим обязана лирике VII—VI вв. В самом деле, раскрытие душевных переживаний человека достигло в греческой лирике высокой степени совершенства. Но это как раз и требуется для драмы, где действующие лица должны давать мотивировку своим поступкам, раскрывая в то же время волнующие их чувства и стремления. Известно, например, что сицилийский лирик Стесихор (ок. 630 — ок. 560 гг.) строго выдерживал характеры лиц, которых он выводил в своих песнях, а чтобы лучше обрисовать их, постоянно варьировал свой слог; поэтому возвышенный слог у него встречался наряду с низким. Другой лирический

поэт, Симонид Кеосский (жил между 557—469 гг.), старался в своих тренях при изображении страданий дать правдивое описание их, чуждое всякой искусственности. До нас дошло выражение древних «Симонидовы слезы». В своих гипорхемах¹ Симонид старался соединить красоту слова с выразительностью движений в танцах, постановкой которых он сам руководил.

Самое строение хоровых партий в трагедии во многом было подготовлено уже хоровой лирикой. Так, Стесихору приписывалось введение в лирическую поэзию так называемой триады, состоявшей из трех частей: строфы, антистрофы

и эпода. Строфа и антистрофа были написаны одним и тем же лирическим размером и содержали одинаковое количество стихов. Эпод же имел новый размер. Строфа исполнялась при движении хора в одну сторону, антистрофа — при движении в противоположную. Эпод исполнялся после остановки хора, на одном месте. Такое деление в хоровых песнях способствовало большей живости и выразительности их исполнения. Это построение хоров перешло в трагедию: исполнение хоровых партий в ней также всегда идет по строфам и антистрофам. Что касается эпода, то он в трагедии встречается редко.

ГРЕЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ ДО ЭСХИЛА

Как уже было сказано, зачатки драматических представлений возникли еще при родовом строе. Однако греческая драма и театр в том виде, в каком они дошли до нас по памятникам V в. до н. э., могли возникнуть только в результате разложения родового строя и образования античного полиса. Круг вопросов, который затрагивается в драме, очень сложен и выходит за рамки представлений и понятий родового общества. Это — рассуждения о варварской и греческой государственности, вопрос о преимуществах той или иной формы правления, критика старых религиозных верований, вопрос о положении женщины в обществе и т. д. Никогда примитивная драма родового общества не могла бы ставить и обсуждать подобные проблемы.

Хотя театральное искусство сохраняло связь с культом Диониса, лишь

одна из дошедших до нас трагедий — «Вакханки» Еврипида — говорит непосредственно о Дионисе. За время, отделяющее греческую трагедию от ее архаических прототипов, прежде всего, расширился самый круг сюжетов. Правда, их по-прежнему брали из той же мифологии, но на праздниках в честь Диониса наряду со страданиями («страстями») самого бога стали воспевать и изображать подвиги героев древности. Так возникли трагедии о Геракле, Агамемноне, Эдипе и других героях. В своей «Поэтике» (гл. IV) Аристотель кратко отмечает, что трагедия пережила много перемен и что отдельные драматические элементы ее усовершенствовались постепенно. Аристотель говорит о переходе от малых действий к созданию больших произведений, о введении диалога в трагедию (первоначальные трагедии были, скорее, лирическими кан-

¹ Г и п о р х е м а — жанр греческой хоровой лирики, рассчитанной на сопровождение пляской.

татами), об увеличении числа эпизодов, то есть собственно диалогических частей трагедии, и т. д. Можно предположить, что перемены эти свелись к следующим трем моментам:

1) уменьшился сатировский элемент в трагедии;

2) первоначальный рассказчик превратился в актера;

3) организовалось правильное развитие действия.

Хор сатиров нужен был там, где легенда непосредственно повествовала о Дионисе. И, наоборот, в песнях о героях хор сатиров должен был все более и более заменяться другим хором, состоящим уже из иных участников: родственников, друзей, воинов или слуг героя. Они были такими же спутниками этого героя, как некогда сатиры — спутниками Диониса. Рассказывают, что народ выражал неудовольствие этим нововведением. Создалась даже пословица, относящаяся к новым хорам: «Дионис тут ни при чем» (то есть сказанное не относится к делу). Можно думать, что в этих мнениях находит свое отражение борьба вокруг рождающегося театра между аристократией и демосом: аристократия старается ввести трагедию, возникающую в тесной связи с культом Диониса, в русло своего влияния. Героическая трагедия, показывавшая деяния героев, от которых аристократия вела свое происхождение, могла, конечно, способствовать укреплению ее уже пошатнувшегося идеологического влияния на народные массы. Но помимо причин социального характера должно было сыграть свою роль и религиозное чувство греков, которое никогда не позволило бы им совсем отказаться от хора сатиров — это было бы оскорблением Дионису, отнятием принадлежащих ему почестей. Таким образом, пришли к некоторому ком-

промиссу: в этой примитивной трагедии, сюжете которой были деяния героев, сохранился и хор, состоявший из сатиров.

Вторым новшеством было превращение рассказчика в актера в собственном смысле этого слова. Прежде в дионисийских трагедиях рассказчик изображал или самого Диониса, или одного из его врагов. В героических трагедиях рассказчик должен был изображать самого героя. Гораздо чаще он, вероятно, изображал последовательно несколько персонажей — героя, бога, вестника. Благодаря такой игре героический миф как бы оживал перед глазами зрителей.

Третье нововведение заключалось в установлении правильного развития действия. С течением времени отказались от импровизации. Роли хора и актера фиксировались заранее. Эти примитивные «устные» трагедии были составлены так, что песни хора заполняли почти всю трагедию. Действие оставалось еще очень элементарным, что было связано с несложностью сюжета и неумением разнообразить ситуации.

Надо думать, что первоначальная трагедия была все же несколько большей по объему, чем ее родоначальник — дифирамб. По мере того как новый жанр завоевывал симпатии зрителей, стали разрабатывать более сложные сюжеты. Таким образом возникли большие лирические трагедии, части которых, однако, можно было еще легко отделять друг от друга. Подобно тому как актер исполнял последовательно несколько ролей, хор тоже мог представлять последовательно разные группы, например, спутников Лая, потом — сотоварищей Эдипа, далее — воинов Этеокла или Полиника. Трагедия оказывалась составленной из нескольких эпизодов, которые порой обособлялись. Одной из таких частей, и именно послед-

ней, была сатировская драма, то есть веселая драма мифологического содержания, в которой хор обязательно состоял из сатиров. С течением времени установился обычай давать вместе четыре связанных одним сюжетом пьесы, одной из которых и была сатировская драма. Эти четыре пьесы составляли тетралогию.

Диалог в ранних трагедиях мог иметь различную форму. Он мог быть чисто лирическим и состоять из попеременного пения хора и актера. Чаще всего это был обмен жалобами, патетическими вопросами, стенаниями и криками скорби, из которых в дальнейшем возник коммос — плач классической трагедии.

Иногда же хор пел один, а актер пользовался речитативом, приближавшимся более или менее к декламации.

Или же, наконец, запевала-корифей выступал от имени хора, и тогда между ним и актером возникал настоящий диалог.

Различные усовершенствования, введенные в трагедию, были связаны с деятельностью первых драматургов. Однако по состоянию источников трудно с полной достоверностью сказать, что именно внесено каждым из них, не говоря уж о том, что имена некоторых драматургов для нас утрачены.

Сами греки считали, что трагедия многим обязана Феспиду (другая русская форма — Теспис), родившемуся в Аттике ок. 580 г. до н. э. Он выделил из хора особого исполнителя — актера, получившего название «гипокрит», то есть ответчик. Наименование актера «ответчиком» ясно показывает, что хор все время играл в трагедии активную роль. Но теперь могло уже быть диалогизированное пение, а не чередующееся пение солиста (обычно корифея) и хора. По преданию, Феспид сам был

единственным актером в своих трагедиях.

В 534 г. до н. э. так называемый «тиранн» (единоличный правитель) Афин Писистрат, покровительствуя народному культу Диониса, организовал в Афинах первые официальные драматические представления, на которых и выступил с драмой Феспид. По-видимому, вначале Феспид не решился еще ограничить действие сатирических хоров, но с течением времени он дал явный перевес героическому элементу над элементом сатирическим, и в конце концов последний стал существовать только в сатирических драмах, теперь целиком отделившихся от трагедий.

Гораций в «Послании к Пизонам» рассказывает, что Феспид разъезжал по деревням, договариваясь с тем или иным демом (сельский округ, пользующийся самоуправлением) о праздничном представлении. Своеобразная повозка служила, видимо, не только для хранения несложного оборудования, но и выполняла функции декорации. Подтверждением этому служат изображения на некоторых чернофигурных вазах повозок, имеющих форму корабля, поставленного на колеса. Подобные «морские колесницы» (*carrus navalis*) жили долгие годы. Они распространились по средиземноморью до Рима, из Рима перешли в провинции, а позже появились на итальянских карнавалах, получивших отсюда свое название. Можно с уверенностью утверждать, что трагедия Феспидова уже далеко ушла от первоначального дифирамба, но все же в ней не было диалога в настоящем значении этого слова или в лучшем случае употребление его было сведено до минимума. Почти вся трагедия состояла еще из песен хора и актера.

От произведений Феспидова до нас дошли только несколько заглавий его

пес. Считают, что Феспид также ввел усовершенствование в одежду актеров. Гораций говорил, что в эту эпоху актеры мазали лицо вишной гущей. Другие думают, что они употребляли белила, портулак, а может, — и маски из полотна.

О Фринихе дошло несколько больше сведений. Он был, по-видимому, самым знаменитым из драматургов — предшественников Эсхила. Фриних одержал победу на состязаниях трагиков на 67-й олимпиаде (512—508 гг. до н. э.). Плутарх называет его победителем еще и в 476 г. С именем Фриниха связывают введение в трагедию женских персонажей, что, однако, некоторыми учеными оспаривается. Фриних считался хорошим поэтом, прекрасным актером и певцом. До нас дошли названия десяти его пес. Две трагедии Фриниха — «Взятие Милета» и «Финикиянки» — отражали современные поэту политические события. Первая пьеса изображала взятие Милета персидским царем Дарием в 494 г. до н. э. Афины не оказали ионийским городам необходимой помощи, и эта пьеса должна была показать судьбу Милета и объяснить ее как следствие неправильной внешней поли-

тики Афин. Геродот рассказывает, что при постановке «Взятия Милета» весь театр разразился рыданиями. Возбуждение, вызванное этим спектаклем, было столь велико, что власти присудили поэту к уплате штрафа в 1000 драхм¹ и запретили постановку его пьесы².

«Финикиянки», поставленные в 476 г. до н. э., прославляли Саламинскую победу. Хор в этой трагедии, по всей вероятности, составляли жены воинов, отправившихся с персидской армией на завоевание Греции. Можно думать, что эта трагедия состояла в значительной степени из жалобных песен хора и все еще напоминала старинную лирическую кантату.

Среди других предшественников Эсхила следует назвать Пратина, считавшегося создателем сатировской драмы, но писавшего также и трагедии. От одной его пьесы сохранилось тринадцать стихов у Афинейя. Это, по-видимому, отрывок из партии хора. Автор ведет здесь с комическим пылом судебное дело против своей флейты. Однако он не требует полного устранения флейты, а желал бы только, чтобы она не заглушала его пения.



¹ Д р а х м а — денежная единица Греции.

² Причины наложения на Фриниха этого штрафа не вполне ясны; быть может, афинское правительство, понимавшее неизбежность столкновения с персами, но желавшее оттянуть его, сочло в тот момент неуместным и преждевременным призыв Фриниха к отпору персам.

ПОСТАНОВОЧНАЯ ТЕХНИКА ГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА

Организация театральных представлений. Актеры в греческом театре. Маски трагических актеров. Костюмы трагических актеров. Маски и костюмы в сатирической драме. Маски и костюмы в древней комедии

ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Трагедии, как и комедии, не ставились в Греции повседневно. Тесно связанные с культом Диониса, спектакли шли только на празднествах этого бога и в его честь. В течение года справлялось несколько таких праздников, на которых и ставились драмы. Театр в Греции был государственным учреждением, и организацию театральных представлений брало на себя само государство в лице своих должностных лиц. Постановка драмы падала на время начиная с декабря и до самой весны. Первым праздником были Малые или Сельские Дионисии. Он справлялся в месяце Посейдоне (в конце декабря — начале января), когда в деревнях в первый раз сливали и пробовали молодое вино. Существенную часть праздника составляло шествие с ношением фалла, пением фаллических песен и жертвоприношением козла¹. Шествие сопровождалось грубыми деревенскими шутками и плясками. В более позднее время на этом празднике ставили обычно пьесы, которые уже проšli в Афинах, а горожане охотно посещали их. Особой известностью пользовались

Малые Дионисии, справлявшиеся в гавани Афин — Пирее.

Следующий праздник — Ленеи — справлялся уже в самих Афинах и составлял как бы продолжение Сельских Дионисий. Ленеи праздновались в месяце Гамелионе (в январе-феврале). На них ставили трагедии и комедии. Праздник, по-видимому, был учрежден только в VI в. до н. э. при Писистрате. Представления происходили вначале в священной ограде Диониса Ленеиского², которая, согласно раскопкам немецкого археолога В. Дёрпфельда (1853—1940), находилась в ложбине между Акрополем, Пниксом (место Народного собрания) и Ареопагом. Когда же был построен постоянный театр на юго-восточном склоне Акрополя, представления давались в нем. Так как Ленеи справлялись зимой, когда морские пути были закрыты, то праздник имел только местное значение.

Третьим праздником были Великие или Городские Дионисии, которые справлялись весной, в месяце Элафеболионе (в конце марта — начале апреля). Это был самый блестящий и роскошный

¹ Представление об этом празднике дает комедия Аристофана «Ахарняне».

² Ленеи — округ Афин.

праздник в честь Диониса, справлявшийся не только Афинами, но и всей Атикой. Море в это время было спокойным, и союзники приезжали в Пирей, привозя в казну Афинского морского союза свои взносы и товары. На второй день праздника старинная деревянная статуя Диониса в торжественной процессии переносилась из Ленея в маленький храм Диониса за городом и обратно в Ленея, причем хоры пели дифирамбы в честь бога. На Великих Дионисиях шли трагедии и комедии. Почти все свои победы Эсхил, Софокл и Еврипид одержали, по-видимому, на этом празднике.

Организация драматических состязаний была доверена разным должностным лицам. На Великих Дионисиях и Ленеях распорядителями являлись высшие должностные лица государства, члены коллегии архонтов (так называемый архонт-эпоним на первом празднике, и архонт-басилевс — на втором). Постановками на Сельских Дионисиях распоряжались демархи (сельские выборные магистраты).

При постановке пьес происходили состязания драматургов. Желавший поставить свою пьесу должен был просить у архонта хор. Архонт мог дать драматургу хор или же отказать ему в этом. Это предоставление хора было первой оценкой пьесы. Принятые к постановке пьесы оплачивались за счет государства, причем некоторые авторы получали высокий гонорар. К состязанию допускались три драматурга. Каждый из них должен был представить по четыре пьесы: три трагедии и одну сатирическую драму. Три трагедии, связанные единством сюжета, составляли трилогию. После трилогии шла сатирическая драма. Сами состязания продолжались три дня. Каждый день утром играли три трагедии и одну сатирическую драму

того или иного из допущенных к состязанию поэтов. Под вечер играли комедию, также представленную на конкурс. До открытия состязаний происходил так называемый проагон (то есть предварительное состязание), игравший роль отчасти извещения зрителей, отчасти генеральной репетиции. Проагон проходил не в театре, а в Одеоне. Это было специальное здание, построенное вождем афинской демократии Периклом для музыкальных состязаний.

Драматурги и дифирамбические поэты получали хор от архонта, а все издержки, связанные с обучением хора, брали на себя богатые сограждане. Таким образом, к государственной инициативе присоединялись и частные лица. Богатый гражданин, подготовивший хор для драматических или лирических состязаний, назывался хорегом. Хорег должен был организовать хор, обучить его, одеть — и все это сделать за свой счет. Для каждого праздника назначалось от шестнадцати до восемнадцати хорегов. Каждая из десяти аттических фил (территориально-политических общин, на которые делился афинский народ) выступала с дифирамбом, который исполнялся хором из мужчин или из мальчиков. Таким образом, требовалось десять хорегов для лирических хоров. К этому числу надо прибавить трех хорегов для тетралогий и трех (а до Пелопоннесской войны даже пять) — для комедий. В хоревты (участники хора) набирали любителей, в которых Афины — при их горячей любви к драматическим представлениям и музыке — недостатка в ту эпоху не испытывали. Среди хоревтов было, вероятно, немало и подготовленных людей. Вначале драматурги сами обучали хор, но уже очень скоро им пришлось прибегать к помощи специальных учителей хора («хородидаскалов»).

Участники трагического хора, как и хорег, считались служителями божества; хорег и хоревты на то время, пока они были заняты подготовкой к драматическим представлениям, освобождались от военной службы.

Судили на состязаниях особые выборные судьи. Порядок выбора их для нас не совсем ясен. Для победивших драматургов были установлены три награды. Занявший на состязаниях третье место, считался, однако, потерпевшим поражение. Помимо своего гонорара автор получал от государства в качестве награды венок из плюща. На долю хорегов, которые подготовили хор для победивших драматургов, выпадала

большая часть. Такой хорег имел право воздвигнуть памятник в честь своей победы. На этом памятнике писали время представления, имя победившего драматурга, название его пьесы, а также имя его хорего. Результаты состязаний вносились, кроме того, в особый протокол, который хранился в государственном архиве Афин. Записи такого рода стали позже называть дидасками. Некоторые из них дошли до нашего времени, но большей частью в передаче александрийских ученых, составлявших сборники таких дидаскалий, представляющих собою один из драгоценных источников по истории античного театра.

АКТЕРЫ В ГРЕЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

По преданию, Феспид сам был единственным актером в своих трагедиях. Партия актера, чередуясь с песнями хора, и составляла всю пьесу.

Вскоре после Феспида Эсхил ввел второго актера (девторагониста), а младший современник Эсхила, Софокл, — третьего (тригагониста). Но и после Софокла появлялись пьесы, в которых играли только два актера. Основные роли в драме исполнял первый актер (протагонист). Поэтому он один и назначался архонтом и уже сам выбирал для себя дейтерагониста и тригагониста.

Следствием тесной связи театра Греции с культом Диониса, а в эпоху расцвета греческой рабовладельческой демократии и со всей общественной жизнью Афин, явилось то, что актеры пользовались в Греции большим почетом и занимали высокое общественное положение. Актером мог быть только свободный человек. Актеры, как и драматурги, принимали в V—IV вв. самое

деятельное участие в общественной жизни. Их могли избирать на высшие государственные должности в Афинах и даже отправлять в качестве послов в другие государства.

Однако победителями на драматических состязаниях вначале признавались только хорег и драматург. Что касается актеров, то они в расчет не принимались. Объясняется это тем, что на первых порах драматург был единственным, а когда при Эсхиле появились два актера, то по крайней мере главным исполнителем своих произведений. Обязанности драматурга и актера были еще тесно связанными. Однако с течением времени в связи с дальнейшим развитием театрального искусства и повышением требований к исполнительскому мастерству подобное совмещение в одном лице обязанностей драматурга и актера оказалось уже невозможным. Вместе с тем в глазах общества постепенно возрастало и значение актеров как художников,

вместе с драматургом принимающих участие в создании спектакля.

Около 449 г. до н. э. на Великих Дионисиях был установлен конкурс для протагонистов трагедий. На Ленеях конкурс для протагонистов, игравших в комедиях, установили ок. 442 г. до н. э., для протагонистов трагедий — ок. 433 г. до н. э. Конкурс на Великих Дионисиях для протагонистов комедий учредили только в 325 г. до н. э. В протоколах состязаний всегда отмечался лишь первый актер — протагонист. В надписях, относящихся к состязаниям, совсем нет упоминания о девертагонистах и триагонистах. Награда за исполнение роли присуждалась независимо от награды, присуждаемой драматургу. Так, например, в 418 г. до н. э. трагический актер Каллипид был провозглашен победителем, а драматург, в пьесе которого он играл, получил только вторую награду. Из некоторых надписей IV в. до н. э. мы имеем сведения о том, что каждый из протагонистов обязательно играл в одной из трагедий, участвовавших в конкурсе. Следовательно, в трилогии каждого драматурга выступали все три протагониста. Очевидно, это делалось с целью поставить драматургов в равные условия при состязании. В противном случае иногда могло бы создаться такое положение, что трагедия какого-либо драматурга больше понравится публике благодаря игре выдающегося актера.

Таким образом, наибольшее число актеров в греческой драме не превышало трех. Но так как в любой трагедии число действующих лиц больше, чем три, то одному и тому же актеру приходилось играть несколько ролей в пьесе. Впрочем, значительная ее часть проходила не перед глазами зрителя, и он получал сведения о том, что про-

изошло за сценой, через вестников, домочадцев или слуг. Это давало возможность обойтись несколько меньшим числом актеров. Кроме того, если в пьесах были немые роли, то их исполняли особые актеры, не входившие в основной состав. Лишь в исключительных случаях в драму включался четвертый актер, что ложилось дополнительным расходом на хорюга. Такой актер назывался «парахорёгема» (то есть лишняя поставка хорюга).

Женские роли всегда исполнялись мужчинами. Трагический и комедийный актер должен был не только хорошо декламировать стихи драмы, но уметь петь и танцевать. Кроме коммоса (лирическая жалоба, исполняемая актером и хором, или чередующееся пение двух актеров) и сольных партий (носивших название «монодий») в некоторых драмах встречается попеременное пение двух актеров — амейбейон. Самый способ речевого исполнения актером отдельных частей драмы был неодинаков. Части текстов греческих драм, близкие по своему содержанию и настроению к обыденному разговору, актеры читали. Это называлось каталогэ, и обычным размером для таких частей драмы был ямбический триметр. Более оживленные места переходили в речитатив (паракаталогэ), и, наконец, в наиболее патетических местах актеры пели (мэ-лос).

Путем постоянных упражнений греческие актеры выработывали большую силу и звучность голоса, его выразительность и безукоризненность дикции и доводили до большого совершенства искусство пения. Но, кроме того, греческий актер должен был владеть искусством танца и вообще искусством движения в широком смысле этого слова, что требовало в свою очередь большой работы.

МАСКИ ТРАГИЧЕСКИХ АКТЕРОВ

Актеры носили маски, и поэтому мимика лица как одно из средств театральной выразительности для зрителей исчезала. Тем больше должны были греческие актеры работать над искусством движения и жеста.

Маска проникла в греческий театр вследствие исконной связи последнего с культом Диониса. Жрец, изображавший божество, всегда выступал в маске. Это мы видим еще и теперь у народов, стоящих на низкой ступени культурного развития. Исполнение женских

ролей мужчинами в дальнейшем развитии трагедии было дополнительным побуждением для сохранения масок. Применение только грима не всегда могло дать желательный результат. Сами греки упоминают, что первоначально вместо маски лицо обмазывали винными дрожжами или покрывали его листьями растений. Но если происхождение маски надо искать в связи драмы с культом Диониса, то впоследствии употребление маски обуславливалось не только религиозными соображения-



Маски трагических актеров



Маски

ми, но и самыми размерами греческого театра. Без маски зрители последних рядов едва ли смогли бы достаточно ясно видеть лица актеров.

Маски делались из дерева или из полотна. В последнем случае полотно натягивалось на каркас, покрывалось гипсом и раскрашивалось. Маски закрывали не только лицо, но и всю голову, так что волосы прически были укреплены на маске, к которой в случае надобности прикреплялась также и борода. Трагическая маска снабжалась обычно бинкосом (выступом над лбом, удлиняющим рост актера). Высота онкоса была различной, а на некоторых трагических масках его и совсем не было.

Существует громадное количество памятников, изображающих маски древнегреческого театра: разрисованные ва-

зы, статуэтки, барельефы, мозаика, резные камни и т. д. К сожалению, все они относятся не к V в. до н. э., а к более позднему времени, и на основании их нельзя получить полного представления о развитии маски от Эсхила до Аристофана. Только на основании изучения истории греческой скульптуры в V в. до н. э. можно составить приблизительное представление о масках этого периода.

Для каждой отдельной роли требовалась и особая маска. Но иногда актер, игравший одну и ту же роль, должен был менять маску, если по ходу пьесы надо было показать резко изменившееся лицо. Так, в конце трагедии Софокла «Эдип-царь» Эдип появляется в новой маске с выколотыми глазами и окровавленным лицом. Вначале маски были очень простыми. Вплоть до 470 г.

до н. э. греческая пластика была бес- сильна оживить человеческое лицо изображением душевного состояния. Она знала только одно средство выражения. Это — застывшая «архаическая» улыбка, почти гримаса, которая однообразно повторяется на всех лицах, даже на печальных. Другая характерная черта скульптуры этого времени — полихромия, то есть многоцветность, раскраска, применяемая к лицам совершенно условно. Таким образом, лица с застывшим выражением, ярко раскрашенные в совершенно условный цвет — вот, без сомнений, общий вид наиболее древних трагических масок, которыми в 90-х и 80-х гг. V в. до н. э. пользовался и Эсхил. Но в связи с дальнейшими успехами пластики начинают изготовлять более естественные и художественно исполненные маски. Проходят два-три десятилетия, и скульпторы умеют уже изображать на лице различные чувства, например внимание или любопытство. Но все же скульпторы остаются еще очень сдержанными в изображе-

нии страсти и боли: горизонтальная складка на лбу, несколько выступающие вперед губы, борозды, идущие вниз от носа к губам, — вот немногочисленные художественные приемы, которыми пользуются, чтобы несколько изменить спокойствие линий. Именно так мы должны, по всей вероятности, представлять себе маски в «Орестее» Эсхила (458 г. до н. э.)

О масках еще более позднего времени, когда создавал свои произведения Фидий, дают представления идеальные человеческие фигуры, изображенные на фронтонах Парфенона. У Фидия есть какая-то общая безмятежность лиц. Таков был эстетический идеал эпохи: экспрессия и патетика приносились в жертву чистоте линий. «Губы, полуоткрытые как раз настолько, чтобы дать выход голосу, одна или две складки на лбу и между бровями, несколько мазков кисти, чтобы оттенить выпуклость форм, — вот основные черты, даваемые в масках Софокла и Еврипида для передачи душевных аффектов»¹.

КОСТЮМЫ ТРАГИЧЕСКИХ АКТЕРОВ

Мы лучше осведомлены о том, какой костюм носили трагические актеры в более позднюю эпоху. Но относительно времени Эсхила, Софокла и Еврипида наши сведения крайне скудны, а о многом приходится говорить лишь предположительно.

В своих существенных чертах одежда трагических актеров была некоторым видоизменением пышного костюма, который носили жрецы Диониса во время исполнения ими религиозных церемоний. Одна разрисованная ваза VI в.

до н. э., хранящаяся ныне в музее Бонна, показывает Диониса, одетого в такой же костюм, какой будут носить в последующее время актеры в трагедиях Эсхила. Характерные черты, которыми этот костюм отличался от обычного, следующие: 1) вместо простых прорезов для рук трагический хитон (то есть нижняя одежда, род рубашки) имел длинные рукава, доходящие до кисти руки; 2) театральные хитон опускался даже у мужчин до пят, тогда как хитон, который носили в жизни,

¹ O. Navarre, Le théâtre grec, 1925, p. 190.



«Ваза Андромеды».
Андромеда в театральном костюме

доходил только до колен (впрочем, хитон слуг был значительно короче, чем хитон господ; эта условность уже с самого момента выхода на сцену слуги и господина указывала на различие их общественного положения); 3) пояс хитона, как правило, был высоко поднят, что наряду с необычной длиной хитона увеличивало рост актера; 4) хитоны и плащи украшались богатыми и разноцветными вышивками, чего не было на хитонах и плащах, которые носили в жизни. На театральных хитонах и плащах вышивались различные и нередко сложные рисунки — цветы, пальмы, звезды и арабески, а также фигуры людей и животных. Такой расшитый костюм изображается на одной вазе V в. до н. э., которую называют «вазой

Андромеды». Этот рисунок был навеян, вероятно, представлением трагедии Еврипида «Андромеда», шедшей в 412 г. На так называемой «вазе Медеи», относящейся к IV в. до н. э., на героине такой же хитон до пят и с длинными рукавами. Единственное различие в том, что орнамент носит в большей степени геометрический характер и не включает в себя фигур людей и животных.

Второй принадлежностью трагического костюма был плащ, отличавшийся гораздо большим разнообразием, чем хитон. Полидевк перечисляет довольно много плащей, покроем которых можно свести к двум основным видам: широким, располагавшимся складками вокруг тела (гиматий), и коротким с застежкой на плече (хламида). Никаких

описаний этих плащей до нас не дошло, но уже самые названия некоторых из них свидетельствуют о блеске и богатстве их отделки. Отдельные персонажи носили, кроме того, специальную одежду. Дионис, например, носил длинный плащ шафранного цвета, по виду совсем женский. У царей был длинный плащ пурпурового цвета. Царицы сверх хитона пурпурового цвета со шлейфом надевали белый гиматий, также окаймленный пурпуром. Одевание богов состояло из шерстяного плаща, закрывавшего все тело. Изгнание, траур, несчастье также находили свое выражение во внешнем виде и отличиях костюма. Одежды изгнанников, например, были белого цвета, но загрязнены от пыли и непогоды. Черный цвет обозначал не только траур, но и вообще несчастье. Само собой разумеется, что лохмотья, в которые одевал некоторых своих героев Еврипид, были символом нищеты.

Обувь трагического актера называлась котурнами или эмбатами. В жизни это название применялось к башмакам с высокими голенищами, которые зашнуровывались спереди. Сценические котурны представляли собой род сандалий и имели толстые, состоящие из нескольких слоев, подошвы, благодаря чему увеличивался рост актера. Мы видим такой котурн на так называемом дрезденском барельефе, который относят приблизительно к I в. до н. э. Изображенный на нем актер — в котурнах, подошва которых состоит из четырех слоев. На менее высоких котурнах — актер в костюме царя на стене в Пом-

пеях; оригинал этого изображения, как полагают, восходит к IV в. до н. э. На вазе из Неаполя, где дано изображение подготовки к представлению сатировской драмы, в верхнем ряду справа и слева от сатиров — две мужские фигуры, в одной из них можно признать Геракла. Голенища котурнов расписаны, но подошвы их имеют лишь небольшие утолщения. Сама ваза относится к концу V в. до н. э. Таким образом, можно полагать, что в классическую эпоху котурны трагических актеров не были еще такими высокими, как в последующее время. Высота подошвы увеличивалась, надо думать, постепенно в более позднюю эпоху; вероятно, у римлян обувь трагического актера превратилась в своего рода ходули (высота подошвы котурна доходила до 20 см).

Для того чтобы увеличить толщину своего тела, греческие актеры употребляли специальные подкладки или небольшие подушки, носившиеся под одеждой. Чтобы укрепить их, сверху на них надевали трико телесного цвета, плотно облегавшее тело актера. Употребление таких толщинков иногда вызывалось прямой необходимостью. Онкос и котурны, слишком удлиняя фигуру, искажали нормальные пропорции человеческого тела. Для восстановления их приходилось прибегать к искусственным приспособлениям, которые делали фигуру актера более полной. В комедии же употребление подушек и подкладок вызывалось стремлением нарушить нормальные пропорции человеческого тела и этим вызвать смех.

МАСКИ И КОСТЮМЫ В САТИРОВСКОЙ ДРАМЕ

Действующие лица сатировской драмы разделяются на две группы. В ней выступают, с одной стороны, трагиче-

ские персонажи — боги и герои. Расписная ваза Неаполитанского музея конца V в. до н. э. свидетельствует, что

эти персонажи сохраняли в сатирической драме те же маски и тот же костюм, что и в трагедии. Но рядом с этими серьезными персонажами скачет веселая толпа сатиров. Сатиры — демоны-козлы — пришли в Аттику с Пелопоннеса. В пелопоннесском дифирамбе, который дал рождение трагедии, они выступали в своем козлином облике. Но, проникнув ок. 500 г. до н. э. с Пратиком в Афины, они отождествлялись с родственными демонами, аттическими силенами — демонами-лошадьми. Из смешения этих двух видов духов и возник

сценический образ сатира, представляющий собой комбинацию лошади и козла с прибавлением некоторых человеческих черт. У сатиров такие характерные черты маски: широкий лоб прорезанный одной или двумя морщинами, плоское лицо, плоский нос, взъерошенная борода, всклокоченные и густые, откинутые назад волосы. Козлиные рога исчезли. Костюм сатиров составляли штаны из козьей шерсти с лошадиным хвостом сзади и огромным фаллом впереди. Туловище, затянутое в трико телесного цвета, казалось голым.

МАСКИ И КОСТЮМЫ В ДРЕВНЕЙ КОМЕДИИ

Задачей большей части масок древней комедии было вызвать смех. Другими словами, они были карикатурны. Некоторое исключение составляли только маски молодых женщин.

Кроме вымышленных персонажей поэты древней комедии выводили на сцену и своих современников. Так, у Аристофана в числе действующих лиц выводятся драматурги Эсхил и Еврипид, демагог Клеон, философ Сократ, стратеги Никия и Демосфен. Маска в таких случаях была обычно шаржированным портретом. Так, трагический поэт Агатон, известный своей изнеженностью, появлялся на сцене в женской маске. Были также и фантастические маски. В комедии Аристофана «Ахаряне» персидский посол, именуемый «Оком царя», как бы оправдывал свое официальное наименование единственным огромным глазом, который, собственно, составлял все его лицо.

Костюм древней комедии не был описан ни одним из дошедших до нас античных писателей. Единственные прямые сведения, которые мы имеем, это несколько случайных указаний,

рассеянных в пьесах Аристофана. На основании этих указаний можно сделать такие выводы: 1) в одной сцене «Лягушек» Дионис назван «толстобрюхим», что указывает на фальшивые животы, применявшиеся в древней комедии; 2) несколько мест из Аристофана свидетельствуют, что все персонажи мужского пола имели кожаный фалл; 3) из последнего указания с необходимостью вытекает другой вывод, а именно, что хитон комедийных актеров был непристойно короток.

Эти сведения о масках и костюмах, почерпнутые из комедий Аристофана, могут быть значительно пополнены рисунками на вазах и статуэтками, изображающими актеров комедии. Иллюстрация на стр. 62 воспроизводит такую статуэтку: вытарашенные глаза, безобразный нос, широко открытый рот; живот и зад непропорционально увеличены; хитон жесткий, по-видимому, из кожи, и такой короткий, что оставляет открытыми ягодицы и фалл.

Хор в комедии также выступал в масках и костюмах. Он мог изображать людей разного социального положения,



Комические актеры

разных занятий и возрастов — всадников, крестьян, ремесленников, стариков, старух и т. д. Кроме того, в древней комедии широкое распространение получили хоры, участники которых были одеты животными или какими-нибудь фантастическими существами. Так, у Аристофана танцуют хоры птиц, ос, облаков. Во всех этих случаях хореvты носили соответствующие костюмы и маски, которые ведут свое происхождение от костюмов и масок, употреблявшихся участниками комоса (веселое пьяное шествие — не путать с коммосом!) на сельских празднествах в честь Диони-

са. На пяти аттических вазах, относящихся приблизительно к 500 г. до н. э., мы действительно видим участников праздника, которые веселятся с флейтистом во главе. Одни одеты какими-то птицами, другие — всадниками, скачущими на лошадях и дельфинах. Один из этих рисунков изображает хор всадников, причем каждый хореvт едет на спине своего сотоварища, который носит конскую маску и, кроме того, имеет хвост. Хореvт-конь наклонился вперед и опирается руками на колена, чтобы лучше держать на спине хореvта-всадника.

ЗДАНИЕ И ЗРИТЕЛИ ГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА

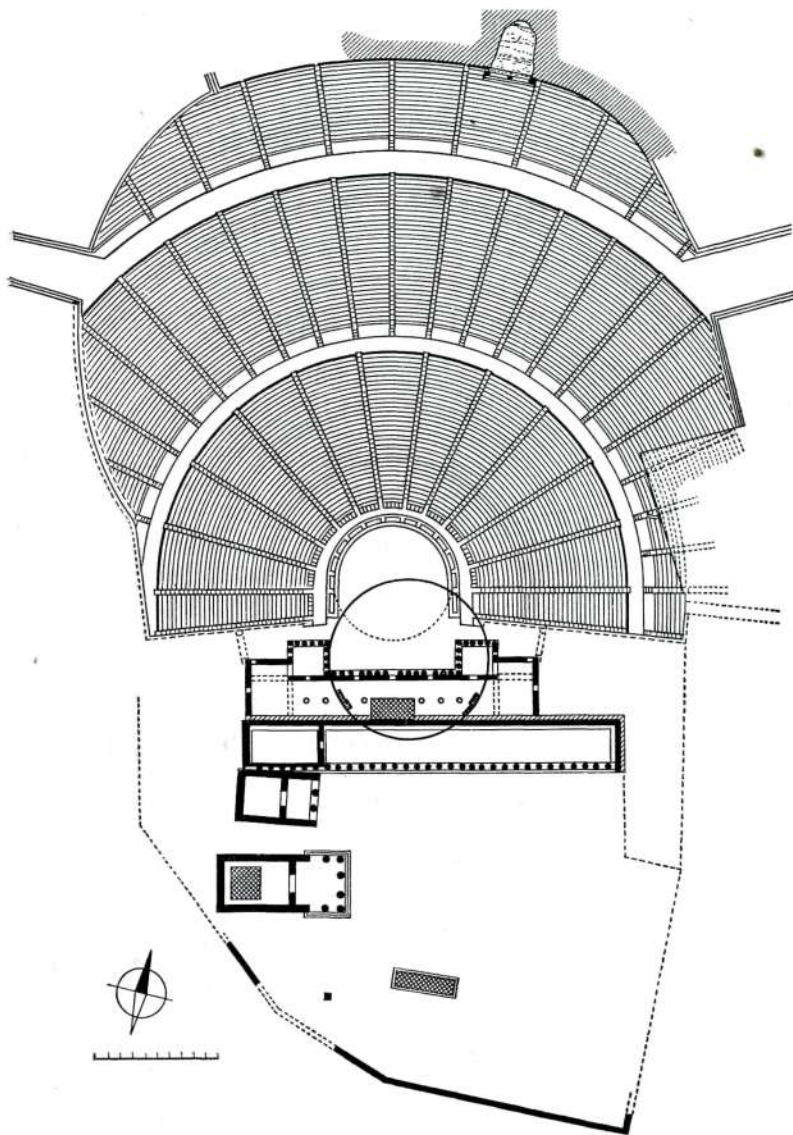
*Устройство греческого театра. Театр в Эпидавре. Театральные декорации.
Театральные машины. Зрители*

УСТРОЙСТВО ГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА

Ранее указывалось, что уже в древнейшее время в Греции исполнялись хоровые песни и пляски на праздниках в честь богов и особенно на праздниках в честь Диониса. Для таких празднеств была необходима круглая танцевальная площадка. На ней давались и примитивные сценические представления. Такая площадка называлась «орхестрой» (от глагола *ὄρχεομαι* «танцую»). Сначала вокруг этой танцевальной площадки располагались и зрители. Но постепенно праздники становились все более блестящими, все более увеличивалось и количество зрителей на них. Поэтому для публики стали устраивать особые места, преимущественно на склонах гор или холмов. Так, в Афинах склоны Ареопага и Акрополя сами по себе представляли удобные места для зрителей. Вначале места устраивались только для должностных лиц и жрецов, но потом начали сооружать их и для остальных зрителей. Эти места шли дугообразно, замыкая оркестру. Зрительные места назывались у греков *θέατρον*—«театрон» (от глагола *θεάομαι*—«смотрю»). Только позже слово «театр» стало обозначать все театральное здание. В середине оркестры стоял алтарь Диониса (*φимéλα*) для жертвоприношений перед началом состязаний. На ступенях

алтаря — вероятно, уже с древнейших времен — было место флейтиста, который сопровождал пению или танцам хора. Когда же из хора выделился актер, он тоже выступал или на ступеньке алтаря, или у его подножия. Незначительной разницы в высоте между поверхностью оркестры и подножием алтаря было достаточно, чтобы выделить актера из окружающего его хора и сделать его заметным для зрителей.

В VI в. до н. э. театральное здание имело, таким образом, еще очень простой вид. Но в V в. оно начинает очень сильно усложняться. В это время драма достигает высшего расцвета, праздники становятся все более пышными и иногда собирают в городах десятки тысяч зрителей. Надо было подумать о помещении более просторном и более прочном. Поэтому теперь, устраивая возвышения для мест, стали употреблять там, где это требуется, землю и камень, но сами сиденья оставались еще деревянными. В V в. до н. э., насколько можно судить по раскопкам, не было еще ни одного театра с каменными сиденьями. Оркестра остается и в это время почти неизменной, но к ней присоединяется особое сооружение, известное под названием «скены». что в переводе на русский язык обозна-



План театра Диониса в Афинах
(по Дёрпфельду)

чает «шалаш» или «палатка». Сцена находится вне круга оркестры, а позже — на ее касательной. Введение сцены в первой половине V в. приписывается Эсхилу. Надо думать, что сооружение сцены претерпевало изменения. Вначале это была, вероятно, просто палатка, где переодевались и меняли маски актеры. Но потом для этой цели стали использовать временное деревянное строение, ломая его всякий раз после окончания состязаний. Еще позже начали воздвигать постоянное сооружение, в котором изменяли только в соответствии с требованиями пьесы переднюю стену. В связи с введением в V в. до н. э. театральных машин стало необходимо согласовывать постройку сцены с акустическими требованиями — менять ее размеры и положение по отношению к оркестре. Передняя стена сцены начинает теперь играть большую роль в оформлении спектакля. В трагедии она изображает фасад дворца или храма, палатку вождя и т. п., в комедии обычно частные жилища, а иногда при пародировании трагедии также жилища богов и героев. Если раньше действие развивалось перед алтарем или в священной ограде храма, то теперь благодаря сооружению сцены и введению расписных декораций (что приписывали Софоклу) действие происходило как бы на площади перед дворцом, храмом и т. п. Декорация сцены могла иметь вид колоннады, обозначающей вход во дворец или портик перед храмом. Колонны располагались по-разному — либо вдоль всего фасада сцены, либо в ее центральной части, в зависимости от содержания пьесы.

Передняя стена сцены называлась проскением. Колонны проскения первоначально сооружались из дерева, а в промежутках между ними помещались, когда это требовалось, расписные

декорации, разрисованные доски (пиннаки), полотна и т. д. Проскений, следовательно, представлял собой декорационную часть. Когда сцена стала строиться прочнее, проскений начал несколько отступать от здания сцены и оказался на таком расстоянии от нее, что актеры могли свободно двигаться между проскением и сценой. В греческом театре V—IV вв. до н. э. проскений, таким образом, представлял собою или самый фасад сцены, декорированный в соответствии с требованиями пьесы, или особую декоративную стену, сооруженную перед сценой и являвшуюся задним фоном для игры актеров.

Вопрос о проскении — один из самых сложных вопросов в истории древнегреческого театра. По дословному переводу с греческого «проскений» (προσκήνιον от προ — перед, впереди и σκήνη — сцена) означает либо пристройку перед сценой, либо пространство перед ней. Слово «проскений» впервые появляется только в надписях, относящихся к началу III в. до н. э., то есть уже к эллинистической эпохе. В театре этой эпохи проскением называлась каменная пристройка к фасаду сцены, состоявшая из ряда колонн или столбов и снабженная крышей. Эта крыша проскения превратилась в сценическую площадку высотой приблизительно в 3 м, на которой выступали актеры. Само слово «проскений» часто относилось не ко всей пристройке, а только к этой сценической площадке (другое ее название — «логейон» от греческого слова «логос» — «речь»). Таким образом, в эллинистическую эпоху слово «проскений» получило уже иное значение, отличное от того, какое оно имело в V—IV вв. до н. э.

Некоторые исследователи избегают употреблять термин «проскений» при-

менительно к театру классической эпохи, ссылаясь на то, что впервые он встречается только в надписях, относящихся к началу III в. до н. э. Однако Афиней приводит интересный отрывок из комедии Антифана (408—334 гг.). Из этого отрывка мы узнаем, что одна гетера по имени Наннион, роскошно одевавшаяся и носившая золотые украшения, имела прозвище Проскеней. Мы не знаем хронологии пьес Антифана, но даже если предположить, что пьеса, из которой до нас дошел этот отрывок, была написана им незадолго до смерти, все же можно утверждать, что термин «проскеней» известен был почти за полвека до употребления его в упомянутых уже надписях эллинистической эпохи.

Вначале сцены была простым одноэтажным четырехгранником. Впоследствии к ней могли добавляться еще пристройки и второй этаж. На обоих концах здания сцены, возможно, уже в первой половине V в. до н. э. появились два боковых выступа, которые назывались «параскениями» (от греческих слов *παρά* — около и *σκήνη*). Выступая вперед, параскении ограничивали сцену справа и слева, улучшали акустику, усиливали резонанс. Параскении служили, по-видимому, местом для хранения декораций и другого театрального имущества и вместе с тем задним фоном для игры актеров; в тех же случаях, когда драма требовала наличия на сцене двух или трех жилищ (как это иногда бывает в комедиях Аристофана), параскении могли изображать эти жилища.

Между сценой и зрительными местами, занимавшими несколько более полукруга, лежали проходы — *пáроды*. Через них могли проходить на свои места

зрители, а во время представления появлялись на оркестру актеры и хор. Условно считалось, что левый проход от зрителей вел в чужую страну, а проходом справа пользовались персонажи, приходящие по ходу пьесы из города или гавани.

Старейшим из дошедших до нас театральных зданий является театр Диониса Элевтерия¹ в Афинах. Начиная с 1841 г. на месте театра Диониса велись работы от времени раскопки, которые были завершены под руководством немецкого архитектора и археолога В. Дёрпфельда в 1895 г. По двум незначительным остаткам стены Дёрпфельд реконструировал круглую оркестру — террасу диаметром в 24 м. Она была расположена на склоне Акрополя таким образом, что ее северная часть врезалась в гору, а южная подпиралась стеной.

Эта стена поднималась в самой южной части на 2—3 м над уровнем священной ограды Диониса. Никаких каменных сидений в этом театре еще не было: зрители сидели на деревянных скамьях, а может быть, первоначально и просто стояли.

При Эсхиле, как можно заключить из анализа его пьес, на касательной оркестры появляется деревянное здание сцены, на фасаде которой вскоре возникают три двери. Можно предполагать, что при Эсхиле сцена имела только один этаж. Позже, как говорилось выше, в ней могло быть и два этажа. Таково было устройство театра Диониса в классический период истории Греции. Этот старый театр основательно перестроил во второй половине IV в. до н. э. афинский государственный деятель и оратор Ликург. Как видно по плану,

¹ Э л е в т е р ы — афинское местечко возле беотийской границы.

новая орхестра была меньше старой, имея диаметр всего 19,6 м и отступая к северу приблизительно на 15 м.

В IV в. до н. э. здание сцены и места для зрителей были уже безусловно из камня¹.

ТЕАТР В ЭПИДАВРЕ

Театр в Эпидавре был построен около середины IV в. до н. э. архитектором Поликлетом Младшим, и, по свидетельству греческого писателя и путешественника II в. н. э. Павсания, уже в древности считался самым замечательным из всех греческих и римских театральных зданий по изяществу своей архитектурной формы. Кроме того, никакой другой греческий театр так хорошо не сохранился, как он; это единственный театр, руины которого дают возможность получить представление о внутреннем устройстве сцены. Места для зрителей представляют собой полукольцо. Поперечный проход разделяет его на два яруса. Тринадцать лестниц делят нижний ярус на двенадцать клиньев. Двадцать три лестницы верхнего яруса делят его на двадцать два клина. Сиденья в самом нижнем и в самом верхнем ряду первого яруса имеют спинки и, видимо, были почетными местами.

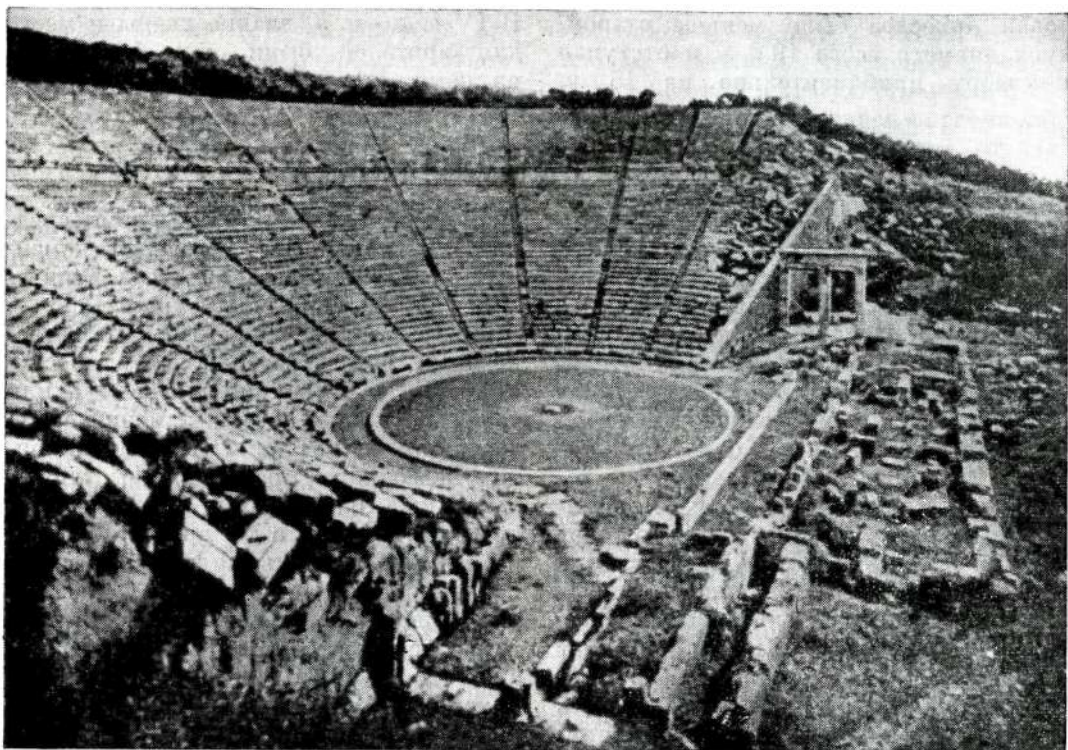
Орхестра составляет полный круг с диаметром в 24, 32 м. Вокруг орхестры идет канал для стока воды. Поверхность орхестры, окаймленная каменным бордюром, представляет собой утрамбованную землю. Цилиндрический камень обозначает центр орхестры. Здание сцены в основных очертаниях хорошо сохранилось. Она представляет собой длинный прямоугольник, разделенный на пять помещений. Центральное из них соответствует по своей длине

диаметру орхестры. Перед тремя средними помещениями расположен каменный проскений, состоящий из ионических полуколонн диаметром 0,33 м и высотой свыше 3,5 м. По мнению некоторых исследователей, этот проскений был выстроен только в III или даже во II в. до н. э. и заменил собой деревянный проскений. На обоих концах каменного проскения выступают небольшие параскении, сооруженные, по-видимому, в это же время. Возможно, что первоначальные деревянные параскении были шире и больше выступали вперед от здания сцены. В каждом параде стояли красивые ворота с двумя дверями; одна дверь вела на орхестру, другая — на рампу, по которой можно было подняться на крышу проскения.

Если присмотреться к расположению зрительных мест, то станет ясно, что внешние секции (клинья) все еще обращены к орхестре, а не к сцене, и таким образом зритель, сидящий на этих местах, мог хорошо видеть игру актеров, происходившую на орхестре перед сценой или, точнее говоря, перед проскением, как ее декорированным фасадом.

Только в эллинистическую эпоху в театре Эпидавра, как и в других греческих театрах, место действия было перенесено на кровлю проскения. Возникает вопрос, где играли греческие актеры? Пока не было сцены как строе-

¹ Описание театра Ликурга дается ниже, см. стр. 275.



Руины театра в Эпидавре

ния, обозначающего место действия драмы, актер, по всей вероятности, чаще всего стоял на ступеньках алтаря. После того как была изобретена сцена, пространство между сценой, двумя пародами (а позднее и двумя параскениями) и фимелой стало обычным местом игры актеров.

Хор и после появления сцены играл на орхестре. Во время танцев он двигался, как и раньше, по всему кругу орхестры. При разговоре с действующими лицами хор — в целом или разделенный на две или большее число групп — занимал такие места орхестры, как это требовалось по ходу дей-

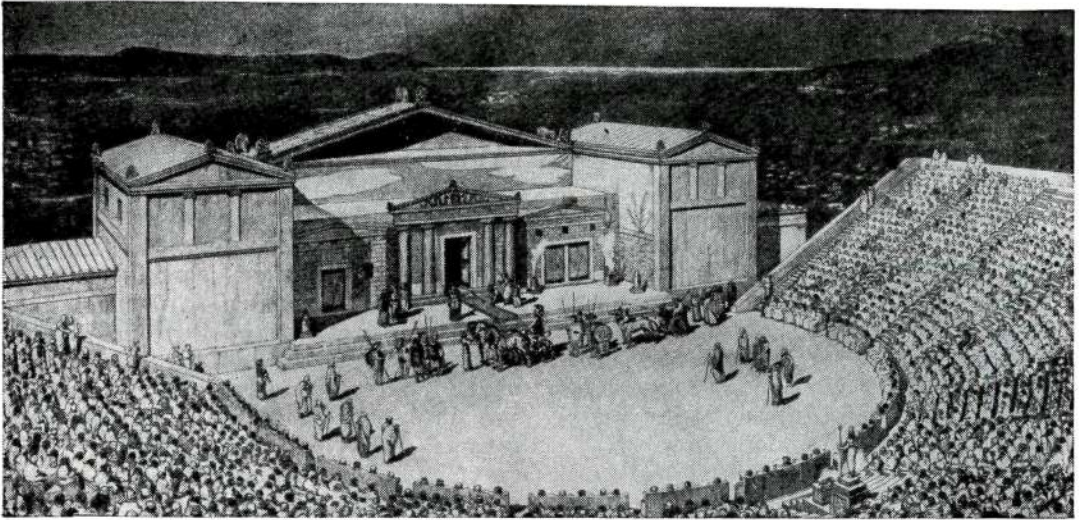
ствия. При этом хор не закрывал актеров от зрителей, чему содействовало и самое устройство сцены. Поэтому актера можно было видеть через головы участников хора с самых нижних мест. Таким образом, в греческом театре актер играл на орхестре, что было доказано в конце XIX в. Дёрпфельдом, в течение нескольких лет производившим в Афинах раскопки театра Диониса. До Дёрпфельда считали, что актеры в греческом театре играли на особом возвышении: проскений как раз и принимали за такую высокую сцену. На высоком проскении, думали раньше исследователи греческого театра, и нахо-

дились актеры, а хор был внизу, на оркестре. Считали, что со сцены к оркестре вела соединительная лестница, по которой актеры в случае необходимости спускались, а хор, в свою очередь, мог подняться на сцену. Но Дёрпфельд, раскопавший ряд греческих театров, не нашел никаких следов такой соединительной лестницы. Зато в ряде греческих театров вне круга оркестры Дёрпфельд находил развалины зданий сцены. В театре Диониса особенное внимание Дёрпфельда привлекли остатки стены, имевшей форму колоннады. В середине этой стены были видны ясные следы двери, порог которой лежал на уровне пола оркестры. Развалины подобных стен в разных театрах Дёрпфельд совершенно справедливо признал за описанный уже выше проскений. Таким образом, никакой высокой сцены Дёрпфельд при своих раскопках не обнаружил. Актеры и хор играли на оркестре. Да это и не могло быть иначе. Ведь хор и актеры в греческой драме находились в такой тесной связи друг с другом, что невозможно представить их играющими на разных сценических площадках. Так, в трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде» Ифигения, умоляя о помощи хор, состоящий из микенских девушек, касается правой руки одной девушки, щеки другой и колен третьей.

Представление о высокой сцене образовалось в науке благодаря сведениям об устройстве греческого театра, взятым у римского архитектора I в. до н. э. Витрувия, а также некоторым другим справкам, идущим из древности. Говоря о плане греческого театра в своем трактате «Об архитектуре» (кн. V, гл. 7), Витрувий указывает, что сцена должна быть от 10 до 12 футов высоты. Витрувий знал римский театр и позднейший греческий, в которых действи-

тельно имелась высокая сцена, причем в римском театре она была не более 5 футов высотой. На основании того, что он видел сам, Витрувий, как полагают некоторые исследователи, составил себе представление о высокой сцене и в греческом театре V в. до н. э., приняв за нее уже упоминавшийся проскений, который, как мы видели, в театре классической эпохи был не сценической площадкой, а фасадом сцены. Это представление Витрувия о высокой сцене в греческом театре перешло потом в сочинения новейших ученых. Однако в настоящее время возобладало мнение, что описание Витрувия относится только к эллинистическому или к современному ему (так называемому греко-римскому) театру, распространенному в Малой Азии, и что, следовательно, неправы те, кто относит это описание Витрувия к греческому театру классической эпохи. Об этом свидетельстве Витрувия придется еще говорить при описании театрального здания эллинистической и римской эпохи, а пока необходимо остановиться еще на одном аргументе, который приводит в пользу существования особой сцены для игры актеров в V в. до н. э.

Соглашаясь с тем, что в V в. до н. э. не могло быть такой высокой сцены, о которой говорит Витрувий, некоторые исследователи признают существование в Греции низкой сцены. В доказательство приводят пьесы Аристофана. Три раза в них употребляется повелительное наклонение от глагола «анаба́йно» (поднимаюсь), когда один актер обращается к другому или к другим актерам («Всадники», 148; «Ахарняне», 732; «Осы», 1342), и два раза глагол «катаба́йно» (спускаюсь) («Женщины в Народном собрании», 1151, и «Осы», 1514). В некоторых трагедиях в словах действующих лиц есть указа-



Греческий театр. Общий вид. Реконструкция

ние на то, что им приходится преодолевать подъем (см., например, «Ион» Еврипида, 727).

Однако как в первом, так и во втором случае нельзя сделать твердого заключения о существовании в театре V в. до н. э. низкой сцены. Так, в «Ионе» действующие лица идут к храму Аполлона, который мог представляться расположенным на возвышении, причем самый подъем мог существовать лишь в воображении зрителей. Так же, по всей вероятности, обстояло дело и в комедии, или, быть может, здесь иногда делались небольшие возвышения, на которые и могло подниматься действующее лицо. По-видимому, такого рода случай мы имеем в «Осах» Аристофана (ст. 1342), как об этом можно судить

на основании следующих слов схолиаста: «Старик зовет девушку, стоя на некотором возвышении». Эти слова схолиаста заставляют, скорее, думать не о постоянной низкой сцене, а о временном, сделанном для данной пьесы, сооружении.

В качестве довода против существования низкой сцены необходимо, наконец, отметить и то обстоятельство, что в некоторых пьесах, как показывает действие, переход из «храма» или «дворца» на оркестру и обратно совершается хором без всяких видимых затруднений. Так, в «Хоэфорах» Эсхила хор выходит из «дворца» на оркестру. Наоборот, в пьесе Еврипида «Ипполит» с оркестры входит во «дворец» хор охотников, товарищей Ипполита.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ДЕКОРАЦИИ

В ранних трагедиях Эсхила декорации отличались большой простотой. На оркестре находился либо громадный алтарь, как это было в трагедии «Молящие», либо, как в «Персах», — гробница царя Дария, а в «Прометее Прикованном» — скала. Все это были массивные деревянные сооружения. Задний фон вначале вовсе отсутствовал, но затем появился проскений с несколькими дверями, изображавший собой фасад какого-либо здания. При Софокле вошли в употребление и расписные декорации, причем Эсхил в своих последних пьесах уже применяет это изобретение своего молодого соперника. Декорациями служила передняя часть сцены, непосредственно разрисованная или же покрытая разрисованным полотном. Когда проскений имел форму колоннады, разрисованные полотна размещались в промежутках между колоннами. Обычно имелись три двери, одна в центре и две — справа и слева. Расписные декорации не были еще перспективными, и только позже, к концу V в. до н. э., появляются перспективные приемы росписи.

Если декорация изображала храм, то перед ним обычно находился портик с колоннадой, приподнятой на несколько ступенек. Фронтон храма всегда имел скульптурные украшения. Справа и слева к храму примыкали сооружения разного назначения, например жилища жрецов, священная ограда или священ-

ная роща. Так как в демократических Афинах никаких царских дворцов не было, то можно думать, что дворцы изображались наподобие храмов. Театральный дворец состоял обычно из трех частей, имеющих каждая свою дверь: в центре находилось царское жилище, по бокам — гинекей, то есть помещение для женщин, и помещение для гостей.

Сатиrowsкая драма обычно требовала декораций с каким-нибудь сельским или морским пейзажем: берега моря или реки, холмов или гор, гротов, деревьев, источников и ручьев. По всей вероятности, рамы с разрисованным полотном прислонялись к фасаду сцены. (Позже рама с таким разрисованным холстом скользила по особому желобку, чтобы ее можно было быстрее ставить и убирать.)

Декорация в древней комедии чаще всего изображала частные жилища, располагавшиеся на сцене симметрично: например, главное — в центре, два других — справа и слева. В некоторых комедиях действие внезапно переносится из одного места в другое, например из города в деревню, с земли в подземное царство или же с земли на небо. В таком случае поступали очень просто: разные места действия, как бы далеко они ни были удалены одно от другого, располагали рядом. Таким образом, город находился по соседству с деревней, земля — рядом с небом.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ МАШИНЫ

До нас дошел ряд сведений об употреблении машин в античном театре. К сожалению, мы далеко не всегда можем определить с достаточной точ-

ностью время, когда впервые появилась та или другая машина.

Экхиклема. Декорация весьма многих греческих драм изображала фасад ка-

кого-нибудь здания, перед которым раз-
вертывалось действие. Чтобы показать
публике события, происшедшие внутри
помещения, употреблялась особая ма-
шина, которая называлась «экикле-
мой». Она преимущественно служила
для того, чтобы показывать сцены убий-
ства. Экиклема представляла собой
деревянную платформу на невысоких
колесах. Она выкатывалась через одну
из дверей просцениума, и на ней разме-
щались действующие лица. Экиклема
как бы показывала то помещение, в ко-
тором только что произошло убийство.
Более подробных сведений о констру-
кции экиклемы, к сожалению, мы не
имеем. Первое упоминание о ней падает
на 458 г. до н. э., год постановки
«Орестей» Эсхила.

Из комедий Аристофана «Ахарские»
(ст. 408) и «Женщины на празднике
Фесмофорий» (ст. 96 и 265), в которых
он осмеивает Еврипида и пародирует
его трагедии, мы узнаем, что Еврипид
охотно пользовался экиклемой для
показа внутренности здания. И надо
прямо сказать, что для театра на откры-
том воздухе с амфитеатром, охватываю-
щим более половины окружности орхе-
стры, невозможно было бы иначе пока-
зать то, что происходит или произошло
внутри помещений. Некоторые иссле-
дователи считают, что существовали
большие экиклемы, которые могли по-
казывать целые сцены с большим числом
участников. Однако убедительных до-
казательств в пользу этого утвержде-
ния пока нет. Этот вопрос будет освещен
дальше, при анализе отдельных
пьес.

Есть все основания думать, что к кон-
цу V в. до н. э. экиклема в трагедии
вышла из употребления. Очевидно, с ро-
стом реалистических тенденций в театре
она должна была представляться зри-
телям конца V в. очень наивным и при-

митивным способом показа событий,
происшедших за сценой.

Эврема. Другой машиной, кото-
рая часто употреблялась в греческом
театре, была эврема, то есть подъемник.
Иногда ее называли просто «машиной»
(по-гречески «механэ»). Она служила
для того, чтобы показать богов или
героев находящимися неподвижно
в воздухе или спускающимися с неба
на землю или же, наконец, поднимаю-
щимися на небо. Другое название для
этой машины было — «журавль», что
позволяет нам восстановить в общих
чертах ее устройство. «Журавль» — это
деревянный наклоненный ствол, в ка-
кой-то степени напоминающий длинную
журавлиную шею (ср. русское название
шеста у колодца для подъема воды
«журавль»).

Другие части эвремы состояли из
подъемного ворота, канатов, скольз-
ящих на блоке, прикрепленных к вер-
хушке наклонного рычага, с крюками
на концах для подвешивания подни-
мающихся предметов или действующих
лиц. Это приспособление имело разную
форму в зависимости от требований
драмы — летающих колесниц, крыла-
тых лошадей и т. п. Иногда же приве-
шивали «летающего по воздуху» актера
прямо к крюку за ремни пояса.

Эврема поднимала не более трех лиц.
Самый корпус этой подъемной машины
был расположен в верхнем этаже ске-
ны — за стеной, образующей фон. Ры-
чаг и прикрепленный к нему блок,
скрытые от глаз благодаря выступу
крыши, проходили через отверстие
в этой стене. Возможно, что Эсхил знал
уже эврему, хотя и нельзя утверждать
этого с полной достоверностью. Софокл
употребляет ее в одной из дошедших
до нас трагедий — «Филоктете». В конце
этой пьесы показывается появление
в воздухе Геракла, взятого, согласно

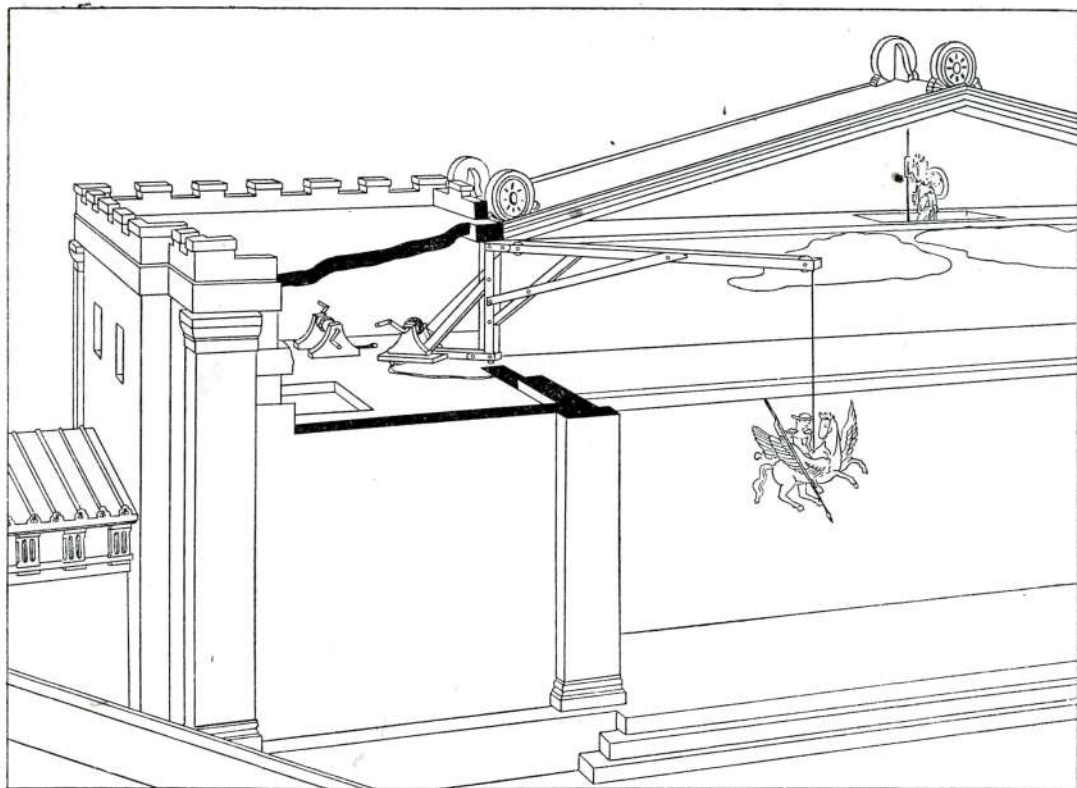
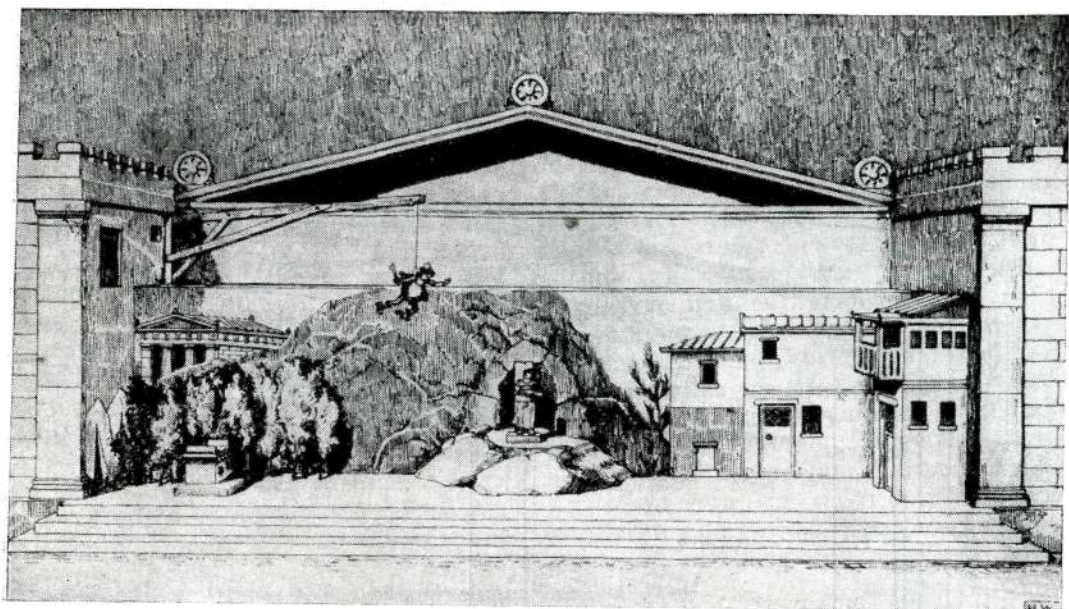


Схема театральных машин греческого театра

мифу, после своей смерти богами на небо. У Еврипида больше половины пьес оканчиваются появлением бога на подъемной машине. Отсюда в древности появилось даже особое выражение для обозначения таких неожиданных развязок — «бог на машине» (более известен вариант «бог из машины»). С полной уверенностью можно говорить о применении механэ в трагедии Еврипида «Беллерофонт» (426). В этой пьесе, от которой до нас дошли лишь фрагменты, ее герой Беллерофонт поднимался на небо на крылатом коне Пегасе.

В комедии Аристофана «Мир» пародируется этот полет Беллерофонта: земледelec Тригей (ст. 174) поднимается на небо на навозном жуке, причем в ужасе умоляет театрального машиниста не уронить его на землю. В другой комедии Аристофана — «Женщины на празднике Фесмофорий», в которой есть пародия на недошедшую до нас трагедию Еврипида «Андромеда», появляется на зореме сам Еврипид (ст. 1098 и следующие). Как Беллерофонт, так и герой «Андромеды» Персей упоминаются у лексикографа Полидевка.



Машина для «полетов» — эрема

Он сообщает (кн. IV, 128), что оба эти персонажа пользуются машиной для полетов. Это позволяет сделать бесспорный вывод, что некоторые из театральных приспособлений, упоминаемых Полидевком, могут относиться к V в. до н. э. Сам Полидевк, как уже было сказано, писал во II в. н. э.

На одной апулийской вазе, хранящейся в Метрополитен-музее в Нью-Йорке, изображено, как Смерть и Сон несут по воздуху тело союзника троянцев Сарпедона, погибшего под Троей. Мать Сарпедона, Европу, в театральной costume мы видим под портиком. Ее окружают слуги. Все они смотрят на возносящуюся вверх группу.

Иногда по ходу пьесы следовало показать зрителям небо, жилище богов. Можно предполагать, что такие события разыгрывались на крыше сцены или

на особом балконе, окруженном декоративными облаками. Возможно, что иногда это появление бога происходило внезапно, с помощью особой театральной машины, представлявшей, по-видимому, род балкона, приделанного к верхнему этажу сцены.

Появление богов обычно сопровождалось громом и молнией. Гром производила особая машина. Молния же, вероятно, была попросту нарисована на полотне. Как показывали на сцене молнию в более позднее время, мы можем составить себе представление. Дело в том, что поздний театр знал подвижные боковые декорации, так называемые периакты. Периакты, по объяснению Витрувия, представляли собою трехсторонние призмы, вращавшиеся вокруг своей оси. На каждой стороне призмы была нарисована особая деко-

рация. В то время, когда появлялось божество и слышался гром, показывали одну из сторон призмы с изображением грозового неба, рассекаемого молнией¹.

Греческий театр знал также приспособление, с помощью которого появлялись боги подземного царства, или тени умерших. Это была так называемая «Харонова лестница»². Она представляла собою простую лестницу, по ступеням которой актер поднимался из люка под сценой. Кроме того, устраивались еще подвижные трапы, быстро поднимавшие на поверхность сцены актера. При объемных декорациях в некоторых случаях было легко делать подобного рода конструкции. Так, в трагедии Эсхила «Персы» появляется из

могилы тень персидского царя Дария. Актер сидел внутри сооружения над могилой Дария и появлялся через люк, прикрытый до необходимого момента. В эллинистическом театре, имевшем высокую сцену, подобного рода спуски и подъемы также не должны были представлять затруднений. Но как могли устраивать «Харонову лестницу» во времена Эсхила, Софокла и Еврипида, когда высокой сцены еще не было? Дёрпфельд во время своих раскопок театра Диониса в Афинах обнаружил следующее: оказывается, впереди сцены в скале находилось углубление более чем в 2 м. Вполне возможно, что это углубление служило актерам для спуска или подъема.

ЗРИТЕЛИ

В дни всенародных праздничных театральных представлений в честь Диониса все дела приостанавливались. Суды закрывались, должники были свободны от уплаты долгов в течение всех дней праздников, даже заключенные выпускались из тюрем, чтобы они могли принять участие в общем торжестве. Наряду с мужчинами в театре бывали женщины, дети и даже рабы, если их хозяева вносили за них входную плату. Хотя положение афинской женщины до известной степени напоминало положение женщины на Востоке и жила она почти затворницей в особой части дома, куда посторонние мужчины не допускались, однако в театре женщины посещали даже представления комедий, как это доказывает одно место из пьесы Аристофана «Мир» (ст. 966). Несмотря

на то, что в древней комедии, как и в сатировской драме, встречались весьма неприличные сцены и грубейшие шутки, однако и та и другая были посвящены Дионису, и религиозный консерватизм позволял женщинам смотреть в театре на самые рискованные сцены и слушать самые рискованные реплики. Необходимо, впрочем, сделать и известную оговорку в понимании приличного и неприличного. Многое из того, что современному зрителю показалось бы непристойным, древний эллин вовсе не считал таковым. В некоторых религиозных церемониях, во время которых носили изображения срамных частей и обменивались непристойными возгласами, женщины принимали участие или в качестве зрительниц, или даже непосредственных участниц. В составе зри-

¹ Однако существует мнение, что периакты могли применяться уже и в театре V в. до н. э.

² Это театральное приспособление получило свое название от имени Харона, мифического перевозчика через реку Стикс в загробное царство.

телей, присутствовавших на театральных состязаниях, были, по свидетельству Платона, и рабы¹. Очевидно, в этом случае речь может идти о посещении театра лишь домашними рабами, принадлежавшими зажиточным афинским семьям.

Места в греческом театре, как уже указывалось, были двух родов: почетные и общие. В театре Диониса в Афинах IV в. до н. э. весь первый ряд состоял из шестидесяти семи мраморных кресел. Правом на эти почетные места пользовались высшие должностные лица, жрецы, послы иностранных государств, а также граждане, имевшие особые заслуги перед отечеством.

Что касается общих зрительских мест, то первоначально доступ на них был, по-видимому, совершенно свободным. Но позднее за вход в театр стали взимать небольшую плату в 2 обола — приблизительно 11 копеек на наши деньги. Содержание театра отдавалось государством на откуп арендатору, который и взимал эти деньги. Но очень скоро показалось несовместимым с началами демократии лишать некоторых граждан возможности посещения театра только в силу того, что они бедны. Поэтому во времена Перикла таким гражданам стали выдавать из государственной казны деньги на посещение театра — по 2 обола на человека.

Распределение мест в этих огромных театрах было делом очень трудным. Чтобы облегчить его, существовал ряд указаний. Так, каждая из десяти афинских фил занимала в театре свою особую секцию или клин. Кроме того, существовали особые места для юношей, достигших восемнадцати лет, и для иностранцев. Женщины, вероятно, помещались в самой верхней части. Каж-

дый зритель получал особый входной жетон, который и указывал его место. До нас дошло довольно большое число таких жетонов, сделанных из бронзы или из терракоты. На них, как можно предполагать, обозначались не только отдельные секции или клинья, но также и подразделения внутри последних.

Драматические представления в Афинах начинались на рассвете и шли до самого вечера. Зрители ели и пили в самом театре. Все были одеты в праздничные одежды, головы украшались венками. На Великие Дионисии стекалось громадное число граждан, к которым присоединялись еще и жители других государств. Самому представлению предшествовали некоторые церемонии. Они преследовали одну цель: показать всему народу — и особенно чужеземцам — блеск, богатство и щедрость Афин. Золото, поступившее в виде дани с союзных городов, приносилось на оркестру и выставлялось напоказ всей публике. Затем на оркестре в полном вооружении дефилировали юноши, чьи отцы умерли за отечество, и глашатай провозглашал, что, вскормив этих молодых людей, народ теперь, когда они достигли зрелости, поручает их богине счастья. Наконец, провозглашали награждение золотыми венками тех граждан, которые оказали особо важные услуги отечеству.

Само представление открывалось очищением кровью молодой свиньи. Жребий определял порядок, в котором будут играть пьесы соревнующихся драматургов. Звук трубы возвещал о начале каждой пьесы.

Афинская публика была очень восприимчивой и непосредственной. Если пьеса нравилась, выражали одобрение аплодисментами, криком, требовали би-

¹ П л а т о н, Сочинения, т. I, М., «Мысль», 1968, стр. 334.

сирования отдельных мест. В более позднее время в античном театре существовали и клакеры: например, комедиограф Филемон (IV в. до н. э.) не раз с успехом пользовался ими против своего соперника — более талантливое Менандра.

Если пьеса не нравилась, публика свистела, щелкала языком, стучала ногами. Бывали даже и такие случаи,

когда актеров прогоняли со сцены камнями или требовали прекратить пьесу и начать новую.

Афинская публика, выросшая и воспитавшаяся в условиях античной демократии, отличалась высоко развитым художественным вкусом. Афинские зрители хорошо разбирались в тонкостях игры актеров и в сложном содержании пьес.



ГЛАВА
VI
ЭСХИЛ

Время Эсхила (524—456 гг. до н. э.), его биография и общая характеристика его творчества. Строение греческой трагедии. «Молящие». «Персы». «Семеро против Фив». «Прометей Прикованный». «Орестей». «Агамемнон». «Хозфоры». Эменинды. Драматургия «Орестей». Значение драматургической деятельности Эсхила

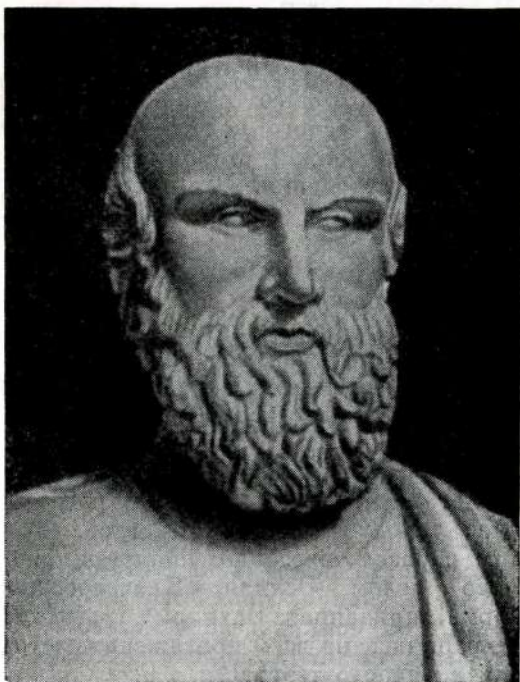
ВРЕМЯ ЭСХИЛА (524—456 гг. до н. э.), ЕГО БИОГРАФИЯ
И ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЕГО ТВОРЧЕСТВА

Изучение творчества великих драматургов V в. до н. э. Эсхила, Софокла и Еврипида следует начать с Эсхила, который был не только самым старшим из них, но и вошел в историю греческого театра как гениальный создатель греческой трагедии.

Эсхил родился в Элевсине, близ Афин, в 524 г. до н. э. и происходил из знатного рода. Несомненно, что уже в детском и юношеском возрасте Эсхил хорошо познакомился с эпосом, и в первую очередь с произведениями Гомера. Время, в которое жил Эсхил, было насыщено событиями всемирно-исторического значения. При жизни поэта в 499 г. произошло восстание ионийских городов Малой Азии против персидского владычества. Это восстание было преддверием долголетних греко-персидских войн. Эсхил в качестве гошлита¹ принимал участие в трех решающих сражениях, которые, в сущности, предопределили исход греко-персидских войн. В битве при Марафоне (490), местечке, расположенном в северо-восточной гористой части Аттики, небольшое войско, состоявшее почти целиком из афинян, наголову

разбило в несколько раз превосходившее его по численности персидское войско. Спустя десять лет Эсхил принял участие в другом знаменитом сражении — при острове Саламине. Поэт был свидетелем величайших бедствий, обрушившихся на его родину. К моменту Саламинского сражения Средняя Греция была оставлена, и войска Ксеркса заняли Беотию и Аттику. Все мужчины, способные нести военную службу, уже раньше были направлены в сухопутную армию или во флот. Старики, женщины, дети и рабы были эвакуированы на остров Саламин. Ксеркс ограбил храмы и сжег город. Божьё афинской демократии Фемистокл настоял на том, чтобы объединенный греческий флот, большую половину которого составляли афинские корабли, дал сражение персидскому флоту в узком Саламинском проливе. Саламинский морской бой, оказавшийся переломным моментом в ходе греко-персидских войн, закончился полным разгромом персидского флота. Гибель персидского флота при Саламине нашла отображение в трагедии Эсхила «Персы». Поэт принимал участие и

¹ Гошлиты — тяжеловооруженные воины Древней Греции.



Эсхил. Бюст. Ватикан

в сражении при Платеях, в Беотии, летом 479 г., когда персы снова вторглись в Аттику и опять разрушили Афины. В этом сражении, продолжавшемся несколько дней, объединенное греческое войско нанесло решительное поражение персам. Вскоре после этого была освобождена вся территория материковой Греции. Летом того же года персидский флот был разбит греческим флотом у мыса Микале. Сражения при Саламине, Платеях и Микале знаменовали поражение персов, хотя война с перерывами продолжалась еще до 449 г. Греки отстаивали свою неза-

висимость и свободу. Изгнание персов из района Эгейского моря и свободный доступ в Черное море способствовали развитию производительных сил.

На глазах Эсхила происходила огромная перемена: из обычного греческого города Афины превратились в передового борца греческого мира против варваров¹ и достигли большой политической и экономической мощи.

Есть основания думать, что политические симпатии Эсхила были на стороне консервативно-аристократической партии. Однако как гениальный художник, правдиво отображавший нравст-

¹ В а р в а р а м и греки (как позже и римляне) называли другие народы. Хотя никакого грубого или оскорбительного смысла греки в это слово не вкладывали, однако на варваров они смотрели как на людей, стоящих по сравнению с ними на более низкой ступени культурного развития.

венные проблемы эпохи, Эсхил в своем творчестве преодолел ограниченность своих политических воззрений. Все его творчество носит глубоко прогрессивный характер и имеет в своей основе политические завоевания афинской рабовладельческой демократии, обеспечившие победоносное окончание войны с персами и создавшие необходимые условия для подъема культуры и искусства в первой половине V в. до н. э.

Эсхил был современником, свидетелем и участником этого огромного культурного подъема, охватившего Афины после Саламинской битвы. Он дал трагедии глубочайшее идейное содержание, тесно связанное с запросами современной поэту жизни. Его произведения воспитывали гражданские чувства греков, живших в эпоху решающих битв с персами, и вместе с тем доставляли им огромное эстетическое наслаждение. Это объясняется тем, что для выражения идейной сущности сво-

их произведений Эсхил нашел и новую художественную форму. Драматург ввел второго актера и открыл тем самым возможность более глубокой разработки трагического конфликта и усиления действенной стороны театрального представления. Это был настоящий переворот в театре: вместо старой трагедии, где было мало действия и лирические партии единственного актера и хора заполняли всю пьесу, родилась новая трагедия, в которой действующие лица сталкивались друг с другом на сцене, на глазах у зрителей, и непосредственно сами давали мотивировку своим действиям. Введение второго актера повело за собой и развитие диалога, который в старой трагедии имел лишь зачаточный характер. Таким образом, введение диалога тоже было делом Эсхила. Классическая форма, приданная Эсхилом трагедии, сохранялась на всем протяжении истории античного театра.

СТРОЕНИЕ ГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ

Греческая трагедия представляет собой гармоническое сочетание речи, музыки — включая и пение — и танцев. Поэтому строение ее иное, чем, например, трагедии Шекспира. Достигши высокой ступени художественного совершенства, греческая трагедия сохраняет в строении следы своего происхождения из дифирамба, и одним из ее существенных элементов являются хоры-партии.

Почти все дошедшие до нас трагедии (за исключением «Молящих» и «Персов» Эсхила) начинаются с пролога, в котором обычно содержится завязка действия. В прологе мог выступать

либо один актер, произносивший монолог, либо пролог представлял собой целую сцену с участием двух или даже трех актеров. Иногда персонажи пролога вовсе не появлялись в дальнейшем в пьесе. За прологом шло вступление хора на оркестру, которую он не покидал уже до самого конца пьесы. Это вступление хора на оркестру называется пародом¹. Ранние трагедии Эсхила начинаются прямо с парода, пролога в них нет. После парода следовали эпизоды — диалогические части трагедии, которые отделялись друг от друга стасимами, то есть песнями хора, исполняемыми уже после того,

¹ Другое значение этого слова дано при описании архитектуры греческого театра.

как хор вступил на оркестру и остался на ней¹. Последняя часть трагедии, когда хор покидал оркестру, называлась эксодом, то есть уходом хора. Число эпизодиев могло быть различным, но обычно трагедия состояла из трех-четырех эпизодиев и трех-четырех стасимов.

Таким образом строение греческой трагедии представляется в следующем виде: 1) пролог, 2) парод, 3) эпизодий I, 4) стасим I, 5) эпизодий II, 6) стасим II, 7) эпизодий III, 8) стасим III, 9) эпизодий IV, 10) стасим IV, 11) эксод.

У хора был особый руководитель, называвшийся корифеем. При Эсхиле хор состоял из двенадцати, а при Софокле уже из пятнадцати человек. При выходе хора во главе его шел флейтист, который становился на ступеньки алтаря, сооруженного в центре оркестры.

Стасимы разделялись на отдельные части — строфы и антистрофы, строго соответствовавшие одна другой. Слово «строфа» обозначает, собственно, «поворот». Возможно, что при пении по строфам и антистрофам хор продвигался то в одну, то в другую сторону. Строфы и антистрофы получают в новейших печатных изданиях текста свое порядковое обозначение, например, строфа 1, антистрофа 1, строфа 2, антистрофа 2 — и т. д. Строфа и соответствующая ей антистрофа написаны всегда в одном и том же лирическом размере. Новая строфа и антистрофа идут обычно в новом размере. Эпод (заключение) также имеет новый размер. Впрочем, эподы встречаются сравнительно редко.

Пение хора обязательно сопровождалось музыкой. Инструментом, аккомпанировавшим лирической партии, была

двойная флейта, сделанная из двух камышовых, деревянных или металлических трубок, оканчивавшихся общим мундштуком. Музыкальный аккомпанемент — мелодия — отличался простотой. Аккомпанемент только поддерживал пение хора, исполнявшееся всегда в унисон.

В танцах, которыми нередко сопровождалась песня хора, принимали участие не только ноги, но и все тело танцора. Танец таким образом был своего рода пантомимой и являлся как бы пластическим комментарием к словам. Танец в трагедии назывался «эммелея».

Греческое, как и римское, стихосложение основано на последовательном чередовании долгих и кратких слогов. Дело в том, что в каждом слове греки различали по долготе (по «количеству») долгие слоги, обозначаемые теперь в наших изданиях, когда это требуется, знаком «—», и краткие, обозначаемые знаком «○». Наименьшая единица времени, требующаяся для произнесения гласного звука, называется морой. На произнесение долгого слога употреблялось в два раза больше времени (то есть две моря), чем на произнесение краткого. Ударение в греческом языке имелось, но оно было музыкальным, то есть характеризовалось не усилением голоса, а его повышением. В стихе это ударение роли не играет и может встретиться одинаково и в ритмически сильном и в ритмически слабом стихе.

Что касается метров (размеров), употреблявшихся в трагедии, то монологи, речи, рассказы и диалоги писались ямбическим триметром, то есть стихом, состоящим из шести полных ямбических стоп (—'), причем ямбы соединяются парами, так что две стопы

¹ Греческое прилагательное «στάσιμος» (корень тот же, что и в русском слове «стать») обозначает — «неподвижно стоящий».

образуют одно целое, и сильное ударение падает на долгий слог первой стопы. Таким образом, ямбический триметр состоит из трех двустопных ямбических сочетаний.

Основная схема ямбического триметра следующая: например, 1-я двойная стопа, 2-я двойная стопа, 3-я двойная стопа $\bar{U}'U - |\bar{U}'U - |\bar{U}'U -$

За благопожеланья благодарная.

Это слова Афины, когда ей удается примириться с Эвменидами и добиться от них благословения своему городу¹. Стих состоит здесь из шести ямбических стоп. В смысле стихотворного размера это наиболее близкий к подлиннику перевод. Однако греческий ямбический триметр часто передается на русский язык ямбическим стихом, содержащим только пять или пять с половиной ямбических стоп.

Вот мы пришли в далекий край земли
(5 ямбических стоп),
В безлюдную пустыню диких скифов
(5 с половиной ямбических стоп).
(Начало трагедии Эсхила
«Прометей Прикованный»²)

У нас в ямбической стопе, как видно из перевода приведенных стихов, имеется сочетание неударяемого и ударяемого слога, и, следовательно, чередование короткого и долгого слога в древнегреческом стихе приравнивается к чередованию неударяемого и ударяемого слога в привычном нам тоническом стихосложении.

Надо заметить, что чисто ямбическая строка у древнегреческих драматургов встречается редко. Речь, написанная только в такой стопе, была бы монотонной и в то же время слишком быстрой.

Поэтому вместо ямба в определенных стопах употребляются и другие размеры: спондей, состоящий из двух долгих слогов (— —), трибрахий — из трех кратких (U U U), дактиль — из одного долгого и двух кратких слогов (— U U). Таким образом, в иной стопе ямбического стиха в древнегреческом языке может быть и три слога, чего в русском стихе никогда не бывает. В диалоге употребляется также и трохаический тетраметр. Трохей состоит из долгого и короткого слога (— U), каждый метр состоит из двух трохаических стоп, а в трохаическом тетраметре всего восемь трохаических стоп, причем последняя из них усеченная. Схема трохаического тетраметра следующая:

— U — U — U — U — U — U — U — U —

Сын мой, радуйся! о сын мой! Да я смею так начать...

(Слова Ксуфа к новообращенному наследнику Иону в «Ионе» Еврипида³.)

Трохаический тетраметр употреблялся тогда, когда надо было показать торопливость или известную взволнованность действующих лиц.

Хоровые партии писались самыми разнообразными размерами, с большим трудом поддающимися передаче на русский язык.

Лирические партии встречаются не только в конце, но и внутри эпизодов: например, коммос — лирическая жалоба, исполняемая актером и хором, чередующаясь пение двух актеров или амейбейон и монодия — то есть сольная партия актера.

Кроме чисто лирических партий, которые пелись хором, стихи, написанные в анапестическом размере (схема ана-

¹ «Греческая трагедия. Эсхил. Софокл. Еврипид», пер. с древнегреческого под ред. Ф. А. Петровского, М.—Л., Гослитиздат, 1950, стр. 199 (пер. Вячеслава Иванова).

² Там же, стр. 7.

³ Там же, стр. 535.

пестической стопы (UU—), исполнялись речитативом. Анапесты употреблялись, когда хор вступал на оркестру или когда он приветствовал появление нового персонажа. Анапесты употреблялись также и в эклоге хора. Пример употребления анапестов:

Мы уходим, рыданий и скорби полны,
Потеряв нашей жизни отраду.

(Конец трагедии Еврипида «Геракл»¹)

«МОЛЯЩИЕ»

«Молящие» (другие переводы заглавия — «Умоляющие», «Просительницы») — самая ранняя из дошедших до нас пьес Эсхила. Она составляла только часть трилогии, посвященной судьбе дочерей Даная. Согласно мифу, вместе со своим отцом они бежали из египетской земли в Аргос, спасаясь от преследования своих двоюродных братьев, сыновей Египта, желавших вступить с ними в брак. Преследуемый египтянами Данай мог спастись только благодаря тому, что согласился отдать своих дочерей в жены преследователям. Однако Данай приказывает дочерям убить своих мужей в первую же брачную ночь. Все исполняют его приказание. Только Гипермнестра почувствовала любовь к своему мужу Линкею и пощадила его. Она стала родоначальницей царского рода.

Эсхил обработал это сказание о Данаидах, но из его трилогии сохранилась только одна трагедия «Молящие».

Диалоги в трагедии написаны на аттическом диалекте. В лирических партиях хора и актеров к аттическому диалекту примешиваются и дорийские формы. Объясняется это тем, что особенного развития мелос² достиг у дорийцев. Связь мелоса с дорийским диалектом была так сильна, что аттическая трагедия в песнях хора и ариях актеров использует дорийский диалект.

По пьесе, дочери Даная вместе с отцом находятся уже в Аргосе. Трагедия начинается прямо с парода, и уже это обстоятельство указывает на то, что «Молящие» принадлежат к числу самых ранних пьес Эсхила. На оркестру выходят пятьдесят девушек в сопровождении такого же числа служанок. У них смуглый цвет кожи, выжженной знойным солнцем Нильской долины. Они одеты в восточные плащи; у каждой в левой руке масличная ветвь, перевитая белой овечьей шерстью, обычный символ ищущих защиты. В своей вступительной песне Данаиды рассказывают о том, как они бежали из Египта, чтобы избавиться от брака со своими двоюродными братьями. По совету отца девушки поднимаются на ступени большого алтаря с расположенными на нем кумирами двенадцати аргосских богов³. Они садятся возле этих статуй, положив перед ними свои ветви. Входит царь Аргоса Пеласг, которого

¹ Еврипид, Пьесы, пер. с древнегреческого, М., «Искусство», 1960, стр. 219.

² Термин «мелос» или «мелика» применялся к тем произведениям греческой лирики, которые рассчитаны были на вокальное исполнение (одним певцом или целым хором), причем пение сопровождалось нередко и танцами.

³ Ввиду того что этот алтарь должен был представлять собою большое сооружение, его помещали, по всей вероятности, не в центре оркестры, а непосредственно за ней или на касательной к ее окружности. Только при этом условии можно было бы использовать для хора все пространство оркестры.

Данаиды умоляют о защите. Посоветовавшись с народом, он оказывает им эту защиту.

Появляется глашатай сыновей Египта и, не признавая святости чужих алтарей, пытается насильно увести девушек. Но пришедший с вооруженной свитой царь Аргоса препятствует ему захватить беглянок и вернуть их сыновьям Египта. Глашатай уходит, угрожая войной, а Данаиды в сопровождении служанок удаляются в город Пеласага.

Действие в этой трагедии почти отсутствует. Она наполовину состоит из песен хора, являющегося главным действующим лицом. Воля хора ведет драму, и драматический интерес сосредоточивается на судьбе несчастных Данаид, возлагающих все свои надежды на алтари богов и на царя Аргоса. Характеры в «Молящих» обрисованы

лишь общими чертами. Пеласг и Данаид — это совершенно отвлеченные образы, носители общего представления о царской власти. Египетский глашатай выступает как представитель грубой силы. Пьеса могла быть исполнена двумя актерами: протагонист играл роли Данаиды и египетского глашатая, девиантагонист — роль царя Аргоса.

В этой трагедии ярко выявляется глубокая религиозность Эсхила. Для него Зевс не только прибежище для ищущих защиты, но и сама божественная справедливость. Он не окажет защиты тому, кто ее не заслуживает. Зевс не вмешивается в битвы, происходящие между смертными, но без борьбы вершит свою волю. Это представление о богах сильно отличается от того, которое мы видим в гомеровских поэмах.

«ПЕРСЫ»

«Персы» Эсхила представляют собой крайне редкий образец трагедии, сюжетом для которой послужили не мифы, а современные драматургу события. Участник саламинского сражения и свидетель разгрома персидского флота, Эсхил создает прекрасную патристическую трагедию, в основе которой лежит подлинное событие, отстоящее лишь на восемь лет от времени постановки пьесы в 472 г. Однако в этой пьесе, как и в трагедиях, написанных на мифологические сюжеты, много места отведено элементам, носящим фантастический и чудесный характер. Так, персидские старейшины заклинаниями вызывают тень Дария из могилы: появившийся призрак объясняет причины поражения персов и предсказывает судьбу остатков персидского

войска. Это появление призрака — один из центральных моментов трагедии.

Перед драматургом стояла трудная задача: показать в художественном произведении величие подвига своих современников, многие из которых были участниками греко-персидских войн и присутствовали здесь, в театре, на представлении трагедии. Но Эсхил строит сюжет так, что похвала грекам и их общественному строю исходит от их врагов. Он переносит действия пьесы в глубь Персии, в таинственную для греков столицу персидского царства Сузы. Тем самым легче было сохранить и приподнятый, торжественный характер трагедии, так как события оказывались отодвинутыми если не во времени, то по крайней мере в пространстве.

Фабула пьесы, начинающейся прямо с парода, отличается простотой. Персидские старейшины, избранные царем «среди знатных и верных», которым он поручил управление государством перед своим отправлением в поход, в большой тревоге, так как давно уже ни один вестник не приходил от персидского войска. Между тем в поход против Эллады отправился лучший цвет войска под предводительством самого царя Ксеркса. Появляется на золотой колеснице, окруженная прислуживающими, жена Дария — Атосса. Она видела вещий сон, который, как ей кажется, сулит Персии несчастье. Ей приснились две женщины в пышных нарядах: одна в персидском, другая — в греческом. Внезапно между ними возникает великий раздор. Сын ее, Ксеркс, желая усмирить обеих женщин, запряг их в свою колесницу. И вот, в то время как одна покорно идет под ярмом, другая — в дорическом наряде — вздыбилась, колесница сломалась и Ксеркс упал на землю. Хор советует Атоссе совершить моление богам. Атосса спрашивает персидских старейшин об Афинах. Ее интересует, кто самодержец в этом городе. Ответ корифей должен был сладко звучать в ушах гражданина демократических Афин:

Не рабы они у смертных, не подвластны никому¹.

Приходит вестник, который подробно рассказывает о саламинском поражении. Слыша эту весть, Атосса уходит молить богов о милости. Хор подымает плач о павших в сражении, яркими красками изображая в то же время горе матерей, отцов и жен. Снова появляется Атосса. На этот раз она

одета в скромную одежду: служанки несут за ней приношения. Она совершает возлияния на могиле Дария, а затем следуют заклинания хора, вызывающего из могилы умершего царя. Из гробницы появляется тень Дария. Поскольку хор от ужаса не может посмотреть на Дария и говорить в его присутствии, диалог с царем ведет Атосса. Дарий объясняет поражение персов самонадеянной дерзостью сына, сказавшейся в том, что он захотел обуздать Геллеспонт. Проявило гордыню и нечестие в отношении эллинских богов и сухопутное войско персов: оно разорило греческие кумиры и алтари. Дарий дает заповедь:

Войною не идите против эллинов,
Хотя б была еще мощней орда мидян.
Сама земля для эллинов союзница².

Тень Дария исчезает. В эклоге появляется Ксеркс в разорванной одежде. Следует плач Ксеркса и хора, окрашенный, как это ясно видно из текста, в восточный, варварский колорит: хор ударяет себя в грудь, рыдает и вопит, рвет на себе волосы, раздирает одежду.

Чувство горячего патриотизма, соединенного с глубокой религиозностью, пронизывает эту трагедию. Ксеркс пал жертвой своей самонадеянной гордости, так как решил навязать священному Геллеспонту, а стало быть, и самому Посейдону свою волю. Все его предприятие оказалось безнадежным, ибо, как показал сон царяцы, Азия могла принять господина, — Эллада никогда не приняла бы его. Поход против Эллады не мог не окончиться поражением, ибо он противоречил установленной самим Зевсом природе вещей,

¹ Э с х и л, Трагедии, пер. А. И. Пиотровского, М. — Л., «Academia», 1937, стр. 25.

² Там же, стр. 44.

и поэтому Зевс, хранитель мирового порядка и отмститель высокомерных помыслов, низвергнул Ксеркса в бездну падения. В этом смысле Ксеркс является носителем трагической вины, ему следовало только охранять границы своего царства, а не вступать на путь завоеваний. Но виноват не только Ксеркс, виноваты и дурные советники, толкнувшие его на это. Виновато и персидское войско, святотатственно подвергнутое разграблению греческие алтари.

Однако при объяснении победы греков над персами ярко звучит и другой, совершенно земной мотив. Эсхил объясняет победу греков демократическим строем Афин, противопоставляя его персидской деспотии. В пьесе не раз подчеркивается мысль, что высокое качество греческого войска обуславливается этим социальным строем. Монолитное греческое войско оказывается сильнее персидского, составленного из разнообразных народов, направленных волей деспота. Интересно, что, в то время как персидские предводители названы по именам, имена греческих полководцев не упоминаются. Это умолчание вполне соответствовало духу афинской демократии. Даже в речах, произносившихся в дни, посвященные памяти павших в сражении, имя полководца никогда не упоминалось. Речь шла о героизме всего народа.

Зрителям особенно должно было импонировать то обстоятельство, что восхваление греческой государственности и греческих порядков исходило из уст врагов.

Необходимо отметить в то же время, что Эсхил воздает должное и врагу — его силе и храбрости. В трагедии ярко

звучит чувство законной гордости победителей. Однако отсутствует всякое дешевое глумление над побежденным врагом; напротив, в ряде мест чувствуется сострадание к побежденным варварам. Но наряду с этим в трагедии звучит совершенно реальный политический мотив: Саламинское сражение — это начало распада персидской державы.

Азии страны не будут
Чтить всемогущество персов.
Кланяться власти персидской,
Иго нести господина¹.

Распределение ролей в трагедии, вне всякого сомнения, было следующим: протагонист играл роли Атоссы и Ксеркса, девергагонист — вестника и призрака Дария.

Сценическая площадка в «Персах» декорировалась так же просто, как и в «Молящих». Из текста следует, что зрители видели перед собой могилу Дария. Это сооружение, конечно, было достаточно высоким, так как в нем или за ним мог спрятаться человек, и, кроме того, обращаясь к Дарию, хор говорит: «Выйди на верх кургана» (ст. 658). Естественно, что такую гробницу удобнее было поместить не в центре оркестры, а на ее касательной, используя для этого часть сцены. Походила ли в действительности могила Дария на холм земли, сказать трудно. Надо думать, что сооружение сцены отличалось значительной длиной, как об этом позволяют заключить стихи 140—141, в которых хоревты приглашают сами себя дать мудрый совет, сидя «в старинном дворце»². Очевидно, персидские старейшины располагались на его ступенях. Вторая половина сцены изображала, по всей вероятности,

¹ Э с х и л, Трагедия, стр. 36—37.

² Там же, стр. 21.

этот дом совета. Что касается царского дворца, то, судя по тексту, он был расположен где-то поблизости от могилы Дария.

И в «Молящих» и в «Персах» у Эсхила, судя по всему, применяется уже

и верхняя сцена, то есть в обеих трагедиях обыгрывается и крыша скены: на ней появляется Дарий; с нее Данай обозревает море и говорит о приближении к берегу египетских кораблей.

«СЕМЕРО ПРОТИВ ФИВ»

В 467 г. Эсхил поставил трагедию «Семеро против Фив». Трагедия входила в состав трилогии, изображавшей гибель дома фиванского царя Лая из-за наследственного проклятия. В первой трагедии — «Лай» — показывался, вероятно, начальный момент преступного греха. Оракул Аполлона в Дельфах предсказал Лая, что если он умрет без потомства, то спасет свой город. Но Лай не внял голосу бога, у него родился сын Эдип, которого он велел бросить на горе Киферон.

Во второй трагедии — «Эдип» — рассказывалось о том, как Эдип, сам того не зная, убил своего отца и женился на своей матери, получив Фиванское царство. Когда Эдип узнал о своем ужасном грехе, он выколол себе глаза. Над своими двумя сыновьями — Этеоклом и Полиником — Эдип произнес проклятие: они поделят наследство мечами так, что каждый получит равную долю.

В дошедшей до нас трагедии «Семеро против Фив» это отцовское проклятие исполняется. Новым правителем Фив становится Этеокл. Его родной брат Полиник решает захватить власть силой; собрав аргосское войско, во главе которого становятся семь вождей (один из которых — он сам), он осаждает родной город. Трагедия оканчивается гибелью обоих братьев в поединке. Тела их приносят на оркестру. Фиванские девушки, составляющие в этой трагедии хор, и сестры павших, Анти-

гона и Исмена, поднимают над ними плач. Последняя сцена, рассказывающая о том, что, несмотря на запрещение фиванцев, Антигона заявляет о своем намерении похоронить Полиника, по мнению некоторых исследователей, является позднейшей вставкой, навеянной «Антигоной» Софокла.

Действия в пьесе мало, и значительная часть ее носит характер лирический и эпический. Так, в пароде хор фиванских девушек, выражающий свой ужас перед наступлением врагов, имеет старинную, лирическую композицию. А рассказ вестника с чисто эпическими подробностями повествует о приготовлении к бою семи вражеских вождей и об эмблемах на их щитах. Но в этой трагедии действует уже и настоящий трагический герой. Это Этеокл, заявляющий, что он сам в седьмых воротах вступит в поединок со своим братом. Этеокл знает, что он погибнет — так суждено ему отцовским проклятием, — но на все убеждения хора отказаться от поединка с братом отвечает решительным отказом, говоря, что неподобает воину любить такие речи.

Декорацией в этой трагедии служил алтарь, который украшали кумиры богов, покровителей Фив. Алтарь, вероятно, также был значительной длины. На его ступенях располагались фиванские девушки до тех пор, пока Этеокл не призывал их оставить кумиры богов и сойти, — очевидно, на расположен-

ную перед алтарем оркестру. Алтарь, по пьесе, располагался в фиванской крепости Кадамее. Так как в трагедии несколько раз упоминается о башнях

города, то можно предположить, что по бокам алтаря, в том месте, где позже появляются параскении, были устроены две башни.

«ПРОМЕТЕЙ ПРИКОВАННЫЙ»

Время создания этой трагедии точно неизвестно. Существует предположение, что она была поставлена после 475 г., когда произошло извержение Этны, описанное в трагедии (ст. 363—372).

Миф о Прометее¹ встречается уже у Гесиода, который рисует Прометея благородным, но в то же время и хитроумным богом, тягавшимся в мудрости с самим Зевсом. Гесиод рассказывает и о похищении Прометеем «неутомимого» огня. В наказание за это Прометей был прикован к «средней» колонне, поддерживающей небо, и орел постоянно терзал у него бессмертную печень, которая за ночь вырастала опять. Но в конце концов орел был убит Гераклом «не против воли высокопарящего Зевса Кронида». Зевсу хотелось, чтобы слава Геракла еще шире распространилась по земле, и ради этого он положил конец своему гневу на Прометея.

По греческой мифологии, Прометей был одним из титанов и, следовательно, принадлежал к старшему поколению богов, владычество которых низвергнул Зевс. Как и Кроноса, Прометея, вероятно, почитали в отдельных местах Греции, но нам известен его культ только в Афинах. Здесь он считался покровителем кузнецов, горшечников и других ремесленников, имевших дело с огнем и выделывавших глиняную

посуду. Они чтили его как изобретателя их ремесла. В Колоне перед кварталом горшечников находилась священная ограда Прометея, по близости же, в Академии², стоял его алтарь.

У Эсхила обработка сказания о Прометее претворяется в грандиозную религиозно-философскую концепцию. Действие трагедии разворачивается в далекой пустыне, в Скифии. Перед зрителями возвышалась скала, прислоненная к скене. В прологе Гефест и слуги Зевса, Власть и Сила (персонаж без слов), приковывают к ней Прометея. Палачи уходят, и он остается в пустыне, наедине со своими физическими и душевными муками. То в патетическом, то в спокойном тоне он изливает свои жалобы на Зевса за те страшные мучения, на которые обречен.

Появляется хор Океанид, оплакивающий страдания Прометея и говорящий о жестоком сердце Зевса и его непреклонном приговоре. По просьбе Океанид в длинной, хорошо составленной речи Прометей рассказывает им, за что так жестоко мучит его Зевс. Не все в рассказе Прометея кажется для нас ясным. Вероятно, в совете богов искусный в речах Прометей отвел от людей наказание. Но он сделал для них еще больше: он дал людям огонь. И именно за это Зевс наказывает его и подвер-

¹ Прометей по дословному переводу с греческого значит Провидец.

² Академия — первоначально роща, расположенная приблизительно в 1,5 км к северо-западу от Афин у Кефисса и посвященная герою Академу. Позже, как известно, здесь в гимнасии (то есть здании, предназначенном для физических упражнений) учил Платон.

гает вечным мучениям. «Где же надежда? Разве ты не видишь, что ты погрешил?» — говорят Океавиды Прометею. Прометей и сам признает, что он погрешил, и притом «добровольно».

Если считать, что у Зевса присутствуют те черты, какими наделяет его Гомер, то царь богов имел формальное право наказать Прометея как нарушителя его воли и установленного им мирового порядка, тем более что господство Зевса установилось лишь недавно, а новые владыки всегда жестоки (слова Гефеста, ст. 35). Или, как говорит сам Прометей Океанидам: «Ведь всем тиранам свойственна болезнь преступной недоверчивости к другу» (ст. 224—225). Но Прометей погрешил против такого мирового порядка, которому он не сочувствовал; этот порядок был установлен существом, которому Прометей считал себя равным по разуму. К тому же он погрешил совершенно бескорыстно, думая о спасении человеческого рода.

Появляется старый Океан, он предлагает Прометею ходатайствовать за него перед Зевсом. Но титан должен переменить свой нрав, смириться и не забывать о том, что теперь «правит никому не подчиненный суровый царь». Прометей отклоняет помощь Океана и советует ему поскорее вернуться домой, чтобы не навлечь на себя гнев Зевса. Океан удаляется. А затем следует прекрасная песнь хора, оплакивающего мучения Прометея, в которой опять есть упоминание о беспощадности и дикой гордыне Зевса. Скорбный стон раздается над землей. Люди оплакивают древнюю славу Прометея и его братьев. Плачут девушки-ама-

зонки и орды скифов. Ревут морские волны, обрушиваясь в прибое на берег, ропщет глубоко под землей в мрачных чертогах Аид. Трагический конфликт все более и более нарастает: причастной к нему оказывается вся вселенная.

Прометей перечисляет Океанидам все, что он сделал для людей. Его речь — это величественный гимн успехам человеческого разума. Способность мышления, постройка жилищ, обработка полей, исчисление времени, наука чисел и сложение букв, приручение животных и покорение моря, медицина и искусство гадания, пользование металлами — все это дары, полученные людьми от Прометея. Спокойно и величаво перечисляет Прометей все свои благодеяния людям. Все те изобретения, которые раньше приписывались другим божествам или мифическим героям, Эсхил считает делом одного Прометея. В нем одном воплощаются все успехи человеческого разума.

Эта сцена имеет примечательный конец. Поскольку Прометей обладает познанием будущего, то у хора возникает надежда, что титану известно, когда он освободится от оков. Но Прометей разочаровывает Океанид. Он говорит, что все его искусство бессильно противостоять богине Ананке (Необходимости). Однако и сам Зевс подчиняется Ананке: он вовсе не единственно свободный, как называет его в прологе слуга Зевса Власть (Кратос). Над обоими противниками стоит некая высшая власть. Разрешение конфликта намечается где-то в далеком будущем.

На оркестре появляется в стремительном танце Ио, смертельно измученная своими скитаниями по земле¹.

¹ Ио, по мифу, была дочерью аргосского речного бога Инаха. Зевс воспылил к ней любовью; его ревнивая супруга Гера превратила ни в чем не повинную девушку в телку, приставив к ней сторожем сына Земли тысячеглазого Аргуса, который всюду следовал за Ио. Когда Аргус по воле Зевса был убит Гермесом, Ио гнала повсюду, непрестанно жала ее, его призрак — овод.

В своей монодии она говорит об испытываемых ею страданиях. В лице Ио Эсхил показывает еще одну жертву бессмертных. И, кроме того, судьба Прометей оказывается связанной с судьбой Ио. Прометей предсказывает Ио ее будущее. После долгих странствований она придет наконец к устью Нила, где Зевс снова возвратит ей разум и от прикосновения руки Зевса у нее родится сын. Из рода Ио появится и спаситель Прометей: в тринадцатом поколении родится знаменитый лучник, который освободит его ¹.

Прометей приоткрывает Ио и тайну Зевса. Царю богов и людей грозит опасность от нового брака. У него родится сын, который будет сильнее своего отца. И Зевсу не отворотить своей судьбы, если Прометей не избавится от оков ².

В эксоде появляется надменный прищельник Зевса — Гермес. От имени Зевса он требует, чтобы Прометей открыл все, что ему известно об этом браке Зевса. Прометей отвечает Гермесу гордым отказом, снова заявляя, что скоро и третий, правящий теперь тиран падет с престола. Пафос гордости своим страданием и в то же время ненависти к богам достигает апогея:

Уверен будь, что я б не променял
Мои скорбей на рабское служенье...
Я ненавижу всех богов: они
Мне за добро мученнем воздали ³.

Напрасно Гермес описывает ужасные мучения, которым в случае отказа открыть тайну подвергнет Прометей Зевс. Он испепелит его утес и скоронит его тело в каменных объятиях скалы.

А когда после долгого-долгого времени Прометей вновь выйдет на свет, орел будет терзать его тело и клевать его печень. Но Прометей непреклонен. Гермес велит Океанидам отойти от скалы, но те отказываются и решают лучше погибнуть вместе с Прометеем, чем изменить ему. После этого при ударах грома и сверкании молний Прометей проваливается под землю.

«Прометей Прикованный» составляет часть трилогии. Две другие пьесы носили заглавие «Прометей Освобожденный» и «Прометей Огненосец». От «Прометей Освобожденного» дошли небольшие отрывки. Вместе с рядом намеков, содержащихся в «Прометее Прикованном», их вполне достаточно, чтобы в общих чертах восстановить содержание трагедии. Прежде всего у нас возникает вопрос, состоялось ли в этой второй части примирение между Зевсом и Прометеем? На это следует ответить только утвердительно. Представление о том, что во второй пьесе Прометей занимает столь же непримиримую позицию в отношении Зевса, было бы непростительной модернизацией. Прежде всего, уже в «Прометее Прикованном» есть указание на будущее примирение Зевса с Прометеем. После антистрофы второй парода Прометей говорит Океанидам:

Я знаю, что Зевс суров, что ему
Справедливостью служит его прозвол,
Но настанет час:
Он смягчится, разбитый ударом судьбы,
Смирит наконец свой упорный гнев
И дружбы союз заключит поспешит
Со мной, спешащим навстречу ⁴.

¹ Имеется в виду Геракл.

² У греков был миф, в котором рассказывалось, что Зевс собирался вступить в брак с морской богиней Фетидой, но потом отказался от сватовства, так как узнал, что от этого брака родится сын, который будет сильнее своего отца. Фетиду отдали в жены смертному герою Пелею, и она родила ему величайшего из героев — Ахилла.

³ «Греческая трагедия. Эсхил. Софокл. Эврипид», стр. 44.

⁴ Там же, стр. 15.

Кроме того, грек времени Эсхила никогда не мог бы уйти из театра под впечатлением прямых обвинений против Зевса и даже хулы на него. Можно вместе с тем с полной уверенностью сказать, что в этом примирении не было ничего унижительного для Прометея.

В «Прометее Освобожденном» действие разворачивается в горах Кавказа. Прометей снова находится на земле и, как и прежде, прикован к скале. Хор состоит из титанов, которые освобождены уже Зевсом из Тартара. Затем является Геракл, пришедший сюда в поисках чудесного сада Гесперид¹, яблоки которого должны были даровать ему бессмертие. Прометей подробно рассказывает Гераклу о пути к Гесперидам. В благодарности за это Геракл, вероятно, не без воли Зевса, убивает орла, терзающего печень Прометея. Как дальше происходило примирение, сделал ли первый шаг Прометей, раскрыв Зевсу по побуждению титанов тайну о браке или сам Зевс по ходатайству матери Прометея Геи приказывал сообщить Прометею об его освобождении, — этого мы не знаем.

Возможно, что трилогию замыкала сатирическая драма «Прометей Огнессец», изображавшая установление аттического праздника в честь Прометея, великого благодетеля людей. Высказывалось и другое мнение, согласно которому в конец трилогии следует ставить «Прометея Освобожденного», то есть ту трагедию, в которой происходит смысловое исчерпание конфликта.

Философско-социальный смысл образа Прометея заключается прежде всего в действенном протесте против всякого насилия и угнетения. Титан

Прометей выступает как благодетель человеческого рода, борец за культуру и права людей. Он испытывает величайшие страдания, но воля его негибнела. Прометей сознательно и добровольно «погрешил» против власти Зевса, хотя и знал, что за это ему суждены тяжкие муки в течение многих веков. Высокий разум, объемлющий весь ход развития культуры, всю дальнейшую историю человечества, благороднейшие нравственные побуждения, отвергающие всякую несправедливость, и горячее сочувствие к людям породили его протест против тирании Зевса.

Высота поставленной цели — борьба за разумный ход истории человечества и за права людей, негибнелась в осуществлении этой цели и готовность перенести в борьбе против насилия и деспотизма какие угодно страдания — делает образ Прометея возвышенным и в то же время очень цельным, потому что в нем нет никакой раздвоенности, все черты этого образа, дополняя одна другую, составляют органическое единство. Глубочайшую трагичность, с точки зрения греков, придавало образу Прометея то обстоятельство, что, несмотря на всю свою твердость и силу, несмотря на все свое искусство, Прометей должен был, согласно мировоззрению греков, покориться Ананке — Необходимости.

Трагедия «Прометей Прикованный» пережила века и оказала огромное влияние на великих поэтов нового времени: Гёте, Байрон, Шелли обращались к образу Прометея. Маркс больше всех произведений Эсхила любил именно трагедию о Прометее. Предисловие к своей докторской диссертации «О различии между натурфилософией Демо-

¹ Г е с п е р и д ы — дочери титана Атланта, которые, по мифу, стерегли в своих садах дающие вечную молодость золотые яблоки.

критика и Эпикура» Маркс заканчивает словами Прометея о его ненависти ко всем богам и называет Прометея «самый благородный святой и мученик в философском календаре»¹. Этими словами Маркс ставит Прометея в один ряд с мятежными мыслителями, отдавшими свою жизнь за освобождение человечества.

Хотя во второй части трилогии, по всей видимости, происходило примирение между Прометеем и Зевсом, Эсхил с такой художественной силой изобразил ненависть Прометея к богам и его страстный протест против всякого насилия и угнетения, что этот образ преодолел скованность религиозного мировоззрения Эскила и приобрел огромную обобщающую силу в последующие века для изображения всякого богоборчества и революционного протеста против всех угнетателей свободной человеческой личности. Маркс заметил однажды, что боги Греции были «смертельно ранены» в «Прометее Прикованном» Эскила².

Давая истолкование образу Прометея и сущности конфликта между ним и Зевсом в духе гегелевской философии, Белинский писал: «Прометей и Зевс это — божество, разделившееся на самого себя, это сознание, распавшееся на две стороны, которые по закону диалектического развития враждебно стали одна к другой. Зевс — это непосредственная полнота сознания. Прометей это — сила рассуждающая, дух, не признающий никаких авторитетов, кроме разума и справедливости...»³.

Такое истолкование не может быть принято в настоящее время, но харак-

теристика, данная Прометеем в конце приведенного рассуждения, показывает, как высоко ставил Белинский этот образ. В этом же рассуждении Белинского о смысле мифа о Прометее находятся следующие замечательные слова: «Зевс не прав, но он еще существует, и власть его еще сильна — он еще мстит своему противнику; зачем же он силен, если он не прав? Затем, что Прометеем суждено только начать великое дело, а не кончить его; он — только очистительная жертва общего дела, а не торжествующий победитель; он дал движение сознанию, которое без него коснело бы в недеятельности, но он еще не видел результата сознания: он начал борьбу, но не ему суждена полная победа. Прометей дал знать людям, что в истине и знании они боги, что грома и молнии еще не доказательства правоты, а только доказательства неправоты власти...»⁴.

Огарев в своем «Прометее», написанном в 1841 г., изображает героя как борца с тиранией.

Шевченко в стихотворении «Кавказ» рисует страдающего титана, прикованного к горам Кавказа, как символ истерзанной России.

В наше время украинский поэт А. Малышко создал поэму «Прометей». Герой поэмы — юноша, солдат, героически погибший за счастье народа.

Для Гёте, написавшего в 1773 г. драму «Прометей», титан был воплощением свободного творческого духа, освободившегося от веры в богов, наслаждающегося плодом своей созидательной работы. Для Байрона Прометей стал прототипом всех его мятеж-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., 1956, стр. 25.

² См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, стр. 418.

³ В. Г. Белинский, Русская народная поэзия. Статья II, т. II, Спб., 1896, стр. 333.

⁴ Там же, стр. 333.

ных героев. Творец «Манфреда» видел в Прометее воплощение безграничной гордости. Английский лирик Шелли вложил новую идею в старый миф о гордом титане. Для Шелли «Прометей является типом высшего нравственного и умственного совершенства, повинующимся самым чистым бескорыстным побуждениям, которые ведут к самым благородным целям»¹. Прометей у него прежде всего бескорыстный мученик за права страждущего человечества. Он горд, но в нем нет ожесточения против Зевса. Он раскаивается в собственных словах, которыми когда-то проклял Зевса: «Они бесплодны. Я не могу, чтобы кто-нибудь страдал». Однако Шелли, по его собственным словам, испытывал отвращение к такой слабой развязке, как примирение поборника человека с его угнетателем.

Что представляет собой театральное оформление в этой трагедии? О скале, к которой был прикован Прометей, уже упоминалось: она была устроена вне оркестры или на ее касательной и представляла собой массивное деревянное сооружение. В конце трагедии эта скала вместе с Прометеем проваливалась². Появление Океанид осуществлялось, вероятно, с помощью крылатой колесницы.

Если при Эсхиле не было еще машины для полетов, то, очевидно, полет и Океанид и Океана, следует предполагать, уже совершился до того момента, как они появляются на глазах у зрителей. И при возвращении Океана домой его крылатый конь не обязательно должен был сразу отделиться от земли. Фантазия зрителей охотно

допускала, что он поднимался в воздух, как только исчезал с их глаз. Однако, по мнению некоторых исследователей, нет основания отказываться от общепринятой точки зрения, что Океан появлялся с помощью «журавля» и, вероятно, не оставлял своего коня в течение этой короткой сцены. Что касается появления Ио, то естественно предположить, что ее дикий тапец происходит на оркестре и что при диалоге с Прометеем она стоит на покато́м подъеме скалы, идущем от оркестры.

При рассмотрении пролога возникает еще один вопрос: сколько же актеров в нем выступало — два или три? Так как в пьесе приводятся три действующих лица (Власть, Гефест и Прометей), то, надо думать, для пролога требовалось три актера, хотя, начиная уже со 128 стиха, для пьесы нужны были лишь два. По вопросу о числе актеров имеются два противоположных мнения. Одни считают, что Прометей, которому вбивали железный гвоздь в грудь, изображал манекен. Когда мучители титана удалялись и следовала его жалоба, обращенная к матери-Земле и стихиям, ее произносил актер, только что перед этим сыгравший роль Гефеста, а затем незаметно проскользнувший в значительно превышавший человеческий рост манекен. Другие ученые возражают, считая, что в прологе выступало три актера, хотя в конце пьесы остается два. Что же касается сцены с вколачиванием в грудь Прометея железного гвоздя, то это, по мнению немецкого филолога начала XX в. Э. Бете, никак не может служить доказательством, что

¹ Шелли, Полное собрание сочинений в переводе К. Вальмонта, т. II, Спб., «Знание», 1904, стр. 334.

² См. гл. V, «Устройство греческого театра».

в прологе действовал манекен, а не живой актер, поскольку создание подобной сцены целиком зависит от искусства актера.

Существуют гипотезы, согласно которым трагедия «Прометей Прикованный» дошла до нас в переработанном виде. Ссылаясь на некоторые метрические особенности самой пьесы и на невозможность применения в эпоху Эсхила машины для полетов, тот же

Бете приходит к выводу, что эта переработка «Прометей» была совершена самое раннее в 20-х гг. V в. до н. э. В первоначальной же редакции «Прометей» ни хор Океанид, ни их отец Океан по воздуху не летали. Указание на полет, по мнению Бете, есть позднейшая вставка в текст (интерполяция). Однако доводы Бете не могут быть признаны безусловно убедительными и встречают возражения.

«ОРЕСТЕЯ»

«Орестея» представляет собой единственную трагическую трилогию, дошедшую до нас из античных времен в

полном виде. Она состоит из трех трагедий: «Агамемнон», «Хоэфоры»¹ и «Эвмениды».

«АГАМЕМНОН»

На основании содержания этой трагедии можно с уверенностью сказать, что произошло дальнейшее усовершенствование в устройстве сцены. Теперь она изображает обычно дворец или храм и служит задним фоном для игры актеров. В первой части трилогии на кровле дворца Атридов в Аргосе (то есть на кровле сцены) лежит страж, монолог которого и составляет пролог драмы. Согласно приказанию Клитемнестры, он ждет сигнального огня, возвещающего о падении Трои. Страж говорит о своей тяжелой доле и о том, что в доме Агамемнона неблагополучно. Зрители, звавшие миф, понимали, что речь идет об измене Клитемнестры своему мужу. Увидев сигнальный огонь, страж спешит сообщить об этом царице. На оркестру выходит хор аргосских старейшин, а затем появляется Кли-

темнестра в сопровождении прислужниц и с молитвою обходит алтари. Песни хора, составленного из аргосских старейшин, усиливали тревожную атмосферу, в которой развивалось действие. Хор в это время поет о знамениях, бывших при начале похода под Трою, и о жертвоприношении Ифигении. Сообщение Клитемнестры о взятии Трои хор вначале встречает с недоверием. В длинной песне он вспоминает события, связанные с Троянской войной, и высказывает волнующие его чувства. Зевс справедливо отомстил Парису за его нечестие, но сколько бед принес брак Париса и Елены и эллинам и троянцам! Родной стране Елена оставила лязг копий и стук щитов. В Трою же она повезла приданным смерть. В домах эллинов царят скорбь и плач. Из-за Елены гибнут

¹ Это слово в переводе с греческого означает — привосящие возлияние (подразумевается — на могилу Агамемнона). Заупокойное возлияние представляло собой смесь из воды, вина и меда.

под Троей войны, и вместо мужей возвращаются на родину урны с их пеплом. В народе нарастает ненависть против Атридов, поведших за море войско.

Приходит глашатай, который возвещает о падении Трои. Здесь явно выступает сценическая условность: после сигнального огня прошло всего несколько минут, а на оркестре уже появляется человек, который как очевидец рассказывает о гибели Трои. Однако эта условность несколько не смущала зрителей. Прибытие из-под Трои Агамемнона, торжественно въезжающего на оркестру на колеснице в сопровождении войска, приближает катастрофу, ожиданием которой наполнена вся предшествующая часть пьесы. За колесницей Агамемнона следует вторая колесница, на которой находится пленница Кассандра, дочь убитого троянского царя Приама. Встреча Клитемнестры с Агамемноном, которого она собирается убить, — центральная часть драмы. Действия и слова Клитемнестры насквозь пронизаны ложью и лицемерием. В длинной и цветистой речи она называет Агамемнона землей, неожиданно появившейся перед глазами потерявших надежду мореплавателей, лучезарным днем после бури, свежим источником для жаждущего путника. Она приказывает служанкам постелить пурпуровые ковры на его пути во дворец, хотя царь и отказывается сначала от такой почести, приличной, по его словам, только богам, зависть которых он боится возбудить. Следуя за Агамемноном, Клитемнестра

перед входом во дворец произносит двусмысленные слова: пусть Зевс совершит все по ее мольбе.

С большой убедительностью — и именно для греческого зрителя — Эсхил показывает, что как раз в тот момент, когда Агамемнон находится на вершине счастья, хор вспоминает о его страшной вине — жертвоприношении Ифигении.

Призрак принесенной в жертву девушки встает перед глазами старцев, но, как и раньше, они не называют ее по имени. Тяжелые предчувствия и тоска пронизывают стасим третий хора. Они усиливаются во время сцены пророческого исступления Кассандры, поющей о представляющихся ей кровавых видениях, и переходят в ужас, когда пророчица, придя в себя, прямо говорит хору, что он увидит смерть Агамемнона. Оплакивая свою судьбу и обращаясь к солнцу, святящему ей в последний раз, с мольбой о том, чтобы ее убийцы получили возмездие, Кассандра входит во дворец. Обе жертвы теперь в руках Клитемнестры, которая и осуществляет за сценой свой план. Об убийстве во дворце зрителей извещали вопли смертельно раненного Агамемнона, а затем перед их глазами появлялась и сама Клитемнестра с окровавленной секирой в руках. Из текста можно сделать совершенно определенное заключение, что зрителям были видны труп Агамемнона в ванне¹ и труп Кассандры. Царица вместе со своими жертвами была показана на эскизном рисунке, которая в то же время условно обо-

¹ В ст. 1537—1540 хор поет:

«Мать сырая Земля!

Что заране мой прах не взяла ты к себе.

Милосердная Мать, чтоб не видел мой взор,

Как в серебряной стоит он купели».

(«Греческая трагедия...», стр. 103). Мы даем это место в переводе Вяч. Иванова, так как перевод С. Апта в отдельном издании «Орестей» (М., 1961) исходит из иного понимания текста.

значала и самое место убийства — ванную комнату. Последний эпизодий придает образу Клитемнестры злоеущую выразительность. Она гордится своим преступным делом, сознаваясь, что уже давно замыслила это убийство и теперь совершила его, предварительно окутав Агамемнона, словно рыболовной сетью, покрывалом, чтобы он не мог бежать. Злобная радость по поводу содеянного и убежденность в том, что теперь никто уже в Аргосе не мешает царствовать ей и ее любовнику Эгисфу, заставляют Клитемнестру подробно описывать всю отвратительную картину убийства. Однако царица пытается убедить хор, будто на убийство мужа ее толкнуло только желание отомстить за смерть Ифигении. О втором побудительном мотиве — своей связи с Эгисфом — она не говорит ни слова. Верный Агамемнону хор, угрожая Клитемнестре изгнанием из города

и людской ненавистью, снова вспоминает о демоне мщения — Аласторе, утвердившемся некогда в доме Танталов¹. Если Клитемнестра самой неслыханностью своего преступления внушает хору ужас, то к Эгисфу, в конце трагедии появляющемуся на оркестре с отрядом телохранителей и тоже радующемуся смерти Агамемнона, хор испытывает только чувство презрения: Эгисф — трус, не посмевший сам поднять руку на своего врага и спрятавшийся за женщину². Но жив еще Орест — и когда-нибудь он вернется в Аргос и отплатит убийцам своего отца. Дело едва не доходит до вооруженной схватки; обнажив мечи, хор и телохранители Эгисфа стоят наготове друг против друга. Но Клитемнестра прекращает готовое уже разразиться столкновение и говорит, что теперь она и Эгисф будут править в Аргосе как государи.

«ХОЭФОРЫ»

Со времени событий, показанных в первой части трилогии, условно прошло уже несколько лет. Сын Агамемнона Орест стал юношей. Он приходит в Аргос со своим другом Пиладом, чтобы отомстить за смерть отца. Об этом в прологе сообщает сам Орест, говоря, что пришел исполнить повеление Феба и покарать убийц своего отца. В декорации есть небольшое различие по

сравнению с первой частью. Сцена изображает тот же дворец Атридов, но на оркестре виднеется надгробие над могилой Агамемнона. Оно необходимо как место встречи Ореста с его сестрой Электрой, где и разыгрывается сцена так называемого «узнавания», часто применявшаяся в античном театре. Возлагая на могилу Агамемнона прядь своих волос, Орест вдруг видит вдали

¹ Агамемнон, по мифу, происходил из рода Тантала, жестоко наказанного богами за свои грехи (о наказании Тантала в аду см. у Гомера — «Одиссея», XI, ст. 582 и следующие).

² Помимо стремления стать вместе с Клитемнестрой владыкой Аргоса у Эгисфа было еще личное побуждение к убийству Агамемнона. Он рассматривал это убийство как месть за своего отца Фiestа и за своих загубленных братьев. Здесь имеется в виду так называемый «пир Фiestа». Согласно мифам, отец Агамемнона Атрей находился в смертельной вражде со своим братом Фiestом. Примирившись с ним для виду, Атрей в действительности приготовил ему ужасную месть: на пиру он угостил Фiestа жареным мясом его собственных сыновей.

толпу женщин в черных одеждах, направляющихся к могиле. Электра и хор, состоящий из слуганок, выходят на оркестру. Орест и Пилад скрываются за гробницей. Из слов Электры выясняется, что это Клитемнестра, напуганная страшным сном, послала ее принести умиловительную жертву на могиле Агамемнона. Совершая жертвоприношение на могиле отца, Электра видит на ней прядь волос и около могилы чьи-то следы. Волосы похожи на волосы Электры, и хор высказывает предположение, не Орест ли здесь был. Затем хор и Электра рассматривают следы, и оказывается, что отпечатки ног Ореста и Электры совпадают. Внезапно из-за гробницы появляется Орест, который называет себя, но Электра вначале не верит ему, думая, что незнакомец хочет ее обмануть. И только когда Орест показывает ей ткань своего плаща с изображением животных, которую она сама когда-то выткала для него, Электра признает наконец своего брата и плачет от радости. Здесь же у могилы отца Орест сообщает хору и Электре о своем плане мести. Под видом путников, приносящих якобы известие от Строфия¹ о смерти Ореста, он и Пилад попытаются проникнуть во дворец и совершить там расправу над убийцей. Этот план мести им вскоре и удастся осуществить. Первой жертвой заговора падает Эгисф.

Так же, как и в «Агамемноне», зрители узнают об убийстве во дворце по предсмертному крику Эгисфа, а затем оттуда выбегает раб и кричит, что Эгисф убит. На этот крик выходит из женской половины дворца Клитемнестра. Из

слов слуги, что мертвецы убивают живого, ей сразу все становится понятным. Но Клитемнестра хочет еще бороться, она требует, чтобы ей подали секиру. В это время из дворца выбегает с окровавленным мечом Орест, за ним Пилад. Но в тот момент, когда Орест замахивается мечом на мать, она открывает свою грудь и просит сына пощадить грудь, вскормившую его молоком. Тот в нерешительности останавливается.

Пилад, как быть, что делать? Страшно мать убить².

Но Пилад напоминает ему о прощениях Аполлона. Несмотря на мольбы Клитемнестры, несмотря на то, что она угрожает сыну мстью Эриний, Орест увлекает ее во дворец и там убивает. Хор поет о том, что совершился суд Правды и что теперь царский дом спасен. Выкатывается эскиклема с трупами Клитемнестры и Эгисфа и стоящим на ней Орестом, который говорит, что пали убийцы его отца и расхитители дома. Показывая окровавленное покрывало своего отца, он сравнивает его с оковами для рук и ног, с тенетами для ловли зверей, с рыбацкой сетью, с гробовым саваном, который туго пеленает мертвеца с головы до ног. Орест говорит, что он убил мать по праву, мстя за кровь отца, что так повелел ему Аполлон. Бог предрек ему, что если он исполнит это повеление, то будет чист от пролитой крови; если же не исполнит, то ему будут ниспосланы великие страдания. Корифейка говорит Оресту, что он совершил славный подвиг: отсек у двух змей головы и дал волю всему народу Аргоса.

¹ Стр о ф и й — по мифам, царь Фокиды, к которому Клитемнестра отослала маленького Ореста во время пребывания Агамемнона под Троей.

² Э с х и л, Орестея, пер. С. Апта, М., Гослитиздат, 1961, стр. 125.

Но Оресту начинает казаться, что на него нападают чудовищные женщины. Они в землистых покрывалах, у них взгляд Горгон¹, змеи клубком спле-

лись вокруг их голов и кровь капает из их глаз. Оресту чудится, что Эринии матери преследуют его, и он в ужасе убегает.

«ЭВМЕНИДЫ»

Сюжет третьей части трилогии таков: матереубийца Орест, гонимый и терзаемый толпой Эриний, которая составляет хор, бежит из Дельф в Афины и там вместе с Эриниями предстает перед судом афинских старейшин; заступничеством Аполлона и Афины он оправдан, а судьи и Афина умилостивляют Эриний. Действие драмы вначале протекает перед храмом Аполлона в Дельфах, затем переносится в Афины и происходит перед храмом Афины-Паллады. Надо думать, что оба эти места были изображены рядом, то есть одна часть проскения изображала фасад храма Аполлона Дельфийского, а другая — храм Афины-Паллады в Афинах.

Пролог показывает жертву и ее преследователей в тот момент, когда страшная погоня, условно происходившая до начала действия, прекращается; Эринии настигли Ореста в храме Аполлона, но здесь бог усыпил их. Рассказ пифии (пророчествующей жрицы) об ужасной картине, которая представилась ей в храме, должен был подготовить зрителей к тому, что им предстояло увидеть. Затем, после ухода пифии, открывалась средняя дверь храма, и зрители видели Ореста, сидящего у алтаря с обнаженным мечом и масличной ветвью в руках, перевитой белой овечьей шерстью. Вокруг него расположились в креслах спящие Эринии; возле него стояли Аполлон и Гермес. Аполлон обещает Оресту спасти его, так

как он сам дал ему повеление убить мать. Затем Аполлон обращается к Гермесу с просьбой отвести Ореста в Афины. Гермес уводит Ореста, а Аполлон уходит в глубину храма. Эффектное в сценическом отношении появление позади жертвенника окровавленного призрака Клитемнестры имеет своей задачей подготовить парод хора и в то же время обрисовать его действительный характер. Клитемнестра будит Эриний, она кричит им, что убийца бежал. Призрак Клитемнестры исчезает, а Эринии выбегают из храма в погоню за Орестом. Этим открывается парод хора, обвиняющего Аполлона в том, что он помог бежать убийце. Но убийце все равно нигде не скрыться: он принадлежит им. Эринии обвиняют Аполлона в том, что он стал покровителем матереубийцы. На его возражение, что речь идет о жене-мужеубийце, получившей возмездие за свое преступление, старшая в хоре отвечает, что совершенное убийство не было убийством родича по крови. Таким образом, Эринии щадят мужеубийцу Клитемнестру на том основании, что она пролила неродную кровь. Хор покидает оркестру; Эринии мчатся в погоню за Орестом. Это чрезвычайно редкий случай, когда хор трагедии временно покидает оркестру.

Затем действие переносится в Афины, где конфликт находит свое разрешение и Орест получает оправдание. Ситуация третьего эпизода напоминает то,

¹ Горгоны — мифические существа, взгляд которых превращал в камень все живое.



Орест, преследуемый Эриниями.
Амфора из музея в Неаполе

что было в прологе. Выйдя из левого парода, Орест садится возле кумира Афины. Здесь он будет ожидать суда и приговора. Затем из того же парода выбегают Эринии. Это второе вступление хора на оркестру, или так называемый «малый парод» или «эпипарод». Эринии нашли Ореста, и теперь ни Аполлон, ни Афина не вырвут его из их рук. Они высосут из него всю кровь. Кружась вокруг Ореста, они поют свой «сковывающий гимн».

Появляется на колеснице Афина-Паллада во всем блеске своего вооружения. Афина говорит, что прилетела без крыльев из-под Трои, «запрягши сильными конями эту колесницу» (ст. 405). Эринии обвиняют перед ней матерубийцу Ореста. Афина заявляет, что одна она этого дела решить не может

и желает передать его на суд афинских старейшин. Глашатай трубит по ее приказанию, созывая народ на собрание. Судьи выходят на оркестру. Здесь же появляется Аполлон и становится возле Ореста. Начинается суд. Первое слово получают Эринии, уличающие Ореста в преступлении. Орест признается в нем, но просит Аполлона доказать, что месть его была справедливой. После этого следует речь Аполлона. Он говорит о том, как ужасна смерть, когда прославленный боец, наделенный царским скипетром, погибает бесславно от женских рук. Затем Аполлон излагает картину убийства Агамемнона и, наконец, выдвигает общее положение: право отца выше права матери. Настоящим творцом ребенка является отец, мать только носит в себе

зародыши. Прения сторон заканчиваются, и Афина велит судьям класть в урну камешки. Пусть этот суд, говорит она, навсегда останется строгим и неподкупным. От холма, на котором он собрался, он получит название «Ареопаг»¹. Первым кидает свой камешек Аполлон. Судьи один за другим также бросают в урну камешки и затем садятся на свои места. Афина кладет свой камешек последней — и в оправдание Ореста говорит, что она не станет жалеть женщину, убившую своего мужа, так как повелитель в доме муж. При подсчете оказывается, что число камешков, поданных за оправдание Ореста и за осуждение его, — одинаково². Орест оправдан, он счастлив, что Афина, Аполлон и Зевс спасли его. От имени возвращаемого ему Аргоса он дает обет, что никогда его город не выступит против Афин. Если ж его потомки нарушат эту клятву, пусть постигнет их несчастье. Но разгневаные приговором суда Эринии угрожают, что пойдут на Афины мор и глад, которые сгубят край. Однако Афина старается успокоить их: Эринии должны остаться в стране, народ которой будет прославлен на все времена; они будут жить в счастливом краю, и люди будут почитать их из рода в род. В конце концов Афине удается уговорить разгневанных богинь. Эринии успокаиваются и превращаются в Эвменид, то есть в «милостивых богинь». Они благословляют город и произносят заклинания, отгоняющие от него всякие беды и сулящие ему благоденствие.

Афина призывает весь народ проводить богинь в отведенную им обитель. В торжественной процессии, предшествуемые Афиной, стоящей на колес-

нице, движутся одетые в пурпуровые одежды старцы, женщины, юноши и девушки. Провожатые поют радостный гимн в честь Эвменид. Актеры и хор покидают оркестру, и «Орестей» заканчивается.

Попытаемся теперь выяснить, в чем заключается основная идея трилогии. В доме Атридов поселился дух возмездия — Аластор. Он обрушивает все новые и новые кровавые преступления на головы сменяющихся поколений. В трилогии ясно проводится мысль о родовом грехе. Ифигения, о которой говорится в пародии «Агамемнона», лично ни в чем не виновна, но она падает жертвой этого родового греха. С точки зрения родового миропонимания это представляется совершенно естественным: нравственная солидарность членов рода или семьи друг с другом настолько сильна, что каждый из них отвечает за грехи другого. В «Орестее» не один раз упоминается о неумолимом роке, нависшем над домом Атридов. Однако этот рок выступает не в виде слепого случая, а как неподкупный свидетель, карающий преступление и высокомерие.

В предисловии к 4-му изданию своей книги «Происхождение семьи, частной собственности и государства» Энгельс, опираясь на данные, собранные в труде швейцарского ученого Бахофена «Материнское право», говорит, что в «Орестее» Эсхила в художественной форме дано изображение победы отцовского права над материнским. В потрясающем образе Клитемнестры, убившей своего мужа, нашла отражение прожитая некогда человечеством стадия матриархата. В ходе истории матриархат сменился патриархатом. Это была многовековая

¹ Ареопаг по-гречески означает «холм Ареса».

² Согласно обычаю, при таком результате голосования обвиняемый считается оправданным.

борьба между поднимающимся в героическую эпоху новым отцовским и старым материнским правом. Подробности этой борьбы теряются для нас в глубине веков, но, по словам Энгельса, эта борьба была «одной из самых радикальных, пережитых человечеством»¹ революций. Политическое отображение этой борьбы между отцовским и материнским правом и победы отцовского права мы и находим в трилогии Эсхила «Орестей».

Но кто же в конечном счете оправдывает Ореста? Аполлон и даже сама Афина бессильны сделать это. Решение передается суду человеческого — самому афинскому государству. Именно само афинское государство вершит суд и оправдывает матереубийцу, отменяя институт кровавой мести. Молодая афинская государственность торжествует над бытовавшей в родовом обществе расправой отдельных лиц.

В «Орестее» мы находим отражение и политической борьбы тех лет. В 462 г., то есть года за четыре до постановки этой трилогии, афинская демократия нанесла сокрушительный удар ареопагу — судебно-политическому трибуналу, которому принадлежало право суда по важнейшим уголовным преступлениям и высший политический кон-

троль за всеми учреждениями в государстве. Он являлся оплотом аристократии и реакции. В 462 г. на основании закона, предложенного Эфиальтом, демократия лишила ареопага его прежнего значения: он потерял право политического контроля, за ним оставили только суд по некоторым преступлениям. В своей трилогии, как мы уже видели, Эсхил становится на защиту ареопага. Богиня Афина заповедует народу хранить ареопак нерушимым и не вносить никаких изменений в его устройство. В этом вопросе сказывается консерватизм политических взглядов Эсхила.

Необходимо обратить внимание и на следующее. Орест обещает Афинам вечный союз с Аргосом. В этом бесспорно содержится намек на современные поэту события. Незадолго до постановки «Орестей» вожди демократии Афин и Аргоса заключили союз, направленный против Спарты. Уже одно это показывает, что, несмотря на консерватизм своих политических воззрений в отношении ареопага, Эсхил не был безоговорочным поборником тогдашней аристократической партии, которая желала заключения союза со Спартой для подавления демократии в Афинах.

ДРАМАТУРГИЯ «ОРЕСТЕЙ»

Драматургическая техника «Орестей» представляется совершеннее других, более ранних трагедий Эсхила. Здесь выступают уже три актера, а искусство перипетий² доводится до большого совершенства. Это ясно видно из раз-

вития событий в «Хозфорах». Клитемнестра только что получила известие о смерти Ореста. Она счастлива, так как отныне исчез вечный страх в ожидании прихода мстителя. Но это — счастье за несколько минут до ее

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 59.

² Перипетия — внезапная перемена (к лучшему или худшему) в развитии событий.

гибели. Однако ее смерть не является чем-то случайным, а готовится всем предыдущим развитием действия трагедии.

До написания «Орестей» Эсхил создавал грандиозные образы, например Прометея, исполненные глубокого философского содержания, но обрисованные несколько общими чертами. Это — полные сверхчеловеческой силы персонажи, но еще не реальные люди. В «Орестее» действующие лица обрисованы по-иному — они выступают перед зрителями со своими индивидуальными, только им свойственными, человеческими чертами. Клитемнестра обладает огромной силой воли, она не останавливается ни перед чем для достижения своих целей. Она хитро убивает Агамемнона и нисколько не раскаивается в своем поступке. Эту хитрость и умение бороться до самого последнего момента Клитемнестра проявляет и в последней сцене с Орестом. Агамемнон изображается величественным царем и славным воином. Он сознает все значение совершенного им подвига, но избегает гордости и высокомерия, опасаясь возбудить зависть и гнев богов. Эгисф представлен низким и трусливым человеком, который скрывается за спиной женщины. В «Орестее» выводятся уже персонажи, взятые как будто прямо из жизни. Таков, например, страж, жалующийся на свою тяжелую службу, или глашатай, повествующий о трудностях троянского похода. Такова же и кормилица Ореста, которая рассказывает о том, как ей приходилось ухаживать за своим маленьким питомцем.

Хор в «Орестее» занимает меньше места, чем в более ранних трагедиях. Но все же он является настоящим действующим лицом. Так, в «Хозэфорах» хор способствует Оресту и Электре в вы-

полнении их плана мести, в «Эвменидах» хор Эриний преследует Ореста, а на суде пытается добиться его осуждения. Хоровые партии «Орестей» отличаются идейной глубиной и красотой своей художественной формы, особенно смелостью и силой сравнений. В соответствии со своими религиозно-этическими воззрениями Эсхил считает, что ни одно неправо дело не остается без возмездия, что наказывают нарушителя нравственного закона сами боги. В стасиме первом «Агамемнона» хор, узнав от Клитемнестры о взятии Трои, поет о том, что совершился правый суд вышних. Никто не сможет сказать теперь, что небесам нет дела до земли. Бог и с потомков взъездит зду за святотатство, за буйство жадных вождельцев, за надменность. В стасиме втором «Агамемнона» хор сравнивает Елену с львенком. Некто вскормил в своем доме львенка, отнятого от матери. Львенок вначале был ручным, его любили, дети часто брали его на руки, радовались, глядя на него, и старики. Львенок умильно смотрел в глаза и вилял хвостом, когда хотел есть. Но вот львенок вырос и показал свой природный нрав. Он перерезал хозяйское стадо, дом забрызган кровью. Домашние в страшном горе. Поистине мрачный жрец божьей кары был вскормлен в доме. Так и Елена: как гладь моря, как цветок любви, терзающий сердце, вошла она в Трою, а там обернула свадьбу смертью, стала тяжелой гостьей для троянцев, Эринией, от которой плакали невесты и молодые жены.

Постаповочная техника трилогии «Орестей» не отличалась большой сложностью. Сцена, изображавшая в двух первых частях трилогии дворец, а в третьей — храм, должна была состоять из одного этажа. В конце трагедий «Агамемнон» и «Хозэфоры» применялась.

как уже говорилось выше, экикклема. Однако некоторые исследователи считают, что и мизансцена, изображавшая Ореста, окруженного в храме Эриниями, показывалась зрителям тоже с помощью экикклемы. Э. Бете, например, полагал, что в «Эвменидах» применялась большая по размерам экикклема, на которой помещался весь хор и еще три актера. Бете не видит особых затруднений в применении такого сложного сооружения: сцена в то время была еще деревянной, и можно было переднюю ее стену устроить так, чтобы она раскрывалась на любую ширину.

Существование в древнегреческом театре больших экикклем, которые могли сразу показать большое число действующих лиц, признает также американский ученый Р. Фликингер. Он считает, что большая экикклема устраивалась в виде полукруглой, вра-

щающейся вокруг оси платформы. В «Эвменидах» такая экикклема поворачивалась к зрителям с находившимися на ней хоревами, Аполлоном, Гермесом и Орестом. После же того как Гермес и Орест сходили с платформы и удалялись через один из пародов, экикклема с оставшимся на ней Аполлоном поворачивалась обратно в свое исходное положение.

Думается, что и Бете и другие ученые, признающие в данном случае применение экикклемы, излишне осложняют при своей реконструкции постановочные средства трагедии. Того же самого эффекта можно было добиться и без употребления экикклемы путем раскрытия дверей храма. Возможно даже, что при постановке «Эвменид» применялся занавес на той части сцены, которая представляла собой внутренность храма в Дельфах.

ЗНАЧЕНИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЭСХИЛА

Эсхил был драматургом, сумевшим в своих произведениях отобразить существенные стороны эпохи, показать движение вперед современного ему общества в его материальной и духовной жизни, воспеть молодое афинское государство. После реформы Клисфена перед афинской демократией стояла задача дальнейшего укрепления демократического режима. Эта задача властно диктовалась начавшимися в 499 г. до н. э. войнами с Персией, в ходе которых — особенно вначале — вставал вопрос о самом существовании как афинского, так и других греческих государств. Именно афинской демократии в конечном счете была обязана Греция тем, что сумела отстоять свою независимость. Известно, что некоторые греческие города, где власть

находилась в руках аристократии, склонны были подчиниться персам. Постройка флота, сыгравшего такую большую роль в победе над персами, была делом рук афинской демократии. Ей же удавалось преодолевать и сепаратизм отдельных греческих городов в наиболее критические моменты во время войн с персами. Столкновение варварского и греческого мира нашло блестящее отражение в «Персах» Эсхила.

Яркая картина саламинского боя соединяется с глубоким историко-философским обобщением причин победы греков, органически включенным в ткань поэтического произведения. Таким образом, своей литературной и театральной деятельностью Эсхил внес ценный вклад в дело разрешения одной из

самых насущных задач, поставленных его эпохой.

Во времена Эсхила в напряженной политической борьбе складывались основы тех демократических порядков, которые привели в дальнейшем, уже после смерти поэта, к расцвету афинской рабовладельческой демократии. И не случайно, что во всех дошедших до нас трагедиях Эсхил затрагивает государственно-правовые вопросы и раскрывает в образах смысл и значение происходящего на его глазах формирования и подъема рабовладельческого демократического государства. В дошедших до нас произведениях можно отметить два мотива: противопоставление греческой и варварской государственности и прославление молодого афинского государства. Первый мотив затронут в «Молящих» (египетский глашатай изображается как представитель грубой государственной силы) и подробно разработан в «Персах». Второй разрабатывается и в «Персах» и в третьей части трилогии «Орестея». Примечательным является прежде всего то обстоятельство, что, начавшись в Аргосе, трилогия заканчивается в Афинах. Орест ищет оправдания и очищения в афинском государстве. Это совершенно реальный земной мотив, хотя на сцене и присутствуют боги. В стасиме третьем хор Эвменид прославляет Афины и пророчествует им благоденствие на века. И всемогущий Зевс и Арес чтят город как крепость богов и защитника божеских алтарей.

Установившийся порядок вещей нуждается в освящении и охранении, и в соответствии с мышлением того времени именно боги выступают хранителями государственно-правовых и нравственных начал. Они, по Эсхилу, наказывают всех нарушителей этих начал. Представление о богах носит,

таким образом, иной характер по сравнению с тем, какое дается в поэмах Гомера. Зевс — хранитель правды, и раньше или позже он накажет всех тех, кто попирает его законы. Иногда и сама правда выступает не как орудие Зевса, а как некое самостоятельное божество. В отдельных случаях боги выступают у Эсхила с теми чертами, какие приписывает им Гомер. Так, в трагедии «Прометей Прикованный» Зевсу приписывается жестокость, произвол, недоверчивость даже к друзьям; в то же время он не является всезнающим богом и требует, чтобы Прометей открыл ему тайну брака с Фетидой. Океан в этой же трагедии изображен хитрым и ловким придворным. Гермес — наглým прислужником Зевса. Изображение богов такими, какими рисует их Гомер, можно найти и в других трагедиях Эсхила. В трагедии «Агамемнон», например, глашатай рассказывает, в соответствии с первой песней «Илиады», о том, как Аполлон метал под Троей стрелы в греческое войско.

Однако преобладающим является иное представление о богах: они — блюстители гражданского правопорядка, хранители нравственных начал в жизни общества. Такое представление о богах отчетливо выступало уже у греческих лириков VII—VI вв. В одном фрагменте Архилоха говорится о том, что Зевс правит миром, что он видит все человеческие дела, добрые и злые. Хор Данаид в «Молящих» называет Зевса самодержавным владыкой. издревле мудрым создателем человеческого рода (ст. 592—594), творцом всяческих щедрот.

Иногда Зевс выступает у Эсхила как некое обобщенное божество, для которого поэт сохраняет только имя Зевса, хотя в пародии «Агамемнона» хор и ого-

варивается, что, быть может, надо называть его как-нибудь иначе:

Кто бы ни был ты, великий бог,
Если по сердцу тебе
Имя Зевса, «Зевс» зовись¹.

В связи с религиозно-нравственными воззрениями Эсхила следует остановиться на вопросе об отношении Судьбы (Мойры) к богам и к человеку. Кто же правит миром — боги, и из них в первую очередь Зевс, или Судьба? У Эсхила при ответе на этот вопрос есть некоторая двойственность. Он не сомневается в том, что в управлении миром принимают участие потусторонние силы. Это соответствует характеру тогдашнего мышления. Но оказывается, Зевс, не говоря уже о других богах, не является абсолютно всемогущим. Он тоже подчиняется необходимости, а ее кормилом управляют Мойры с тремя лицами² и помнящие обо всем Эринии («Прометей Прикованный», ст. 516). Иногда Мойра выступает не как всеобщая необходимость, а как судьба, жребий отдельного человека. Когда Орест приказывает матери следовать во дворец, чтобы там убить ее, Клитемнестра, оправдываясь, говорит сыну, что в ее преступлении виновата Мойра-Судьба, на что Орест бросает реплику:

Что ж, и тебе готовит эту казнь Судьба³.

В связи с представлением о кровной солидарности членов рода, об их связанности друг с другом, об ответственности друг за друга это представление о судьбе или жребии отдельного человека обычно связывается с представлением о судьбе целого рода, о тяготею-

щем над ним роке. Дети могут отвечать за грехи своих родителей. На род или дом обрушивается демон Аластор, отмститель за прежние нечестивые дела, причем цепь этой кровавой мести может тянуться долго, на протяжении ряда поколений. В «Агамемноне» несколько раз говорится о демоне, обрушившемся на дом Танталидов. В ст. 1501 и следующих Клитемнестра, обращаясь к хору, говорит, что ее не нужно звать убийцей Агамемнона, так как под видом жены убитого совершил отмщение древний Аластор. Хор в своих песнях тоже несколько раз говорит об Аласторе, с давних пор угнездившемся в доме Тантала.

Однако эта вера в рок не порождала в древних греках чувства пассивности и покорности судьбе, что объясняется духовным складом античной демократии, требовавшей от своих сограждан как раз очень большой активности. Используя традиционные мифы о судьбе, тяготеющей над рядом сменяющихся поколений, Эсхил переносит акцент на самостоятельное решение своих героев, на их собственные действия.

В области драматургической техники Эсхил сделал необычайно много. Он первый ввел второго актера, открыв тем самым возможность более глубокой разработки трагического конфликта и придав развитию действия подлинно драматический характер. Тем самым он преобразовал существовавшую до него трагедию из своего рода лирической кантаты в драму.

Эсхил был сам главным исполнителем своих трагедий. Другим актером.

¹ Эсхил, Орестей, стр. 11.

² Гесиод называет трех Мойр: Клото, прядущую нить жизни, Лахесис, распределяющую жребий, и Атропос, заносящую все, что выпадает человеку, в свиток судьбы и обрезающую нить его жизни.

³ Эсхил, Орестей, стр. 125.

по свидетельству Аристотеля, был Минниск, игра которого отличалась сдержанностью и величавостью. Самый характер главных персонажей трагедий Эсхила требовал от актера искусства создания титанических, монолитно-героических образов. В развитие действия Эсхил вводит перипетию и узнавание, хотя это узнавание, насколько можно судить о нем по «Хоэфорам», носит еще недостаточно естественный характер. С именем Эсхила связывается введение сцены и развитие в дальнейшем ее передней стены (проскения), как декорации, изображающей, например, то фасад дворца в Аргосе, то фасад храма Аполлона в Дельфах. Эсхил охотно вводит в свои трагедии пышные и торжественные шествия или въезды на колесницах. Эсхил пользуется и такими театральными эффектами, как появление теней или призраков. В «Персах» Атоссе и персидским старейшинам является тень умершего царя Дария, в «Эвменидах» в храме Аполлона — призрак Клитемнестры.

Хор в более поздних трагедиях Эсхила играет значительно меньшую роль, чем в ранних пьесах. Хоровые партии Эсхила прекрасны по своему содержанию и по силе поэтического вдохновения. Замечательно мастерство, с которым Эсхил умеет обрисовать ха-

рактер всего хора в целом. Таковы, например, его Океаниды в «Прометее» или аргосские старейшины в «Агамемноне».

Язык трагедий Эсхила — возвышенный, порой усложненный, напоминающий язык гомеровских поэм. Эсхил любит новые сложные слова, которые иногда встречаются только у него; у него часты необычные метафорические обороты. Все это делает перевод трагедий Эсхила на другие языки очень трудным¹.

В первом стасиме «Агамемнона» хор поет о помощнице ночи, которая набросила на твердыни Трои окутывающую со всех сторон сеть, чтобы ни взрослые, ни дети не выпрыгнули из сетей всеобъятного рабства и бедствия.

Обращаясь по возвращении из-под Трои с благодарностью к богам родины, Агамемнон следующими словами рисует судьбу Трои:

Теперь лишь дым укажет место города,
Там жив лишь ветер смерти. Чад богатств
былых
Курится там над пеплом умвращающим.
За это вечно мы благодарить должны
Богов бессмертных. Страшную, поистине,
Сплели мы сеть. Столица из-за женщины
Аргосским зверем в пыль обращена
и прах (ст. 809 и следующие)².

Необходимо вместе с тем отметить, что величие и мощь эсхиловского языка, необычайное богатство средств

¹ На русский язык Эсхила переводили известный поэт-символист Вячеслав Иванов (его перевод «Орестей» без указания переводчика напечатан в издании «Греческая трагедия. Эсхил. Софокл. Эврипид», Гослитиздат, 1950) и талантливый мастер стихотворного перевода Адриан Пиотровский (перевод всех трагедий в издании «Academia», 1937). Перевод Вяч. Иванова представляет собой до дерзости смелую попытку передать своеобычность подлинника ценой широкого использования исчезнувших из современного русского литературного языка старинных речений; этот эксперимент порой приводит к темнотам, но в большей мере сохраняет глубокомысленную вескость эсхиловской речи. Перевод А. Пиотровского гораздо осторожнее в пользовании славянизмами (и, напротив, сравнительно широко вводит вульгаризмы), но в принципе идет по этому же пути. В 1961 г. советский читатель получил перевод «Орестей», выполненный С. К. Аптом; это весьма квалифицированная литературная и филологическая работа, хотя и уступающая в яркости переводам Иванова и Пиотровского.

² Э с х и л, Орестей, стр. 38.

речевой выразительности, редкостная красота и смелость метафор и сравнений служили задачей правдивого отображения современной драматургу жизни, возьмем ли мы отдельные ее проявления и эпизоды (картина плененного города, бедствия, приносимые войной, и т. д.) или глубокое философское обобщение наиболее существенных ее сторон.

Переворот, произведенный Эсхилом в театральном искусстве, смысловая глубина его произведений и их художественное совершенство создали ему славу образцового трагического поэта. Только за его произведениями в V и в IV вв. до н. э. признавалось право на повторные постановки. Однако в эллинистическую эпоху торжествен-

ный язык его произведений казался уже трудным для понимания, и современники этой эпохи охотнее обращались к Софоклу и Еврипиду. Эсхил оказал свое влияние и на римскую драматургию: ряд римских трагиков занимались переделкой его пьес.

* Мы уже говорили о поэтах нового времени, которых привлекал образ Прометея. Следует отметить и страстную любовь Г. Флобера к эсхилловскому «Агамемнону». Интерес Р. Вагнера к трагедиям Эсхила существенно повлиял на стиль музыкальных драм немецкого композитора. Маркс, неоднократно перечитывавший Эсхила в подлиннике, считал его и Шекспира величайшими драматургическими гениями, каких только породило человечество.



ГЛАВА
VII
СОФОКЛ

Биография Софокла (497/6—406 гг. до н. э.). Расцвет афинской рабовладельческой демократии в эпоху Перикла. Драматургия Софокла и усовершенствования им театральной техники. «Антигона», «Электра», «Эдип-царь», «Эдип в Колоне». Значение драматургической деятельности Софокла

БИОГРАФИЯ СОФОКЛА (497/6—406 гг. до н. э.). РАСЦВЕТ АФИНСКОЙ РАБОВЛАДЕЛЬЧЕСКОЙ ДЕМОКРАТИИ В ЭПОХУ ПЕРИКЛА

Софокл родился в 497 (или 496) г. до н. э. в Колоне, предместье Афин. Отец его — владелец оружейной мастерской, в которой работали, по всей вероятности, рабы. Он дал сыну хорошее образование. Софокл изучал Гомера и лирических поэтов, посещал палестру¹ и получил награду на гимнастических состязаниях. По своим способностям и внешности Софокл выделялся среди афинских юношей; именно поэтому в 480 г. на празднестве в честь Саламинской победы шестнадцатилетнего Софокла избрали запевалой юношеского праздничного хора. Позже разносторонняя художественная одаренность Софокла проявилась уже в театре. В одной из своих ныне утраченных трагедий он очаровал зрителей своим изяществом, исполняя роль царевны Навсикаа, играющей в мяч с прислужницами²; в другой своей трагедии, также до нас не дошедшей, он прекрасно играл на кифаре³. Однако впоследствии из-за слабости голоса Софокл вынужден был отказаться от выступлений в театре в качестве актера и поручал исполне-

ние ролей в своих трагедиях другим лицам.

Годы зрелости Софокла падают на эпоху расцвета афинской демократии, во главе которой стоял Перикл. Маркс характеризовал этот период как «высочайший внутренний расцвет Греции»⁴.

Действительно, Афины достигли к этому времени вершины экономического, политического и культурного развития, за которым вскоре последовал кризис афинской рабовладельческой демократии. Чтобы уяснить причины этого расцвета, надо обратиться к событиям, отстоявшим лет на двадцать от того времени, когда Перикл сделался руководителем афинской демократии. В 478 г. до н. э. под гегемонией Афин образовался морской союз, преследовавший цели борьбы с персами. Основанный вначале на свободном соглашении отдельных государств, союз этот скоро охватил почти все города северного побережья Эгейского моря, почти все побережье Малой Азии и, за немногими исключениями, острова Эгейского моря до Родоса. Однако уже

¹ Палестра — место для физических упражнений юношей.

² Мотив был взят из VI песни «Одиссеи».

³ Кифара — струнный музыкальный инструмент.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 98.

в 60-х гг. V в. до н. э. Афинский морской союз превратился в Афинскую державу («архэ»), а союзники — в афинских подданных. Взносы, которые афиняне получали от союзников на снаряжение кораблей, они стали тратить по своему усмотрению (с 454 г. союзная казна была перенесена с острова Делоса в Афины). В пору своего расцвета Союз включал свыше двухсот полисов и охватывал большую территорию с населением до двух миллионов человек. Сумма взносов в первые годы существования союза равнялась 460 талантам¹. Накануне Пелопоннесской войны она достигала уже 600 талантов. Решающие победы над персами, в результате которых Афины стали гегемоном на Эгейском море, и огромные средства, притекавшие из союзнической казны, чрезвычайно ускорили экономическое и политическое развитие Афин. Перикл, бесменно руководивший афинской демократией с 457 г., а с 444 г. до своей смерти (429) бывший фактическим правителем Афин, принимает меры к тому, чтобы дать возможность и неимущим гражданам принять участие в управлении государством. Он вводит оплату за участие в суде присяжных, а затем за отправление и других общественных обязанностей, в том числе и за несение службы в войске. Кроме того, неимущие граждане получали и так называемый «теорикон». Однако, как теперь установлено, эта плата за отправление общественных должностей была скромной, а для граждан, имеющих семьи, она была достаточной лишь в том случае, если помимо личного труда, которым они не могли заниматься во время несения выборной должности, у них были иные доходы. Поэтому руководство государственными делами находилось



Софокл. Статуя. Латеран

в Афинах в руках средних слоев свободных граждан, и немалую роль играли богатые семейства.

¹ Т а л а н т — самая крупная в древности денежная единица.

Перикл предпринял в Афинах большое строительство, на котором беднейшие граждане получали заработок в течение ряда лет: сооружение Парфенона, например, продолжалось с 447 по 338 г., Пропилей — с 437 по 432 г. Большое значение для обеспечения земель нуждающихся граждан имел вывод колоний за пределы Аттики, обычно в города, входившие в Афинскую державу.

Все эти мероприятия Перикла способствовали укреплению афинской рабовладельческой демократии, противоречия же, заложенные в ней, проявились несколько позже, уже после его смерти, в ходе Пелопоннесской войны.

При Перикле Афины становятся культурным центром Греции. Писатели, художники и философы съезжаются в Афины со всех концов тогдашнего греческого мира. Афины живут в атмосфере напряженной материальной и духовной деятельности. Грандиозное по масштабам того времени строительство помимо социальных задач — дать работу населению — бесспорно ставило перед собой и определенные художественные задачи: выразить в архитектурных произведениях идеалы афинской демократии. Проведенная по плану Перикла застройка Акрополя, завершенная сооружением в 421—406 гг. Эрехтейона — храма в честь мифического царя Афин Эрехтея, представляет собой один из самых прославленных архитектурных ансамблей мирового искусства. В строительстве принимали участие выдающиеся зодчие и скульпоры той эпохи: Парфенон был построен архитекторами Иктином и Калликратом, Пропилей — Мнесиклом. Скульптурные работы созданы Фидием и его учени-

ками. Стоявшая внутри Парфенона громадная статуя Афины-девы, изваянная Фидием из золота и слоновой кости, олицетворяла силу и мощь афинского государства. Еще несколько столетий спустя все эти постройки производили неизгладимое впечатление на современников, свидетельством чего является следующая оценка Плутарха: «По красоте своей они с самого начала были старинными, а по блестящей сохранности они доныне свежи, как будто недавно оконченны: до такой степени они всегда блещут каким-то цветом новизны и сохраняют свой вид не тронутым рукою времени, как будто эти произведения проникнуты дыханием вечной юности, имеют не стареющую душу»¹.

Высокого развития достигла в V в. и философия. По-видимому, в окружении Перикла не чуждались новых учений, бросавших вызов старым, привычным взглядам; философ Анаксагор (ок. 500—428) был другом и советником Перикла. Близость к Периклу не избавила его, однако, от привлечения к суду по обвинению в безбожии, и он вынужден был бежать из Афин.

Смелыми критиками привычных религиозных верований и моральных норм были и так называемые софисты, появившиеся в Афинах в середине V в. до н. э. Слово «софист» в дословном переводе с греческого означает мудрец. С течением времени слово это получило специфический смысл для обозначения философа-профессионала, за деньги обучающего всех желающих философии и красноречию, в том числе искусству спора и доказательством положений, иногда прямо противоречащих одно другому. Однако первоначально это слово никакого порочащего смысла в себе

¹ Плутарх, Сравнительные жизнеописания в 3-х томах, т. 1, М., Изд-во АН СССР,

не заключало. В своих беседах со слушателями софисты поднимали вопросы права и государства, религии, морали, природы человеческого познания. Философия софистов отвечала настоятельной потребности в получении знаний афинским обществом, живущим напряженной политической жизнью. Она давала необходимые сведения по правоведческому вопросу, учила искусству спора, прививала умение выступать в Народном собрании. Некоторые из софистов в своих воззрениях на общественную жизнь выходили за рамки обычных представлений рабовладельческого общества. Софист Гиппий, например, высказывал мнение, что все люди — братья, дети одной матери-природы, и поэтому нет различия между свободными и рабами.

Самой крупной фигурой среди софистов был Протагор, родом из фракийского города Абдеры. Позже он жил в Афинах и пользовался большим уважением Перикла, который направил его вместе с другими гражданами в афинскую колонию Фурии (на юге Италии), чтобы пересмотреть в демократическом духе законы этого города. За свое сочинение о богах Протагор впоследствии был обвинен в атеизме, бежал из Афин, спасаясь от смертной казни, и погиб при кораблекрушении (в 410 г. до н. э.). Хотя Протагор и признавал существование независимой от человека реальности, однако выставил положение о том, что «человек есть мера всех вещей существующих, как они существуют, и несуществующих, как они не существуют». Тем самым была открыта возможность для учения о полнейшей относительности человеческих ценностей. Истина является такой, какой она представляется отдельному человеку, и то, что кажется истинным одному, может совсем не казаться истинным

другому. Утверждения подобного рода давали возможность оправдывать в области этических отношений самые беззастенчивые поступки. Сам Протагор едва ли доходил до таких выводов из своего положения, они были сделаны измывавшими представителями софистики конца V в. до н. э., превратившими его в произвольную игру понятиями.

Софокл был современником и свидетелем этого громадного духовного подъема, охватившего Афины времени Перикла. По своим политическим симпатиям он вначале примыкал к вождю аристократической партии Кимону. Несколько позже он сблизился с Периклом, и их дружба продолжалась до самой смерти последнего. Софокл общался и с тем кругом художников, которые были привлечены Периклом для осуществления его строительства. При нем на Акрополе воздвигались Пропилеи и Парфенон, чудесные произведения Фидия и его учеников. Софокл лично знал Эсхила, Еврипида, а также историка Геродота, с которым у него были дружеские отношения.

Известность Софокла как драматурга начинается с 468 г., когда он одержал победу над Эсхилом, который до того времени сохранял первенство на трагической сцене. Вслед за тем следует ряд непрерывных успехов Софокла. Он одержал двадцать четыре победы и ни разу не оказался в состязаниях на третьем месте. Запятия драматургии и театром не мешали Софоклу отдавать часть своего времени государственной деятельности. В 443 г. сограждане избрали его на ответственную должность казначея Делосского союза. Надо думать, что Софокл хорошо справился с порученной ему задачей, так как вскоре после этого афиняне поручили ему еще более важную должность —

стратега ¹. Вместе с Периклом он выступил в поход против острова Самоса, отделившегося в 440 г. от афинян.

В 431 г. началась Пелопоннесская война, порожденная экономическим и политическим соперничеством демократических Афин и аристократической Спарты и группировавшихся вокруг них городов и островов. Спарта поддерживала во всех греческих городах, в том числе и союзных с Афинами, сторонников олигархии, Афины всюду поддерживали демократов.

Начало войны было неудачным для афинян. Спартанцы вторглись в Аттику и стали опустошать ее поля. Еще до вторжения пелопоннесцев Перикл советовал афинянам снести недвижимость с полей в город, не вступать в сражение с врагом, а укрыться в стенах города и охранять его.

Летом 430 г. в Афинах разразилась эпидемия чумы. Болезнь появилась внезапно, занесенная, быть может, из Египта или Ливии, и унесла много человеческих жизней. Фукидид, сам перенесший эту болезнь, рассказывает о ней в своей «Истории». Он сообщает, что наряду со страхом и отчаянием в иных пробуждалось желание взять от жизни все, что возможно... «Людей несколько не удерживал ни страх перед богами, ни человеческие законы, так как они видели, что все гибнут одинаково, и потому считали безразличным, будут ли они чтить богов или не будут; с другой стороны, никто не надеялся дожить до той поры, когда понесет по суду наказание за свои преступления.

Гораздо более тяжким приговором считался тот, который висел уже над головою, а потому казалось естественным прежде, чем он наступит, насладиться хоть чем-нибудь от жизни» ².

Под гнетом двойного бедствия — чумы и опустошения полей врагами — в народе возникло недовольство. Во всем обвиняли Перикла. В 430 г. после пятнадцатилетнего бессменного исполнения должности первого стратега он избран не был. Правда, вскоре Периклу удалось восстановить свой авторитет, и в 429 г. он был снова первым стратегом, но в том же году умер от чумы. Напряженная обстановка военного времени привела к усилению радикальной демократии, вождем которой был Клеон. Софокл, бывший по своим политическим симпатиям человеком умеренных взглядов, сближается теперь с вождем правого крыла афинской демократии — Никием.

В ходе Пелопоннесской войны очень быстро стали вскрываться противоречия, заложенные в античной рабовладельческой демократии. От Афин стали отпадать союзные города, возмущенные увеличением во время войны взносов в союзническую казну. Афинские ремесленники разорялись, и часть их находилась в положении, близком к положению люмпен-пролетариата. Плохим было и положение мелких земледельцев. Под влиянием проникновения в деревню товарных отношений они во множестве разорялись. К тому же поля аттических земледельцев неоднократно опустошались в военное время спартанцами.

¹ Коллегия из девяти стратегов ведала военными делами. В обязанность стратегов входило проведение всех мероприятий, связанных с обороной страны, ведением войны и приготовлением к ней. Но стратеги занимались также и внешней политикой, и таким образом в их руках сосредоточилась, в сущности, высшая исполнительная власть в республике. Ввиду того что должность стратега имела такое значение, она замещалась не путем жеребьевки, как подавляющее число должностей в Афинах, а путем избрания в Народном собрании.

² Фукидид, История, II, 53, М., изд. Сабашниковых, 1915.

В ходе войны обостряется борьба между демократией и аристократией, усиливается движение среди рабов. В 427 г. до н. э. во время гражданской войны между аристократами и демократами на острове Керкире обе стороны обращались к рабам с призывом оказать им помощь; большинство рабов, по словам Фукидида, примкнуло к демократам. Сицилийская катастрофа 413 г.¹ еще более обостряет политическую борьбу в Афинах. Сильная неудача постигает афинян в том же году и в самой Аттике. Спартанцы заняли городок Декелею на северо-востоке Аттики и отсюда стали систематически опустошать ее территорию. Двадцать тысяч афинских рабов перебежали к спартанцам в Декелею, причинив тем самым серьезный ущерб афинскому хозяйству.

Воспользовавшись тяжелым положением государства, сторонники аристократии подняли голову; они составляли

тайные объединения (гетэрии), члены которых давали клятву бороться за свержение афинского демократического строя. В 411 г. аристократам удалось произвести олигархический переворот, в котором принял участие и Софокл.

Однако спустя четыре месяца олигархия была свергнута, а в 410 г. пало и установившееся после нее правление умеренных. Были восстановлены прежние демократические порядки.

За участие в перевороте Софокл наряду с другими виновными предстал перед судом. Суд оправдал восьмидесятипятiletнего поэта, и он спокойно прожил в Афинах до своей смерти в 406 г. до н. э. За свою долгую жизнь Софокл был свидетелем расцвета афинской рабовладельческой демократии и ее кризиса в последней четверти V в. до н. э. Лишь немного не дожил поэт до страшного поражения Афин в Пелопоннесской войне.

ДРАМАТУРГИЯ СОФОКЛА И УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ИМ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ

Софокл написал всего свыше ста пьес — трагедий и сатирических драм. Но полностью сохранилось всего семь трагедий, а от остальных дошли лишь отрывки или даже только заглавия. Дошла до нас и часть сатирической драмы «Следопыты». Три трагедии — «Эдип-царь», «Эдип в Колоне» и «Антигона» — относятся к циклу фиванских сказаний. Следующие три трагедии — «Электра», «Аякс» и «Филоклет» — составляют аргосский цикл; и одна, «Трахинянки»,

принадлежит к циклу сказаний о Геракле.

Хронология пьес Софокла не может быть установлена с полной достоверностью. Известно только, что «Антигона» была представлена ок. 442 г., «Филоклет» в 409 г., а «Эдип в Колоне» в 401 г., уже после смерти драматурга. «Электра», по мнению большинства исследователей, примыкает по времени к «Антигоне». Для «Эдипа-царя» весьма вероятным является 430 г. «Трахинянки», быть

¹ В 415 г. афиняне по совету Алкивиада, родственника Перикла и вождя афинской демократии, организовали морскую экспедицию в Сицилию с целью захвата плодороднейших областей западного Средиземноморья — Сицилии, Италии и Карфагена. Сицилийская экспедиция закончилась в 413 г. страшным разгромом всего афинского флота и войска.

может, следующая по времени пьеса. Ряд исследователей считает самой древней из дошедших до нас пьес Софокла «Аякса». Таким образом, вероятная хронологическая последовательность пьес Софокла следующая: «Аякс», «Антигона» (ок. 442), «Электра», «Эдип-царь» (430), «Трахинянки», «Филоклет» (409), «Эдип в Колоне» (401).

Софокл отказывается от системы трилогий, и каждая трагедия имеет у него самостоятельное значение. Зато увеличивается объем каждой пьесы. Если у Эсхила в трагедии большей частью около 1100 стихов¹, то у Софокла средний размер трагедии доходит до 1500 стихов.

Софоклу, как об этом было уже сказано, приписывается введение третьего актера. Благодаря этому действие стало гораздо живее, а игра разнообразнее.

Обрисовка характеров в самом действии после введения третьего актера сделалась полнее. Хотя число участников хора Софокл довел до пятнадцати человек, но, в общем, значение хора по сравнению с Эсхилом, он уменьшил за счет увеличения диалогической части трагедий. Впрочем, хоровые партии у Софокла занимают еще довольно значительное место. Софокл сам писал музыку к лирическим частям своих трагедий — он был и поэтом и композитором одновременно, между тем как Еврипид поручал составление музыки для своих трагедий другим лицам. Наконец, с именем Софокла связывается еще одно усовершенствование в театральной технике: он ввел декорационную живопись. Искусство перипетии и узнавания становится у Софокла гораздо более сложным, чем у Эсхила.

«АНТИГОНА»

Трагедии фиванского цикла, к которым принадлежит «Антигона», не представляют собой связанной трилогии и были написаны в разное время. Самая ранняя из них — «Антигона» — поставлена на сцене ок. 442 г. до н. э. После нее были написаны «Эдип-царь» и «Эдип в Колоне». Эти пьесы, расположенные в хронологическом порядке, не дают последовательного изложения событий мифа (невольное преступление Эдипа, его скитания и смерть в Колоне, борьба сыновей из-за престола). Каждая из трагедий фиванского цикла представляет собой самостоятельное произведение. В таких случаях древнегреческий драматург считал себя вправе, пользуясь разными вариантами мифа, видоизме-

нять события, о которых шла речь в какой-либо из его ранних трагедий, а равным образом изменять и характеры. Мы увидим, например, после изучения «Эдипа-царя», что Креонт изображен здесь совсем другим человеком, чем тот, которого Софокл рисует в «Антигоне».

Действие «Антигоны» начинается после смерти обоих сыновей Эдипа. Фиванцы отразили аргосскую рать. Этеокл и Полиник пали от руки друг друга. Фиванский престол перешел к Креонту. Действие разворачивается в Фивах перед его дворцом.

Характер Антигоны ярко обрисован уже в прологе, когда она вызывает из дворца Исмену и сообщает ей о при-

¹ Исключение составляет трагедия «Агамемнон», в которой около 1700 стихов.

казе Креонта оставить труп Полиника в поле без погребения и о наказании, угрожающем послушнику. В словах Антигоны звучит негодование по поводу жестокости и несправедливости такого приказа и горячая любовь к Полинику. Повинуясь долгу крови и считая задуманное ею дело угодным подземным богам, она без всяких колебаний принимает твердое решение похоронить тело своего брата. Ей кажется, что те же чувства должна испытывать и Исмена. Но когда последняя отказывается помочь Антигоне, ссылаясь на то, что слабым женщинам не под силу осуществить задуманное, и пытается отговорить от этого и сестру, возмущенная Антигона берет свою просьбу назад, а в конце страстного объяснения говорит, что сестра будет ненавидна и ей и погибшему брату.

Надо думать, что сцена объяснения двух сестер афинянами воспринималась более живо, чем воспринимается теперь нами. Зрители, которые привыкли видеть афинскую девушку только в кругу семьи, лишенной всякой инициативы, — сразу были захвачены необычным, приподнимающим их над действительностью образом активной героини трагедии.

Если в прологе в словах Антигоны только упоминался приказ Креонта, то в первом эпизоде дается мотивировка этого приказа из уст самого нового царя Фив.

Речь Креонта к старцам, составляющим хор трагедии, содержит изложение государственных и моральных принципов, которыми он намерен руководствоваться в своем правлении. Превыше всего он будет ставить отчизну; никогда человек, враждебный родине, не будет его другом. Исходя из таких правил,

Креонт издал свой приказ о сыновьях Эдипа: тело Этеокла, погибшего за родной город, следует предать погребению, тело же Полиника, как изменника родины, бросить в поле на съедение псам и хищным птицам. Появление стража — фигуры, наделенной чисто бытовыми чертами, — с известием, что кто-то все-таки засыпал труп сухой землей и совершил надгробные возлияния¹, ставит Креонта перед фактом нарушения его приказа. Обвиняя стражей в том, что они польстились на деньги, Креонт под угрозой смерти требует отыскать виновного.

После первого стасима хора, прославляющего человека и его величайшее создание — государство, со стороны поля, из правого парода, вторично появляется то же самый страж, ведя за собой Антигону, которую он застал возле трупа. Эпизодий, содержащий допрос Антигоны Креонтом, составляет центральную часть пьесы. Поэт строит его с изумительным искусством и знанием законов сцены. Все действующие лица (включая и хор) ведут себя так, как они должны были бы вести себя в подобных обстоятельствах в соответствии с своим характером. Антигона входит спокойно, хотя и с поникшей головой (ст. 441—442). Хор потрясен при виде Антигоны и отказывается верить своим глазам. Поражен и сам Креонт: ему кажется, что страж, сообщаящий о том, где он захватил Антигону, не в своем уме. Это трагическое напряжение еще больше оттеняется радостью и развязностью стража, в которых, впрочем, проскальзывают нотки сочувствия к Антигоне. Он откровенно говорит, что не хотел возвращаться, напуганный угрозами Креонта, а теперь к нему пришла неожиданная радость.

¹ Таким образом, Антигона лишь символически совершила над Полиником обряд похорон.



Антигона перед Креонтом.
Амфора из Британского музея

Захваченную Антигону он рассматривает как свою счастливую находку, как подарок удачи. Пусть Креонт берет ее и казнит, а его освободит от опалы и отпустит домой. Хотя ему и жаль Антигону, но что поделаешь — своя рубашка ближе к телу. Страж удаляется, он больше не нужен, а Креонт, как царь и судья, приступает к допросу Антигоны. В этой сцене разворачивается сущность конфликта между Креонтом и Антигоной. На вопрос царя, как она могла нарушить изданный им закон, Антигона гордо отвечает, что для нее выше этого человеческого закона стоит неписанный закон бессмертных богов. Этот закон повелевал ей похоронить своего родного брата. Креонт устанавливает двойную вину Антигоны: она нарушила закон государства и, сверх того, еще гордится своим поступком. Креонт подозревает и Исмену в соуча-

стии; обеим сестрам не избежать строгой кары. Креонт приказывает привести к нему Исмену, а пока следует стихомифия — возбужденный обмен репликами между Антигоной и Креонтом.

На вопрос Креонта, как могла Антигона приравнять нечестивца Полиника к Этеоклу, и на его слова, что вражда живет и за воротами смерти, Антигона отвечает: «Я рождена любить, не ненавидеть». Но вот из дворца выходит вся в слезах Исмена. Она желает разделить вину с Антигоной, но та отвергает ее. Креонт решает предать Антигону смерти и повелевает держать ее и Исмену под стражей.

Третий эпизодий, в котором появляется Гемон, — существенное и необходимое звено в развитии конфликта между Антигоной и Креонтом. До этого момента голос народа звучал только в мнении фиванских старейшин, то есть

ближайших советников царя. Гемон приносит с собой кроме своего мнения еще и всенародный глас. Гемон — жених Антигоны — пришел не только ради нее, но и ради своего отца. В разговоре с Креонтом Гемон ни одним словом не упоминает о своей любви к Антигоне. И это понятно: рядом с тем конфликтом, который разворачивается между Креонтом и Антигоной, мотив личной любви показался бы греческому зрителю неуместным. Обращаясь к сыну, Креонт просит его не терять рассудка из-за женщины. Гемон должен оставить Антигону как недруга Фив, — пусть она в Аиде ищет себе другого жениха. Она будет предана смерти, так как она одна во всем городе не послушалась царского приказа. Если среди родных не воспитать послушания, то что же спрашивать с чужих? Но Гемон совершенно неожиданно для отца возражает, что в народе все жалеют Антигону и считают, что она совершила славный подвиг, за который ее следует наградить венком. Он просит отца уступить и смирить свой гордый дух. Креонт возмущен, так как видит в словах Гемона прежде всего нарушение долга сыновнего почтения. Объяснение между отцом и сыном переходит в страстную стихомифию. Креонт гневно возражает сыну, однако не понимает существа его доводов. Ему кажется, что сын покорился женщине, что лишь любовь к ней звучит в его речах. В конце этого жаркого спора Креонт приказывает страже привести преступницу, чтобы предать ее смерти на глазах сына. Гемон удаляется, восклицая, что Креонт никогда больше не увидит его.

По уходе сына Креонт произносит свой приговор: он велит заключить Антигону в подземелье, оставив ей

только немного пищи. Хор поет о могуществе Эроса: он властвует и на море, и в лесной чаще, и среди людей. А теперь Эрос поселил рознь между родными.

На оркестре появляется из боковой двери сцены окруженная стражей Антигона. Ее ведут на страшную смерть, уготованную ей Креонтом. Пафос достигает своей кульминационной точки, и, как это обычно для греческой трагедии, предсмертный плач Антигоны и ее прощание с жизнью получают форму монодии. Обращаясь к старцам, Антигона говорит, что собралась в свой последний путь. Аид ведет ее в свои жилища: она вступает в брак с Ахеронтом¹. Антигона вспоминает о горестной участи своей семьи и скорбит о том, что никто не хочет почтить ее слезой участия. Креонт проявляет ненужную жестокость к Антигоне в последние мгновения ее жизни: он иронически замечает, что если дать волю человеку изливать свои чувства перед смертью, то не будет конца жалобам и плачу. Монодия прекращается, и Антигона начинает говорить более спокойно. Она не раскаивается в своем поступке, ей кажется, что она сойдет в Аид, оставаясь по-прежнему милой для любящих ее. Как всякая греческая девушка, умиравшая до брака, Антигона скорбит о том, что ей не удалось изведать супружества и кормить младенца. Прощаясь с фиванской землей, Антигона говорит, что все ее преступление заключается в том, что она почтила благочестие.

Каково отношение хора ко всему происходящему? Если раньше фиванские старцы стояли на страже государственных интересов, выразителем которых считали Креонта, то теперь они

¹ А х е р о н т — река подземного царства.

воздают Антигоне венец чести и славы перед уходом в обитель теней (ст. 817—818). Однако хор оправдывает и Креонта, говоря, что, кто держит скипетр власти, тот должен быть твердым, и что Антигону губит дух гордой мысли.

Сцена с прорицателем Тиресием разрешает вопрос, кто же в конце концов прав. Тиресий, которого ведет за руку мальчик-поводырь, является как истолкователь воли богов, прямо указывающий Креонту на его виновность. Это — пятый эпизодий, также одно из главных мест пьесы, но его значение может ускользнуть от современного читателя и зрителя, уже далеких от древнеязыческих воззрений на природу. Однако для грека V в. до н. э. слова прорицателя имели значение непререкаемой истины. Тиресий говорит Креонту, что очаги и алтари осквернены мертвечиной: псы и птицы повсюду разнесли останки несчастного Полиника. Вот почему боги не принимают жертв. Царь должен уступить умершему. Да и какая доблесть казнить мертвого второй смертью? Креонт не слушает Тиресия, он считает его подкупленным. Разгневанный Тиресий изрекает страшное пророчество. Немного вех пробегут в вышине скакуны Солнца — и Креонт должен будет отдать за двух мертвецов труп своего сына. На царе лежит двойная вина: живую душу он заключил безбожно в гробницу, а несчастный труп, принадлежащий Аиду, удерживает на земле, не предавая его погребению. После этих слов Тиресий уходит. Все потрясены его пророчеством. Смущен и сам Креонт.

Но что его смутило в пророчестве Тиресия? Едва ли та часть, которая говорит о «скверне», хотя Тиресий и пророчествует, что на Креонта возропщут и соседние города, куда голодные псы или дикие звери и птицы

занесут ключья тлетворной плоти (с точки зрения античной религии такая скверна, как непогребенный покойник, препятствует общению людей с богами и нормальному проявлению божественной благодати в жизни общины и земли). Ведь только что перед этим царь сказал, что, если бы даже Зевсовы орлы примчались к престолу самого бога растерзанную плоть Полиника, он, Креонт, не испугался бы этой «скверны», так как смертный не властен осквернить бога. Очевидно, его смутило предсказание, что за Полиника ему придется отдать Гемона. Ему мешает идти дальше по пути разума и государственной правды любовь к сыну. Таким образом, в него самого проникло то самое чувство, за которое он карал Антигону.

Хор советует Креонту освободить из подземелья Антигону, а труп Полиника предать могиле. Креонт решает, что ему следует послушаться старцев. Он зовет слуг и уходит вместе с ними по направлению к полю. Хор поет песнь в честь Диониса, призывая его спуститься с Парнаса и избавить Фивы от осквернения, вызванного непогребенными останками Полиника. Пусть неистовые клики вакханок огласят в ночной тьме город, славя владыку Диониса. Тем сильнее должен был действовать на зрителей финал трагедии, представлявший собой резкий контраст с этими надеждами хора.

В эклоге на оркестру входит вестник и сообщает о несчастье, постигшем царский дом. Слова о самоубийстве Гемона долетают до слуха его матери Эвридики, находящейся в женской половине дворца. Она выходит из дворца и выслушивает от вестника страшные новости: похоронив тело Полиника, все поспешили к подземелью, где была заключена Антигона. Но, подойдя к склепу, увидели висящую в петле Антигону

и Гемона, держащего в объятиях ее труп. Услышав крик отца, Гемон вперил в него дикий взор и, схватив меч, замахнулся на отца; но царь отступил и увернулся от удара. Тогда в порыве отчаяния Гемон всадил себе в бок острие меча и слабеющей рукой обнял труп невесты. Выслушав рассказ, Эвридика молча уходит во дворец. Со стороны поля входит Креонт, неся на руках тело Гемона¹. Следует коммос Креонта и хора, во время которого из дворца появляется вестник, сообщающий о самоубийстве Эвридики. Спустя несколько мгновений в раскрытых дверях дворца зрители видели лежащее у алтаря тело Эвридики. Совершенно разбитый постигшими его бедами Креонт обвиняет себя в убийстве сына и жены и умоляет судьбу послать ему смерть.

Греческая трагедия очень чутко откликалась на современную ей общественную и политическую жизнь, на религиозные, этические и другие вопросы. Поэтому, чтобы лучше понять «Антигону», следует приваить во внимание круг понятий, мыслей и чувств греков V в. до н. э.

Полиник совершил преступление — он изменил своему городу, и поэтому, когда он был убит, Креонт запретил похоронить его. Одна только мысль о том, что его тело после смерти будет лишено погребения, приводила древнего грека в отчаяние. Греки верили, что душа непогребенного человека осуждена на печальное скитание, так как у нее нет «жилища». Но душа в этом случае не только печалится, она может принести зло людям: истребить их жатву, послать болезни, мучить их страшными видениями, требуя своего погребения. Поэтому хоронить мертвых

или по крайней мере не препятствовать похоронам с древних времен признавалось общеэллиническим обычаем. Антигона прямо заявляет Креонту, что, похоронив своего брата, она исполнила «неписанный божеский» закон. Человеческий закон Креонта не представлял для нее такого значения, чтобы она могла забыть ради него этот «божеский» закон. Хор держится в общем робко, но из слов Антигоны и особенно Гемона ясно, что народ стоит за Антигону; ее поступок он называет славным подвигом. И, наконец, в качестве высшего судьи выступает Тиресий: как прорицатель, он прямо заявляет Креонту, что боги разгневались на него за этот приказ. Какая доблесть, спрашивает Тиресий, казнить второй смертью мертвого? Да и сам хор после вещаний Тиресия делается смелее и прямо требует от царя освобождения Антигоны и погребения Полиника. Устами решительно всех персонажей трагедии Софокл оправдывает Антигону. Ее любви, твердости и непреклонности в исполнении долга, смелости перед лицом смерти Софокл противопоставляет ненужную уже после гибели Полиника жестокость Креонта. Но эта неправота Креонта выявляется Софоклом не сразу. В первом своем выступлении Креонт предстает перед зрителями хотя и суровым, но в то же время справедливым правителем. Он думает только о благе родного города, он желает, чтобы ему говорили правду, и собирается возышать людей, преданных родине. И в разговоре с Гемоном он также высказывает справедливые мысли. Долг приказывает ему казнить Антигону. Если он даст зародиться измене в своем доме, она еще пышнее расцветет в народе. Однако с дальней-

¹ Можно предполагать, что позади слуги несли труп Антигоны, хотя в тексте на это и нет указаний.

шим развитием трагедии поэт все больше и больше убеждает зрителей в неправоте Креонта. Выявляются вместе с тем и его стремление к самовластию и его нетерпимость. На слова сына о том, что ни он сам, ни всенародный голос фиванцев не причисляют Антигону к дурным людям, Креонт отвечает вопросом: «Народ ли мне свою навязать волю?» (ст. 734). Раздраженный словами сына, Креонт желает совершить страшную жестокость: он приказывает предать смерти Антигону на глазах Гемона. И эта казнь, вероятно, совершилась бы, если бы Гемон не удалился. Отталкивающую жестокость, соединенную с издевательством, проявляет Креонт по отношению к Антигоне в тот момент, когда ее ведут на казнь. Он иронически замечает, что ему не будет осквернения от смерти Антигоны, так как он не проливает родственной крови, а только отлучает виновную от мира жизни. В ответ на увещания Тиресия Креонт высказывает неоправданную подозрительность¹: он называет прорицателя бесчестным и продажным. В итоге Креонт оказывается виновником смерти трех человек: Антигоны, сына и жены. Это наказание постигает Креонта за презрение «божеского», «неписаного» закона, за несправедливость и жестокость по отношению к Антигоне. По греческим понятиям, он не имел права отказывать в погребении даже своему врагу. Самое большее, что он мог сделать, — это запретить хоронить Поли-

ника в городе, который тот оскорбил своей изменой. Но он мог похоронить его где-нибудь вне города.

В «Антигоне» Софокл показал столкновение «божеских» законов, то есть требований старозаветной народно-религиозной традиции, с законами и постановлениями государственной власти. Последняя за свое пренебрежение к законам религии оказывается в этом столкновении побежденной, хотя защитница неписанных «божеских» законов и хранительница священных семейных уз гибнет. Постановка такого вопроса, а также то решение его, какое дается в пьесе, представляли интерес для афинского зрителя в годы первых успехов философии софистов, живо интересовавшихся проблемой отношения отдельной личности к требованиям государственной власти.

Софокл всецело стоит на стороне Антигоны. Правота ее подчеркивается тем, что и сам ее противник, Креонт, под конец меняет свои первоначальные распоряжения. Однако высказывалось иное объяснение сущности конфликта между Креонтом и Антигоной: оба они являются носителями трагической вины и оба наказаны за свое одностороннее решение. Креонт неправ, запрещая вопреки неписаному «божескому» закону хоронить Полиника. Но не права и Антигона, самовольно нарушающая закон государства. Такую точку зрения в «Лекциях по эстетике» высказывает Гегель, считающий, что в «Антигоне»

¹ Подозрительность Креонта проявлялась и раньше. После рассказа стража о том, что кто-то похоронил Полиника, Креонт, отвечая на замечание первого старца, не замешан ли здесь бог, говорит о гражданах города:

«...на приказ мой в Фивах
Ворчат, им тяготяся, головой
Тайком качают: под ярмом, как должно,
Не держат выи, мною недовольны...»

(ст. 296—299)

в художественной форме дано столкновение государственной власти с семейно-родовыми традициями и понятиями. «Царь Креонт издал в качестве главы государства строгий приказ, чтобы выступивший против Фив как враг отечества сын Эдипа не получил почести погребения. Этот приказ в значительной степени оправдан, ибо он продиктован заботами о благе всего города. Но Антигона одушевлена равно нравственной силой, святой любовью к брату, которого она не может оставить непогребенным, на добычу птицам. Неисполнение обязанности погребения было бы противно священным семейным узам, и поэтому она нарушает приказ Креонта»¹.

С приведенными объяснениями едва ли можно согласиться. Анализ трагедии ясно показывает, что нельзя говорить в ней о двух равно законных побуждениях. О них можно было бы говорить еще в начале пьесы, когда Креонт формулирует принципы своего будущего правления. Однако с дальнейшим развитием действия в Креонте все яснее и яснее выступают черты правителя-тирана, не желающего считаться с голосом народной совести. С точки зрения грека V в. до н. э., Креонт вовсе не идеал правителя, а следовательно, государственная власть, по пьесе, оказывается в руках не лучшего ее представителя. На этом основании некоторые исследователи идут так далеко, что не признают

за Креонтом никакой правды и характеризуют его как ничтожного и тщеславного тирана. Во всяком случае, драматург оправдывает Антигону и осуждает Креонта за его презрение к «божеским» законам. Такое толкование находится в соответствии с религиозно-нравственными воззрениями Софокла.

Однако в приведенном высказывании Гегеля содержится одно очень важное положение — мысль о том, что конфликт в трагедии должен вытекать из наиболее существенных стремлений борющихся сторон. Гегель непосредственно перед приведенным только, что местом указывает, какой характер должны носить интересы сталкивающихся сторон: «Этими интересами являются вечные религиозные и нравственные отношения, служащие великими мотивами искусства: семья, отечество, государство, церковь, слава, дружба, сословие, достоинство, а в мире романтики, в особенности, честь, любовь и т. п.»².

Столкновение такого рода стремлений дано Софоклом в «Антигоне».

«Антигону» поставил Московский Художественный театр в самом начале своей деятельности — в январе 1899 г. Рецензии того времени с сочувствием отмечали смелость самой идеи — поставить на русской сцене трагедию Софокла. В 1966 г. «Антигона» была поставлена в Киевском драматическом театре имени И. Франко режиссером А. Алексидзе.

«ЭЛЕКТРА»

Содержание «Электры» то же, что и в «Хозфорах» Эсхила. Но у Софокла центральная роль отводится не Оресту, а Электре, которая почти совсем

не покидает сцены. Действие трагедии происходит в Микенах, резиденции Атридов. Электра, преисполненная жгучей ненависти к своей матери, не может

¹ Гегель, Сочинения, т. XII, кн. I, М., 1938, стр. 225.

² Там же, стр. 224.

простить ей убийства Агамемнона и долгие годы жаждет мести. Живется ей у матери как рабыне, приходится голодать. Клитемнестра и Эгисф замысливают заточить Электру в подземелье, но и эта угроза не устрашает ее. Когда Клитемнестра в своей речи упрекает Электру за дурное отношение к ней, матери, и оправдывается в убийстве Агамемнона, ссылаясь на совершенное им жертвоприношение Ифигении, — Электра опровергает слова матери о виновности Агамемнона: под гнетом принуждения он заклал свою дочь, но не смерть Ифигении толкнула мать на убийство Агамемнона, а преступная связь ее с Эгисфом. По трагедии Софокла, при Клитемнестре находится и другая дочь — Хрисофемида. Это робкая и покорная девушка, которая во всем слушается свою мать. На нее обрушивается с бранью и упреками Клитемнестра — она спокойно живет во дворце.

Действие трагедии разворачивается перед дворцом Атридов. Орест в сопровождении Пилада (роль без слов) и старого воспитателя (Талфибия) приходит в Микены. Орест сообщает своим спутникам о задуманном плане мести. Воспитатель должен будет проникнуть во дворец и сообщить, что он якобы послан из Фокиды другом Эгисфа царем Фанотеем с извещением о том, что Орест во время дельфийских состязаний упал с колесницы и разбился насмерть. Орест же и Пилад после этого должны будут принести урну и сказать Клитемнестре, что в ней находится прах ее сына. Проникнув во дворец, Орест совершит там убийство матери.

Воспитатель сообщает Клитемнестре о мнимой смерти Ореста. Это известие производит на Электру потрясающее впечатление. Рушатся все ее надежды на то, что смерть Агамемнона будет

отомщена. Клитемнестра притворно скорбит, но втайне радуется тому, что избавилась от вечного страха мести со стороны Ореста. Она приглашает воспитателя войти с ней во дворец. Микенские женщины, составляющие хор трагедии, разделяют с Электрой ее скорбь. Но вместе с тем своей притчей о царе-пророке Амфиарае, тоже погибшем от козней своей жены, но потом, после мести сына, нашедшем успокоение под землей, хор внушает Электре мысль о возмездии. Эта мысль переходит в окончательное решение, когда на оркестре появляется Хрисофемида.

Электра просит Хрисофемиду помочь ей убить Эгисфа, но та отказывает ей в помощи, и тогда Электра сама собирается совершить месть. Появляются Орест и Пилад с урной. Электра в горестном отчаянии рыдает над урной. Орест, не в силах дальше обманывать сестру, открывается ей. В доказательство он показывает перстень отца. Происходит сцена узнавания. Электра от горестного отчаяния переходит к бурным проявлениям радости, она счастлива, что брат ее жив и находится с ней. Она готова помочь брату в осуществлении мести. Орест и Пилад уходят во дворец, откуда вскоре доносится голос Клитемнестры, умоляющей сына пощадить ее. В страшном ожесточении Электра кричит брату, находящемуся внутри дворца: «Если в силах, повтори удар». Из дворца появляются с окровавленными руками Орест и Пилад. Орест сообщает, что месть свершилась. Услышав о приближении Эгисфа, Орест и Пилад снова скрываются во дворце. Появляется Эгисф и спрашивает Электру, справедлива ли весть о смерти Ореста. Электра отвечает ему, что гости принесли даже труп Ореста. Двери дворца раскрываются. Эгисф подходит

к трупу, лежащему под покровом, и приказывает позвать Клитемнестру. «Не нужно ее звать: она вблизи тебя», — отвечает ему Орест. Эгисф сдергивает покров с тела и видит труп Клитемнестры. Он понимает, что его гибель неизбежна. Орест и Пилад уводят Эгисфа во дворец, и там Орест убивает его.

«Электра» Софокла представляет собой трагедию справедливого возмездия. По древнейшим верованиям греков, душа человека, насильственно лишенная жизни, пребывала в печали, которая прекращалась только с наказанием виновника убийства. Это наказание было обязанностью родственников убитого, и прежде всего его сыновей или сына. Если родственники уклонялись от своей обязанности, на них могла обрушиться месть разгневанной души убитого, олицетворенная позже в виде Эриний, богинь мстительниц, охраняющих права убитого. Древнейшее право требовало крови за кровь, и таким образом возникала длинная цепь искупительных убийств, которые прекращались только тогда, когда последний убитый не оставлял после себя родственников. Однако уже в гомеровскую эпоху убийца мог откупиться пеней в пользу родственников убитого. В дальнейшем, с развитием религии Аполлона, пеня или вира за убийство была заменена религиозным очищением убийцы. Обряд заключался в окроплении убийцы кровью зарезанного поросенка; кроме того, убийца был обязан годовой службой своему очистителю. Когда же возникло государство, оно само стало вмешиваться в дела об убийстве, хотя и в ограниченных рамках. Право мести по-прежнему принадлежало ближайшему родичу убитого, но теперь в осуществлении своей мести он должен был придерживаться определенного, установленного законом по-

рядка. Он звал убийцу в государственный суд. Если последний признавал убийство нечаянным или справедливым, то оправдывал его и этим ограждал от попыток мести со стороны обвинителя. В противном случае обвиняемый мог еще до заключительного слова удалиться в добровольное годичное изгнание. Если он упорствовал в надежде на свое оправдание, то суд признавал его виновным и его наказание было делом государства. Эринии получали возмездие за пролитую кровь, и дальнейшее осуществление мести не допускалось. Но дела об убийствах начинали в Древней Греции сами родственники убитого, а не представители государственной власти. Государственного органа, соответствующего современной прокуратуре, в Греции еще не было. Таким образом, несмотря на существенные изменения, которые претерпел вопрос о возмездии за пролитую кровь, обязанность отмщения за убийство была так же жива в сознании грека V в. до н. э., как и в более отдаленные времена. Поэтому для него был непосредственно понятен и тот нравственный конфликт, который изобразил Софокл в своей трагедии возмездия.

У Софокла есть существенные различия в разработке фабулы пьесы по сравнению с Эсхилом. В «Хорэфорах» Орест осуществляет свою месть. У Софокла душою мести является Электра. И эта жажда отмщения — основная черта ее характера. Софокл поставил Электру в центр событий и сделал ее хранительницей родовой чести дома. Если брать события, происшедшие до начала действия пьесы, то именно она спасает малолетнего брата и, передав его Талфибию, устами верного слуги заповедует ему месть. Она поддерживает с ним тайные сношения и, как только он достигает зрелости, торопит его вер-

нуться на родину и осуществить месть. Ее постоянный плач об отце не только выражение ее личной скорби. Для древнего грека здесь скрывалось нечто большее: это и некоторое возмещение тех погребальных почестей, которых был лишен Агамемнон, и своего рода постоянная поддержка в душе загубленного отца чувства обиды и жажды отмщения. В характере Электры есть некоторые черты, роднящие ее с Антигоной. Одно и то же чувство одушевляет обеих героинь. Так же как и Антигона, Электра хочет служить справедливости и готова принести себя в жертву ради нее. Но у Электры ненависть и жажда мести берут верх над любовью. Такой сделали ее жизненные условия, в которых она оказалась, и ей самой бывает тяжело и стыдно за то, что в ее душе зреют подобные чувства и что она вынуждена делать не женское дело (ст. 612 и следующие). Электра живет вместе с убийцами своего отца и принуждена исполнять их волю. Ей невыносимо видеть, что Эгисф в царском одеянии ее отца, из чаши убитого совершает возлияние на очаг, бывший свидетелем его преступления. Но еще невыносимее видеть мать, живущую с преступным человеком, соучастником убийства своего мужа. Жестокость и преступность Клитемнестры оправдывают ненависть Электры к ней. В пьесе не раз дается понять, что Клитемнестра обрекла бы на ту же участь и Ореста, если бы он не был спасен ее дочерью. Известие о смерти сына внушает ей только мысль о непоколебимости ее счастья и ликующее торжество над убитой горем Электрой. Это заранее отнимает у нее наше сочувствие и облегчает для нас страшный смысл матерейского убийства Ореста.

Образу Ореста драматург уделяет значительно меньше внимания. И это

совершенно естественно в связи с тем развитием фабулы пьесы, какое дается Софоклом. У Эсхила Ореста преследуют Эринии убитой им матери, пока в конце концов его не оправдывает суд афинских старейшин. В «Электре» Софокла Орест, получив повеление Аполлона совершить самому при помощи хитрости убийство матери, безоговорочно следует этому повелению. В противоположность Оресту Эсхила у него нет никаких колебаний в момент совершения убийства. его не преследуют потом Эринии, и нет никакого суда над ним с участием богов. Это полная и безоговорочная апология религии Аполлона. Веление бога должно быть исполнено потому, что оно совпадает с нравственным долгом. Орест карает нечестивых преступников и тиранов и восстанавливает над Микенами законную власть дома Атрея.

В древности «Электра» рассматривалась как одно из образцовых произведений Софокла. Такая оценка, вне всякого сомнения, в первую очередь зависела от гениальной обрисовки характера главного персонажа пьесы. Софокл показал себя в «Электре» большим мастером сцены, создавшим ряд театрально выразительных мизансцен. Таков, например, эпизод второй, в котором дается резкое объяснение Клитемнестры и Электры, а в дальнейшем — неожиданное появление Талфибия с известием о смерти Ореста. Здесь же драматург удачно применяет и прием трагической иронии. Клитемнестра совершает умилостивительное жертвоприношение Аполлону, который как раз и посылает ей мстителя за смерть Агамемнона. После рассказа Талфибия она чувствует, как исчезает гнет постоянного страха перед ожидаемой мстью, между тем на самом деле это уже начало осуществления плана мести.

Очень выразительна сцена, в которой Электра, полная скорби и отчаяния, произносит монолог, обращаясь к урне, содержащей, как она думает, прах ее брата. По мнению некоторых исследователей, зрители должны были оставаться равнодушными при этой сцене, так как брат стоял здесь же живой. Едва ли с этим можно согласиться. Поэт так правдиво изобразил безграничную скорбь и отчаяние Электры, порожденные известием о гибели еще недавно цветущего юноши и горькой мыслью о том, что долг справедливого возмездия теперь уже не будет исполнен, и остается только одно — умереть, что зритель на какой-то момент сживался со страданиями Электры, убежденный в том, что она действительно держит урну с пеплом своего брата. Основные чувства, властвующие над ее душой, —

глубокая скорбь об отце и жажда отмщения за его насильственную смерть; но в ходе развития действия эти чувства принимают разные оттенки в своем проявлении. Электра изливает свою скорбь вместе с хором, упрекает в трусости и предательстве свою сестру, резко спорит с матерью, вскрывая подлинные мотивы ее преступлений и ее лицемерие; внезапно она узнает о смерти своего брата и видит вдруг все свои надежды уничтоженными; потом, когда она думает, что держит его пепел в своих руках, и — против ожидания — видит его живым, — во всем этом заложены для актера богатые возможности патетического воздействия, и драматург позаботился о том, чтобы дать каждой из этих сцен форму наиболее подходящую, чтобы заставить блистать исполнителя этой роли.

«ЭДИП-ЦАРЬ»

В этой трагедии Эдип предстает уже фиванским царем. Прошло примерно лет пятнадцать после того, как он впервые появился в Фивах. У него уже четверо детей, в том числе две малолетние дочери — Антигона и Исмена.

Сцена изображает фасад царского дворца, перед которым происходят основные события драмы. Пролог весьма выразителен с чисто зрелищной стороны. Толпа старцев, юношей и мальчиков во главе со жрецом Зевса идет через правый парод ко дворцу Эдипа. У всех в руках ветви маслины, перевитые белой овечьей шерстью. Пройдя ко дворцу, участники процессии садятся у алтарей, расположенных перед входом во дворец. К процессии выходит Эдип — мудрый, заботливый правитель, пользующийся неподдельным доверием народа. Как отец, он страдает из-за бед-

ствия народа и потому уже раньше отправил в Дельфы своего шурина Креонта, чтобы тот спросил Феба, как избавиться город от гибели. Возвещенный вернувшимся из Дельф Креонтом оракул Феба (надо смыть изгнанием или кровью кровь убитого царя Лая) — исходный пункт всех последующих действий Эдипа. Прежде всего он желает узнать от Креонта обстоятельства смерти Лая. В этом месте пьесы допущено явное неправдоподобие: странно, что Эдип, женатый на Иокасте приблизительно уже пятнадцать лет, до сих пор ничего не знал об этом. Но рассказ Креонта необходим в дальнейшем развитии фабулы, поскольку он дает своего рода «официальную» версию гибели Лая.

Эдип заявляет, что он сам хочет разобраться это дело, и велит созвать фиванский народ. Процессия удаляется.

Когда на оркестру входит хор фиванских старцев, Эдип дает торжественное обещание отыскать убийцу Лая, где бы тот ни скрывался. Всякий, знающий местопребывание убийцы, должен немедленно сообщить об этом царю. Таким образом, сам того не зная, Эдип начинает вести следствие против самого себя. Не подозревая об угрожающем ему бедствии, он произносит слова, которые в глазах зрителей приобретают зловещий смысл. От первой сцены и до финальной катастрофы речи Эдипа полны трагических намеков. Он не может произнести ни одного слова без того, чтобы не коснуться в то же время своей грядущей судьбы. И самым трагическим моментом в этой сцене является тот, когда Эдип произносит проклятие себе самому.

Розыски убийцы прежнего фиванского царя еще только предпринимаются, между тем Эдип уже уверен, что он напал на верный след. Подозрения о причастности Тиресия к убийству Лая и о стремлении Креонта отнять престол у Эдипа блистательно психологически мотивированы в эпизодии встречи Эдипа и Тиресия. Столкновение между ними неизбежно. Один хочет знать тайну смерти Лая, — второй не может ее открыть и просит отпустить его домой. Честному и прямому Эдипу, желающему возможно скорее избавить город от страданий, это молчание кажется возмутительным. В гневе он бросает в лицо старцу страшное обвинение: он, стало быть, знает обо всем и был соучастником в убийстве Лая. Если бы прорицатель не был слеп, он заслуживал бы, по словам Эдипа, названия прямого убийцы. Разгневанный этими словами, Тиресий говорит, что Эдип должен удалиться из города: не кто иной, как сам Эдип, является безбожным осквернителем страны. Одна-

ко слова прорицателя не оказывают никакого действия на Эдипа, уверенного в своей непричастности к убийству Лая, а лишь дают основания подозревать Креонта в измене: конечно, это он, желая отобрать у Эдипа царство, подучил подкупленного прорицателя! Эдип высказывает свое подозрение вслух, и Тиресий удаляется, возвещая перед уходом Эдипу, что тот будет наказан горьким изгнанием как убийца своего отца и муж своей матери и что глаза его не будут видеть дневного света. Объяснение с Креонтом не уничтожает подозрений Эдипа. В своем гневе Эдип не верит Креонту. Он считает его достойным смертной казни, но по просьбе хора дарует ему жизнь, приказывая немедленно удалиться в изгнание.

Сцена объяснения Эдипа и Иокасты — важное звено в распутывании событий, связанных с убийством Лая. Вместе с тем она построена так искусно и правдиво в смысле изображения чувств и переживаний лиц, находящихся в таких обстоятельствах, как Эдип и Иокаста, что невольно мириться с ее некоторым неправдоподобием: странно, что, прожив вместе пятнадцать лет, Эдип и Иокаста никогда не говорили друг другу: одна — о смерти мужа от руки разбойников, второй — об убийстве им неизвестного старика на пути в Фивы. Иокаста хочет успокоить взволнованного Эдипа. Она просит верить клятве Креонта. Упоминание же о прорицателе вызывает с ее стороны резкую реплику, что не нужно верить прорицателям. В доказательство справедливости своих слов Иокаста ссылается на собственную судьбу. Она говорит о страшном пророчестве, которое когда-то было дано ей и Лаю. И что же? Ребенок, брошенный в горах, погиб, а Лай пал от руки разбойников на перекрестке трех дорог.

Последние слова поражают Эдипа. Он вспоминает о бывшем с ним когда-то происшествии: ведь он убил повстречавшегося ему старика как раз на перекрестке трех дорог. Что, если это и был Лай? Эдип расспрашивает Иокасту о наружности Лая и о времени убийства. Оказывается, все совпадает с тем, что ему самому известно о совершенном им убийстве, и, желая разобраться во всем до конца, Эдип рассказывает Иокасте о своей прошлой жизни до прихода в Фивы, о своей встрече с проезжим, о своих родителях — коринфском царе Полибе и его жене Мeroпе. Правда, есть одно обстоятельство, которое должно было рассеять этот страх: Лай, по слухам, был убит не одним человеком, а несколькими разбойниками. Иокаста подтверждает, что, по словам спасенного раба, это было именно так. Но Эдип сам желает услышать из уст раба подтверждение о шайке разбойников и требует, чтобы его привели к нему.

Рассказ Эдипа об его юношеских годах в Коринфе приоткрывает завесу над еще одной стороной его жизни. Если в Фивах он несет тяжелое бремя правителя, обязанного спасти свой народ, то другое бремя, павшее на него благодаря страшному оракулу Феба, он носил с самой ранней юности. Прибытие коринфского гонца, сообщающего о смерти царя Полиба, как будто снимает с Эдипа это последнее бремя. У Эдипа возникает двойственное чувство: ему жаль умершего Полиба и в то же время он рад, что не исполнилось пророчество и он никогда не станет убийцей своего отца. Но в Коринф он все-таки не вернется, так как боится брака с матерью.

Подобно тому как раньше Иокаста, так теперь и коринфский гонец, желая успокоить Эдипа, неожиданно заявляет, что Эдипу нечего бояться идти в Коринф,

поскольку он вовсе не сын Полиба и Мeroпы. Потрясенный сообщением гонца о том, что он некогда получил младенца Эдипа на горе Кифероне от раба Лая, Эдип хочет узнать наконец правду о своих родителях. Он требует разыскать того раба, который передал его коринфскому пастуху. Появление фиванского пастуха ведет к окончательному раскрытию тайны рождения Эдипа. Под угрозой пытки фиванский пастух признается, что действительно передал коринфянину ребенка. Признается он и в том, что ребенка получил из дворца и что мальчик был сыном Лая. Но дальше он говорить не в силах. Пусть остальное доскажет Иокаста, которой все известно. Однако Эдип продолжает допрос и узнает, что ребенка передала пастуху сама Иокаста, страшась злых предсказаний. Эдип приходит к страшному признанию, что пророчество Феба исполнилось: он стал убийцей своего отца и мужем своей матери. В ужасе он убегает во дворец.

После небольшой песни хора, в которой излагается несчастная судьба Эдипа и высказывается мысль о том, что на свете нет счастливых, выбегает из дворца слуга, рассказывающий о самоубийстве Иокасты и о самоослеплении Эдипа.

Эдип удаляется в изгнание, прося Креонта, как будущего фиванского царя, позаботиться о его девочках — Антигоне и Исмене, которых выводят на сцену для прощания с Эдипом. Хор в экстазе снова возвращается к несчастной судьбе Эдипа, низринутого с вершины счастья в пучину бедствий, и высказывает мысль, что счастливым можно назвать лишь того человека, который достиг предела жизни, не испытывав в ней никакого горя.

Трагедия «Эдип-царь» — это трагедия рока. Железная сила судьбы губит

ни в чем не повинного Эдипа. Однако, веря в рок, античный мир признавал в то же время независимость от него свободной человеческой воли. Так и в этой трагедии: Эдип знал предопределение рока, но боролся с ним всеми силами, сохраняя всю свободу своей воли. Софокл пожелал, чтобы и в этой трагедии воля героя была главной пружиной действия. Эдип страстно желает узнать правду, отыскать убийцу Лая, зная, что только таким путем он спасет от страданий свой народ. Он упорно ведет следствие против самого себя, обнаруживая все благородство своего характера в борьбе с этой неизвестностью. Эдип гибнет, рок торжествует. Но зритель не остается подавленным его неумолимой силой. Сострадая герою, зритель испытывает вместе с тем огромное нравственное удовлетворение от величественного изображения борьбы, страданий и гибели героя.

Софокл удивительно искусно построил фабулу пьесы. С каждой последующей сценой трагическое напряжение нарастает все больше и больше. На пути следствия встречаются эпизоды, которые на первый взгляд как будто препятствуют «узнаванию» либо отдаляют его, но которые на самом деле неизбежно ведут к нему, пока из перекрестного вопроса коринфского гонца и фиванского пастуха Эдипу не открывается его ужасный грех. Самое «узнавание» весьма выразительно с чисто сценической стороны, так как требует для своего осуществления двух лиц. Коринфянин не знает происхождения Эдипа; ему известно только, что Эдип приемный сын Полиба и Мeroпы. С другой стороны, фиванский пастух, отнесший младенца на Киферон, знает, что Эдип — сын Лая и Иокасты, но ничего не знает о том, что Эдип был усыновлен коринф-

ским царем. Только из сопоставления показаний того и другого выясняется истина.

Несколько раньше, чем для Эдипа, эта истина открывается для Иокасты. Раскрытие ее невольной вины поэт изображает с таким же потрясающим трагизмом, как и раскрытие невольного греха Эдипа. Узнавание для Иокасты наступает еще до прихода фиванского пастуха. Когда опрашиваемый Эдипом коринфский гонец отвечает, что он принял младенца с проколотыми ножками на Кифероне и передал его человек, называвший себя пастухом Лая, для нее все становится ясным: Эдип — ее сын, и он же ее муж. С сознанием этого жить невозможно. Но если она должна умереть, пусть живет хотя бы Эдип. Отсюда ее просьба к Эдипу прекратить дальнейшие расспросы и ее реплики, бросаемые, очевидно, в сторону:

Довольно, что страдаю я (ст. 1034).

Хоровые партии «Эдипа-царя» Софокла, изящные по своей словесной форме и написанные разнообразными лирическими размерами, пронизаны глубокой верой в богов и надеждой на их помощь гибнущему городу. В стасиме втором выражена вера в нетленные вечные законы, которые в небесной выси вошли из лона Правды. Здесь же содержится и мольба к Зевсу, навеянная непочтительным отзывом Иокасты о Фебовых пророчествах, — обратить свой взор на дерзких смертных, переставших верить в пророчество Феба. Кажется, что в этих словах выражена и личная преданность поэта аполлоновскому культу. Лирические партии дают в то же время яркие картины, рисующие жизнь гибнущего от чумы города, и картины, возникающие в воображении хора в связи с развивающимися событиями.

Вот, например, вторая пара строф (строфа 2 и антистрофа 2), где говорится о страданиях города:

Горе! Меры нет напастям!
 Наш народ истерзан мором,
 А оружие для защиты
 Мысль не в силах обрести.
 Не возрастают плоды нашей матери Геи.
 И не в силах родильницы вытерпеть
 мук.
 Посмотри на людей,— как один за
 другим
 Быстрокрылыми птицами мчатся они
 Огненного моря быстрей
 На побережья закатного бога...¹
 Жерты по граду не посчитать,
 Несхороненные трупы,
 Смерти смрад распространяя,
 Неоплаканы лежат.
 Жены меж тем с матерями седыми
 Молят, прижав к алтарям и стенам,
 Об избавленье от тягостных бед.
 Смешаны вопли с пеанами светлыми.
 О золотая дочь Зевса², явись
 Ясношпкой защитой молящим!³

В первом стасиме хор поет о тайном убийце, который рыщет в глухом лесу и скрывается подобно бесприютному зверю в пещерах угрюмых гор. Его гонит среди зарева молний Аполлон, за ним мчится вслед рой неизбежных Эриний (стр. 463 и следующие).

В четвертом стасиме, когда тайна Эдипа уже раскрыта, хор высказывает мысли о ничтожности и скоротечности человеческого величия и счастья. Эдип стяжал у людей венец счастья, а где теперь чернее мрак гибели, глубже грех и сильнее насмешка рока?

В древности трагедия Софокла «Эдип-царь» пользовалась громадной популярностью и считалась образцом трагедии вообще. Такая оценка является совершенно естественной с точки зрения

эстетических воззрений античной Греции. Прежде всего в этой трагедии ярко показана власть рока над человеческой жизнью. Прихоть Рока губит Эдипа, который лично ни в чем не повинен. Правда, род Эдипа был греховен, и афинский зритель, который хорошо знал миф об Эдипе, не мог отделаться от мысли об ответственности отдельных членов рода за грехи своих прародителей. Однако об этом родовом грехе в трагедии Софокла почти ничего не говорится. Поэтому идея рока, губящего ни в чем не повинного человека, в этой трагедии Софокла проводится более резко, чем в «Орестее» Эсхила, где постоянно речь идет о родовом грехе, угнездившемся в доме Тантала, и с этой точки зрения ответственность отдельных членов рода за совершенные их предками грехи становится более понятной. Не то у Софокла. Эдип делал все, чтобы избежать своей злой судьбы, предсказанной ему Аполлоном, и не его вина, если ему не удалось этого достичь. Собственная же вина Эдипа не очень велика. В трагедии несколько раз подчеркивается вспыльчивость и необузданность Эдипа, его склонность к быстрым решениям без предварительного обдумывания и к немедленным действиям. Последнее проявилось и в его роковой встрече со своим отцом. Но это лежит за пределами собственно пьесы. В самой же пьесе вспыльчивость Эдипа ярко показана в сцене с Тиресием. Забыв о том, что перед ним прорицатель, которому, согласно общему убеждению, известно прошедшее, настоящее и будущее, и что у Тиресия могли быть свои мотивы к тому, чтобы ничего не говорить

¹ То есть Аида, бога подземного царства, владыки умерших.

² Артемида.

³ Со ф о к л, Трагедии, пер. С. Шервинского, М., Гослитиздат, 1958, стр. 11.

об убийстве Лая, — Эдип сразу бросает обвинение старцу в соучастии в этом убийстве, а потом и в заговоре с Креонтом, направленном якобы против самого Эдипа. Вспыльчивость Эдипа проявляется и в сцене с Креонтом, которого он обвиняет и в убийстве Лая и в посягательстве на власть. Не разобравшись в деле, не желая вникнуть по-настоящему в доводы Креонта, Эдип намерен вначале казнить его и только потом, под влиянием увещаний хора, приговаривает к изгнанию. Однако вспыльчивость Эдипа, его склонность к принятию быстрых, необдуманных решений едва ли могут быть названы пороками, особенно если брать события, лежащие внутри трагедии; это, скорее всего, недостатки, которые к тому же оправдываются горячим и искренним желанием Эдипа отыскать убийцу царя Лая и тем спасти город. Отсюда все, что препятствует осуществлению этого намерения, кажется Эдипу безразличным, вызывает его гнев и подозрения. Наконец, дело мало бы изменилось, если б Эдип путем дополнительных расспросов Тиресия и Креонта постарался бы рассеять свои подозрения. Все равно страшное, невольное преступление было уже совершено: Эдип убил своего отца и стал мужем своей матери. Стало быть, предопределенное роком уже совершилось, и сущность трагедии заключается в том, чтобы в ряде правдивых и психологически выразительных сцен раскрыть душевные переживания героя, стремящегося к разысканию убийцы Лая и к спасению родного города, но приходящего в результате всех своих стремлений к страшному узнаванию. Однако в трагедии нет мотива обреченности перед роком. Внимание зрителей приковано к действиям героя, направлен-

ным на достижение благородной цели, переживаниям, раскрывающим существо его характера. Античный зритель мог не только сострадать герою, он мог бояться и за свою собственную судьбу, — но он никогда не воспринимал этой трагедии как проповеди пассивности и бездеятельности.

В течение XIX и XX вв. трагедия «Эдип-царь» много раз шла на европейских сценах. В 80-х гг. «Эдип-царь» был поставлен во Франции, в Оранже, под открытым небом, в дошедшем до нового времени римском театре. Роль Эдипа исполнял знаменитый французский актер Мунэ-Сюлли.

Известный немецкий режиссер Макс Рейнхардт ставил в 1911 г. «Эдипа-царя» в цирке Шумана. Труппа Рейнхардта ставила «Эдипа-царя» и в России — в Петербурге, в цирке Чинизелли, в 1913 г. Роль Эдипа исполнял знаменитый немецкий актер Сандро Моисси.

У нас в роли Эдипа с большим успехом выступал народный артист СССР Ю. М. Юрьев, бывший вместе с тем и инициатором постановки «Эдипа-царя». В 1918 г. трагедия была показана в Петрограде, в цирке Чинизелли, а в 1925 г. — на сцене Государственного академического театра драмы (б. Александринского театра). Незадолго до войны «Эдип-царь» был поставлен в Кинешме. В рецензиях весьма положительно оценивался этот спектакль (см., например, журнал «Театр», 1940, № 18). В 1946 г. «Эдип-царь» был поставлен в Грузии, в театре г. Кутаиси, и в 1956 г. в Тбилиси в Театре имени Руставели. Роль Эдипа исполнял народный артист СССР А. Хорава.

Эта трагедия в 1966 г. была поставлена в театре имени Вл. Маяковского в Москве (постановка В. Дугина).

«ЭДИП В КОЛОНЕ»

Эта трагедия была поставлена на сцене уже после смерти Софокла, в 401 г. до н. э., его внуком, тоже Софоклом. Пьеса получила первый приз. По мнению исследователей, представивший ее на конкурс внук Софокла не внес в нее никаких изменений: все в ней носит черты именно софокловского творчества. Софокл умер во второй половине 406 г. до н. э., следовательно, есть основания предположить, что пьеса была написана немногим ранее.

Очевидно, история создания этой трагедии такова. В конце 407 г. спартацский царь Агис попытался нанести афинянам удар в округе Колона. Однако его конница была отброшена афинскими всадниками, и так как она главным образом состояла из беотийцев, то для жителей Колона было естественно приписать успех покровительству Эдипа, чудодейственная могила которого, согласно местной легенде, находилась здесь. Не подлежит никакому сомнению, что военный эпизод 407 г. натолкнул Софокла на мысль разработать в трагедии эту старую легенду, прославить свой родной дом и вместе с тем Афины за их человечность и соблюдение закона гостеприимства в противовес фиванской жестокости и коварству.

В трагедии рассказывается, как исполнилось предсказание, полученное Эдипом от Аполлона в день неслыханных гаданий¹, о том, что после долгих мук Эдип найдет убежище в священной роще благосклонных богинь, где ему суждено умереть; могила его станет защитой для тех, кто его похоронит.

Таким образом, в трагедии «Эдип в Колоне» затрагивается прежде всего мотив гикесии. Под гикесией в Древней Греции понимали прощение человека, преследуемого за совершение какого-либо тяжелого преступления, особенно за убийство близкого родича, о представлении убежища. Второй мотив, затрагиваемый пьесой, — исполнение оракула Аполлона. Оба мотива тесно связаны друг с другом. Превращение Эдипа в благодетельного героя для страны, принявшей его, должно наступить только после его смерти: умереть же он должен в обители «благосклонных богинь», куда попадет случайно² и где будет искать убежище.

Действие пьесы происходит в Колоне, пригороде Афин. Несколько деревьев должны были изображать рощу Эвменид. Обломки скал, разбросанные в роще, представляли собой естественные сиденья.

В прологе показано, как Эдип и Антигона, сопровождающая своего слепого отца, после долгих странствований прибывают в какое-то незнакомое им место близ Афин и находят приют в священной роще. Когда из расспросов стража слепой Эдип узнает, что он прибыл в Колон и находится в роще Эвменид, он понимает, что пришел час исполниться предсказанием Феба. В то же время колонские старцы, составляющие хор трагедии, узнают, что перед ними находится несчастный сын Лая, и просят Эдипа оставить страну. Эдип умоляет не изгонять его, говоря, что он скорее претерпел, чем совершил свои деяния.

¹ То есть в тот день, когда оракул Аполлона предсказал Эдипу, что ему суждено убить своего отца и стать мужем своей матери.

² Это вытекает из всего развития фабулы у Софокла: если б Эдип знал, что ему надо идти в афинскую землю, не было бы его долгих странствований.

Сюда же он пришел очищенный страданиями, и его приход будет счастливым для Колона. Эдип выражает желание увидеть Тесея, царя этой страны. Но прежде чем приходит Тесей, появляется на орхесте Исмена, нашедшая наконец после долгих странствий своего отца и сестру. Исмена рассказывает отцу о распри, возникшей из-за престола, между братьями. Младший брат, Этеокл, изгнал из города старшего — Полиника. Тот бежал в Аргос и оттуда идет на Фивы с союзной дружиной. Исмена также сообщает Эдипу о вещании, полученном от Феба: победу одержит то войско, на стороне которого будет находиться Эдип. Поэтому оба сына, изгнавшие своего отца из Фив, теперь желают увести его к себе. Исмена сообщает далее, что следом за ней к Эдипу направляется Креонт, который намерен доставить слепого старика в Фивы и тем самым обеспечить Этеоклу победу над Полиником. Возмущенный эгоизмом своих сыновей, Эдип проклинает их.

Появляется афинский царь Тесей. На сцене должны были бы находиться в это время четыре актера (Эдип, его дочери, Тесей), но, по замыслу драматурга, Исмена удаляется с орхестры для совершения в священной роще Эвменид обряда очищения за отца, по неведению поправшего землю богинь этой страны. Актер, только что игравший роль Исмены, меняет костюм и маску и выходит на орхестру уже в маске и одеянии Тесея. Эдип просит покровительства у Тесея, говоря, что он принес ему в дар собственное тело. Тесей обещает Эдипу защиту от всякого, кто бы захотел насильно увести его отсюда. В дальнейшем развитии фабулы показаны две попытки увести Эдипа из Колона и, таким образом, нарушить предоставленное ему Тесеем право убе-

жища. Попытка Креонта увести Эдипа из Колона носит грубо насильственный характер. Явившись с отрядом воинов, он выражает вначале притворное сочувствие Эдипу и просит его от имени всего города вернуться в Фивы. Однако Креонт умалчивает о том, что Эдипа не пустят в родной город, а поселят за его пределами. В гневной речи Эдип разоблачает лживость Креонта и наотрез отказывается вернуться в Фивы. Тогда Креонт прибегает к насилию. Он приказывает воинам схватить Антигону, говоря, что Исмена по его приказанию уже захвачена. В сильной, полной динамизма сцене Антигона бросается к отцу, воины ее не пускают, поселяне угрожают Креонту. В конце концов Антигону уводят. Хор призывает на помощь народ и преграждает путь Креонту. В иступлении Креонт бросается на Эдипа, пытаясь увести его. Но в это время, слыша крики, приходит с телохранителями Тесей. По его требованию Креонт возвращает Эдипу Антигону и Исмену.

В отличие от Креонта Полиник приходит к отцу как проситель. Вид отца, одетого в рубище, с нечесанными волосами, развевающимися по ветру, приводит его в отчаяние. Но все же Полиник не забывает о деле, ради которого пришел сюда. Он ведет на Фивы аргосскую рать и просит Эдипа прекратить гнев и стать на его сторону: тогда, согласно вещаниям Феба, он одержит победу над обидчиком братом. Эдип отказывается помочь Полинику, так как оба брата изгнали его некогда из Фив и осудили на жизнь, полную страданий. Эдип предсказывает, что в братоубийственной борьбе погибнут и Полиник и Этеокл.

Напутствуемый проклятием отца, Полиник горестно удаляется. От своего похода на Фивы он не может

отказаться, хотя и знает, что теперь ему суждена смерть.

Но вот раздается удар грома. Чувствуя приближение смерти, Эдип просит позвать царя Тесея. Он говорит ему, что сам укажет свою могилу. Она будет оплотом для Афин и грозой для их врагов. Кроме того, у своей могилы Эдип желает сообщить Тесею тайный обряд, о котором никто не должен знать, кроме самого царя. После этого Эдип уходит в рошу в сопровождении своих дочерей, Тесея и слуги Исмены. В эклоге слуга рассказывает о чудесной смерти Эдипа. Простившись в роше со своими дочерьми, он приказал им идти обратно. Когда немного спустя все оглянулись, Эдипа уже не было, его сокрыла земля, а Тесей заслонял рукой глаза, как будто бы увидел что-то страшное. Появившиеся на орхестре Антигона и Исмена поднимают плач по отцу. Они просят у Тесея позволения отправиться в Фивы, чтобы прекратить вражду между братьями.

«Эдип в Колоне» — наименее драматическая из всех трагедий Софокла, что обусловлено в большой степени самим сюжетом. Все страдания Эдипа остались позади, он умирает очищенный ими и примиренный с богами, и самая смерть Эдипа без страданий и боли превращает его в благодетельное хтоническое (подземное) божество. Однако столкновение

противоположных сил и тенденций хорошо показано в этой пьесе. За осуществление оракула Аполлона борется сам Эдип, а затем и Тесей, у которого, однако, вначале на первый план выступает благочестивое стремление дать убежище Эдипу. Колонские поселяне также вступаются за Эдипа после того, как его взял под свою защиту Тесей. Им противодействует Креонт, как грубый исполнитель воли фиванского народа, и Полиник, преследующий своей просьбой личные цели. Софокл сумел ввести в рамки фабулы пьесы ряд захватывающих и сильных перипетий. Сюда относятся сцены насилия Креонта над Эдипом, попытки похищения Антигоны и Исмены, а также появление Полиника и проклятие, которое произносит над ним отец.

Трагедия рисует Эдипа изгнанником и нищим, но сильным духом человеком.

Гуманный афинский царь Тесей, принимающий у себя Эдипа и его дочерей, противопоставляется грубому насильнику фиванцу Креонту. Примечательно, что в трагедии, написанной незадолго до падения Афин, особенно ярко патристические чувства автора. Он прославляет свое родное государство с его гуманными установлениями в тот момент, когда представители аристократии склонны были открыть ворота города спартанским войскам.

ЗНАЧЕНИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОФОКЛА

Несомненно, что творчество Софокла содействовало дальнейшему развитию театрального искусства Древней Греции. Являясь учеником и продолжателем дела Эсхила, Софокл понимал самую сущность трагедии иначе, чем его великий предшественник. Давно уже было высказано мнение, что Софокл заставил

греческую трагедию спуститься с неба на землю и сделать ее более человеческой. У Эсхила боги, хотя и невидимые, выступают на первом плане. Софокл явно признает могущество богов; они тоже выступают у него как недостижимые властители мира, которые могут повергнуть человека в прах, однако

поэт рисует их более удаленными от непосредственного действия, а их власть над человеком менее осязаемой, чем у Эсхила. На первом плане у Софокла стоит интерес к человеку с миром его душевных переживаний — его мыслей, страстей¹, чувств, возникающих у него в той борьбе, которую он ведет за осуществление поставленных целей. Настоящей основой действия в трагедии для Софокла является воля человека. Твердое решение героя, опирающегося на совершенно ясные мотивы и действия, предпринимаемые для осуществления этого решения через ряд препятствий, — вот в чем состоит существо драмы у Софокла. Некоторые из вопросов, которые он поднимает в своих трагедиях, уже были поставлены Эсхилом (например, вопросы о человеческой личности и ее отношении к государству, о роке и его влиянии на человеческую жизнь, некоторые вопросы религии и т. д.). Однако различие заключается в том, что у Софокла ряд сложных и актуальных для его времени вопросов решались в драматических столкновениях, в которых принимали участие уже не боги и не сверхчеловеческие персонажи, а живые, хотя и идеализированные люди. Это было дальнейшим и крупным успехом театрального искусства на пути к реалистическому отображению жизни.

В образах героев трагедии Софокла (Эдип, Аякс, Филоклет, Антигона и другие) со всей полнотой выразились гражданские и нравственные идеалы античной рабовладельческой демократии эпохи ее расцвета. Этими идеалами

были — любовь к родине, почитание богов отеческой религии, высокие моральные качества (твердость и непоколебимость в отстаивании правого дела, готовность ради истины пожертвовать своею жизнью и т. д.), соединяющиеся с прекрасным внешним обликом, а у мужчин, кроме того, с большой физической силой и ловкостью воина и атлета. По свидетельству Аристотеля, Софокл сам говорил, что он изображает людей такими, какими они должны быть. При этом он умеет индивидуализировать рисуемые им характеры, придавая каждому своеобразные черты. В манере изображения Софоклом персонажей его трагедий есть что-то, напоминающее Гомера. Это та же легкость, тот же способ вызывать в нашем представлении целостный образ героя, нарисованный даже в деталях с классической точностью. Упомянутое сходство идет еще дальше. Хотя душевный мир героев Софокла более сложен, чем у Гомера, но в общем они обладают такой же цельностью характера, как и гомеровские герои.

В трагедиях Софокла имеется несколько замечательных женских образов. Среди них прежде всего нужно назвать Антигону, в которой жалость и любовь к брату сочетаются с твердостью и непреклонностью в исполнении того, что она считает своим долгом. В «Эдипе в Колоне» драматург раскрывает другие стороны характера этой мифологической героини: безгранично преданная своему отцу Антигона делит с ним изгнание, нежно опекает его и превращается в поводыря слепого при его странство-

¹ Греки употребляли в этом случае слово «пáθος» (откуда наше «пафос»). Слово это, собственно, обозначает все, что человек испытывает или претерпевает, то есть горе, страдание, страсть и т. д. Слово «пáθος», понимаемое как «страсть», не заключало в себе сопутствующего представления о чувственных эмоциях. Например, любовь Антигоны к брату представляет собой «пáθος» о возвышенном значении слова.

ваниях из страны в страну. Прекрасно обрисована в «Трахинянках» верная жена Геракла, Деянира. Очень тонко Софокл показывает смену настроений Деяниры. Вначале ею владеет тоска и боязнь за отсутствующего мужа; потом ее охватывает радость при известии о том, что Геракл жив и, завершив все свои подвиги, возвращается домой. Затем ею овладевает скорбь, когда она узнает, что у Геракла уже есть новая привязанность. Далее возникает робкая надежда на то, что, быть может, с помощью талисмана, оставленного кентавром Нессом, ей удастся вернуть себе мужа, и наконец — страшная тревога, переходящая в отчаяние, когда Деянира убеждается в ужасном действии снадобья, которым она намазала плащ Геракла.

Рисуня трагические персонажи, Софокл идеализирует своих героев, приподнимая их над действительностью. Таков был эстетический идеал того времени, отразившийся и в другом роде художественного творчества — в скульптуре. Так, образом Фидия, представляющим идеализированных людей, свойственно то же самое гармоническое спокойствие и благородное величие. Можно сказать, что Фидий в скульптуре делал то же, что Софокл в своих трагедиях. Действительно, герои Софокла даже на вершине своих страданий сохраняют все свое величие и непобедимую душевную силу. Создается впечатление, что крики боли не вырываются из их груди и судорожные движения не искажают пластичности поз и жестов.

Софокл признает рок, но у него нет изображения пассивности или подавленности человека. Наоборот, человек стремится к тому, чтобы преодолеть неумолимую силу рока, и живет и действует так, как подсказывают ему жизненные обстоятельства, его воля и его

нравственные побуждения. В центре внимания поэта во всех его трагедиях стоят люди со всей сложностью выявления их душевных сил. Хотя на долю человека в этой жизни выпадают по воле богов и судьбы величайшие бедствия и страдания, а человеку не дано знать будущего, все же Софокл далек от пессимистического восприятия жизни. В его трагедиях жизнь прекрасна и уходит из нее тяжело.

В пьесах Софокла можно найти отзвуки современной поэту философии софистов, однако основной мотив, звучащий в его произведениях, совершенно другой: не человек, а бог есть мера вещей. Софокл выступает не реформатором, а, скорее, апологетом существовавших тогда религиозных верований. В своем отношении к традиционной религии он не делает никаких уступок новому интеллектуальному движению.

Усовершенствования театральной техники, введенные Софоклом, сделали его трагедию более живой и сценичной. Большой живости действия у Софокла способствовало введение и более сложных, чем у Эсхила, перипетий и узнавания. Однако в общем плане пьес Софокл лишь немного отходит от Эсхила: развитие действия идет у него обычно так же прямолинейно, как и у его предшественника. События случайные и внешние отбрасываются.

Создав трагедию, в которой основное внимание было обращено на человека с его борьбой и его душевными переживаниями, Софокл отказался от некоторых сценических приемов, употреблявшихся Эсхилом и хорошо гармонизировавших с возвышенным характером его трагедий, где такая большая роль была отведена богам и сверхчеловеческим персонажам. У Софокла нет процессий, подобных той, какая дана в конце «Эвменид», нет торжественных

въездом царей на колесницах, не появляются призраки, нет надобности в применении машин.

Замечателен язык трагедий Софокла. Он сильно отличается от торжественного и в то же время изобилующего смелыми сравнениями языка Эсхила и хорошо характеризует этап пройденного Грецией умственного развития от Эсхила до Софокла. Если раньше и в науке, и в философии, и в искусстве старались отобразить мир целиком, во всей его совокупности, то теперь и в науке и в поэзии обращают внимание на разные стороны действительности, стараются их анализировать, дать им соответствующее словесное обозначение. Этот язык, способный выражать малейшие оттенки человеческой страсти еще больше выигрывал в своей сценической передаче. Если взять, например, сцену из «Антигоны», где героиня сообщает своей сестре о поведении Креонта, можно найти там отражение самых разнообразных чувств. Тут и волнение, и ирония, и мужская смелость, и чисто женская жалость, и религиозный ужас, и гордость за предпринимаемое дело.

Хор играет у Софокла значительно меньшую роль, чем у Эсхила. Софокл отводит хору такое место, какое должно принадлежать ему лишь для того, чтобы сделать из трагедии гармоничное произведение, в котором части лирическая и драматическая взаимно уравновесили бы друг друга. Уменьшение прежней роли хора делает трагедию Софокла менее величественным зрелищем, чем у Эсхила. Однако хор у Софокла тесно связан с действием драмы и является, по справедливому замечанию Аристотеля, «одним из актеров».

Воображение у Софокла не имело такой мощи и такого взлета, как у Эсхила. Оно было более умеренным и сдержан-

ным, но в то же время более ясным, более способным к изображению различных душевных переживаний реального человека и его благородных страстей. Трагедии Софокла с классической отчетливостью выражали эстетические идеалы античной рабовладельческой демократии периода ее расцвета. Но уже при жизни Софокла вскрылись и противоречия, разведавшие античный полис. Проявившись прежде всего в области социально-экономических отношений, эти противоречия нашли затем свое отражение и в строе мыслей и чувств людей того времени. В учениях софистов подвергается сомнению старая религиозная традиция, возникают новые общественные теории, критикуются старые жизненные устои, появляется глубокая неудовлетворенность различными сторонами жизни. Все это — показатели наступающего кризиса античной рабовладельческой демократии, с особенной резкостью выявившиеся с началом Пелопоннесской войны.

Возникает вопрос, видел ли Софокл все эти противоречия современной ему действительности? Едва ли в этом приходится сомневаться. Такой гениальный художник, не чуждавшийся к тому же и государственной деятельности, не мог не видеть их. Но тогда сразу же возникают и другие вопросы.

Почему противоречия современной поэту действительности не нашли отражения в его трагедиях? Почему в душе его героев нет той раздвоенности, какая наблюдается у героев пьес Еврипида, и нет изображения людей такими, какими они были в тогдашней жизни, со всеми их достоинствами, недостатками и страстями, иногда носившими довольно низменный характер? На этот вопрос можно дать достаточно определенный ответ. Это зависело, очевидно, от взглядов Софокла на задачи траге-

дии. В комедии «Лягушки», поставленной вскоре после смерти Софокла и Еврипида, Аристофан вкладывает в уста Эсхила утверждение, что поэт должен славить только «доброе и чистое». По сказочному сюжету этой комедии, Эсхил, уходя из Аида на землю, передает трагический трон Софоклу. Значит, Софокл, с точки зрения Аристофана, является таким поэтом, который таит «нехорошее» в жизни и славит только «доброе и чистое». Софокл видел свои идеалы в античной рабовладельческой демократии периода ее расцвета, и то, что противоречило этим идеалам, по его мнению, не могло являться предметом трагической поэзии.

Взгляды Софокла на задачи поэзии помогают понять и то, почему философия софистов не оказала на него почти никакого влияния. В произведениях современника Софокла, Еврипида, постоянно встречаются высказывания софистов по вопросам религии, морали, общественно-политической жизни. В произведениях Софокла этого нет. У него нельзя найти скептического отношения к религии, к старым мифам — он стоит на позициях традиционных

религиозных представлений. Правда, в постановке самих вопросов можно ощутить влияние современной Софоклу философии и софистики (рок и жизнь человека, личность в ее отношении к государству, столкновение гражданских законов и законов «Вечной правды» и т. п.), однако дело этим и ограничивается. Ответ на эти вопросы дается в духе традиционных религиозных и нравственных воззрений. В драмах Софокла следует отметить одну черту, как следствие влияния софистики: Софокл умеет преподнести столкновение своих персонажей в страстных спорах друг с другом, причем произносимые ими речи строятся по только что изобретенным риторическим правилам. Эти споры действующих лиц очень нравились тогдашним зрителям. Общие же взгляды Софокла на задачи поэзии и театра заставили его отказаться от изображения темных сторон современной ему жизни.

Кризис античной рабовладельческой демократии, колебание всех устоев жизни в последнюю четверть V в. до н. э. суждено было отразить младшему современнику Софокла — Еврипиду.



ГЛАВА VIII ЕВРИПИД

Биография Еврипида (485/4—406 гг. до н. э.). Общая характеристика драматургии Еврипида. «Алкестя». «Медяя». «Ипполит». «Геракл». «Умоляющие». «Ион». «Ифигения в Тавриде». «Электра». «Орест». «Ифигения в Авлиде». Сатирическая драма «Киклоп». Значение драматургической деятельности Еврипида

БИОГРАФИЯ ЕВРИПИДА (485/4 — 406 гг. до н. э.)

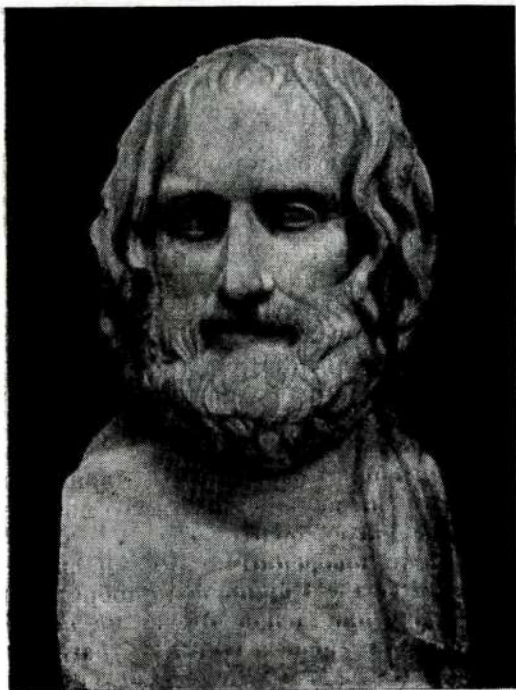
Еврипид был самым младшим из трех славных греческих трагиков V в. до н. э.: согласно «Паросской хронике»¹, он родился в 485/4 г. до н. э. (По другим источникам — в 480 г. до н. э.) Его отец, Мнесархид, был мелким торговцем, а мать, Клейто, — продавщицей зелени и что, следовательно, Еврипид не принадлежал к знатым и зажиточным слоям населения. Однако некоторые ученые считают эти сведения вымыслом поэтов комедии, ссылаясь и на хорошее образование, полученное Еврипидом, и на его участие в некоторых празднествах, доступных только людям знатного происхождения. Еврипид обнаруживает в своих трагедиях отличное знание греческой литературы и философии; он был хорошо знаком с учениями философов Анаксагора, Продика и Протагора и, по-видимому, находился в дружеских отношениях с Сократом. По сведениям, идущим еще с древности, Еврипид хорошо знал и живопись, но музыки к своим пьесам он не писал, поручая это делать музыканту Тимократу Аргосскому, и на сце-

не — в противоположность Эсхилу и Софоклу — не выступал.

Не принимая непосредственного участия в общественно-политической жизни своего государства, Еврипид предпочитал предаваться в уединении поэтическому творчеству. Но это уклонение от общественно-политической деятельности не означало, что драматург не интересовался делами афинского государства. Его трагедии полны политических рассуждений и намеков; театр был настоящей политической трибуной Еврипида. В двадцать пять лет он принял участие в трагических состязаниях, но получил только третью награду. По свидетельствам, идущим из древности, за всю свою жизнь Еврипид одержал пять первых побед (из них одну посмертно), тогда как ему приписывалось от семидесяти пяти до девяноста восьми драматических произведений.

В 408 г. Еврипид переехал ко двору македонского царя Архелая и здесь прожил, окруженный почетом, до своей смерти, последовавшей в 406 г. (за несколько месяцев до смерти Софокла).

¹ «П а р о с с к а я х р о н и к а» — мраморная плита, найденная в начале XVIII в. на острове Паросе, на которой сохранилось 93 не совсем полных строки. «Хроника» приводит факты из политической и культурной истории Древней Греции. Так, в ней есть данные о состязаниях, праздниках, о поэтах.



Еврипид

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДРАМАТУРГИИ ЕВРИПИДА

От Еврипида до нас дошли семнадцать трагедий и одна сатировская драма. Почти все из сохранившихся пьес написаны Еврипидом во время Пелопоннесской войны. В этот период сильного общественного потрясения колеблется вера в старых богов, появляются новые течения в философии, ставится и обсуждается ряд новых вопросов. Еврипид очень ярко отразил в своем творчестве этот переломный момент в греческой истории. Все животрепещущие вопросы современности затрагиваются драматургом в его трагедиях. Но прежде всего необходимо сказать о том, что самая трагедия стала у Еврипида иной, чем была у Эсхила и Софокла. Еврипид при-

близил своих героев к действительной жизни. По свидетельству Аристотеля, Еврипид изображал людей такими, какими они бывают в действительности. Это стремление Еврипида к реалистическому изображению характеров не нравилось афинянам, оно казалось им нарушением традиционного характера трагедии и было одной из причин неудач Еврипида на драматических состязаниях. Но существовали еще и другие причины. Афиняне смущало свободное отношение Еврипида к мифам. Взяв какой-либо старинный миф, Еврипид менял его не только в деталях, но и в существенных чертах. Кроме того, в ряде трагедий Еврипида дается

критика старых религиозных верований. Боги оказываются более жестокими, коварными и мстительными, чем люди. Даже там, где нет прямой критики, нередко проглядывает скептическое отношение поэта к старинным верованиям. Это объясняется тем, что на творчество Еврипида оказала сильное влияние философия софистов. Мысли софистов по разным вопросам общественной жизни, критика ими старых религиозных верований находят свое отражение в трагедиях Еврипида, и поэтому некоторые исследователи называют его «философом со сцены». И еще одна черта перешла в трагедии Еврипида от софистов: его герои по большей части много и тонко рассуждают и оказываются весьма искусными в приемах софистического доказательства.

По своим политическим взглядам Еврипид был сторонником умеренной демократии. Он не одобряет крайней демократии своего времени, изображая ее господством толпы и называя «ужасным бичом». С другой стороны, он не любит и аристократии, вичащейся своим знатным происхождением и богатством. В его глазах «среднее» сословие является самой прочной основой государства. И прежде всего — это земледелец, который обрабатывает землю «своими собственными руками». В трагедии «Электра» простой земледелец, оказавший гостеприимство Оресту и проявивший себя великодушным, назван благородным, ибо, по словам Ореста, истинное благородство и заключается в благородстве души.

В ряде своих трагедий Еврипид высказывает горячие патриотические чувства, прославляя Афины, их богов и героев, их природу, уважение к гостям и просителям, справедливость и великодушные. В пьесах Еврипида постоянно встречаются намеки на современные

драматургу политические события. Последние становятся даже непосредственным толчком к созданию драмы. В связи с Пелопоннесской войной затрагиваются вопросы о договорах, о союзниках, не один раз высказывается чувство враждебности по отношению к спартанцам, и вместе с тем рисуются бедствия и страдания, порожденные войной, и особенно страдания женщин. Еврипид затрагивает в своих трагедиях весьма волновавший в то время афинское общество вопрос о положении женщин и вкладывает, например, в уста героини трагедии «Медея» ряд глубоких мыслей о женской доле.

Характерно отношение Еврипида к рабам. Они не занимают в его пьесах приниженного положения и часто выступают доверенными лицами своих господ. Рабы у Еврипида приобретают такое значение, какое имеют на ново-европейской сцене слуги. В трагедии «Елена» (ст. 727 и следующие) прямо высказывается радикальная по тому времени мысль, что добрый, чистый сердцем раб такой же человек, как и свободный.

Драматургическое мастерство Еврипида характеризуется следующими чертами. Он не только сталкивает своих героев в острых драматических конфликтах (это делали до него уже Эсхил и Софокл), но и заставляет зрителей присутствовать при тончайших душевных переживаниях своих героев. Он умеет выбрать и ярко изобразить потрясающие моменты каждой ситуации и вместе с тем дать углубленную психологическую характеристику своих героев.

Острота драматических конфликтов, приводящая обычно к гибели героя или его близких, в соединении с этой углубленной психологической характеристикой делает Еврипида «трагичнейшим

из поэтов». Именно так называет его Аристотель¹, указывая, что многие трагедии Еврипида оканчиваются несчастьем, хотя и упрекает его вместе с тем за композицию некоторых пьес. Действительно, прямолинейному развитию действия у Еврипида мешает иногда ряд побочных эпизодов, тормозящих движение драмы. Поэтому в отношении единства действия Еврипид уступает Эсхилу и Софоклу.

При постановке своих трагедий Еврипид, как и Софокл, пользовался тремя актерами. Однако у него есть и пьесы, где выступают два актера. Хор у Еврипида уже не имеет такой тесной связи с развитием действия, как у Софокла. Временами он является только пассивным созерцателем происходящих событий. Иногда хор или высказывает сочувствие героям в переносимых ими страданиях, или пытается примирить враждующие стороны, или же просто выражает свое мнение по поводу совершающихся событий. Временами же в хоро-вых партиях Еврипид высказывает, не стараясь даже скрыть это, свои собственные любимые взгляды и мысли. Кроме песен хора в трагедиях Еврипида имеются и монодии. Они встречаются уже у Софокла, но широко ими начал пользоваться только Еврипид. Надо думать, что эти монодии производили на зрителя и слушателя большое впечатление², но нам судить об их музыкальном достоинстве трудно: мы не знаем мелодии, лежащей в их основе, а также связанной с ними пластической игры актеров.

Необходимо сделать еще несколько замечаний о прологах и развязках Еврипида. Они носят у него своеобразный характер. Иногда в прологах Еврипид дает не только завязку трагедии, но и рассказывает заранее все ее содержание. Совершенно очевидно, что такое построение пролога менее благодарно в чисто художественном отношении, чем у Эсхила или Софокла. Но Еврипид настолько свободно относится к мифам, удаляя из них всем известное и, наоборот, прибавляя свое, что без такого введения, иной раз даже раскрывающего содержание трагедии, многое для зрителя оставалось бы просто неясным.

При изучении прологов Еврипида можно отметить и следующее. Выставив в прологе какое-либо положение, он в ходе трагедии не раз возвращается к нему, облекая его все новыми и новыми доказательствами и делая его путем логических рассуждений и чисто художественных средств все более и более убедительным.

Отличаются особенностями и развязки трагедий Еврипида. Они не всегда искусно построены, и поэтому приходится развязывать запутавшийся клубок событий с помощью божества, появляющегося на эреме («бог из машины»). Прибегая к таким развязкам, Еврипид, вероятно, хотел уделить в своих трагедиях известную долю внимания и божествам, так как в развитии действия самой трагедии он не всегда предоставлял им место.

¹ Аристотель, Об искусстве поэзии, М., Гослитиздат, 1957, стр. 89.

² Мы знаем, что арии-монодии из трагедий Еврипида исполнялись и в эллинистическую эпоху.

«АЛКЕСТА»

В «Алкесте» Еврипид рисует образ преданной жены, решившейся отдать свою жизнь за жизнь мужа. В награду за благочестие фессалийского царя Адмета Аполлон добился для него от дев судьбы Мойр особой милости: когда придет день его смерти, он сможет остаться в живых, если кто-либо из близких ему людей согласится умереть вместо него. Этот день наступил, но никто из близких Адмета не пожелал отдать за него свою жизнь, и только его верная жена Алкеста добровольно идет на смерть ради жизни мужа. Об этом рассказывает в прологе Аполлон, обращаясь к дворцу Адмета, перед которым разыгрывается действие пьесы. Аполлон собирается покинуть дорогой для него кров, чтобы его не коснулась скверна смерти. Последующее появление демона смерти в черной одежде и с мечом в руке и спор о жизни Алкесты между ним и Аполлоном усиливают драматизм пролога. Когда Аполлон удаляется, демон смерти входит во дворец, чтобы взять свою жертву. Характер героини и ее душевные переживания ярко изображаются в сцене прощания с близкими, а ее смерть происходит в этой пьесе, вопреки общепринятым драматургическим правилам, на глазах у зрителей. Адмет выводит из дворца жену, поддерживая ее в своих объятиях. Их сопровождает толпа слуг и служанок. Здесь же находятся и дети Алкесты — мальчик и девочка. Следует монолог Алкесты; она обращается к небу, дневному свету, к бегущим в небе облакам, к кровле дворца и к девичьему ложу своего родного Иолка. Затем она с ужасом говорит

о представившемся ей видении, ей кажется, что перевозчик в царство мертвых Харон торопит ее поскорее отправляться с ним в путь. Алкесту по ее просьбе опускают на ложе. Она обращается к Адмету с изъявлением своей последней воли. Она говорит, что считает его жизнь достойнее своей и потому решила умереть за него¹. А ведь она могла бы еще пользоваться дарами молодости, выйти замуж после смерти Адмета за кого-нибудь из фессалийцев и продолжать счастливо жить в своем дворце. Но она не желает вкушать счастья в разлуке с ним. В отплату за ее жертву Адмет не должен вводить в дом новой жены, чтоб не дать детям мачехи. Последняя воля высказана, силы постепенно оставляют Алкесту, и она умирает. Адмет дает распоряжение о похоронах, все должны облачиться в траурную одежду. Тело Алкесты уносят во дворец.

Спустя некоторое время на оркестре появляется новый персонаж — Геракл, зашедший в Феры² по пути во Фракию. Он и будет виновником счастливой развязки драмы, на которую уже в прологе намекал Аполлон. Геракл видит знаки траура, но Адмет скрывает от друга правду, говоря ему, что умерла посторонняя, хотя и близкая семье женщина. С точки зрения древнего грека, это была благочестивая ложь, так как обязанность гостеприимства считалась одним из древнеэллинических установлений. Геракл хочет уйти, чтобы подыскать себе другой очаг, но Адмет убеждает его остаться. По приказанию Адмета слуга вводит Геракла через боковую дверь в гостевую палату дворца.

¹ Жизнь мужчины, как отца семейства и воина, считалась дороже женской жизни.

² Феры — древний город в Фессалии.

Условно, в тот промежуток времени, в течение которого Геракла принимали в этой палате, в другой части дворца шли приготовления к выносу тела. Спустя немного времени после того, как траурная процессия выходит из дворца и направляется вместе с хором фереийских старейшин к месту погребения Алкесты, на оркестре появляется Геракл с венком на голове и чашей вина в руках. Прежде всего он выражает недовольство угрюмым видом слуги, распорядившегося его угощением, а затем выступает с проповедью своеобразной жизненной философии: надо радоваться своему бытию, петь, жить сегодняшним днем, предоставив остальное судьбе, и почитать наиболее приятную из всех богинь — Афродиту. Для трагедии, как ее понимали греки, эта сцена бесспорно снижена. Хорошо передана неровность речи подвыпившего человека, впадающего в поучительный тон. Но как меняется Геракл, наконец-то узнав от слуги, что умерла не посторонняя женщина, а Алкеста! От опьянения не остается и следа. Когда слуга уходит, Геракл произносит небольшой монолог, в котором обращается к своему много испытывавшему сердцу. В благодарность за гостеприимство он должен вернуть Адмету его жену. И Геракл рассказывает о своем плане: он отправится на могилу Алкесты, набросится там из засады на демона смерти, сожмет его в своих могучих объятиях и принудит вернуть Алкесту.

Последняя часть пьесы посвящена счастливой развязке. Она с особенно большим интересом должна была восприниматься зрителями, так как перед тем было показано глубокое отчаяние, которое охватывает вернувшегося с похорон Адмета при виде пустого дворца. Затем следует мистификация Адмета Гераклом, который появляется

на оркестре, ведя за собой какую-то женщину, укутанную длинным покрывалом. Упрекнув Адмета за обман, Геракл просит его принять в дом до своего возвращения эту женщину; она досталась ему в награду на общественных играх. Адмет не соглашается исполнить эту просьбу, так как после похорон жены он не хотел бы видеть у себя во дворце женщины, к тому же незнакомка своей фигурой удивительно напоминает ему Алкесту. После упорных настояний Геракла Адмет наконец с отвращением берет за руку женщину, чтобы ввести ее во дворец. В этот момент Геракл сдергивает с нее покрывало — и Адмет видит перед собой Алкесту. Вначале он не верит своим глазам и думает, что перед ним — призрак. Но Геракл уверяет своего друга, что это его подлинная жена, и рассказывает, как он отбил ее на могиле у демона смерти.

Эта пьеса занимает особое место не только в сохранившемся наследии Еврипида, но и вообще в античной драматургии, что было отмечено уже в древности. Известно, что в тетралогии она стояла на четвертом месте, то есть должна была играть роль сатировской драмы. Однако хора сатиров в ней нет, и она очень далека от того непринужденного и разнузданного веселья, которое нес с собой на сцену этот хор. Все же одна особенность свойственна «Алкесте» в гораздо большей степени, чем другим пьесам Еврипида: это сознательное совмещение трагического и комедийного стиля. Сцена между Гераклом и слугой стоит на грани трагедии и комедии, особенно в начале. Мистификация Геракла в конце пьесы также имеет нечто от комедии. Однако в целом драматическая ситуация между Алкестой и Адметом, Адметом и Гераклом трактуется с большой

серьезностью и чрезвычайным пафосом. Это особенно относится к сцене смерти Алкесты и к сцене возвращения Адмета после похорон жены, когда, по удачному выражению И. Ф. Анненского, «Адмет страданием понял, что бывает жизнь, которая хуже смерти».

Еврипид затрагивает в пьесе мотив, которого неоднократно будет касаться и в других своих драмах. Женской преданности и самопожертвованию в пьесе ярко противопоставлен бессознательный эгоизм и жизнелюбие Адмета. В сцене прощания с Алкестой он умоляет жену не покидать его, забывая о том, что он сам согласился принять ее жертву. Бессознательный эгоизм Адмета еще нагляднее выступает в сцене его спора у тела Алкесты со своим отцом Феретом. Адмет не допускает отца, пришедшего с погребальными дарами, к телу Алкесты. Между сыном и отцом происходит резкое объяснение. Адмет считает истинными виновниками смерти Алкесты своих родителей, которые не пожелали умереть за него.

Ферет — тоже эгоист, но эгоист, прекрасно отдающий себе отчет в своем жизнелюбии. Он находит его вполне естественным — ведь старику так мало осталось жить. А жизнелюбивы все, говорит Ферет. Лучший пример этого — сам Адмет, купивший себе жизнь ценою смерти своей жены.

«Алкеста» является одной из лучших пьес Еврипида как по увлекательному построению фабулы, разрабатывающей мотив, свойственный фольклору многих народов (возвращение к жизни умершего человека), так и по обаятельному образу нежной и любящей жены, жертвующей собой ради жизни мужа. И чисто зрелищная сторона трагедии, тесно связанная с развитием фабулы и изображаемыми в ней характерами, дает уже ряд таких средств театральной выразительности, какие позже Еврипид применяет и в других драмах. К ним относятся сцена смерти героини на глазах у зрителей, траурная церемония, показ на сцене детей, исполнение монодий в наиболее патетических местах.

«МЕДЕЯ»

В этой трагедии, поставленной на сцене в 431 г. до н. э., Еврипид рисует иной женский образ, сильно отличающийся от образа Алкесты. Алкеста — преданная супруга и нежная мать. Ее самопожертвование свидетельствует о ее сильной воле, направленной на то, чтобы, сохранив жизнь главе семьи, дать ему возможность вырастить их детей. Медея — натура не только волевая, но и страстная, наделенная бурным темпераментом и неспособная прощать нанесенную ей обиду. Влюбившись в аргонавта Ясона, она помогает ему достать золотое руно и бежит с ним в Грецию. Но когда спустя несколько

лет Ясон решает жениться на дочери коринфского царя и бросает Медею, а царь Коринфа Креонт хочет, кроме того, изгнать ее с детьми из города, Медея жестоко мстит и изменнику мужу, и Креонту, и его дочери. С помощью волшебных даров она губит вначале царевну и ее отца, а затем, желая больше отомстить Ясону, убивает своих детей, рожденных от него, и улетает с их телами на колеснице, запряженной крылатыми драконами.

Сцена изображает дом Ясона и Медеи в Коринфе. В прологе выступает кормилица, рассказывающая о несчастье, постигшем Медею, которую оставил

Ясон. Отказавшись от пищи, Медея день и ночь проливает на своем ложе слезы и кричит, что ее супруг вероломно нарушил свою клятву. Даже дети стали ей ненавистны. Зная характер Медеи, кормилица высказывает опасение за будущее. Трѐвога ее возрастает еще больше, когда она узнает от воспитателя, который появляется на оркестре с двумя мальчиками, сыновьями Медеи, что на ее госпожу обрушилась еще и новая беда: Креонт изгоняет ее с детьми из Коринфа. За сценой слышатся крики Медеи, призывающей к себе смерть. Кормилица советует детям прятаться и не показываться на глаза матери, охваченной гневом и яростью. Из-за сцены опять слышатся крики. Медея проклинает и детей и отца, породившего их. На голос Медеи появляется хор коринфских женщин. Они пришли утешить Медею в ее горе. Таким образом, Еврипид весьма искусно подготавливает в прологе выступление хора — парод. Крики Медеи за сценой продолжают и после парода. Когда по просьбе хора Медея выходит из дома, взрыв ярости уже прошел и она более спокойно рассказывает о несчастье, обрушившемся на нее. С горечью говорит Медея хору о тяжелом положении женщины, которая должна быть безвольной рабой своего мужа и глядеть ему в глаза даже тогда, когда он на стороне тешит любовью свое сердце¹. Но если вообще печально положение женщины, то еще печальнее и горше участь ее — Медеи: ведь она находится на чужбине, у нее нет ни дома, ни родных, ни друзей. Медея просит хор только об одном: пусть он не мешает ей, если она найдет какое-либо средство

отомстить мужу. С этого момента все действия и поступки Медеи определяются стремлением осуществить свою месть. Она просит Креонта позволить ей остаться в Коринфе хотя бы на один день, чтобы придумать, куда ей идти с детьми и как их устроить. Когда Креонт дает это разрешение, Медея, обращаясь к хору, говорит, что один день отсрочки нужен ей для свершения мести.

В следующем за этим объяснении между Медеей и Ясоном хорошо раскрываются характеры обоих главных персонажей. Встреча мужа и отвергнутой им жены — одна из самых сильных сцен трагедии. Ясон очень ловко обходит основной вопрос о причинах ненависти Медеи. Он начинает свою речь с нападения. За свою злобу, за свой распушенный язык Медея получает, по мнению Ясона, слишком малую кару: за такие преступления даже изгнание — благо. Называя себя верным другом, Ясон предлагает Медее помощь, чтобы ей и детям не остаться на чужбине без средств. В сильной и яркой речи Медея обвиняет Ясона в бесстыдстве. Причинив столько зла своим близким, он еще может смотреть им в глаза. Медея вспоминает все, что она сделала для Ясона. Она говорит о своих преступлениях, совершенных из-за любви к нему. И что же? В награду за все это он позабыл о своих клятвах и изменил ей. Она в упор ставит Ясону вопрос, куда же ей идти с детьми.

Возражая Медее, Ясон прибегает к самым беззастенчивым софизмам. Напрасно Медея превозносит свои услуги; сам он считает, что всем обязан Киприде, которая зажгла в Медее любовь к нему. К тому же он уже давно

¹ В этих рассуждениях Медея чувствуется отзвук общественных споров того времени; патриархальная семья разрушалась, и, быть может, впервые в истории перед афинским обществом вставал женский вопрос.

и с лихвой заплатил свой долг жене. Медея живет теперь не среди варваров, а в Греции и пользуется славой. Что же касается женитьбы, то он вступил в новый брак для того, чтобы устроить себя и упрочить положение своих детей через их братьев, которые родятся у него от новой жены. Какое большее счастье могло бы выпасть на долю изгнанника, чем союз с царевной? Медея опровергает последний довод Ясона — честный человек сначала уговорил бы близких и только потом вступил в брак, Ясон же сперва женился. Медея с негодованием отказывается от всякой помощи, которую предлагает ей Ясон.

После песни хора о страшной силе Эроты и о том разрушении, которое они внесли в жизнь Медеи, на оркестру входит чужеземец, афинский царь Эгей. На первый взгляд сцена с Эгеем представляется мало связанной с развитием фабулы пьесы. На самом деле это последний толчок, помогающий окончательно определиться плану мести Медеи. И дело не только в том, что Медея получает теперь место, куда она может бежать из Коринфа. Эгей бездетен, именно поэтому он был в Дельфах и просил бога даровать ему потомство. С точки зрения древнего грека, бездетность представлялась величайшим несчастьем. И вот здесь-то, в разговоре с Эгеем, у Медеи возникает мысль причинить это величайшее несчастье Ясону и лишить его потомства, убив его детей. После ухода Эгея торжествующая Медея рассказывает хору о плане своей мести. Она позовет обратно Ясона и притворится, что согласна с приговором Креонта. Она будет просить Ясона, чтобы их детей оставили в Коринфе. А дети

помогут ей убить царевну. Она пошлет с ними дары: отравленный пепел дивной работы и диадему. Как только царевна наденет их, она будет охвачена пламенем и погибнет в мучениях; погибнет и тот, кто прикоснется к ней. Медея же после этого должна «будет убить детей — она с корнем вырвет дом Ясона. Хор пытается отговорить Медею от ее решения. Корифейка хора спрашивает, неужели она решится убить своих детей. На это Медея отвечает вопросом:

Чем уязвить могу больней Ясона? ¹

В сцене второго объяснения Ясона и Медеи хорошо показана, с одной стороны, мнимая кротость Медеи, будто бы только теперь понявшей, в чем ее благо, и самодовольство Ясона, откровенно радующегося тому, что неприятное дело приходит к благополучному окончанию.

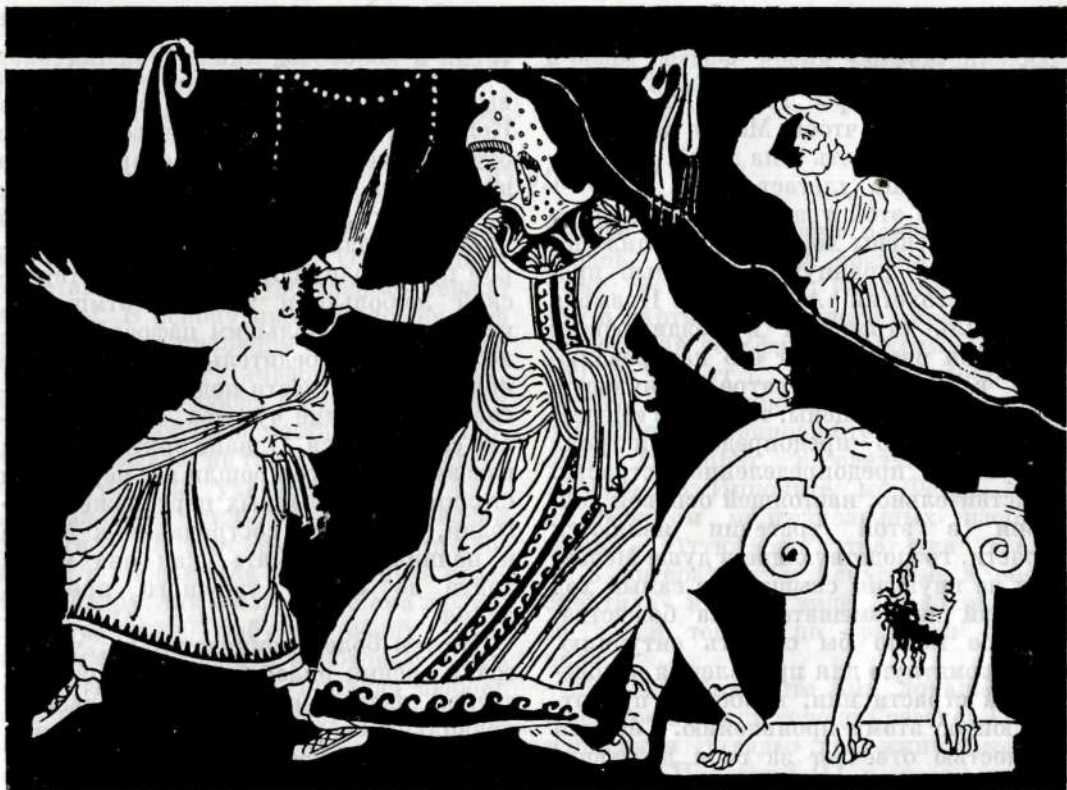
О том, что случилось за сценой, зрители узнавали из рассказа вестника, сообщавшего о страшной смерти царевны и ее отца от даров Медеи. После рассказа вестника Медея решает немедленно убить детей. Однако за этим решением следуют мучительные колебания. Лаская на сцене детей, Медея то оставляет свой ужасный план, то снова возвращается к нему. Но, наконец, решение принято. Обращаясь к самой себе, Медея говорит:

...сегодня ты
Не мать им, нет, а завтра сердце плачем
Насытишь ты. Ты убиваешь их
И любишь. О, как я несчастна, жены! ²

Последние слова Медея говорит хору, который во время всей этой сцены обнаруживает изумительную пассивность. Медея уводит детей за сцену, откуда

¹ Еврипид, Пьесы, М., «Искусство», 1960, стр. 69.

² Там же, стр. 84.



Медея, убивающая своих сыновей

через несколько мгновений слышатся их крики, плач и слова:

Скорее, ради бога, нас убьют!..
Железные сейчас сожмут нас сети ¹.

На оркестру стремительно входит Ясон, который спрашивает у хора, где находится злодейка Медея. Впрочем, Ясон сейчас думает не столько о ней — ей все равно не избежать наказания, — сколько о своих детях. Он боится, как как бы родственники Креонта не отом-

стили им за преступление матери. Хор сообщает Ясону, что Медея убила детей. Ясон приказывает слугам взломать двери дворца, но в этот момент в воздухе появляется Медея на колеснице, запряженной крылатыми драконами, с телами убитых мальчиков. На проклятия Ясона Медея отвечает, что, отомстив ему, она больно коснулась его сердца, и ее собственная боль легка для нее, если теперь он не может над нею смеяться. Ясон, проклиная убийцу,

¹ Еврипид, Пьесы, стр. 86.

умоляет отдать ему детей для погребения. Медея отказывает ему в этом: она сама похоронит детей в священной роще богини Геры. Напрасно умоляет Ясон и о том, чтобы Медея позволила ему хотя бы обнять тела детей. Воздушная колесница улетает.

Значение этой трагедии для истории греческой сцены хорошо определил еще знаменитый французский ученый прошлого столетия А. Патен. Называя спектакль страшным и раздирающим душу, он расценивает его как революцию в греческом театре, меняющую лицо греческой сцены, так как в «Медее» место старого предопределения рока заступило предопределение страсти. Действительно, настоящей основой действия в этой трагедии являются страсти, господствующие в душе Медеи. Они не внушены свыше, и в самый ход событий нет вмешательства божества, которое могло бы создать ситуацию, благоприятную для проявления человеческой страсти или, наоборот, препятствующую этому проявлению. Героиня полностью отвечает за свои действия, несущие, как она сама хорошо это знает, полное крушение собственной жизни.

Разрабатывая мифологический сюжет, Еврипид, естественно, сохраняет ряд таких черт в характере Медеи и таких поступков ее, какие давали ему мифы: она волшебница, она усыпляет дракона, совершает ужасные преступления — бивает при бегстве из Колхиды своего рата и потом в Иолке губит Пелия. Все это, правда, происходит до начала действия пьесы, но и в самой пьесе она осуществляет свою месть по отношению к царевне с помощью волшебства. В то же время в страстном и безудержном характере Медеи есть нечто напоминающее о том, что она чужеземка, одишшаяся и выросшая среди варва-

ров. Однако не это выдвигает драматург на первый план, рисуя образ Медеи. Уже в первом эпизоде, когда Медея выходит к хору, это — не волшебница Колхиды, а покинутая и совершенно отчаявшаяся женщина, современница драматурга, и зрители присутствуют, в сущности, при страшной семейной драме. Страдания Медеи, в душе которой происходит борьба между материнской любовью и жадной отщепености, изображены с большим пафосом и психологической убедительностью. В конце концов жажда мести подавляет все другие человеческие чувства, и преступление совершается. Однако зритель, перед глазами которого прошли все перипетии столкновения главных персонажей трагедии, чувствует сострадание к Медее и начинает понимать, как она могла дойти до своего ужасного преступления.

Это тем более примечательно, что, с точки зрения рядового грека, Ясон поступал достаточно последовательно и правильно. Он решил упрочить положение и свое собственное и своих детей и в данном случае (да, впрочем, и во всех других) имел полное право не считаться с чувствами оставляемой им женщины. Ясон и представлен в трагедии эгоистичным и самодовольным человеком, который заботится отчасти о самом себе, отчасти об интересах рода и вовсе не интересуется тем, что происходит в душе Медеи. И только в последней сцене, где он показан совершенно разбитым страшной местью Медеи, зритель испытывает по отношению к нему сострадание.

В «Медее» содержится ряд политических намеков. Так, в словах стасима первого «исчезла святость клятв...» (ст. 412—413) некоторые исследователи видят указание на политическую обстановку кануна Пелопоннесской войны.

Это было время взаимной вражды и недоверия, нарушения договоров и лихорадочной подготовки к войне.

Трагедия получила третий приз. При-

чины такой оценки нам неясны. Но зато в более позднее время «Медей» признавалась одной из лучших пьес Еврипида.

«ИППОЛИТ»

Эта трагедия шла на афинской сцене в марте 428 г. до н. э. Она входила в состав тетралогии, удостоенной первой награды. В основу пьесы положен миф об Ипполите, побочном сыне афинского царя Тесея от амазонки Антиопы, и о несчастной любви к нему его мачехи Федры. Самая дата постановки «Ипполита» указывает на то, что после «Медей» драматург был увлечен мыслью дать изображение сильной человеческой страсти — на этот раз любви, приводящей к гибели как охваченную страстью Федру, так и того, кого она любит. Сопоставление фабулы обеих пьес позволяет установить некоторые черты сходства между ними. Горячая любовь Медеи к Ясону порождает в ней после измены Ясона чувство страстного возмущения, а затем и жажду мести. В «Медее» мстительность и связанные с ее осуществлением переживания выступают на первый план, тогда как любовь к Ясону подробно не раскрывается, хотя о ней и говорится несколько раз в драме. В «Ипполите» же, наоборот, Еврипид рисует любовную страсть Федры, чувство безграничного отчаяния, связанное с отвергнутой любовью, наконец, страх перед разоблачением и неминуемым позором. Но вслыхнувшее у Федры желание отомстить Ипполиту и втянуть его в неизбежную гибель мотивируется и изображается предельно кратко.

Миф об Ипполите получил широкое распространение в Греции V в. до н. э. исключительно благодаря афинскому театру, так как в предшествующей лите-

ратуре он не оставил почти никаких следов. Лирическая поэзия, по-видимому, не знает его. Известно только, что в картине подземного мира, исполненной для дельфийского храма (между 480 и 476 гг.), Полигнот изобразил Федру среди преступных женщин — очевидно, как виновницу гибели Ипполита. Наоборот, в следующем веке легенда об Ипполите и Федре стала сюжетом многочисленных изображений. Аттическая трагедия ввела ее в литературу и искусство и обесмертила в том виде, в каком мы ее знаем теперь по трагедии Еврипида.

Миф об Ипполите был локализован в целлопоннесском городе Трезене. Автор «Описания Эллады» греческий путешественник Павсаний (II в. н. э.) видел в Трезене храм в честь Артемиды, воздвигнутый, по преданию, Ипполитом. Ипполиту был посвящен в Трезене прекрасный уголок с храмом и статуей. Пожизненно назначаемый жрец ведал культом Ипполита, в честь которого совершались ежегодные жертвоприношения. Местный обычай требовал, кроме того, чтобы молодые девушки посвящали ему перед замужеством прядь своих волос. Память об Ипполите оставалась тесно связанной с памятью Федры. В Трезене была могила Федры, отстоящая недалеко от могилы Ипполита. Существовал в Трезене и храм Афродиты, откуда Федра будто бы смотрела на юношу, когда он занимался физическими упражнениями на стадионе, носящем его имя и расположенном

неподалеку от храма. Павсаний свидетельствует о существовании близ Акрополя могилы Ипполита, расположенной перед храмом Фемиды.

Действие трагедии происходит в городе Трезене, куда Тесею должен был удалиться в годичное изгнание за то, что пролил кровь своих родичей. Сцена изображала дворец, принадлежащий Тесею; перед дворцом стояли две статуи — Артемиды и Афродиты. В прологе, содержащем не только завязку драмы, но и излагающем в основных линиях ее фабулу, выступает Афродита. Называя себя, она говорит о славе своего имени как на небе, так и на земле. Всклуд она возвышает тех, кто преклоняется перед ее властью, и карает своих врагов. В числе этих врагов оказывается Ипполит. Только он один в Трезене называет ее худшей из всех богинь, почитая выше всех бессмертных дочь Зевса — деву Артемиду. Ипполит согрешил перед Афродитой и должен теперь понести наказание. Богиня уже успела внушить мачехе Ипполита Федре страсть к своему пасынку. Эта любовь погубит Ипполита, а также и Федру. Ипполит погибнет от проклятия Тесея, когда тот узнает о своем позоре.

За сценой слышится гимн в честь Артемиды. Ипполит вместе со своими спутниками возвращается с охоты. Уходя со сцены, Афродита еще раз говорит о неизбежной гибели Ипполита. Выходит со своими спутниками Ипполит. Здесь перед нами — насколько можно судить по сохранившимся трагедиям — единственный случай выступления еще в прологе второго, побочного хора, состоящего из охотников, товарищей

Ипполита. Хор поет гимн в честь Артемиды. Ипполит приближается к статуе богини и просит принять от него венок. Он сорвал его на заповедном лугу, на который могут вступить только чистые от природы люди. Старый раб просит Ипполита воздать честь и Афродите. Ответ Ипполита звучит оскорбительно для богини:

Я издал, как чистый, чу ее.

Оскорбительные и следующие его слова:

Бог, чтимый лишь во мраке, мне не мил¹.

Раб по уходе Ипполита просит богиню простить юноше эти дерзкие слова:

Нас не на то ль вы, боги, и мудрее².

Раб и не подозревает, какой горькой иронией звучат его слова — гибель Ипполита уже предрешена Афродитой.

Парод искусно связывается с прологом. Появляется хор трезенских женщин, до которых дошла весть о страданиях царицы; третий день она не вкушает пищи, томясь неведомой мукой. Но вот дверь дворца раскрывается. Появляется Федре, поддерживаемая кормилицей. Служанки ставят около дверей ложе, на которое они укладывают царицу. В любовном бреде Федре просит увести ее в горы,

Где хищная свора за ланью пятнистой
гоняется жадно³.

Она хотела бы метать фессалийский дрот или управлять четверкой венецких лошадей. Но мало-помалу Федре приходит в себя, и ей становится стыдно за свои слова. Кормилица старается выведать причины страданий

¹ Еврипид, Пьесы, стр. 101.

² Там же, стр. 102.

³ Там же, стр. 102.

Федры. Но все напрасно — Федра молчит. Однако в конце концов после настойчивой мольбы кормилицы Федра открывает ей тайну своего недуга: она любит Ипполита. Кормилица, слыша это признание, приходит в отчаяние и желает себе смерти. Обращаясь к хору, Федра говорит о том, что она долго пыталась бороться со своей страстью, но все напрасно. Ей остается теперь одно — умереть, иначе она покроет позором своего мужа и детей.

Наступает замечательная сцена искушения Федры кормилицей, которая желает спасти свою госпожу.

Федра говорит о чести и гордости — кормилица с уверенностью опытного софиста говорит о благоразумии, велешем не бороться со страстью, о потоке Афродиты, которого нельзя остановить. Повсюду, вкрадчиво заверят она, царит любовь, которой все в мире обязано жизнью; любят и люди и боги. И Федре не надо противиться любви, но следует найти благополучный исход. Нужно скорее узнать, как относится к ее чувству Ипполит, а поэтому надо все ему рассказать напрямик. Таков ход риторически построенных рассуждений кормилицы. Федра решительно возражает, называя их постыдными; отвергает она также и предложение кормилицы открыть Ипполиту свое чувство. Но затем она мало-помалу сдается, особенно когда кормилица сообщает, что у нее есть действенное безвредное средство, которое исцелит Федру, не задевая ее чести. Текст в этом месте (ст. 509—524) позволяет сделать заключение, что Федра думает о зелье, которое исцелило бы ее от пагубной страсти, план же кормилицы заключается в том,

чтобы рассказать обо всем Ипполиту. Кормилица уходит, а хор поет песню о всемогуществе и жестокости Эрота. С последними словами песни из дворца доносятся какие-то голоса. Федра прислушивается и потом говорит хору, что она ясно слышала, как Ипполит назвал кормилицу сводней. Тайна ее любви раскрыта, и Федра видит перед собой неизбежную смерть. На оркестру выходит возбужденный Ипполит, позади бежит, цепляясь за его одежду, кормилица. Она умоляет Ипполита не разглашать тайны, так как он поклялся ей не говорить о том, что услышит. На это следует ответ Ипполита:

Уста клялись, но ум не связан клятвой¹.

Ипполит возмущен поступком Федры и кормилицы, дерзнувшей предлагать сыну священное ложе отца. Он произносит страстную обличительную речь, направленную против женщин вообще. После ухода Ипполита следует монодия Федры, в которой она поет о своей горькой женской доле и о том, что для нее нет никакого выхода. Федра решает умереть. Она уходит во дворец, и спустя несколько минут, заполненных пением хора, из дворца раздаются крики кормилицы о том, что Федра повесилась.

Тесей возвращается с богомолья в сопровождении свиты и узнает от хора о самоубийстве Федры. Он приказывает рабам сбить запоры у дверей. Запоры сбиты, и двери наконец раскрыты. Внутри дворца виден на ложе труп Федры. Около нее стоят служанки. оплакивая свою жену, Тесей замечает в ее руке письмо. В нем Федра называет виновником своей смерти Ипполита, якобы

¹ Еврипид, Пьесы, стр. 122. Эта чеканная формула, противопоставляющая дух этики ее букве, пользовалась в античности огромной известностью, вызывая гнев традиционалистов, вроде Аристофана.

обесчестившего ее. Негодующий Тесей проклинает своего сына. Он обращается к Посейдону, который некогда обещал Тесею исполнить три его желания, с мольбой погубить Ипполита. Напрасно оправдывается пришедший на крик отца Ипполит, Тесей не верит ему. Он обвиняет Ипполита в лицемерии, в том, что под видом непорочности он скрывал свою чувственность. Но теперь он уже ни для кого не загадка. Тесей приказывает Ипполиту немедленно покинуть афинскую землю. Опровергая слова отца, Ипполит произносит длинную защитительную речь, но, связанный своей клятвой, ничего не говорит о любви к нему Федры. После этого Ипполит удаляется в изгнание. О том, как он погиб, когда лошади понесли колесницу, испугавшись выброшенного морем чудовищного быка, зрители узнавали из рассказа вестника.

Тесей велит принести к нему сына, хотя гнев его еще не утихает. Хор поет вторую песню о могуществе Афродиты. Следует эксод. В вышине появляется Артемида. Обращаясь к Тесею, богиня говорит, что его сын ни в чем не виновен, и рассказывает ему всю правду о любви Федры к Ипполиту. На носилках приносят израненного и истерзанного Ипполита. Невыносимо страдая, он умоляет принести ему меч, чтобы поскорее расстаться с жизнью. Артемида утешает своего умирающего друга. Ипполит понимает, что он, Федра и отец — жертвы Афродиты. Своего отца он жалеет больше, чем самого себя. В своем последнем слове Артемида грозит припомнить Афродите ее жестокий гнев, говоря, что настанет день — и тот, кого Афродита полюбит сильнее

всех, погибнет от руки ее, Артемиды¹. Она обещает Ипполиту почтить его на вечные времена в Трезене: перед свадьбой невесты будут посвящать ему часть своих волос. Артемида исчезает. Ипполит умирает, прощая перед смертью своего отца.

Трагедия «Ипполит» должна была заинтересовать афинских зрителей прежде всего своей фабулой, так как в ней впервые прозвучал голос безудержной страсти, до той поры не известный аттической сцене. Правда, в развязке «Антигоны» Софокла любовь вступает в свои права, и Гемон кончает жизнь самоубийством из-за любви к Антигоне, но во всех предшествующих частях пьесы она не играет почти никакой роли. И ревность Деяниры, так хорошо изображенная в «Трахинянках», является ревностью скорее законной супруги, вступающей за свои права, чем влюбленной женщины. Во всяком случае, если в греческой трагедии шла речь о любви, то говорилось о ней в весьма сдержанных выражениях. Правда, лирика в свое время нарушила этот своеобразный запрет, и Саффо, например, ярко изображала любовные переживания. Но показ их непосредственно на сцене все еще шокировал греческого зрителя и казался ему неприличным.

Смелым новшеством Еврипида было изображение на сцене среди других душевных переживаний и чувства любви. По-видимому, иногда ему удавалось преодолевать в этом отношении и предубеждение своих современников, что явствует из того, что трилогия, включавшая «Ипполита», получила по приговору судей первую награду.

¹ В этих словах содержится намек на предстоящую гибель Адониса. По мифу, это был прекрасный юноша, которого полюбила Афродита и которого она оплакивала, когда тот погиб на охоте от клыков вепря.

хотя в трагедии изображалась преступная любовь.

Центральной фигурой этой трагедии является не Федра, а Ипполит. Уже то, что он был сыном Тесея от амазонки Антиопы, палাগало на него, в глазах древнего грека, особый отпечаток. Как и его мать, он отличается некоторой суровостью, старается стать ближе к природе и проводить все время в лесах и полях, в кругу немногих избранных сверстников. Самое великое стремление Ипполита — быть добродетельным, но его добродетель очень отличается от обычного представления греков о человеке, которого можно было бы назвать *καλός κ' ἀγαθός*¹. Он видит ее в абсолютном целомудрии. Этот идеал сурового аскетизма проявляется у Ипполита как форма его благочестия. Божество, которому он себя посвящает, потому что оно отвечает его представлениям о совершенной чистоте, — девственная богиня Артемида. В уединении лесов он с восторгом слышит голос богини и наслаждается общением с ней, чего не дано другим смертным. Этот аскетизм Ипполита был чужд громадному большинству тогдашних греков, которые считали вполне естественным пользоваться умеренно всеми радостями жизни, в том числе и дарами Афродиты. Афродита наказывает Ипполита именно за то, что он отказался признать ее власть, которая простирается на все живущее. Не принял бы древний грек и ухода Ипполита от общественных интересов, и в частности от занятий политикой. Между тем для героя трагедии единственной формой связи с обществом является только участие в общеэллинских состязаниях.

Однако это стремление уйти из общества и стать ближе к природе является отражением общественных настроений той эпохи. В сцене, где Ипполит оправдывается перед отцом, он задает ему такой вопрос: может быть, сближение с Федрой нужно было ему для того, чтобы завладеть царством? Но, по мнению Ипполита, безумец тот, кого прельщает высшая власть. Его мечта другая — быть первым на эллинских состязаниях. Он хотел бы жить среди избранных друзей, ему не нужна тревожная власть царя. Это стремление уйти от окружающей жизни было показателем приближающегося кризиса античного рабовладельческого общества.

Однако Ипполит не спокойный созерцатель природы, в котором есть только некоторые черты суровости. Он страстно реагирует на все, что представляется ему бесчестным, и в своем негодовании способен дойти до несправедливости и жестокости. Возмущенный признанием кормилицы, Ипполит обрушивается со всем своим сарказмом и оскорбительными словами на всех женщин вообще. Все они оказываются негодными тварями, и лучше других среди них та, которая наделена от природы меньшим умом; по крайней мере от нее будет меньше коварства. Все это Ипполит говорит, как бы внешне обращаясь к кормилице. Но Федра также находится в это время на оркестре, и совершенно очевидно, что слова эти адресованы прежде всего к ней. Федра молчит, когда Ипполит осыпает ее оскорблениями, и ее молчание одна из самых выразительных немых сцен греческой драматургии. В своем безудержном негодовании он и не желает услышать хоть

¹ *καλός κ' ἀγαθός* буквально — прекрасный и добродетельный, то есть во всех отношениях человек совершенный, в котором прекрасные физические качества и красивая внешность соединяются с внутренним благородством и доблестью.

что-нибудь от самой Федры и удаляется, проклиная всех женщин.

Вместе с тем Ипполит убежден, что он один обладает истиной и по своей добродетели стоит выше других людей. В ответ на обвинения отца он отвечает не только оправданиями в приписываемом ему проступке, но и высокомерным утверждением собственного совершенства.

Взгляни вокруг на землю, где ступает
Твоя нога, на солнце, что ее
Живит, и не найдешь души единой
Безгрешнее моей, хотя бы ты
И спорил, царь¹.

Наличие подобных недостатков в характере Ипполита спускает этот образ с идеальных высот и делает его более органичным и жизненным.

До написания предсмертного письма Федра представляется женщиной не только с сильным, но и благородным характером. Находясь под властью страсти, порожденной Афродитой, она стремится к тому, чтобы остаться чистой для Тесея и своих детей. И это не только из-за боязни разоблачения. Честь у нее основывается на гордом признании своей чистоты, на свою невольную страсть она смотрит как на позор, заслуживающий наказания. Сознание своего падения было бы для нее невыносимым. Она отвергает всякую тайную любовь и шлет проклятие тем женщинам, которые дарят своим возлюбленным преступные объятия. Всеми силами души сопротивляется она охватившей ее страсти. Изнемогши в борьбе, которую она должна была вести сама с собой, Федра видит единственный выход в смерти. Но тут в виде демона-искусителя появляется кормилица — и Федра поддается ей, даже не понимая как следует, в чем будет заключаться спаси-

тельное средство ее утешительницы. Но как же тогда согласовать с таким характером Федры ее предсмертную жестокость по отношению к Ипполиту, на которого она низко клеветает? Некоторые исследователи в этой связи прямо говорят о несообразности, допущенной Еврипидом из заключающейся в том, что он заставляет женщину с благородным характером и утонченными чувствами совершать низкий поступок. Но обычно забывают, что Федра пишет письмо в порыве отчаяния, за несколько минут до смерти, охваченная в то же время неодолимым желанием отомстить Ипполиту за страшное оскорбление, какое он нанес ей в сцене объяснения с кормилицей, зачислив ее в разряд лицемерных женщин, находящих счастье в украденной любви. Испытывая невыразимый стыд при мысли, что Ипполиту известна ее страсть, и обезумев от незаслуженных жестоких оскорблений, она бросается во дворец, пишет письмо, в котором ложно обвиняет Ипполита, и вслед за тем немедленно убивает себя, не оставляя ни одного мгновения для спокойного размышления.

Боги в этой трагедии предстают в непривлекательном виде. Конечно, Ипполит погрешил против Афродиты, но наказание было безмерно жестоким. Афродита выступает не только суровой, но и лишенной всякого сострадания мстительницей. В сущности, отрицательно характеризуется и Артемида, которая хотя и реабилитирует перед смертью своего преданного слугу, но не предотвращает его гибели, ибо среди богов есть обычай не идти наперекор друг другу. Артемида, правда, показана несколько более человеческой, чем Афродита, но ведь и она в последней сцене собирается отомстить Афрод-

¹ Еврипид, Пьесы, М., «Искусство», 1960, стр. 137.

дите и поразить своей стрелой того, кто будет всех милее этой богине.

Необходимо остановиться вкратце на вопросе о роке в «Ипполите» Еврипида. Федра говорит, что она погибает жертвой рока. И еще несколько раз в трагедии содержится упоминание о роке, только в смысле роковой страсти. Правда, эту страсть к Ипполиту зарождает в Федре Афродита, однако в самом ходе трагедии драматург так ярко изображает переживания влюбленной женщины, что вопрос о божественном происхождении страсти как-то отодвигается на второй план. На первый же план выступает сильная человеческая страсть Федры. Именно эта страсть губит обоих героев драмы — Ипполита и Федру, и в этом смысле она может быть названа роковой. Таким образом, и рок в этой трагедии Еврипида как бы спускается на землю, очеловечивается и губит свои жертвы через страсть, охватившую душу героини.

Как в сценическом отношении было обставлено в этой трагедии появление Артемиды? По аналогии с развязками других пьес Еврипида можно сделать заключение, что Артемиды появлялась в вышине — вероятно, на особом возвышении на крыше сцены. Она не могла появиться внизу на оркестре, где играют прочие персонажи, так как ее появление и первые слова, обращенные к Тесею, оказываются для него совершенно неожиданными. Кроме того, если б Артемиды находилась внизу, она могла бы приблизиться к Ипполиту, но он ее даже не видит. И, наконец, в конце пьесы Артемиды возвещает Тесею будущее, а в таких случаях боги обращались к людям обычно с высоты сцены.

Еврипид дважды обработал миф об Ипполите. От первого варианта до нас дошли только девятнадцать

отрывков, составляющих вместе 50 стихов. Охваченная своей страстью Федра сама признавалась в ней Ипполиту. Этот вариант трагедии об Ипполите в древности называли «Ипполит Закрывающийся», вне всякого сомнения, потому, что во время любовного объяснения Федры он от стыда закрывал голову плащом. В отличие от этого первого варианта дошедшую до нас трагедию называли «Ипполит Увенчанный» (в прологе Ипполит появляется с венком на голове). В дошедшем до нас кратком изложении содержания пьесы говорится, что драматург устранил во второй драме все непристойное и дававшее повод к злословию. Вероятно, такими моментами, возмущавшими зрителей в первой драме, было непосредственное обращение Федры к Ипполиту. ее слова о том, что ее владыка — Эрос, непобедимый бог, который учит дерзости, и т. п.

Второй «Ипполит» пользовался в древности громадным успехом. Памятники изобразительного искусства охотно воспроизводят отдельные эпизоды драмы. Александрийские критики считали второго «Ипполита» одной из самых лучших трагедий Еврипида. Однако римский драматург I в. н. э. Сенека в своей трагедии «Федра» использовал первый вариант «Ипполита» Еврипида: у Сенеки Федра сама признается в своей любви Ипполиту. О популярности мифа об Ипполите и Федре в императорском Риме свидетельствуют многочисленные изображения на саркофагах и исполнение пантомим на этот сюжет. Но все они основываются на втором варианте еврипидовского «Ипполита». Многочисленные заимствования из «Ипполита» имеются в византийской драме для чтения XII в. «Христос-Страстотерпец».

Сюжет «Ипполита» был заимствован Расином для трагедии «Федра» (1677).

Как показывает уже само заглавие, главным действующим лицом у Расина был не Ипполит, а Федра. В предисловии к «Федре» он говорит о тех изменениях, которые внес в фабулу пьесы и в характеры действующих лиц. Он считал невозможным вложить клевету в уста царицы, в других отношениях выказывающей такие благородные чувства. Эта низость казалась ему более подходящей для кормилицы, которая могла иметь рабские наклонности и прибегнуть к ложному обвинению только с той целью, чтобы спасти жизнь и честь своей госпожи. Как и у Сенеки, у Расина Федра сама открывает свою страсть Ипполиту. Но это признание она делает после того, как получила

известие (оказавшееся потом ложным) о смерти Тесея.

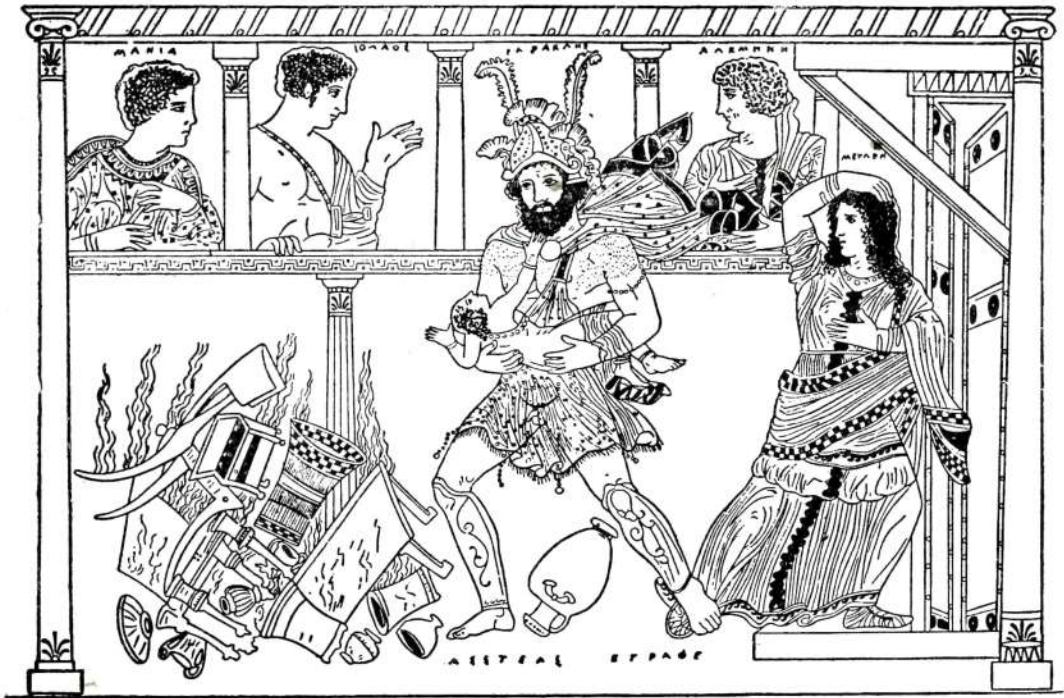
В то время как у древних авторов Ипполит обвинялся в совершении насилия над своей мачехой, Расин, смягчая эту подробность, говорит только о попытке совершить насилие. У Расина Ипполит не представлен таким решительным врагом Афродиты, как у Еврипида: он любит афинскую царевну Арисию, дочь смертельного врага Тесея. Переживания Федры, борьба в ее душе между страстью и долгом осложняются ревностью к Арисии. После гибели Ипполита Федра у Расина кончает жизнь самоубийством, принимая яд и открывая перед смертью всю правду Тесею.

«ГЕРАКЛ»

В этой трагедии, поставленной на сцене, по всей вероятности, ок. 423 г. до н. э., разрабатывается, — правда, со значительными изменениями — старый миф об убийстве Гераклом своих детей в припадке безумия, ниспосланного на него Герой. Таким образом, подобно Ипполиту и Федре, Геракл тоже представлен жертвой богов. Драматург поставил перед собой сложную задачу. Он показывает героя на вершине славы, после свершения им последнего подвига, сошествия в Аид, но именно в этот момент его поражает безумие. Большое сознание разжигает до жгучей ненависти чувство обиды против ничтожного Эврисфея, которому Геракл должен был служить всю свою жизнь, и, думая, что он расправляется с семьей врага, герой убивает своих детей и жену. После взрыва безумия наступает отрезвление и начинаются душевные терзания Геракла. В трагедии с еще

большой силой, чем раньше, выступает мастерство драматурга в изображении душевных переживаний человека.

Пожалуй, новейшему писателю нечего было бы прибавить к изображению состояния безумия: драматург дает яркую и верную картину душевной патологии. Нравственные муки Геракла после припадка также описаны с величайшей психологической убедительностью. Но в «Геракле» есть и нечто другое, что позволяет говорить о новом моменте в творчестве Еврипида. Трагедия примыкает к ряду героико-патриотических пьес, начатых еще «Гераклидами». Но по сравнению с последней трагедией патриотическая тема в «Геракле» получает более интенсивное и яркое отображение. Изменения, которые внес Еврипид в миф, обуславливались стремлением драматурга создать патриотическую пьесу, усилив в то же время ее драматизм и чисто сценические



Сцена безумия Геракла

возможности. Самым существенным из этих изменений является введение в драму Тесея. Когда Геракл, к которому возвращается разум, узнает, что он убийца своей семьи, и в качестве возмездия за это страшное деяние желает убить самого себя, является афинский царь Тесей, который из чувства благодарности и во имя человечности спасает жизнь Геракла и уводит его с собой в Афины. Другим изменением мифа было введение в пьесу образа злобного наглеца Лика, отсутствующего в старой мифологии. Драматург делает Лика эвбейцем, что объясняется враждебными отношениями между Афинами и Эвбеей, сложившимися в 424 г. до н. э.

Следует остановиться еще на одном изменении, внесенном Еврипидом в фабулу пьесы. Старые мифы относили убийство детей ко времени до службы у Эврисфея, а сама служба рассматривалась как искупление за этот грех. По свершении своих двенадцати подвигов Геракл выходил из-под власти Геры, питавшей на него гнев за то, что он был незаконным сыном Зевса. У Еврипида убийство детей происходит после свершения всех двенадцати подвигов и является последним деянием злобной мести Геры. Вернувшись на родину в ореоле славы, спасши свою семью и избавив Фивы от узурпатора, Геракл, по-видимому, мог рассчитывать на то,

что теперь ему удастся пользоваться заслуженным им счастьем. Но почти сразу же герой испытывает такой душевный крах, из которого, по всей видимости, нет никакого выхода. Это — самый яркий пример трагической иронии.

Действие трагедии происходит в Фивах перед дворцом Геракла. На ступенях алтаря Зевса расположились отец Геракла Амфитрион, жена Геракла Мегара и трое малолетних сыновей героя. Из пролога, в котором выступали Амфитрион и Мегара, зрители узнавали о положении дел. Воспользовавшись отсутствием Геракла, совершившего в это время свой последний подвиг, эвбеец Лик захватил в свои руки власть.

Спасаясь от его преследования, Амфитрион, Мегара и дети Геракла ищут убежища у алтаря Зевса. Хор трагедии состоит из фиванских старцев. Они выражают искреннее сочувствие Амфитриону и Мегаре, но в силу своего возраста не могут бороться с воинами Лика, который желает умертвить Мегару и сыновей Геракла. Лик чувствует свою полную безнаказанность, так как считает, что Геракла уже нет в живых. Тиранин приказывает воинам зажечь огонь вокруг алтаря, чтобы семья Геракла задохнулась в дыме. Мегара заявляет Лику, что она готова умереть, но просит об одной милости: пусть ей позволят надеть на детей перед их смертью траурную одежду. Получив согласие Лика, Мегара уходит с детьми и с Амфитрионом во дворец. Хор поет о подвигах Геракла, сожалея о том, что он не возвратился после своего последнего подвига — сошествия в Аид.

Жертвы Лика возвращаются из дворца; на сыновьях Геракла траурные одежды (разумеется, это переодевание

должно было усиливать волнение зрителей). Мегара начинает жалобную песнь. Но за этим следует сцепический эффект — неожиданно появляется Геракл, которого считали уже мертвым. Он освобождает своих близких и желает немедленно расправиться с Ликом. Однако Амфитрион советует ему дожидаться возвращения узурпатора, который должен сейчас явиться для свершения казни, и Геракл повинуетя своему отцу. Он рассказывает ему о сошествии в подземное царство и о том, что он вывел оттуда Тесея, возвратившегося теперь в Афины. Геракл ласково утешает своих детей, которые прижимаются к нему и не хотят отпустить его от себя. Все, кроме Амфитриона, удаляются во дворец. Приходит Лик, чтобы потребовать свои жертвы. Так как Амфитрион не желает принять на себя тяжелую обязанность вывести из дворца на казнь жену и детей Геракла, то Лик сам входит во дворец, откуда вскоре доносятся его предсмертные крики. Хор поет хвалебную песнь в честь Геракла, считая смерть Лика заслуженной. Но сейчас же в развитии действия наступает перелом. Над дворцом появляется в воздухе вестница богов Ирида и богиня безумия Лисса. Последняя имеет вид Горгоны: в волосах у нее змеи. Зрители узнавали от богинь, что Гера, питая гнев против Геракла, как сына Зевса и Алкмены, заставит героя пролить кровь своих близких. Лисса, считающая решение Геры несправедливым, но бессильная ему противиться, говорит о неизбежной драме, которая разыграется во дворце, как только она проникнет туда.

И действительно, скоро из дворца доносится крик Амфитриона, и трагизм достигает своего крайнего напряжения. Хор отвечает на вопли старика, защищающего детей против

их отца. В воздухе появляется на мгновение Афина-Паллада¹.

Приходит вестник и рассказывает о том, что произошло во дворце. Геракл готовился очистить жертвой у Зевсова алтаря свой дворец от пролитой крови тирана. Неожиданно он остановился и замолчал. Глаза у него налились кровью, с губ на бороду начала капать густая пена. Затем он страшно засмеялся и стал говорить безумные слова о том, что добудет голову Эврисфея и тогда отмоет с рук пролитую кровь. Он стал требовать от рабов, чтобы ему подали лук со стрелами и палицу. Дальше безумный стал изображать, как он едет на колеснице. В бреду он перечислял места, которые будто бы проезжает и вот наконец ему показалось, что он уже в Микенах и сейчас должен начать расправу с врагами. Так в безумии Геракл убивает своих детей. Мегара тоже погибла, спасая детей от своего мужа. Остался в живых только Амфитрион. Его спасла Паллада, бросив в грудь Геракла огромный камень и погрузив его затем в глубокий сон. Тогда слуги во дворце бросились на помощь к Амфитриону и привязали Геракла к колонне дворца, чтобы он не смог, когда проснется, совершить новых бед.

Двери дворца раскрываются, виден спящий среди развалин Геракл, привязанный к колонне дворца. Около него лежат трупы его сыновей и Мегары. Когда герой пробуждается, он не сразу припоминает все, что случилось. В тот момент, когда он понимает наконец содеянное и оплакивает свое преступление, является афинский царь Тесей. До него дошли слухи о том, что Лик теснит семью Геракла, и он

пришел на помощь своему другу. Амфитрион рассказывает обо всем Тесею. Геракл сидит в это время в стороне, покрыв от стыда голову. Тесей утешает своего друга и отговаривает его от самоубийства, которое тот задумал. Он зовет его с собой в Афины, обещая выделить ему часть афинской земли. Геракл вспоминает, как Гера преследовала его всю жизнь. Какая страна захочет теперь принять его после неслыханного преступления? В конце концов он соглашается с уговорами Тесея, не желая, чтобы кто-нибудь подумал, будто он трусливо бежит от нравственного страдания. В пространной речи Геракл прощается с убитыми, называя их, как и себя, жертвами Геры. Затем он обнимает Амфитриона, прося его позаботиться о погребении мертвых, и удаляется с Тесеем.

Некоторые исследователи отмечали отсутствие единства действия в этой трагедии и указывали, что она распадается на две отдельные пьесы. Первая пьеса изображает судьбу семьи Геракла, сюжет второй — судьба и страдания самого героя. Однако это не совсем справедливо. Трагедия «Геракл» как отмечают некоторые исследователи, дает единство «высшего порядка». При видимой раздвоенности фабулы пьесы первая часть ее безусловно необходима для второй. Если бы в первой части не было этих измученных детей, которые так долго ждали Геракла, так мечтали о нем, а потом, потеряв надежду, готовились умереть за честь имени отца — его страшная расправа с ними во второй части пьесы не произвела бы на зрителей такого сильного впечатления и они не ощутили бы всю глубину овладевшего героем отчаяния, толкающего

¹ Ее появление сопровождалось каким-то сценическим эффектом, так как хор говорит о том, что ураган сотрясает дом и крыша рушится.

его даже на мысль о самоубийстве. Главный персонаж связывает обе части пьесы.

Создание образа героического Геракла принадлежит Еврипиду. До него он появляется в театре почти исключительно, как комический персонаж — в комедии или сатирической драме.

Драматург с большой психологической убедительностью показал в рассказе вестника момент перехода от невинного бреда к ужасному безумию и последующему за ним преступлению. Столь же выразительна сцена, происходящая уже на глазах зрителей, — когда герой постепенно приходит в себя. Трудно прибавить что-нибудь к превосходному анализу этой сцены у И. Ф. Анненского¹. Вначале в Геракле пробуждается сознание жизни. По внешнему признаку — свету солнца — Геракл заключает о том, что он жив. Первое, что он замечает около себя, — это лук и стрелы. В трупах он еще не различает своих жертв, но при виде их у него возникает предположение, что он в Аиде. Сознание постепенно возвращается к нему, он начинает понимать окружающее, но потеря памяти превращает его состояние в настоящую пытку. Начинается сцена с отцом. Атмосфера сочувствия со стороны Амфириона и хора возвращает его к действительности. В стихомифической беседе с отцом он мало-помалу выпытывает у него страшную тайну, пока наконец не узнает, что сам убил детей и жену. Тогда в нем просыпается судья и мститель. Первое его решение — готовность умереть. Приход афинского царя Тесея прибавляет новую каплю в чашу Геракловых страданий. Стыд недавнего безумия становится еще более жгучим

в присутствии человека, только что им спасенного и недавнего свидетеля его славы. Диалог с Тесеем постепенно наводит его на новую мысль. Мысль о самоубийстве борется в нем с желанием найти высшую форму возмездия за содеянное. Он постепенно убеждается, что ему предстоит нитруднейший подвиг — сохранить жизнь как способ страдальческого искупления.

В этой трагедии Еврипид использовал «мотив спасителя», приходящего на помощь попавшему в бедствие. Геракл спас Тесея (это вне событий трагедии), Тесей в благодарность спасает Геракла не только от физической смерти, но и от глубочайшего душевного кризиса.

С большой драматической силой и теплотой изображены аттические гуманность, дружба и гостеприимство, нашедшие свое воплощение в образе Тесея. Чем ужаснее и невыносимее бедствия, в которые повергает божество Геракла, тем ярче выступает человеческая сущность Тесея. Для афинского зрителя этот мотив дружбы и спасения гибнущего человека звучал еще сильнее, чем для современного читателя или зрителя. Ведь с точки зрения древнего эллина самое прикосновение к пролившему кровь человеку уже грозило осквернением прикасающемуся. До своего очищения убийца не должен был даже ни к кому обращаться со словом. Поэтому для зрителя V в. до н. э. такие действия на сцене Тесея, как то, что он открывает другу лицо, подает ему руку и т. д., представлялись символом истинной аттической дружбы. Высшее же проявление гостеприимства заключается в том, что Геракл не только находит убежище в Афинах, но ему обещана в удел и часть афинской земли.

¹ «Театр Еврипида» в 3-х томах. т. II, перевод с введением и послесловиями И. Ф. Анненского, под ред. и с комментариями Ф. Ф. Зелинского, М., 1916—1921, стр. 127—128.

Больше того, Тесей говорит о чести, которая будет оказана Гераклу после смерти: вся афинская земля почтет алтарем героя, и сама в свою очередь приобретет в потомстве славу за помощь в несчастьи знаменитому мужу. Нужно помнить при этом, какую огромную силу убедительности имел для древнего эллина довод, что после смерти будут чтить его память.

Трагедия была написана к концу Архидамовой войны, принесшей вели-

чайшие бедствия обеим воюющим сторонам. Тем не менее Еврипид рисует в «Геракле» мифический образец дружбы между Атикой и дорическим Пелопоннесом, выставляя дорийца в столь же человечески привлекательном виде, как и афинянина. Несмотря на страшную катастрофу, которая обрушилась на Геракла и едва не привела его к гибели, финал трагедии звучит просветленно, прославляя аттическую человечность и дружбу.

«УМОЛЯЮЩИЕ»

В этой патристической пьесе, поставленной на сцене, по всей вероятности, уже после заключения Никиевого мира в 420 г. до н. э., главным сюжетом явился миф о борьбе сыновей Эдипа, Этеокла и Полиника, за фиванский престол (фабула, использованная Эсхилом в «Семеро против Фив» — см. выше). Этеокл завладел престолом и изгнал из Фив Полиника, но последний нашел приют у аргосского царя Адраста, выдавшего за него свою дочь. Затем Полиник собрал шестерых друзей и, опираясь на помощь Адраста, предпринял поход против Фив, закончившийся гибелью всех семи вождей, причем оба сына Эдипа пали в смертельном поединке друг с другом. Однако эти события лежали вне трагедии, сама же трагедия начинается с мольбы матерей павших героев, обращенной к матери Тесею Эфре.

Действие трагедии, развертывающееся перед храмом Деметры в Элевсине, начинается весьма красочной сценой. У большого алтаря, к которому ведут ступени, стоит Эфра, мать Тесея, пришедшая в священную ограду храма для жертвоприношения перед вспаш-

кой земли. Эфра и выступает в прологе, излагая экспозицию драмы. Оказывается, семь вождей уже нашли смерть под стенами Фив. Матери героев хотели предать погребению тела сыновей, но новый фиванский правитель Креонт отказался выдать им трупы. И вот женщины пришли в Элевсин умолять Тесея добиться от фиванцев выдачи трупов. Распростершись на ступенях алтаря и стенах, аргосские матери протягивают к Эфре оливковые ветви, обвитые белыми повязками. Адраст тоже лежит на ступенях алтаря; около него — мальчики, сыновья павших героев, составляющие побочный хор.

Входит Тесей. Он поражен представившимся ему зрелищем: черные одежды женщин, их рыдания, подрезанные в знак траура волосы — все это мало подходит для жертвоприношения в честь Деметры. Эфра кратко сообщает Тесею о просьбе аргосских матерей и затем передает слово Адрасту, который, поднимаясь и прекращая стенания, начинает говорить. Но Тесей холодно встречает просьбу Адраста, упрекая его в безрассудстве и пренебрежении к воле богов; он возглавил аргосский

поход, несмотря на дурные предзнаменования, увлеченный несколькими молодыми людьми, жадными к славе и видящими в войне лишь средство достижения власти и богатства. Но затем, убежденный доводами своей матери, Тесей решает помочь просящим и добиться выдачи трупов, в первую очередь путем переговоров, а если это не удастся, то и с помощью оружия. Так как фиванский глашатай предъявляет Тесею требование прогнать Адраста до захода солнца и отказаться от погребения мертвых, афинский царь приказывает, с согласия Народного собрания, готовиться к войне. Вскоре с поля битвы приходит вестник и рассказывает о блестящей победе афинского войска. На оркестре появляется траурное шествие, афинские воины несут погребальные ложа. Матери и Адраст поднимают плач по погибшим. Адраст по просьбе Тесея рассказывает о павших вождях, и его рассказ превращается в настоящую надгробную похвалу. В характеристике семи вождей ясно чувствуется скрытая полемика с Эсхилом и влияние тогдашней софистики и риторики. В трагедии «Семеро против Фив» все герои, за исключением прорицателя Амфиарая, изображены людьми, преисполненными непомерной гордыни, в некоем воинственном испуге устремляющимися на штурм Фив. Совсем иное мы видим у Еврипида. Адраст начинает с характеристики Капаней, поверженного молнией Зевса. У Эсхила это огромный силач со сверхчеловеческой надменностью; он грозит испепелить город, и даже молния Зевса не страшит его. В «Умоляющих», по словам Адраста, Капаней обладал огромным богатством, но оно не сделало его ни надменным, ни гордым. Капаней говорил, что добродетель заключается в простой жизни, скромно-

сти, в истинной дружбе, в приветливости к людям. Другие вожди в изображении Адраста выступают также людьми, наделенными различными добродетелями.

Траурное шествие под звуки скорбной песни хора движется обратно за сцену — условно к месту, где будут сожжены тела павших вождей. Внезапно на скале, возвышающейся над храмом и над костром Капаней (разумеется, он был невидим для зрителей), появляется его жена Эвадна в праздничной одежде, готовая броситься в костер, на котором сжигают тело ее мужа. Трагизм положения еще более усиливается, когда на оркестре появляется отец Эвадны, старый Ифис. В его семье двойной траур, так как погибли под стенами Фив его сын Этеокл (не смешивать с Этеоклом — сыном Эдипа!) и зять Капаней. Находясь внизу, Ифис бессилен помешать Эвадне исполнить ее намерение. Радуюсь тому, что пламя костра соединит ее с мужем, Эвадна бросается со скалы. Ифис оплакивает свою жестокую судьбу, хор вторит ему.

Пьеса заканчивается траурной церемонией. На оркестру входят Тесей, Адраст и мальчики, несущие урны с прахом своих отцов. Обращаясь к Адрасту и женщинам Аргоса, собирающимся в траурной процессии отправиться на родину, Тесей призывает их на вечные времена сохранять признательность к Афинам за оказанную им помощь. В вышине появляется богиня Афина. Однако ее появление не служит целям развязки трагедии, это, скорее, политическое заключение. Афина предписывает Тесею потребовать от Адраста, чтобы тот от имени аргосцев принес клятву никогда не выступать против Афин и хранить благодарность за оказанное им благодеяние.

Еще в древности ученые критики считали, что трагедия «Умоляющие» представляет собой похвалу Афинам. Это прославление Афин в значительной степени осуществляется путем возвышения образа Тесея. Тесей показан идеальным правителем, давшим право голосования народу. Все дела в государстве решаются Народным собранием и выборными должностными лицами, сменяемыми путем ежегодных выборов. Между царем и народом — полное единение, царь — вождь и советник своего народа. Тесей — прекрасный воин, и все афинские граждане готовы к защите отечества. Наряду с этим подчеркиваются его благоразумие и миролюбие: правитель, как и его народ, склонен решать дела мирным путем — но если речь идет о защите правого дела, он не боится вступить в войну. Тесей наделен и красноречием — качеством, необходимым для вождя в таком государстве, где важнейшие дела решаются в Народном собрании. Он вступает в политический диспут с фиванским глашатаям о лучшей форме правления и легко одолевает своего противника. Выступая против фиванского глашатая, защищающего единоличную форму правления, Тесей указывает, что для государства нет ничего враждебнее тирании. При ней закон уже не защищает граждан, всем распоряжается один человек по своему произволу, равенства не существует. Напротив, при демократии и бедный и богатый имеют одинаковые права. Народ свободен: когда у граждан спрашивают, кто из них желает предложить что-либо для блага государства, всякий желающий может взять слово. Кому нечего сказать, тот хранит молчание. Где еще можно найти подобное равенство? Там, где народ правит сам, он пользуется услугами добрых граждан.

Наоборот, тиран, трепеща за свою власть, старается погубить тех, кого он считает способными размышлять. К чему копить богатство и зарабатывать хлеб для своих детей, если приходится работать только для обогащения тирана? Зачем воспитывать в целомудрии дочь в материнском доме, если ей суждено служить прихотям тирана? Лучше умереть, чем видеть своих дочерей отданными на поругание.

Все эти качества Тесея-правителя приобретают особенное значение в силу того, что они связаны с его религиозно-нравственными воззрениями. Тесей изображен в трагедии носителем древнеаттической религиозности и нравственности. Вместе с тем афинский царь выступает и поборником религиозно-нравственных устоев всей Эллады. Общие законы греков — вот что он отстаивает, защищая аргосцев. В трагедии подчеркивается глубокая религиозность Тесея, который убежден, что человек нуждается в божественном руководстве и должен безоговорочно ему подчиниться. Но если образ Тесея интересен в историко-культурном смысле, то он мало выразителен с чисто драматической стороны. Тесей слишком безупречен и несколько холоден. Однако в его отношении к Эфре, как и к матерям павших героев, драматург вложил некоторую теплоту.

Роль Эфры — изобретение самого Еврипида. В лице Эфры драматург дает образец женской добродетели. Это героическая афинская мать. Она преисполнена чувства жалости к аргосским матерям. Но не только это руководит ею, когда она умоляет Тесея оказать помощь просящим. Она взывает к чувству чести, патриотизма и к разуму Тесея. Она подчеркивает величие дела, которое предстоит ему

совершить и которое превосходит по своему религиозно-нравственному значению прежние подвиги Тесея. Роль Эфры имеет большое значение в развитии действия трагедии и характера самого Тесея. Именно Эфра влияет на Тесея, боявшегося заступиться за людей, презревших божеское предзнаменование, и приводит его в итоге к осознанию более высокой роли защитника человеческих прав. Когда он становится на эту точку зрения, исчезают все его сомнения, и он желает только, чтобы созревшее в нем решение было одобрено народом.

Многое в композиции пьесы напоминает трагедии Эсхила. В пьесе мало действия; значительное место занимают плач по умершим и жалобы матерей и домочадцев. Подробный рассказ вестника о сражении тоже напоминает черты эпической композиции Эсхила. Битва рисуется по образцу гомеровских битв: колесницы несутся друг на друга, вихри пыли поднимаются до неба, мчащиеся лошади влекут воинов, запутавшихся в вожжах, земля орошается потоками крови. Всюду опрокинутые или разбитые колесницы, а те, кто был на них, низвергнуты на землю или гибнут под их обломками. Динамичному развитию действия мешают также пространственные речи Тесея, Адраста и

фиванского глашатая. Однако необходимо помнить, что афинский зритель V в. до н. э., привыкший к искусным выступлениям ораторов в Народном собрании, по-видимому, с интересом следил за словесными состязаниями персонажей драмы в театре.

Все исследователи согласны с тем, что в пьесе нашел отражение разгром афинян у Делия, небольшого городка в Беотии, войсками фиванцев. Афиняне потеряли в битве около тысячи тяжеловооруженных воинов, но Делий все же остался в их руках. После битвы афиняне отправили в Фивы глашатая с просьбой о выдаче трупов павших воинов и перемирия для их погребения. Лишь на семнадцатый день афинянам удалось осуществить свои требования, так как Делий к тому времени пал. Достаточно перечитать рассказ Фукидида о поражении афинян при Делии, чтобы обнаружить большое сходство между сообщаемыми им фактами и ситуацией «Умоляющих». Под свежим впечатлением кровавых событий при Делии фиванский глашатай и вообще все фиванцы изображены в весьма неприглядном свете. Они рисуются в драме кичливыми, опьяненными своей случайной победой, которой они вовсе не заслуживают, попирающими божеские законы.

«ИОН»

С начала 420-х гг. до н. э. можно отметить одну особенность в творчестве Еврипида: он начинает создавать пьесы с запутанной фабулой, которая включает в себя и заговор. Такой драматургический прием, очевидно, преследовал цель усилить сценическое воздействие трагедии на зрителей. Примером подобной пьесы является «Ион», поставлен-

ный, по всей вероятности, в 418 г. до н. э. Это произведение Еврипида по сравнению с другими имеет ряд особенностей. Главным виновником разворачивающихся в «Ионе» драматических событий является Аполлон, и действие происходит перед святилищем бога в Дельфах. Пьеса в большой степени обладает чертами бытовой

драмы, в которой имеют место и насилие над девушкой, и подкинутый ребенок, и опознание его, когда он стал уже взрослым. Аполлон, который сам не выходит на сцену и от имени которого выступают Гермес и Афина, выведен в «Ионе» насильником, обесчестившим дочь афинского царя Эректа, Креусу. Родив во дворце мальчика и боясь позора, царица тайно отнесла его в тот же самый грот, где ею овладел бог, и там оставила на верную гибель. Действительно, придя на другой день в пещеру, Креуса не нашла в ней ребенка и с этого времени была твердо убеждена, что он стал добычей хищных зверей. На самом же деле Аполлон обратился с просьбой к своему брату Гермесу отнести мальчика в Дельфы и поставить корзинку, в которой он лежал, на пороге храма. Здесь нашла его пифия и, сжалившись, взяла к себе и воспитала при храме. Когда мальчик стал взрослым, дельфийцы сделали его хранителем сокровищ бога и служителем (неокóром) при храме. Креуса между тем вышла замуж за иноземца Ксуфа, которому она досталась как почетная награда за победу, одержанную им во время войны афинян с жителями Эвбеи. Все эти годы Креусу терзало двойное горе: ее многолетний брак с Ксуфом оставался бездетным и в то же время ее преследовали мысли о погибшем ребенке.

Все эти события, которые произошли еще до начала трагедии и о которых кратко рассказывает в прологе Гермес, очень напоминают обычную житейскую и очень тяжелую для женщины драму. Гермес сообщает и о том, как будет дальше разворачиваться действие. Оказывается, Ксуф и Креуса находятся в Дельфах, чтобы получить оракул Аполлона о потомстве. Когда Ксуф войдет в пророческое святилище, бог

передаст ему своего собственного сына, однако Ксуф будет убежден, что он является отцом юноши (в молодости у царя было любовное приключение в Дельфах, и время, протекшее с тех пор, совпадает с возрастом неокора). Так, не раскрывая тайны своего отцовства, Аполлон даст сыну славную жизнь. Вся Греция будет называть его Ионом (то есть Грядущим).

Когда Креуса узнает, что Аполлон даровал Ксуфу сына, ее охватывает отчаяние. Под влиянием обрушившегося на нее несчастья Креуса решается открыть свою тайну хору, состоящему из ее служанок, и старому рабу. Ей стыдно своего позора, у нее есть еще некоторые колебания, но скоро она оставляет их. С кем ей соперничать теперь в добродетели? Со своим мужем? Но он ее предал, у нее нет ни дома, ни детей, все ее надежды, ради которых она скрывала тайну, исчезли. Она скажет все и таким образом облегчит свою душу. Называя себя несчастной жертвой людей и богов, поступающих неблагородно и предательски по отношению к тем женщинам, которых они любили, она обвиняет Аполлона перед лицом неба и затем рассказывает свою печальную историю.

Креуса при полной поддержке хора решает отравить Иона, считая его врагом ее дома и города, стремящимся погубить ее и незаконно завладеть Афинами. Передавая яд старому преданному рабу, Креуса приказывает ему идти на пир и там попытаться влить яд в кубок юноши. Однако это покушение оканчивается неудачей, и власти города приговаривают Креусу к смерти за попытку убить служителя дельфийского храма. Она ищет спасения у алтаря. Ион и его друзья не решаются схватить Креусу, приникшую к алтарю. Появление пифии в последнем эпизоде

подготавливает сцену узнавания. Пифия показывает Иону старую корзину, перевитую повязками, в которой она когда-то нашла его и которую хранила по внушению Аполлона до этого часа. В корзине лежало белье ребенка и приметные знаки. Креуса убеждается, что это та самая корзинка, в которую она когда-то положила своего мальчика. Стремительным движением Креуса покидает свое убежище и, подбежав к Иону, обнимает его как своего сына. Возмущенный Ион считает, что Креуса лжет, и задает ей вопросы о содержимом корзины. Она перечисляет все предметы. Узнавание, построенное с таким искусством, закончено. Ион убеждается, что перед ним его мать, и горячо обнимает ее.

В конце пьесы в вышине, на колеснице, появляется Афина, заявляющая, что она поспешно прибыла в Дельфы от Аполлона. Сам он не пожелал явиться из опасения, что его будут упрекать при всех за прошлое. Он послал ее сказать, что Ион действительно его сын от Креусы и что, отдавая его Ксуфу он не передает Иона другому отцу, но желает ввести его в самый знаменитый род. Далее следуют божественные вещания и предсказания будущей судьбы. Креуса должна отправиться с Ионом в Афины и посадить его на трон афинских царей. Он будет славен во всей Элладе.

«Ион» не только трагедия о покинутой женщине и подброшенном ею сыне, с которым она спустя много лет встречается, но и патристическая, политическая пьеса.

Дело в том, что, согласно мифической генеалогии греков, Ион считался родоначальником ионического племени, по-

добно тому как Ахей был родоначальником ахейцев и Дор — дорян. Так думали все греки. Однако Еврипид дает новое родословное дерево греческих племен, которое ставит Иона явно выше его братьев по матери — Ахея и Дора. Ион рожден от Аполлона, а Дор и Ахей — от Ксуфа¹. Вместе с тем благодаря двойному союзу, с богом и смертным, дочь аттического царя Эрехтея Креуса становилась прародительницей всех греческих племен, причем в пьесе подчеркивается тесное единение афинян с ионийцами и преобладающее значение их по сравнению с другими племенами: в то время как ионийцы, происходящие от Аполлона и Креусы, — люди чистого афинского происхождения, доряне и ахейцы — люди смешанной крови, происходящие от золо-ахейца Ксуфа (Еврипид делает Ксуфа сыном Эола) и афинянки Креусы. Это видоизменение традиционной генеалогии греческих племен, находившее лишь слабую опору в кое-каких мифах и не оказавшее никакого воздействия на дальнейшую мифологическую традицию, нужно было Еврипиду, чтобы оправдать притязания афинян на гегемонию во всем греческом мире. Действительно, позиции афинян очень сильно укрепились после заключения в 420 г. до н. э. союза с Аргосом, Элидой и Мантиней. Спарта казалась бессильной, и афиняне рассчитывали мирным путем закрепить свое верховенство во всей Греции. Ни в одной трагедии Еврипида так резко не подчеркивалась идея привилегированного племени, которое должно господствовать уже в силу самого своего происхождения.

Главный персонаж драмы Ион является одним из лучших характеров, создан-

¹ По старой эпической генеалогии, Дор, Ксуф и Эол были братьями. От брака Ксуфа с Креусой родились Ион и Ахей. Таким образом, Ион считался сыном смертного, а не бога.

ных Еврипидом. Он полон благочестия, ревностно и радостно служит богу. Дельфийский храм стал для него родным домом. Самые условия его жизни способствовали раннему формированию характера юноши, не знавшего настоящего детства. Когда он говорит Ксуфу о трудностях, которые неминуемо возникнут в связи с его новым положением, в его рассуждениях сказывается трезвый практический ум и тонкое понимание человеческой души. Наблюдательность, умение разобраться в сложных человеческих взаимоотношениях, своеобразный житейский такт были следствием каждодневного общения этого своеобразного античного «послушника» с людьми, приходившими из разных мест Греции в дельфийский храм Аполлона. У Иона сложился определенный жизненный идеал: это служение богу, жизнь умеренная и свободная от мучений и тревог. Он не жаждет ни власти, ни богатства, так как обладатели их не знают покоя. Его жизнь в Дельфах представляется ему подлинным счастьем. Он молился богам и вступал в общение со смертными, доставляя радость, а не печаль тем, которым он служил. Но самое существенное он видит в том, что природа и закон объединились вместе, чтобы сделать из него добродетельного служителя Аполлона.

Здравый смысл и известный скептицизм не позволяют Иону принимать на веру все, что он слышит. Поэтому он прямо говорит Креусе, что история ее подруги (в действительности Креуса рассказывает о себе) кажется ему подозрительной. Эти же свойства ума не позволяют ему закрыть глаза на поведение Аполлона, и он почти дружески отсчитывает своего бога за неблагоприятный поступок. Храмовый служитель бросает ироническую реплику о

любовных приключениях и других богов. В лице Иона Еврипид вывел на сцену интересный человеческий тип представителя созерцательной жизни, в котором искреннее религиозное чувство сочетается со спокойствием и ясным умом, с примесью известной доли скептицизма. В то же время этот служитель бога обладает энергией, находчивостью и способностью к быстрым и решительным действиям. Все эти качества проявляются в момент покушения на него и в последующем обвинении и преследовании Креусы.

Однако у Иона есть своя боль: это мысли о том, что он внебрачный подкинутый ребенок, и тоска по материнской ласке. Впрочем, в эти переживания юноши нет-нет да и проникает эгоистическая мысль, что, быть может, и не надо стремиться к розыскам матери, коль скоро она может оказаться рабыней.

Очень выразителен образ Креусы. Поэт с большой убедительностью рисует переживания покинутой любовницы, несчастной матери, принужденной бросить своего ребенка, и законной жены, преданной своим мужем. Правда, план мести, который она задумывает с хором и старым рабом, не может вызвать никаких симпатий со стороны современного читателя, но афиняне V в. до н. э. были в этом случае более снисходительными. Мечь Креусы представлялась им актом самозащиты против посягательства на исконные афинские земли чужеземца, к тому же еще и человека с темным происхождением.

Что касается Ксуфа, то он совсем не наделен трагическим характером, а представляет собой тип среднего человека, временами почти обывателя.

Трагедия «Ион» занимает особое место в драматургии Еврипида. Ее бытовая фабула, основанная на мотивах

насилия, подкинутого ребенка и последующего «узнавания», непосредственно предвосхищает художественную прак-

тику так называемой новой аттической комедии, которой предстоит возникнуть к концу IV в. до н. э.

«ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ»

Новая драматургическая техника применяется Еврипидом в «Ифигении в Тавриде», «Электре» и «Оресте». Сюжет «Ифигении в Тавриде» заимствован из мифа о жертвоприношении Ифигении. Точная дата постановки неизвестна, но, по всей вероятности, трагедия шла на сцене в 414 г.

Действие происходит в Тавриде (то есть в Крыму) — стране, которая представлялась грекам дикой и суровой. Сцена изображала храм Артемиды. Перед ним располагался алтарь, покрытый пятнами крови. К фризу храма были прикреплены человеческие черепа. Сама декорация, таким образом, указывала на жестокие нравы страны и совершаемые здесь человеческие жертвоприношения. Фабула трагедии развивается следующим образом.

Заменив во время жертвоприношения Ифигению ланью, Артемиды переносит девушку в Тавриду и делает ее жрицей в своем храме. Здесь Ифигения должна справлять кровавый ритуал. У таврических варваров издавна был такой обычай: если среди них появлялся грек, его приносили в жертву Артемиде. Обязанность совершать это жертвоприношение лежала на Ифигении, самое же заклятие жертвы внутри храма выполнялось другим лицом. Об этом всем этом рассказывает в прологе сама Ифигения, встревоженная дурным сном, который, как она твердо убеждена, дает ей весть о смерти брата. Но именно в этот день в Тавриду попадает Орест, сопровождаемый своим другом Пиладом. Орест прибыл в Тавриду

после убийства своей матери, повинуюсь оракулу Аполлона, который бещал избавить его от приступов безумия, если он похитит в Тавриде и привезет в Афины статую Артемиды. На берегу моря Ореста и Пилада замечают пастухи. Они видят, как у Ореста начинается приступ безумия. Это безумие описывается в совершенно реалистических и даже натуралистических тонах. Орест начинает поднимать и опускать голову, руки его дрожат, он стонет и затем начинает бешено кричать на незримых призраках, как охотник на собак. Ему кажется, что на него ползут змеи. В припадке бешенства он бросается на стадо и начинает его избивать, думая, что сражается с чудовищами. Наконец он падает в изнеможении на землю, и его подбородок покрывается пеной. Все это происходит за сценой, и зрители узнают о том из рассказа вестника. Пастухи схватывают Ореста и Пилада и отводят их к царю Тавриды Фоанту. Тот посылает их на заклятие к Ифигении. И вот оба юноши стоят перед Ифигенией. Возникает ситуация предельного драматизма: сестра готова отправить на смерть, сама того не зная, своего брата. Трагическое напряжение постепенно нарастает, но сцена узнавания искусно отдалается. На вопрос Ифигении, откуда он родом, Орест отвечает, что он аргосец, но имени своего не говорит, называя себя «несчастливым». Узнав, что незнакомец родом из Аргоса, Ифигения начинает расспрашивать его о судьбе Трои и об участии ее родных. Орест неохотно от-

вечает ей, Ифигения узнает, что Агамемнон убит Клитемнестрой и что ее в свою очередь убил, мстя за смерть своего отца, возвратившийся на родину Орест. Наконец Ифигения спрашивает, жив ли сын убитого отца — Орест. Орест отвечает утвердительно. Ифигения выражает желание отправить письмо в Аргос. Его повезет один из пленников, которому в награду за это будет дарована жизнь. Но второй пленник должен будет умереть. Когда Ифигения уходит в храм, хор, состоящий из молодых греческих рабынь, оплакивает участь того из двух юношей, которому суждено будет умереть. Между Пиладом и Орестом происходит соревнование в благородной готовности принять смерть. Орест доказывает, что Пилад не имеет права идти на смерть, так как получил в жены его сестру Электру; она родит ему детей, и дом Агамемнона не угаснет. Из храма выходит Ифигения. Прежде чем передать Пилладу дощечки с письмецами, она вслух читает содержание письма на тот случай, если оно утеряется. Обращаясь в этом письме к Оресту, Ифигения сообщает, что она жива, хотя в Греции и считают ее погибшей: богиня подбросила вместо нее лань в тот самый миг, когда отец воззал в жертву свой острый нож. Ифигения просит Ореста избавить ее от кровавых жертв и вернуть на родину. Она отдает письмо Пилладу, а тот передает его своему спутнику, называя его Орестом. Но Ифигения еще сомневается, что перед нею брат. И только когда Орест сообщает ей о семейной вражде Атрея, отца Агамемнона, с Фiestом, о вытканном ею плаще и о пряди ее волос, подаренных ею Клитемнестре, Ифигения окончательно убеж-

дается в том, что видит перед собою брата — Ореста. Так разворачивается в этой трагедии сцена узнавания. После сердечных излияний, вызванных узнаванием, патетика из трагедии исчезает. и оставшая часть ее, в которой рассказывается о похищении статуи Артемиды и о бегстве Ореста, Пилада и Ифигении из Тавриды, приближается в какой-то степени к комедии. Ифигения придумывает способ, как обмануть царя варваров Фоанта. Она скажет Фоанту, что приносить в жертву этих эллинов нельзя, так как на одном пленнике — кровь его матери, а второй был его помощником. Жертвы предварительно должны быть омыты в море. Там же надо омыть и статую богини, которую они осквернили своим прикосновением. Получив согласие Фоанта, они отправятся на берег моря, где скрыт корабль Ореста, и уплывут на нем из Тавриды. Этот план почти удастся осуществить. Но только корабль выходит из гавани в открытое море, как его ветром относит обратно к берегу, поскольку враждебный Атридам Посейдон решил предать в руки Фоанта Ореста и Ифигению. Фоант посылает своих людей на берег моря; им удается захватить и корабль и беглецов. Но вверху скалы внезапно появляется богиня Афина. Она приказывает Фоанту освободить беглецов, говоря, что Орест явился в Тавриду, повинуясь велению Аполлона. В угоду Афине Посейдон решает не чинить никаких препятствий благополучному плаванью. Фоант должен отправить на родину и греческих пленниц. Афина повелевает Оресту, который находится уже далеко, но слышит ее голос, основать храм в честь Артемиды Тавропола¹.

¹ То есть Артемиды Бычьей. Однако слово «таурос» могло означать не только быка, но и таврица: в таком случае Артемиды Тавропола означает Артемиды Таврической.

Ифигения же должна стать жрицей в аттическом доме Бравроне. Фоант повинуется приказанию и уходит во дворец. Хор выражает свою радость по поводу спасения Ифигении, Ореста и Пилада и предстоящего освобождения из плена.

Появление в конце трагедии богини Афины не только помогает чисто технически оформить развязку, но и решает определенные политические задачи. Еврипид желал придать старому аргосскому мифу афинский характер. И в этой трагедии — как и в других — он пользуется случаем, чтобы прославить Афины, их политические учреждения и их празднества. \square

Пьеса, особенно вторая ее половина, носит заметный приключенческий характер: это должно было живо ощущаться греческим зрителем, имевшим довольно смутное представление о Тавриде. Царство Фоанта представлялось ему дикой страной, полной всякого рода опасностей. По развитию фабулы «Ифигения в Тавриде» обнаруживает близкое родство с «Еленой»: в обеих пьесах речь идет о спасении греков из варварской страны. Греческий интеллект и изобретательность торжествуют над примитивным сознанием и наивностью варваров. Ифигения изображена суровой жрицей, такой сделало ее служение богине, требующей человеческих жертв. Однако эти жреческие обязанности для нее тяжелы, и она с состраданием относится к грекам, которых вынуждена отправлять на смерть. Но в этот день, как ей кажется, чувство жалости оставит ее: Ореста нет в живых, и душа ее очерствела. Когда она видит перед собой пленных греков, которые к тому же кажутся ей людьми благородными, ее снова охватывает сострадание к своим жертвам. Драматург с психологической убедительностью

и достоверностью рисует душевные переживания героини. Примечательно, что здесь звучит протест против жестокого культа, которому она служит. Ифигения говорит, что она не понимает Артемиды. Если кто-либо из людей коснется крови, тупа или даже роже-ницы, он считается нечистым, ему запрещено приближаться к алтарю богини, а между тем она находит радость в человеческих жертвах. Ифигения не может себе представить, чтобы Латопа могла родить от Зевса подобное чудовище; она думает, что кровавые обитатели страны перенесли на богиню свою собственную жестокость, так как не допускает, чтобы какой-нибудь бог был дурным. Внутренняя сущность конфликта трагедии и сводится к тому, что упавший с неба кумир Артемиды должен быть перенесен в Афины, где его будут чествовать не по обычаю варваров, а по обычаю греков, и сама героиня, все время хранившая воспоминание о своей родине, тоже должна вернуться в Элладу, избавившись от участия в кровавом культе богини в Тавриде. В осуществлении этих целей главная роль принадлежит Оресту, пришедшему в Тавриду по приказанию Аполлона. Именно с появлением его и Пилада и начинается развитие действия. Правда, план бегства придумал не он, а Ифигения, но у Ореста есть люди и корабль, чтобы осуществить этот план. И если в дальнейшем, для того чтобы корабль благополучно направился к берегам Греции, все же требуется вмешательство божества, то это вмешательство соответствует плану, задуманному людьми. Внешняя сторона столкновения трех эллинов и царя варваров передана с большой выразительностью и в рассказе вестника Фоанту и в самом действии, так как начало осуществления плана бегства происходит еще на гла-

зах зрителей. В присутствии Фоанта Ифигения со статуей Артемиды в руках, связанные пленники, стража и слуги царя направляются к берегу моря, где должен был произойти обряд очищения. В рассказ вестника о том, что случилось на берегу моря, вклиниваются бытовые черты.

Оказывается, у корабля Ореста просходила настоящая потасовка, в ход были пущены кулаки, поэтому неко-

торые из людей Фоанта возвращаются с синяками.

«Ифигения в Тавриде» пользовалась в древности большой популярностью. Аристотель в своей «Поэтике» хвалит ее за хорошо построенное узнавание. Многочисленные изображения эпизодов из этой трагедии сохранились на саркофагах, на вазах, в живописи; в своей совокупности они иллюстрируют почти полностью всю пьесу.

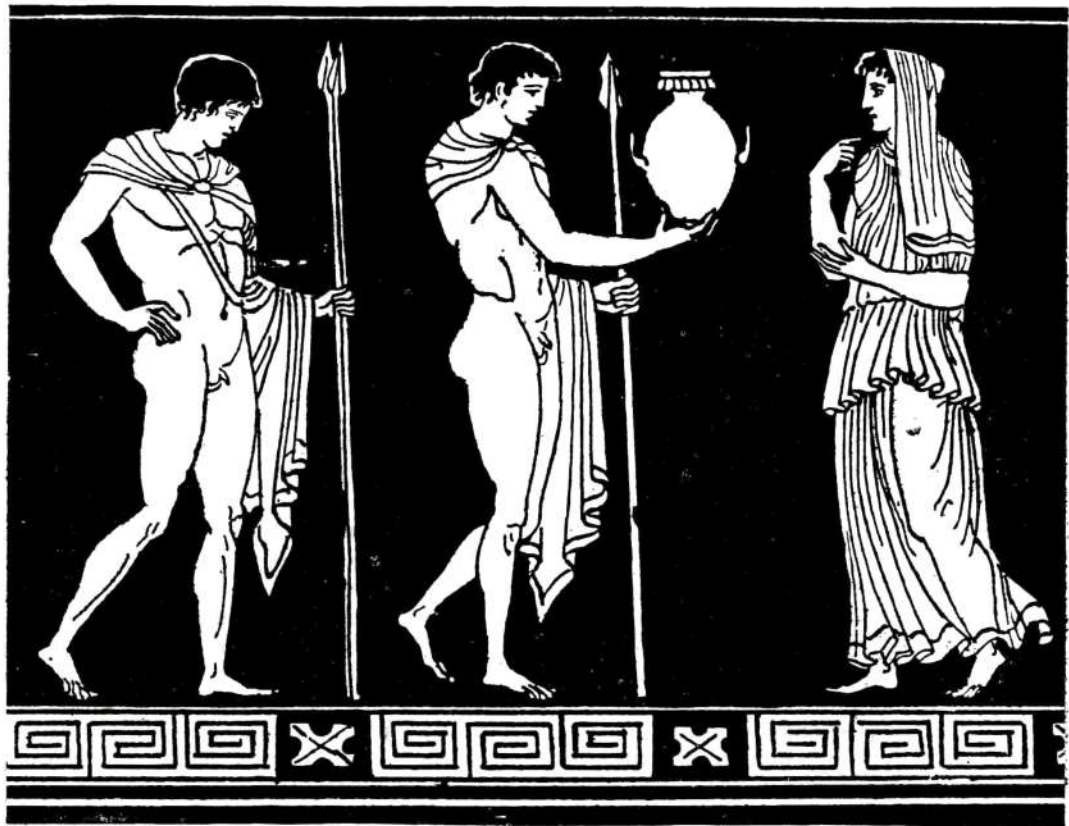
«ЭЛЕКТРА»

Пьеса поставлена на сцене, по всей вероятности, в 413 г. Для «Электры» Еврипид берет сюжет, который уже использовали его великие предшественники. По тому, как он его разрабатывает, видно различие творческого подхода Еврипида к этой теме по сравнению с Софоклом и Эсхилом. Прежде всего, Еврипид переносит действие из города в деревню. Проскений изображает переднюю стену бедной деревенской хижины. Действие начинается на заре. Трагедия открывается прологом земледельца, мужа Электры, который рассказывает о событиях в доме Агамемнона, о судьбе Ореста и Электры. Оказывается, Электра живет в отдаленной деревне, на границе Аргоса, выданная Эгисфом замуж за простого земледельца. Этим браком Эгисф желал унижить Электру, и, кроме того, дети от такого брака не могли бы оспаривать у него захватченную им власть. Но на самом деле этот брак оказывается фиктивным. Благородный земледелец считал бы для себя бесчестным быть мужем Электре только потому, что случай отдал ему ее в жены.

Выйдя из хижины, Электра берет кувшин и идет за водой. Земледелец отправляется на работу в поле. Когда

Электра и земледелец удаляются с оркестры, на ней появляются Орест с Пилладом (персонаж без слов) и несколькими сопровождающими их слугами. Повинуясь оракулу Аполлона, Орест в сопровождении Пиллада приходит в Аргос, чтобы наказать убийц своего отца. Он уже слышал о браке сестры и теперь хочет разыскать ее, чтобы привлечь к участию в своих планах. Однако вначале Орест не называет себя Электре, а появление Электры с кувшином с водой на плече заставляет Ореста и его спутника укрыться. Монодия Электры, которую Орест слышит из своего укрытия, открывает ему, кто перед ним находится.

Входит хор аргосских девушек и приглашает Электру принять участие в празднике Геры. Она отказывается, ссылаясь на то, что непрерывно скорбит о мертвом отце и о живом брате, скитающемся, подобно нищему, где-нибудь в чужой земле. Она указывает и на то, что ее одежда в лохмотьях, а волосы в беспорядке. Орест выходит из своего укрытия. Испуганные девушки готовы уже бежать от неизвестного чужеземца, но, обращаясь к Электре, Орест выдает себя за посла от ее брата. Услышав, что брат жив, Электра в свою



Электра, принимающая урну

очередь рассказывает мнимому посланцу о своем браке и о своей жизни. Появившийся на орхестре земледелец, узнав от Электры, что чужеземцы — посланцы от ее брата, радушно приглашает к себе путников, но дома у него нет никакого угощения, и Электра смущена этим. Она убеждает мужа пойти скорее к старому дядьке Агамемнона и занять у него припасов. Старик сам приносит Электре ягненка и другую еду и рассказывает, что он только что был на могиле Агамемнона и увидел

там следы жертвоприношения. Он нашел на могиле и локон золотых волос. Не Орест ли это был на могиле? Старик просит Электру приложить локон к ее волосам. Можно было бы сравнить и след сандалий. Но Электра говорит, что волосы мужчины, занимающегося упражнениями в палестре, не могут быть такими нежными, как у девушки. На камне же следов не остается, да если б они и были, все же не могут быть одинакового размера ноги брата и сестры. Здесь ясно чувствуется кри-

тика драматургических приемов Эсхила. У Еврипида узнавание происходит иначе: старый дядька узнает Ореста по шраму под бровью, полученному Орестом в детстве, когда он упал, гоняясь однажды вместе с сестрой за телкой. Узнав друг друга, брат и сестра решают мстить Клитемнестре и Эгисфу при содействии дядьки. Первым гибнет, как и у Эсхила, Эгисф. Орест поражает его во время жертвоприношения в саду, за городом. Вестник описывает это убийство с мучительными и низменными подробностями. Электра ликует при этом известии. Когда труп Эгисфа приносят на оркестру, она подвергает поверженного врага поруганию. Теперь очередь за Клитемнестрой, которую Электра вызвала к себе обманом, сообщив ей, что пошел уже десятый день, как она родила ей внука. Орест испытывает ужас, слыша о приближении матери. Он не знает, как поднимет на нее меч. Ему кажется, что какой-то злой дух, выступая под видом Аполлона, отдал это страшное повеление. Электра ободряет Ореста, и он удаляется в хижину.

На оркестру въезжает богатая колесница с Клитемнестрой. Но в «Электре» это совсем не та потрясающая своей жестокостью женщина-мужеубийца, какую рисует Эсхил в «Агамемноне». У Эсхила Клитемнестра не стыдится своего преступления и сама сообщает о нем народу. У Еврипида она боится показаться на глаза гражданам Аргоса, так как знает, что ее ненавидят. По ее словам, она готова была бы простить Агамемнону совершенное им жертвоприношение Ифигения, если бы он вынужден был это сделать ради спасения родины или своего дома и других детей. Но Ифигения была принесена в жертву ради порочной Елены. Кроме того, при своем возвращении из Трои

Агамемнон привез пленницу, Кассандру, и стал держать двух жеп. Она убила мужа, обратившись к помощи его врагов, и думает, что тот заслужил смерть. Электра дает резкую отповедь матери, обвиняя ее в том, что она погубила самого знаменитого человека во всей Эяладе. Предлогом было желание отомстить Агамемнону за смерть дочери. Но она, Электра, как никто другой, знает свою мать. Еще до жертвоприношения Ифигении, едва только Агамемнон покинул дворец, мать уже сидела перед зеркалом и укладывала свои белокурые локоны. К чему ей было бы выставлять свою красоту вне дворца, если б она не стремилась к другому? Кроме того, она одна из всех гречанок радовалась успехам троянцев и огорчалась их неудачами. Из-за своей страсти к Эгисфу она вовсе не желала возвращения Агамемнона из-под Трои. Если убийство должно повлечь за собой возмездие и кару для убийцы, то нужно, чтобы дети Клитемнестры, мстя за смерть своего отца, предали ее смерти. Клитемнестра спокойно отвечает на обвинение Электры. Это спокойствие объясняется тем, что после выдачи дочери замуж за бедного земледельца и удаления ее из дворца Клитемнестре нечего опасаться Электры; мальчик, рожденный от такого брака, никак не может стать претендентом на царскую власть. Спор прекращается, и Электра приглашает мать войти в хижину. Вскоре из-за сцены раздается крик Клитемнестры, умоляющей о милосердии. Из хижины выходят забрызганный кровью Орест и Электра и сообщают хору о том, как произошло само убийство. Так же как и у Эсхила, Клитемнестра обнажает свою грудь. Но есть и другие подробности: Клитемнестра ползает на коленях перед сыном — и Орест роняет свой меч. Подняв

его, он прячет лицо в складках своего плаща и погружает клинок в грудь матери. Электра говорит, что она вместе с братом поднимала его меч.

В вышине появляются Кастор и Поллукс — божественные близнецы Диоскуры («Зевсовы отроки»), братья Клитемнестры и Елены. Интересно их суждение о мести, осуществленной Орестом: Клитемнестра была достойна кары, но не от Ореста. Дальше близнецы Диоскуры высказывают суждение об Аполлоне:

Об Аполлоне,

Как о царе своем, я умолчу,

Иль преступить ума не может мудрый? ¹

Теперь же Оресту нужно повиноваться судьбе и Зевсу. Он должен выдать Электру за Пилада. Сам он после убийства матери не может больше оставаться в Аргосе: его будут гнать страшные Керы ². Придя в Афины, он должен будет припасть к священному кумиру Паллады. Она защитит его от преследований Эриний. Орест будет оправдан судом Ареопага и поселится затем в Аркадии на берегу Алфея. Хор спрашивает Диоскуров, можно ли к ним обратиться со словом. Спрашивает об этом и Орест. Диоскуры разрешают хору и даже оскверненному убийством Оресту задать им вопрос:

...Аполлон подьмет вину

И крови и зла ³.

Следует поистине коварный вопрос:

Вы — боги, и братьями были

Убитой жены...

Почему же ее не спасли вы от Кер?..

— Тяжелый млат судьбы сковал

Худую речь для вещей уст ⁴ —

отвечает Кастор.

После этих слов Электра и Орест прощаются друг с другом, а Диоскуры отправляются на Сицилийское море: — спасать моряков от бури. Последние слова содержат, вероятно, намек на Сицилийскую экспедицию.

Трагедия, начинающаяся в атмосфере некоторого буколического окружения, оканчивается, как у Эсхила и Софокла, страшной кровавой мезью. В осуществлении ее, как и у Софокла, главную роль играет Электра. Она выказывает себя неизмеримо более жестокой и мстительной, чем Орест. Электра Еврипида более действенный персонаж, чем у обоих его предшественников. И это понятно, так как у Еврипида Орест с самого начала настроен против данного ему Аполлоном приказания убить свою мать. Эсхил в своей «Орестее» ставит и решает вопрос о борьбе между отцовским и гибнущим материнским правом. Орест оправдан человеческим судом Ареопага, после того как его гнали и преследовали Эринии. Софокл в своей «Электре» дает трагедию возмездия, совершаемого сыном за страшное преступление его матери, и даже не ставит вопроса о виновности Ореста: последний выполнял только веление Феба. Что касается Еврипида, то он в своей трагедии определенно желает подчеркнуть всю чудовищность преступления Ореста и Электры. Описывая убийство Клитемнестры, Еврипид даже как будто нарочно сгущает краски, применяя чисто натуралистические приемы описания, чтобы сделать преступление еще более отвратительным. Орест думает.

¹ Еврипид, Пьесы, стр. 277.

² Керы — богини смерти, а также — богини возмездия.

³ Еврипид, Пьесы, стр. 278.

⁴ Там же, стр. 278—279.



Электра и Орест на могиле Агамемнона

не злой ли дух вместо Аполлона повелел ему свершить это поистине ужасное дело. Диоскуры уже прямо критикуют повеление Феба, называя его «неразумным». Хотя кара Клитемнестры и справедлива, но все же не Орест должен был судить ее. Этот мотив в дальнейшем повторяется и в трагедии «Орест», где отец Клитемнестры, Тин-

дар, резко осуждает кровавую расправу хотя бы и за сколь угодно ужасные преступления. Еврипид обнаруживает своеобразный рационализм в подходе к самому мифу и переносит центр тяжести на вопрос, имел ли право Орест убивать свою мать, — и, исходя из этических норм своего времени, дает на это отрицательный ответ.

В «Электре» ясно ощущается стремление драматурга в сочувственных чертах изобразить старый Аргос. Все симпатичные персонажи трагедии — дядька Агамемнона, земледелец, девушки хора (не говоря уже об Электре и Оресте) — все исконные аргосцы. Может быть, в этом сказывается желание поэта подчеркнуть необходимость

соглашения между Афинами и Аргосом для успеха Сицилийской экспедиции.

Правда, в «Троянках» Еврипид высказывает свое отрицательное отношение к этой экспедиции, но, раз она все-таки началась и продолжалась уже около двух лет, он не мог не думать об ее успешном завершении.

«ОРЕСТ»

Трагедия была поставлена на сцене в 408 г. По своему содержанию она составляет как бы продолжение «Электры». Действие пьесы происходит в Аргосе, перед дворцом Менелая, на шестой день после убийства Клитемнестры. От Электры, выступающей в прологе, зрители узнают, что Орест испытывает страшные мучения: он ничего не ест и не освежает тела омовением. Временами на него нападает безумие. После припадков Орест обычно засыпает. Так и теперь — Орест спит, а Электра сидит у его изголовья, боясь разбудить брата. Возможно, что в этой пьесе применен был занавес, который скрывал вначале Электру и Ореста от публики. Но вот Орест просыпается, и на этот раз, на глазах у публики, у него опять начинается припадок безумия. Когда он проходит, Орест порицает Аполлона за то, что он толкнул его на нечестивейшее деяние.

Между тем именно в этот день должна решиться участь Ореста и Электры в Народном собрании. Появляется отец Клитемнестры, Тиндар. Он настаивает на предании их обоих смертной казни. Однако Тиндар осуждает и Клитемнестру за убийство мужа. Менелай, представленный в пьесе трусом, не желает вмешиваться в это дело и чем-либо помочь Оресту и Электре. Приходит Пилад,

решивший разделить участь своих друзей. Он несет Ореста, который от слабости не может передвигаться, в Народное собрание. Орест и Пилад возвращаются из Народного собрания, которое присудило брата и сестру к смертной казни. В развитии действия наступает перелом. Если до сих пор действие пьесы разворачивалось по линии бытовой драмы, то теперь трагедия приобретает черты авантюрной пьесы. Электра, Орест и Пилад решают отомстить Елене за все то зло, какое она причинила Греции. Орест и Пилад теперь же должны будут проникнуть во дворец, спрятав мечи в складки плаща, и там убить Елену. После этого они захватят Гермению, дочь Менелая и Елены, и, занеся над ней мечи, потребуют от Менелая, чтобы он дал клятву не преследовать их за убийство Елены. Оресту и Пилладу удается захватить Гермению, но дальше трагедия оборачивается, в сущности, трагикомедией. Из дворца выбегает перепуганный насмерть фригийский раб — евнух. Из рассказа этого комического персонажа зрители узнавали, что именно произошло во дворце. В тот миг, когда Орест и Пилад замахнулись на Елену мечами, она таинственно куда-то исчезла.

Последняя сцена, вероятно, была очень эффектной в зрелищном отно-

шении. На кровле дворца Орест и Пилад держат мечи над Гермионой. Орест требует от Менелая, находящегося внизу, гарантии, что они не будут преданы смерти. Их возбужденное объяснение прерывает Аполлон, возвещающий, что Елена взята на небо и стала новым созвездием. Менелай должен взять себе другую жену, а Орест отправиться в Афины, где боги будут его судить на холме Ареса. Он получит в жены Гермиону, а Пилад женится на Электре. Аполлон кончает свою речь призывом почтить богиню Мира — самую прекрасную из всех богинь.

В «Оресте» Еврипид по-прежнему выступает тонким знатоком человеческой души. Страдания матереубийцы и переживания Электры, ухаживающей за своим братом, переданы очень ярко.

Но местами эта трагедия снижается до уровня бытовой драмы. Вот перед нами Елена, которая просит Электру совершить возлияние на могиле Клитемнестры. Сама она не желает туда идти, боясь враждебных выпадов со стороны народа.

Но вначале она не хочет послать туда и свою дочь, так как неудобно пускать девушку в толпу. В «Оресте», кроме того, замечается и стремление внести в развитие действия авантурный элемент, а временами придать трагедии некоторые мелодраматические черты, например в эпизоде с захватом Гермионы. Все эти черты встретятся позднее в новой бытовой комедии, которая заимствовала их как раз из театрального наследия Еврипида, оказавшегося весьма действенным в изменившихся исторических условиях.

«ИФИГЕНИЯ В АВЛИДЕ»

Сюжет этой пьесы основан на известном мифе о жертвоприношении Агамемноном своей дочери Ифигении. Еврипид внес некоторые изменения в традиционный миф. Он ввел роль Ахилла и усилил, а может быть, и ввел роль Клитемнестры. Но самое важное изменение коснулось образа героини. И эпические поэты и, по всей вероятности, Эсхил и Софокл представляли жертвоприношение Ифигении как насильственный акт. Еврипид же изобразил ее идущей на смерть добровольно. Текст трагедии дошел до нас в сильно испорченном виде. По-видимому, сам Еврипид не успел ее закончить, и «Ифигения в Авлиде» была доработана и поставлена на сцене после смерти драматурга его сыном, также Еврипидом. В более позднее время эта пьеса подверглась дальнейшим изме-

нениям. Несмотря на плохое состояние текста, не подлежит сомнению, что основа самой пьесы — чисто еврипидовская и что эта трагедия должна быть отнесена к числу лучших его произведений.

Действие трагедии начинается перед зарей в Авлиде, откуда ахейская рать должна плыть на Трою, возле походного шатра Агамемнона. В отличие от тех прологов Еврипида, где завязка драмы дается в монологе одним из действующих лиц, пролог к «Ифигении в Авлиде» носит драматический характер. Из диалога Агамемнона со старым рабом зрители узнавали, что некоторое время тому назад царь написал Клитемнестре письмо с приказанием привезти в Авлиду Ифигению, чтобы выдать ее замуж за Ахилла. Однако брак был только предлогом. На самом деле, по-

винуясь прорицателю Калханту, Агамемнон должен принести Ифигению в жертву Артемиде. Но теперь он переменяет свое решение и написал новое письмо, в котором просит жену не приезжать с дочерью в Авлиду. Передавая письмо старому рабу, Агамемнон велит ему поскорее отправиться в путь и вручить письмо Клитемнестре. Следует парод хора, состоящего из халкидских¹ женщин, явившихся посмотреть на греческий лагерь. Первая часть парода дает картину из жизни греческого стана, вторая — содержит перечень кораблей, отправившихся на Трою².

Между тем письмо Агамемнона перехватывает за сценой Менелай. Между братьями, уже на глазах у зрителей, происходит бурное объяснение, сопровождаемое взаимными упреками. В это время появляется вестник и сообщает Агамемнону, что Клитемнестра с Ифигенией и малюткой Орестом прибыла в лагерь. Агамемнон и Менелай подавлены этим сообщением. Менелай рассказывает в только что сказанных им оскорбительных словах. Он предлагает распустить войско и покинуть Авлиду. В ответе Агамемнона звучит трагическая безысходность. Он хвалит слова брата, но говорит, что необходимость заставляет его совершить жестокое убийство дочери: об обещании принести в жертву Ифигению знают прорицатель Калхант и Одиссей, а через них о прорицании узнает войско, и оно, убив Агамемнона и Менелая, все равно принесет Ифигению в жертву.

После песни хора, прославляющего тех, кто умеренно и целомудренно пользуется дарами Афродиты, а также

вспоминающего о безумной страсти Париса и Елены, на оркестру въезжает колесница. На ней стоит Клитемнестра, на руках у нее спящий Орест (лицо без речей), рядом с нею — Ифигения. Навстречу им из шатра выходит окруженный воинами Агамемнон. Происходит сильная по своей правдивости и театральной выразительности сцена свидания Агамемнона с женой и дочерью. Прекрасно показана любовь Ифигении к отцу и радость от свидания с ним. Наоборот, Агамемнон смущен и подавлен этой встречей. Ряд реплик, указывающих на его тяжелое душевное состояние, он подает в сторону. Некоторые слова его отличаются двусмысленностью. Так, он говорит дочери, что их ждет разлука, имея в виду ее смерть; Ифигения же думает, что отец готовит ей замужество. Отправив дочь в свой шатер, Агамемнон просит жену вернуться в Аргос и заботиться о дочерях; женщине неприлично находиться в лагере, среди войска; он сам поднимет брачный факел Ифигении. Клитемнестра отвечает на это решительным отказом; она, согласно обычаю, будет присутствовать на свадьбе дочери. Клитемнестра уходит в шатер. Агамемнон удаляется по направлению к стану, желая посоветоваться с прорицателем Калхантом. Возникает крайне мучительная ситуация. Что будет теперь делать Агамемнон, которому не удалось отправить обратно в Аргос свою супругу? Сможет ли он противиться требованию войска, когда жертва уже готова? Как будет вести себя обманутая Клитемнестра? Что предпримет Ахилл, именем которого так злоупотребили? Ахилл и Клитемнестра одновременно узнают

¹ Х а л к и д а — самый значительный город Эвбеи у пролива Эврипа, против Авлиды.

² Этот перечень кораблей считают позднейшей интерполяцией, представляющей собой подражание II песне «Илиады».

об обмане Агамемнона. Это дается в живой сцене, не лишенной некоторого палета комедии. Ахилл приходит узнавать у царя, когда же наконец греческое войско двинется на Трою. Его воины поднимают ропот: они требуют, чтобы Ахилл или вел их на Трою, или же отпустил домой. На голос Ахилла выходит из шатра Клитемнестра. Она называет себя и, когда Ахилл желает уйти, приветливо протягивает ему руку. Но Ахилл не решается коснуться ее руки, этого не позволяет ему приличие, так как она супруга Агамемнона. «Но ведь ты сватаешь мою дочь». — с удивлением возражает царица. Изумленный Ахилл говорит, что никогда не сватал Ифигению и никогда Атриды не говорили с ним об этом браке. Клитемнестра поражена ответом Ахилла. Старый раб, вышедший из боковой двери палатки, открывает Клитемнестре всю правду. Клитемнестра умоляет Ахилла спасти Ифигению. Ахилл негодует на Агамемнона за то, что тот ради своего обмана использовал его имя, однако из жалости к Клитемнестре и к ее дочери обещает ей спасти Ифигению, но дает совет сначала попробовать уговорить Агамемнона не привосить в жертву дочь.

Наступает один из самых сильных и сценически выразительных моментов. Из палатки выходит Клитемнестра. Из ее слов зрители узнают, что она уже обо всем рассказала Ифигении. Из правого парода появляется Агамемнон. Он все еще продолжает лгать и говорить о предстоящей свадьбе Ифигении и Ахилла. Тогда Клитемнестра вызывает из шатра свою дочь. Выходит одетая в брачное платье плачущая Ифи-

гения; она ведет с собой Ореста. Клитемнестра спрашивает Агамемнона, не думает ли он убить свою дочь. Вначале Агамемнон пытается уйти от ответа, но потом вынужден подтвердить то, что уже известно жене и дочери. Клитемнестра уговаривает Агамемнона отказаться от своего намерения. Зачем убивать собственную дочь? Чтобы Менелай получил обратно Елену? Но как можно распутную женщину выкупать ценой жизни собственных детей? В речи Клитемнестры содержится даже скрытая угроза мести Агамемнону (ст. 1178 и следующий). Затем следует мольба самой Ифигении. Это одна из лучших сцен во всем трагическом наследии Еврипида.

Волшебных уст Орфея¹ не дано,
Отец мой, дочери твоей, чтоб скалы
Теснились вокруг нее и песнею
Людекие трогались сердца... Тогда
Я говорить бы стала, но природа
Судала мне одно искусство — слезы,
И этот дар тебе я приношу...²

Ифигения вспоминает о том времени, когда она была еще малюткой. Она первая сказала ему «отец», а он ей «дочка». Она с лаской взбиралась к нему на колени. Он желал в будущем увидеть ее счастливой невестой. Она помнит все слова отца, а он все забыл и желает ее убить. Но Агамемнон ничего ей не отвечает и даже не смотрит на нее. Ифигения просит ласково взглянуть на нее и поцеловать, чтобы, умирая, она могла унести с собой воспоминание об этой ласке, если уж нельзя внять ее словам. Она обращается к помощи Ореста, который молча умоляет отца. Оба они руками касаются лица

¹ Орфей — мифический певец, укрощавший своим пением диких зверей и приводивший в движение деревья и скалы.

² Еврипид, Пьесы, стр. 420—421.

Агамемнона. Ее мольба завершается такими словами:

Что ж я еще придумаю сказать?
Для смертного отрадно видеть солнце,
А под землей так страшно... Если кто
Не хочет жить — он болен: бремя жизни,
Все муки лучше славы мертвеца¹.

Показывая дочери все корабли и войско, Агамемнон отвечает ей, что грекам невозможно взять Трои, если Ифигения не будет принесена в жертву.

...Не Менелая волю
Как раб, творю... Эллада мне велит
Тебя убить... ей смерть твоя угодна,
Хочу ли я пль нет, ей все равно;
О, мы с тобой ничто перед Элладой;
Но если кровь, вся наша кровь, дитя,
Нужна се свободе, чтобы варвар
В ней не царил и не бесчестил жеи,
Атрид и дочь Атрида не откажут².

После этих слов Агамемнон уходит. Следующий эпизод показывает Ифигению в момент высочайшего героического подъема, когда в ней созревает решение отдать свою жизнь для славы отчизны. Во главе отряда вооруженных воинов появляется Ахилл. Он сообщает Клитемнестре о мятеже, начавшемся в греческом войске, которое требует, чтобы Ифигению привели на закляние; он пришел спасти Ифигению, однако ему предстоит жестокая борьба. Услышав эти слова, Ифигения вмешивается в разговор. Она отказывается от помощи Ахилла, говоря, что все равно он погибнет без пользы в борьбе со своей дружиной. Она уже решила умереть ради славы Эллады, и ее смерть будет карой для троянцев. Если Артемиде угодна ее смерть, то ей не подобает спорить с богиней. Решение Ифигении пожертвовать своей жизнью влечет за собой полную перемену в отношении к

ней Ахилла. До этого момента, защищая Ифигению, он руководился только чувством жалости и негодования на недостойную игру его именем, теперь, когда он видит перед собой родственную душу, он испытывает горячее желание назвать Ифигению своей женой. Он хочет оказать ей помощь и увести в свой дом. Ифигения отвечает Ахиллу, что она твердо решила спасти Элладу. Ахилл называет решение Ифигении благородным, ее чувства свидетельствуют о мужественной душе. Он оставляет теперь мысль о немедленной защите девушки от ахейского войска, раз ее воля к самопожертвованию непреодолима, и уходит, говоря, однако, что если там, у алтаря, Ифигения передумает и сердце ее дрогнет, то он вместе со своими людьми окажет ей помощь.

Ифигения обращается к матери с просьбой не носить по ней траура. Она счастлива, что спасает Элладу. Она в последний раз обнимает Ореста и просит мать не питать к отцу ненависти за его поступок. Затем следует сцена трагической пляски, которую Ифигения исполняет совместно с хором. В этой пляске как бы изображается обряд предстоящего жертвоприношения. Ифигения поет, что она — победительница Трои. Прощаясь с жизнью, она славит богиню Артемиду и просит ее благополучно доставить войско греков в троянскую землю. Закончив свою ритуальную пляску, Ифигения уходит на закляние.

Дошедший до нас эксод (завершающая часть трагедии, «исход») содержит рассказ вестника, бывшего свидетелем жертвоприношения. Вестник рассказывает о чуде, случившемся в самый момент закляния. На лугу, близ алта-

¹ Еврипид, Пьесы, стр. 422

² Там же, стр. 422—423.

ря, лежала, содрогаясь, лань, из которой струилась кровь, Ифигения же чудесным образом исчезла. После рассказа вестника приходит Агамемнон, который говорит Клитемнестре, что Ифигения живет теперь среди богов.

В настоящее время общепризнано, что этот исход не мог быть написан самим Еврипидом: помимо ошибок в языке и стихосложении в нем, вопреки ст. 1337—1432, весьма деятельная роль при обряде жертвоприношения Ифигении отводится Ахиллу. Эксод был написан каким-то ученым византийцем. Сохраненные Элианом¹ несколько стихов указывают на существование в древности другого исхода, в котором появлялась Артемида и сообщила Агамемнону или Клитемнестре о том, что она во время жертвоприношения заменила на алтаре Ифигению ланью. Однако неизвестно, принадлежал ли этот эксод самому Еврипиду или был написан позже.

В этой трагедии Еврипид дал яркий, незабываемый образ девушки, жертвующей собой для отчизны. И что всего замечательнее, он с изумительной художественной убедительностью показал нарастание героизма в Ифигении. Вначале перед зрителем — нежная девушка, почти ребенок. Она принесла с собой только любовь к отцу. Она хотела бы всегда быть вместе с ним и поэтому навело просит оставить войну и вернуться в Аргос. И когда она узнает, что ей предстоит смерть, она так же трогательно и наивно просит пощадить ее. Так отраднo видеть солнце и так страшно умереть. Какое ей дело до Париса и Елены! Но затем на глазах зрителей из нежной девушки, молящей о пощаде, вырастает подлинная героиня.

Отказываясь от помощи Ахилла, Ифигения говорит матери, что она многое пережила в своей душе. На нее смотрит вся Эллада. В ее смерти — все для греков: и попутный ветер и победа над Троей. И сама война греков с троянцами представляется ей борьбой греческой свободы с троянским рабством. Таким образом, пафос любви к отцу переходит в пафос любви к родине. И драматург не погрешил против психологической правды: именно в молодых и чистых натурах, подобных Ифигении, такие душевные переходы совершаются стремительно и бурно.

Остальные персонажи этой пьесы многими чертами своего характера напоминают средних людей — современники Еврипида. Таков Агамемнон с его постоянными душевными колебаниями, с его честолюбивыми замыслами и весьма невысокой дипломатией для их достижения, с его ложью по отношению к Клитемнестре и Ифигении. В диалоге с Менелаем, говоря о неизбежности жертвоприношения, он указывает на роковое стечение обстоятельств: Ифигению вырвут даже из стен Аргоса. В сцене с дочерью, когда она умоляет не убивать ее, звучит уже другой мотив: Эллада требует смерти Ифигении, и отец обязан подчиниться этому требованию. В устах Агамемнона эти слова оказываются несколько неожиданными и переход к новому пониманию своего долга перед Элладой не вполне мотивированным. Добровольное решение Ифигении, совершающей не только патриотический подвиг в панэллинском смысле, но и подвиг дочерней любви, снимает с ее колеблющегося отца всякую ответственность за ее смерть. В той отрицательной характеристике, кото-

¹ К л а в д и й Э л и а н — писатель II в. н. э., италиец по происхождению, писавший по-гречески.

рую дает Агамемнону Менелай, несомненно выступают некоторые черты современных драматургу демагогов.

Менелай — также обычный человек, то откровенно эгоистичный, то раскисающийся в своем эгоизме. Он владеет незаурядным красноречием и произносит искусную обвинительную речь против Агамемнона, не говоря, однако, ни слова о том, что сам он является заинтересованной стороной и что главные его стремления направлены на то, чтобы вернуть себе Елену. Основная драматическая функция образа Менелая — резко подчеркнуть беспомощность и бесхарактерность Агамемнона. После первого эпизода Менелай исчезает и больше не появляется на сцене.

Клитемнестра ничем не напоминает в этой пьесе сверхчеловеческий образ трагедий Эсхила. В нормальных жизненных условиях она сохраняет еще царское достоинство. Но когда на нее обрушивается несчастье, вся ее гордость исчезает, и перед зрителями просто страдающая женщина, которая бросается к ногам Ахилла с мольбой спасти ее дочь. Все же в трагедии проскальзывают намеки на ее будущую месть Агамемнону.

Можно согласиться с И. Ф. Анненским, что «Ахилл — наиболее бледное из лиц пьесы»¹. Он мало напоминает нам того героя, которого мы знаем по «Илиаде». В речи его, в которой он утешает Клитемнестру, много риторики, резонерства и какого-то дожилиного житейского опыта. В самом благородстве его есть что-то холодное. Он сам говорит о себе (ст. 919 и следующие), что печали и радости умеренно волнуют ему душу и что его наставник — разум. Но его учитель кентавр Хирон

воспитал в нем прямоту души. Он считает, что Клитемнестре и ее дочери причинено невыразимое страдание, и готов бороться для отвращения его, насколько хватит сил. В этом месте (ст. 933 и следующие) речь его звучит искренне, а гнев против Агамемнона и клятва воспрепятствовать жертвоприношению Ифигении напоминают по своей страстности эпического Ахилла. В диалоге с Ифигенией в четвертом эпизодии, когда она заявляет о своей готовности умереть и отказывается от помощи Ахилла, опять на первый план выступает холодное благородство героя. Он хвалит Ифигению за то, что она здраво рассудила, последовав своему долгу, что он не может возражать против ее решения, и удаляется, обещав еще раз в случае нужды свою помощь у алтаря. Во всей этой сцене Ахилл подан довольно бледно. В характеристике Ахилла ощущается в этой трагедии влияние софистической философии, его благородство в основе своей рационалистично и хорошо гармонирует со стремлением Ахилла выработать в себе спокойствие духа. Печать духа времени лежит и на этом персонаже, из которого эпос сделал в свое время воплощение героической цельности.

В «Ифигении в Авлиде» заметно иное отношение драматурга к Троянской войне, чем это было в предыдущих пьесах Еврипида — «Андромахе», «Гекубе», «Троянках». Она становится теперь первым звеном в длинной цепи столкновений между греками и варварами, превращаясь в большое панэллинское предприятие для освобождения Греции и низвержения троянского высокомерия. В пьесе высказывается мысль о справедливости господства греков над варварами, так как греки —

¹ «Театр Еврипида», т. III, стр. 18.

свободные люди, а варвары — народ рабов. В такой переоценке Троянской войны следует видеть, вероятно, влияние современных поэту политических событий. Быть может, Еврипид к концу Пелопоннесской войны стал испытывать опасения, что взаимное истощение Афин и Спарты приведет к усилению Персии. В подчеркивании превосходства греков над варварами скрывается, возможно, косвенное порицание обеих воюющих сторон, каждая из которых стремилась привлечь на свою сторону персов, то есть сделать судьями в своих делах как раз тех самых варваров, с которыми греки когда-то победоносно боролись.

В древности существовало много произведений изобразительного искусства, посвященных жертвоприношению Ифигении. Так как эксод трагедии дошел до нас в сильно испорченном виде, трудно сказать, в какой степени эти произведения имеют своим источником пьесу Еврипида. Рисунок одной из помпейских фресок восходит, по всей вероятности, к знаменитой в древ-

ности картине Тиманфа (начало IV в. до н. э.). На этой не дошедшей до нас картине, по свидетельству древних, прекрасно показана печаль Калханта, а Агамемнон изображен с головой, покрытой плащом, скрывающим от чужих глаз свою скорбь.

Трагедия Еврипида «Ифигения в Авлиде» подражал впоследствии римский драматург Эний (см. ниже). Ему пришла в голову оригинальная мысль заменить хор женщин хором воинов, жалующимся на беспечное пребывание в Авлиде.

В 1674 г. написал «Ифигению» Расин. В предисловии к пьесе он говорит, что не мог закончить ее ни убийством добродетельной девушки, ни появлением богини на машине и превращением, в которое могли верить еще в древности, но в которое никто не поверил бы в наши дни. Поэтому Расин ввел новый персонаж: Эрифилу, дочь Тесея, соперницу Ифигении, добывающуюся любви Ахилла, и интриганку. На нее падает оракул Калханта, и она сама кончает с собой на жертвенном алтаре.

САТИРОВСКАЯ ДРАМА «КИКЛОП»

Это единственная из сатировских драм, дошедшая до нас полностью. Только на основании «Киклопа» и «Следопытов» Софокла, значительные отрывки из которых сохранил нам Оксирихский папирус, найденный в 1912 г., можно получить представление об этом драматическом жанре Древней Греции.

Дата постановки «Киклопа» нам неизвестна. Мнения ученых по этому вопросу сильно расходятся, но некоторые из них определяют дату постановки приблизительно между 428 и 422 гг. Неизвестно также, в какую тетралогию входила эта пьеса. Сюжет «Кикло-

па» заимствован из IX песни «Одиссея». Однако Еврипид несколько изменяет его по сравнению с Гомером. Так, в «Одиссее» страна киклопов не названа по имени и обитают они где-то на краю света. Еврипид же переносит действие в Сицилию. Кроме того, гомеровские киклопы весьма далеки от человеческого облика, а у Еврипида они имеют ряд чисто человеческих черт. Еврипид, кроме того, ввел в свою драму новый персонаж — отца сатиров, Силену.

Действие драмы происходит на берегу моря у подножия Этны, перед пещерой

Киклопа. В прологе выступает Силен, рассказывающий о том, как он и его дети, сатиры, оказались в плену у Киклопа. Узнав, что Дионис похищен тирренскими пиратами, Силен и его сыновья отправляются на поиски бога, но буря заносит их в Сицилию и они попадают в плен к Киклопу. В парод на оркестре, перед пещерой Киклопа, появляются сатиры, загоняющие овец и коз в ограду. Парод хора, представляющий собою своеобразную рабочую песенку, отличается изумительной легкостью и изяществом. Пение сопровождалось, очевидно, мимическими движениями, показывающими, как сатиры стараются загнать стадо в пещеру. В длинном эподе дается противопоставление счастливого прошлого, когда сатиры служили своему владыке Дионису, и тяжелого настоящего, когда они находятся в рабстве у Киклопа. Так как хор должен был оставаться на сцене, то работу сатиров заканчивал, очевидно, дополнительный немой хор из слуг, которым сатиры и приказывали загнать овец под свод скалы (ст. 83). Силен внезапно видит, что к берегу пристал корабль. Входит Одиссей со своими спутниками. Они ищут съестные припасы, которые у них совершенно на исходе. У Одиссея за плечами висит мех с вином. Он называет Силену свое имя, говорит, что противный ветер прибил его сюда при возвращении из-под Трои, спрашивает также об обитателях страны и об их нравах. Одиссей просит Силену и сатиров продать им продовольствие. Он дает Силену мех с прекрасным вином, и тот жадно начинает пить. Сатиры в свою очередь спрашивают Одиссея об участии прекрасной Елены, отпуская в то же время на ее счет несколько неприличных замечаний.

Корзины с продовольствием уже выносятся из пещеры, но взять их Одиссею не удастся, так как в этот момент возвращается сам страшный хозяин пещеры. Он принимает Одиссея и его спутников за разбойников, которые хотели похитить у него добро. Силен из трусости подтверждает догадку Киклопа. Сами сатиры возмущаются бесстыдной ложью своего отца. В полной достоинства речи Одиссей просит Киклопа оказать гостеприимство несчастным скитальцам. При этом он ссылается на то, что сами боги предписали людям закон гостеприимства. Но на эту хорошо построенную речь следует грубый ответ Киклопа. Он говорит, что до богов ему нет никакого дела, сам он не считает себя слабее Зевса, а для мудрого есть только один бог — богатство. Киклоп даже развивает своеобразную житейскую философию, смысл которой сводится к тому, что необходимо всячески услаждать свою утробу. Он принуждает Одиссея и его спутников войти в пещеру, намереваясь закусить ими. Немного спустя оттуда в ужасе выбегает Одиссей и рассказывает хору о гибели двух своих спутников. Он сообщает сатирам свой план мести, заключающийся в том, чтобы выколоть Киклопу глаз обожженной на огне дубиной, и убеждает их помочь ему в этом деле.

Из пещеры появляется Киклоп. Отведав сытного обеда, он пришел в хорошее настроение. Он спрашивает Одиссея об его имени и получает в ответ, как и у Гомера: «Никто». Следует очень живая комическая сценка. Киклоп все время прикладывает к чаше с вином, которое дал ему Одиссей, но то же самое очень ловко проделывает и Силен, пользуясь неповоротливостью и опьянением Киклопа. Совершенно опьяневший Киклоп уходит наконец в пещеру

и захватывает с собой Силена, собираясь позабавиться с ним противоестественной любовью. Подобного рода непристойности были, по-видимому, неотъемлемой частью сатирических драм, как об этом можно судить по отзывам некоторых античных писателей. Наконец Киклоп засыпает в своей пещере, и наступает час мести. Но трусливые сатиры с комическим ужасом отказываются от своего обещания. Одиссею приходится самому исполнить задуманное дело. Спустя немного времени из пещеры выбегает Киклоп с окровавленным лицом. Вне всякого сомнения, актер, игравший роль Киклопа, менял перед этой сценой свою маску. Одиссей открывает Киклопу свое настоящее имя. Сатиры поздравляют друг друга с тем, что теперь у них нет иного господина, кроме Диониса. Таким образом, драма, начавшись именем Диониса, возвращается опять к нему же.

Еврипид сделал из страшного Полифема яркий комический персонаж. Пришлось заново переработать образ, созданный Гомером. Киклоп Еврипида несколько очеловечился. Хотя это по-прежнему страшный великан, награждающий на свой костер стволы деревьев и наполняющий для своей трапезы огромный кратер из десяти амфор, но все же это больше не дикий пустынный «Одиссей». Киклоп Еврипида отличается болтливостью, он кое-что знает, например, о положении Елены и о Троянской войне; он даже не прочь пофилософствовать. Можно думать, что в образе Киклопа дана карикатура на выродившихся представителей софистики и риторики, которые Протагора об относительности человеческого познания, стали утверждать, что отдельный человек сам устанавливает, что является для него истиной,

законом и нормой общественного поведения. Отсюда был один шаг до проповеди голого своеволия, не считающегося ни с какими общественными установлениями. Надо сказать, что подобные воззрения не оставались только лишь в сфере отвлеченных рассуждений, но проникали и в политику, встречая сочувствие среди сторонников олигархии. С этой стороны пьеса не только забавляла, но и приобретала определенные сатирико-обличительные черты.

Хорошо обрисован в драме отец сатиров Силен, лгун, трус и пьяница, готовый за чашу вина отдать все стада киклопов. Трусость соединяется у Силена с безудержной лезтью и прислужничеством по отношению к Киклопу, находящими живое комедийное выражение. Когда Киклоп говорит, что он достаточно поел уже мяса львов и оленей, но давно не ел человеческого мяса, Силен услужливо замечает, что одни и те же блюда на каждый день надоедают и новое блюдо в этом случае очень приятно. Одиссей сохраняет все достоинства трагического героя: он помнит о своих заслугах под Троей и считает постыдным уклоняться от опасностей. С его серьезным тоном прекрасно контрастирует ироническое отношение к событиям Троянской войны Силена, сатиров и Киклопа, который называет войну из-за одной женщины постыдной. Хор сатиров принимает большое участие в развитии действия пьесы. Он очень подвижен и выразителен даже в тот момент, когда уклоняется от помощи Одиссею, то есть от действия: хоревты начинают хромать и трут себе глаза, жалуясь, что их запорошило взявшейся откуда-то пылью или пеплом.

«Киклоп» требовал для своего исполнения трех актеров.

ЗНАЧЕНИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЕВРИПИДА

Почти все дошедшие до нас трагедии Еврипида были написаны во время Пелопоннесской войны. С ее началом и вскрылся тот общий кризис, в котором с полной силой выступили все противоречия эллинской жизни, нараставшие в предшествующий период: восстания рабов, обострение борьбы между сторонниками демократии и олигархии, столкновения внутри самой демократии между ее правым и левым крылом, а также осложнение отношений между Афинами и их союзниками. Совершенно естественно, что этот кризис сильнее всего проявился в передовом греческом государстве — Афинах. Социальный кризис находит отражение и в области духовной жизни общества. Разрушаются или подвергаются сомнению привычные воззрения и понятия общества: религиозные, философские, правовые. Вера в старых богов колеблется, в философии многими софистами отстаивается принцип субъективизма в морали, из которого иные делают крайние выводы. Право сильною провозглашалось как основа деятельности отдельной личности. Интересно, что и на область политики тоже нередко переносился этот принцип; так, исходя из него, афиняне, как об этом неоднократно свидетельствует Фукидид, оправдывали свое господство над союзниками. Продолжительная война порождала временами в афинском обществе чувство усталости и желание мира. Этим чувством особенно были охвачены крестьяне, поля которых систематически опустошались спартамцами. Война же порождала сильное ожесточение друг против друга борющихся партий. Движение среди союзников подавлялось афинянами с жестокостью, не оправдываемой соображениями государственной

необходимости. Фукидид неоднократно говорил о притуплении чувства жалости и о проявлениях крайнего ожесточения в ходе войны.

Некоторые из этих противоречий современной Еврипиду жизни нашли непосредственное отражение в его произведениях. В ряде его трагедий ясно звучит враждебное отношение к Спарте. Все современники хорошо понимали, что в «Троянках» изображаются бедствия, порожденные войной. Еврипид не побоялся здесь осудить жестокость афинян по отношению к союзному острову Мелосу. В «Умоляющих» с большим искусством защищается демократия против тирании. Если вспомнить, что во время Пелопоннесской войны — особенно во вторую половину — развернулась оживленная деятельность аристократических тайных сообществ (гетерий), нельзя будет не признать эти споры о форме правления весьма актуальными для того времени, и притом не только для Афин.

Однако по самому свойству своего дарования Еврипид больше интересуется духовным миром своих героев. Драматургическая деятельность Еврипида тесно связана с новым направлением в философии (поэт остался, однако, свободным от крайностей софистики с ее произвольной игрой понятиями) и вообще с культурной жизнью Афин второй половины V в. Следуя этому направлению, Еврипид стремится преобразовать афинскую трагедию, заставить ее спуститься с идеальных высот к миру повседневной жизни. Звучание героической темы в трагедиях Еврипида снижается, однако при этом усиливается внимание к психологическому миру человека и явлениям окружающей его жизни.

Выше было уже приведено свидетельство Аристотеля, что будто бы сам Софокл, оценивая драматургию Еврипида, сказал, что последний изображал людей такими, какими они бывают в жизни. В комедии Аристофана «Лягушки» в уста Еврипида вкладываются слова о том, что он ставит своей целью учить зрителей житейским делам; он дает в трагедиях изображение обыденного и повседневного, чтобы зрители легче могли судить и о собственных делах. Конечно, Аристофан излагает взгляды Еврипида на задачи трагедии в карикатурном виде, но то, что Еврипид ставил своей задачей воспроизведение повседневной жизни, схвачено правильно.

Древнегреческий историк, литератор и критик I в. до н. э. Дионисий Галикарнасский в трактате «О подражании» тоже приписывает Еврипиду стремление к воспроизведению жизни, захватывающему и ее отрицательные стороны. «Софокл при изображении страстей отличался соблюдением достоинства лиц. Еврипиду же доставляло удовольствие только правдивое и соответствующее современной жизни, почему он часто обходил пристойное и изящное и не исправлял, как то делал Софокл, характеры и чувства своих действующих лиц в сторону благородства и возвышенности. Находятся у него следы очень точного изображения непристойного, вялого, трусливого»¹.

Говоря об изображении современной поэту жизни, необходимо сделать оговорку, применимую, впрочем, ко всем греческим трагикам. Современная жизнь находит у них отражение через мифологический сюжет, что бесспорно сковывает полноту ее изображения

в смысле самих событий. Большой простор открывался в изображении характеров и мира душевных переживаний человека, и надо сказать, что Еврипид достигает здесь большего совершенства по сравнению с Софоклом.

В соответствии с взглядами на задачу своей поэзии Софокл давал героические характеры, приподнятые над действительностью, Еврипид же в обобщенных образах своих трагедий показывал современных ему людей с их мыслями, чувствами, стремлениями, иногда противоречивыми в одном и том же человеке, с их тончайшими душевными переживаниями. Миф для Еврипида становился только материалом или основой, дающей возможность высказываться его современникам. Эта способность Еврипида дать углубленную психологическую характеристику своих современников, во многих отношениях представляющую для нас живой интерес,— делает его более доходчивым и понятным для современного читателя. И, наоборот, близость героев Еврипида к жизни возмущала некоторых защитников старой трагедии, что видно по критике Аристофана в «Лягушках». Однако можно предполагать, что современников больше смущало скептическое отношение драматурга к старой религии и мифам. Возможно, что тут имели место соображения и политического характера: в период тяжелых военных испытаний могло казаться опасным проявление свободомыслия по отношению к таким устоям государства, как традиционная религия и старые мифы. При разборе отдельных трагедий Еврипида уже указывалось, что боги выведены у него в ряде случаев в очень непривлекательном виде. В не-

¹ Цит. по «Истории греческой литературы», т. I, под редакцией С. И. Соболевского и др., М., Изд-во АН СССР, 1946, стр. 416.

дошедшей до нас пьесе «Беллерофонт» герой на крылатом коне поднимается на небо, чтобы узнать, есть ли там боги или нет: кто видит на земле насилие и зло, замечает Беллерофонт, тот поймет, что богов нет и что все рассказанное о них пустая сказка (фрагм. 286). Правда, Беллерофонт наказан, он падает на землю и разбивается, но зритель слышал в театре отзвуки тех же мыслей, которые высказывались современной ему философией. Конечно, Еврипид не был атеистом в современном понимании этого слова, но в его скептическом отношении к старым религиозным верованиям сомневаться не приходится.

О разнообразии характеров, выведенных Еврипидом, о потрясающих драматических ситуациях, в которых оказываются его герои, об изображении их тончайших переживаний говорилось при анализе отдельных трагедий драматурга. Верный своему стремлению правдиво отображать жизнь, Еврипид не боялся вводить в трагедии характеры, выступающие представителями грубой физической силы или личных эгоистических стремлений. Таков, например, Лик в трагедии «Геракл» или Эврисфей в трагедии «Гераклиды», жестоко преследующий после смерти Геракла его детей, Менелай, выведенный человеком низким в трагедии «Орест», и другие.

Было бы неправильным, однако, без оговорок приравнивать трагедию в том ее виде, какой она получала в руках Еврипида, к бытовой драме. Такие персонажи, как Ифигения («Ифигения в Авлиде»), Геракл в трагедии того же имени, Ипполит, Пенфей в «Вакханках» и другие, являются подлинно трагическими характерами. Снижение героической темы в творчестве Еврипида вовсе не обозначает превращение

трагедии в бытовую драму, хотя некоторые его пьесы очень сильно ее напоминают.

Новый характер драмы у Еврипида часто требовал и новых средств театральной выразительности, которые до него или не применялись вовсе, или применялись значительно реже. Прежде всего Еврипид стал применять в театральной музыке лады, не употреблявшиеся прежде, как, например, «смешанный лидийский». Лидийский лад вообще воспринимался как жалобный, скорбный и интимный. От этого лада, как и от других, строились также и некоторые производные лады. К сожалению, мы не можем — из-за недостаточного знания древнегреческой музыки вообще — оценить по достоинству музыкальную сторону трагедий Еврипида. Однако она производила, по-видимому, сильное впечатление на его современников, поскольку здесь применялись новые и более соответствующие духу его пьес средства музыкальной выразительности. В эллинистическую эпоху солные арии и дуэты солистов и хора из трагедий Еврипида исполнялись отдельно.

Новое содержание трагедий Еврипида требовало и нового слога. Действительно, этот слог в диалогических частях и рассказах вестников очень приближается к тогдашней разговорной речи. Аристотель в «Риторике» хвалит Еврипида за то, что он составляет свои речи из выражений, взятых из обыденной жизни. Агоны, в которых Еврипид так хорошо сталкивает противоположные мнения и стремления, особенно ярко обнаруживают влияние софистики и риторики. Нам эти речи, правда, кажутся иногда сухими, рационалистическими, сбивающимися на «общие места». Некоторым из современников Еврипида, насколько можно судить по нападкам

Аристофана, они казались сотканными из хитросплетений, с помощью которых отдельные персонажи трагедии старались оправдать свои дурные поступки, выдавали ложное и безнравственное за истинное и моральное. Но, с другой стороны, не подлежит никакому сомнению, что такие речи очень нравились людям, которые шли навстречу новому философскому движению в тогдашних Афинах, воспринимая иногда и отрицательные черты софистики и риторики (например, убеждение в возможности и позволительности с помощью формальных доводов доказать истинность или ложность любого положения). Большое искусство обнаруживает Еврипид и в пользовании так называемой стихомифией (диалогом, в котором каждая реплика занимает по одному стиху). Эти стихомифии достигают большей театральной выразительности, чем у Софокла. Нас поражают в них чрезвычайно искусное отображение разнообразных человеческих переживаний, страстность тона, умение поразить противника в самое больное место, психологически оправдываемая непоследовательность мысли данного действующего лица и т. д.

Зрелищная сторона трагедий Еврипида, насколько мы можем составить о ней представление на основании текста самих пьес, была тесно связана с сочетанием событий и с изображаемыми характерами, считалась с требованиями сцены и помогала более полному раскрытию специфически театральных средствами основной идеи произведения. В зрелищную часть трагедий Еврипида входят некоторые сцены, которые до него или совсем не показывались в театре на глазах у зрителей, или же показывались гораздо реже. Сюда относятся, например, сцены смерти, изображение болезни, физических

страданий, сцены безумия, траурные церемонии, выведение на сцену детей, переодевания действующих лиц, показ на сцене чувств и переживаний влюбленной женщины, развязки трагедий путем применения машины для полетов или же появления богов и многое другое.

При жизни Еврипид, как было уже упомянуто, не пользовался успехом. Он был новатором, стремившимся и по содержанию и по форме вывести свои драмы из тесных рамок, доставшихся ему по традиции. Это новаторство было, по-видимому, неприемлемым для многих из его современников. И действительно, при жизни Еврипид не мог сравниться в славе ни с Эсхилом, ни с Софоклом. Но едва он сошел в могилу, как затмил славу их обоих. Эсхил для последующего века становится величайшим, но уже не вполне понимаемым гигантом драматургии. Софоклом восхищались всегда, но он был слишком аттическим поэтом и всецело принадлежал веку Перикла. Он давал образы идеальные, которые не могли удержать свое значение в эллинистическую эпоху, предъявляющую к драме совсем другие требования. Еврипид, художник, в творчестве которого нашли более яркое выражение реалистические тенденции, должен был завоевать славу во всех концах цивилизованного средиземноморского мира. Начиная с IV в. до н. э. и до самого падения античного мира Еврипидом больше восхищались и его больше изучали, чем какого-либо другого драматурга. Однако уже и при жизни Еврипид нашел много подражателей. Ему охотно подражают греческие, а впоследствии и римские трагики, его цитируют и комментируют и в более позднее время. Еврипид оказал большое влияние и на новую аттическую (бытовую) комедию.

Об этом прямо говорят свидетельства, идущие еще из древности. Трагедии Еврипида исполнялись много времени спустя после его смерти и в странах Востока. Так, Плутарх («Красс», гл. 33) сообщает об исполнении в 53 г. до н. э. при дворе армянского царя Артавазда II в Арташате отрывка из трагедии Еврипида «Вақханки». В XVII в. многое берут от Еврипида драматурги классицизма. Создавая свои трагедии «Федру», «Ифигению» и «Андромаху», Расин находился под сильным влиянием пьес Еврипида. Еврипид встретил высокую оценку у Гёте и Шиллера.

Увлекались им также Байрон, Шелли, Грильпарцер, Леконт де Лилль, Верхарн и многие другие поэты. Полный перевод трагедий Еврипида (кроме «Умоляющих») и сатировской драмы «Киклоп» дал выдающийся русский поэт И. Ф. Анненский, влюбленный в остроту еврипидовского психологизма и подражавший ему в собственном оригинальном творчестве (например, трагедия «Фамира-кифарэд» и др.). Современную вариацию на мотивы «Медеи» Еврипида дает «Медея» современного французского драматурга Ж. Ануя.



ДРУГИЕ ТРАГИЧЕСКИЕ ПОЭТЫ V в. до н. э. ТРАГЕДИЯ В IV в. до н. э.

Эсхил, Софокл и Еврипид — самые замечательные трагические поэты V в. до н. э. Но рядом с ними стоит ряд других драматургов. Некоторые из них обладали настолько крупным талантом, что иногда на состязаниях одерживали победы даже над своими великими современниками. К сожалению, мы очень мало знаем об этих трагических поэтах. В одних случаях сохранилось только имя поэта и заглавия его трагедий, в других мы знаем только имя поэта и его оценку современниками или — что случается чаще — более поздней литературной традицией. Но до нас дошло только несколько стихов — обрывки сыгранных когда-то трагедий. Ученые полагают, что в V и IV вв. до н. э. было написано не менее нескольких тысяч пьес. Среди потомков трех великих трагиков V в. до н. э. можно назвать несколько имен известных в древности трагических поэтов. Особенно была замечательна в этом отношении семья Эсхила. В первом поколении идут двое сыновей Эсхила — Эвфорион и Дион. В третьем поколении потомок сестры Эсхила, Астидамант Младший, был удостоен в 340 г. до н. э. статуи в афинском театре Диониса. По-видимому, поэты из рода Эсхила

старались поддерживать литературные и театральные традиции великого драматурга. Сыновья Эсхила начали ставить на сцене и пьесы своего отца, воспользовавшись привилегией, дарованной им афинянами. С течением времени установился обычай, по которому можно было ставить и старые пьесы великих трагиков.

Двое сыновей Софокла — Иофонт и Аристон — также были трагическими поэтами. Иофонта, в течение долгого времени сотрудничавшего со своим отцом, Аристофан признает первым трагиком Афин после Софокла и Еврипида. Он написал пятьдесят трагедий. Сын Аристона, называвшийся по деду Софоклом, написал сорок трагедий и семь раз был победителем на театральных состязаниях. В семье Еврипида было также по крайней мере два поэта.

Это были искони театральные фамилии, но и помимо них в Афинах имелось много трагических поэтов, и даже по тем отрывочным сведениям, которые дошли о них из древности, можно составить представление о напряженной театральной деятельности и даже о некоторых реформах. Из поэтов V в. до н. э. известны: Ион с острова Хиоса, Ахей, Агатон, политический деятель оли-

гархического направления Критий, Аристарх из Теги (в Аркадии), Неофрон и ряд других.

О собственно драматургическом мастерстве Иона мы знаем очень мало. Но от него дошел до нас в передаче Афиней отрывок из его воспоминаний о путешествии на Хиос, содержащий интересное описание встречи с Софоклом. Передают, что Ион был единственным драматургом классической эпохи, который писал не только трагедии, но и комедии.

Аристарх и Неофрон были современниками Еврипида. «Ахиллу» Аристарха подражал римский трагик Эний. Это произведение, таким образом, было известно еще спустя два с половиной века после своего появления. Неофрон, по свидетельству византийского словаря X в. «Суды», первый вывел на сцену рабов-педагогов и слуг, осужденных на пытки. Известна роль педагогов у Еврипида, который в этом отношении мог служить образцом для Неофрона. Что касается до показа на сцене судебного следствия и вырванного пытками признания, то это, по мнению некоторых исследователей, указывает на бытописательную тенденцию в драмах Неофрона. Некоторые ученые считают, что Неофрон ранее Еврипида написал «Медею» и что ей будто бы подражал впоследствии Еврипид. До нас дошли три фрагмента из этой пьесы. Один из них содержит монолог Медеи. В нем Медея, обращаясь к себе самой, говорит: «Подумай, прежде чем поступить дурно и обращаться как с врагами с теми, кого ты любишь больше всего на свете»... «Это решено. Дети, удалитесь от меня. Уже смертоносная ярость проникла до самой глубины

моей жестокой души»... Все это очень напоминает то, что дает в своей «Медее» Еврипид¹.

Самым талантливым из всех этих драматургов был, бесспорно, Агатон. Он родился около середины V в. до н. э. и свою первую победу одержал в 417 или 416 г. Спустя несколько лет после этого он отправился ко двору македонского царя Архелая, где прожил до самой смерти (в конце V в. до н. э.). Платон с глубокой симпатией выводит его в своем «Пире». Красота Агатона и талант создали ему известность среди современников, но в то же время склонность к щегольству и изнеженность сделали его излюбленной мишенью для насмешек Аристофана.

На основании нескольких свидетельств, дошедших до нас из древности, можно видеть, в чем заключались нововведения Агатона. По свидетельству Аристотеля («Поэтика», гл. XVIII), его трагедия «Разрушение Трои» была своего рода драматической эпопеей. Поэт объединил в ней все события Троянской войны. Следовательно, каждого из них в отдельности он мог коснуться лишь слегка. Это нагромождение в композиции трагедии было, по мнению Аристотеля, единственной причиной поражения поэта. Слова Аристотеля позволяют сделать заключение, что в остальном пьеса была неплохой. Эта попытка Агатона представляла своего рода возвращение к композиции первоначальной трагедии.

О пьесе Агатона «Цветок» («Антос») Аристотель говорит в «Поэтике» (гл. IX), что все в ней было вымышленным: и персонажи и сюжет. Таким образом, сюжет «Цветка» не был ни мифологическим, ни историческим. Персо-

¹ Другие ученые полагают, впрочем, что Неофрон жил значительно позже Еврипида и «Медея» Неофрона находилась в зависимости от трагедии Еврипида.

нажи этой пьесы не были ни богами, ни героями. Что же представлял собой «Цветок» Агатона? Была ли эта пьеса написана на сюжет, взятый из жизни? Или она была своеобразной феерией? За отсутствием данных ответить на этот вопрос невозможно. Другое нововведение Агатона касалось хора и заключалось в том, что он заменил стасимы хора, более или менее связанные с действием, песнями, не имевшими никакого отношения к сюжету. То были простые интермедии, которые легко могли быть перенесены из одной трагедии в другую. Благодаря этому эпизодии оказались более или менее изолированными один от другого. В какой-то степени здесь наметилось уже позднейшее деление на акты. Современники отмечали, что манера письма Агатона отличалась крайней изысканностью. Его музыка также стремилась к изысканности выразительных средств и к виртуозности, которые оскорбляли представителей более строгого вкуса.

Вокруг Агатона группировалась целая плеяда молодых поэтов, подражателей Еврипида. На их произведениях вновь сказалось влияние тогдашней софистики и риторики. Таким философским и рационалистическим духом были проникнуты и трагедии знаменитого софиста Крития, одного из вождей олигархии. Особенно интересен в этом отношении отрывок из его трагедии «Сизиф». Персонаж, выведенный на сцену, высказывает следующие мысли о происхождении религии: религия — это хитрое изобретение древних политиков. Чтобы возбудить в людях страх перед законом, они внушили им веру во всемогущих и всевидящих богов, а богов этих поселили на недоступном людям небе, откуда гремит гром, сверкает молния и падает на землю обильный дождь.

В IV в. до н. э. в Греции также писалось немало трагедий. Драматические представления, устраивавшиеся по афинскому образцу, учреждаются почти во всех греческих городах. Но, как и раньше, Афины продолжали оставаться центром драматургической деятельности и законодателем вкусов в вопросах театрального искусства. До самого македонского завоевания их первенство в этом отношении никем не оспаривалось: все лучшие трагедии ставились на афинской сцене, и драматурги из других мест Греции считали свое честолюбие неудовлетворенным, если их пьесы не шли на афинской сцене и не получили здесь награду. Хотя в это время прочно вошел в обиход обычай ставить на состязаниях старые трагедии, однако центральной частью праздника Великих Дионисий была все же постановка новых. Естественным результатом постоянных требований свежего драматургического материала явилась необычайная литературная плодovitость некоторых писателей. Есть, например, сведения, что поэт Каркин написал сто шестьдесят пьес, а Астидамант Младший — двести сорок. Но почти никаких следов творчества этого времени до нас не дошло. Однако на основании отзывов, идущих из древности, и в первую очередь критических замечаний Аристотеля (дающего иногда и положительную оценку отдельным поэтам), можно думать, что эта потеря невелика. Сам Аристотель в конце концов подтверждает невысокое качество пьес своего времени, когда пишет в «Риторике» (кн. III, I), что в его дни успех пьесы больше зависел от актеров, чем от драматургов. По всей видимости, ни один из драматургов этого периода не смог бы занять место рядом даже со второстепенными поэтами V в. до н. э., так как искусство

трагической композиции выродилось в это время в чисто механический процесс. К середине IV в. до н. э. трагедия — уже явно дряхлеющий жанр.

Это объясняется прежде всего упадком афинской рабовладельческой демократии, с жизнью которой греческая трагедия имела самую тесную связь. Наряду с этим необходимо отметить начавшееся разложение старых мифологических представлений. Оно не достигло еще той степени, как это было в последующую, эллинистическую эпоху, но мифология постепенно переставала быть той живительной почвой, которая питала старую классическую трагедию. К этому необходимо добавить, что трагические сюжеты полностью или почти полностью оказывались уже исчерпанными. Все или почти все мифы обрабатывались уже много раз и самым различным образом. К тому же эти мифы были известны всем, и все знали их наизусть. Комические поэты смеются над тем, что всякая изобретательность стала здесь невозможна. Как только Эдип появляется на сцене, зрители, не исключая детей, знают, что он скажет, что он будет делать, что с ним случится. Чтобы получить некоторую свободу творчества, необходимо было выйти из круга этих сюжетов с известными всем персонажами и со всем сценическим аппаратом старой трагедии. Но никто не осмеливается сделать этого. Традиционный характер греческой трагедии, связанной с культом Диониса, становится теперь препятствием на пути сколько-нибудь радикальной реформы.

Какими новыми чертами можно было обрисовать характер Эдипа после Эсхила, Софокла и Еврипида? Что оставалось еще делать? Аристотель сообщает, что драматурги отказались от изображения характеров. На сце-

не — те же самые трагические события, но отсутствуют персонажи, из которых каждый имел бы свой характер. А поскольку язык этих героев не вытекает из углубленной обрисовки их характера, то он все более и более впитывает в себя элементы риторики. Аристотель отмечает в «Поэтике» (гл. VI), что когда-то поэты заставляли говорить своих героев, как граждан, а нынешние поэты заставляют их говорить, как ораторов. Наряду с риторической в трагедии IV в. до н. э. сильна философская и сентенциозная сторона, унаследованная еще от Еврипида, но непомерно разросшаяся. И наконец, еще одно место из «Поэтики» Аристотеля (начало XVI гл.) позволяет сделать заключение, что некоторые драматурги явно стремились к сценическим эффектам и показывали в своих драмах не страшное, а чудесное. В подобных попытках проявляется желание обновить трагедию посредством внешней пышности. Эта тенденция выявилась, впрочем, еще раньше, во время Пелопоннесской войны. Каркин и его три сына писали трагедии, насыщенные эффектными мизансценами.

Из трагических поэтов IV в. до н. э. наибольшей известностью пользовались Теодект из Фезелиды в Ликии (Малая Азия), Херемон, Астидамант Младший, Каркин Младший и некоторые другие.

Главным среди риторических поэтов этого периода является Теодект. Поселившись в раннем возрасте в Афинах, он был учеником Платона, знаменитого оратора Исократ и особенно Аристотеля. Ораторское искусство было основной профессией Теодекта, но вместе с тем он посвятил себя и сочинению трагедий, написав пятьдесят пьес, в том числе и пьесу «Филоктет». Теодект был популярен не только в свое

время, но сохранил известность и в последующие века. Аристотель часто ссылается на него; он с восхищением говорит о созданном Теодектом образе Филоктета, героически старающегося скрыть свои страдания.

Наиболее известным из поэтов, в творчестве которых была сильна литературно-философская струя, был Херемон, писавший в середине IV в. до н. э. Аристотель сообщает о нем, что его трагедии были предназначены скорее для чтения, чем для игры на сцене (это не означает, однако, что Херемон не принимал участия в театральных состязаниях). Аристотель также сообщает, что Херемон, словно прозаик, был до скрупулезности точен в своем стиле. Один отрывок из его трагедии, где описываются спящие вакханки, подтверждает это мнение.

Астидамант Младший был учеником оратора Исократа, но скоро оставил красноречие ради сцены. Первую победу он одержал в 372 г. до н. э. В течение своей жизни он, по словам «Суды», написал 240 пьес и одержал победу в пятидесяти состязаниях. Ни одна из его пьес до нас не дошла. Известно только, что при обработке мифа об Алкмеоне он заставляет героя убить свою мать случайно, а не намеренно, — желая, по-видимому, смягчить первоначальную жестокость мифа¹.

Каркин Младший, приходившийся внуком Каркину Старшему, писавшему во время Пелопоннесской войны, пользовался большей популярностью, чем

его дед. Он написал 160 пьес. В своей «Медее», руководствуясь, очевидно, как и Астидамант, желанием устранить жестокость мифа, он не доводит героиню до убийства детей. Медея только прячет их, что дает повод коринфянам обвинить Медею в убийстве. До нас дошел фрагмент защитительной речи Медеи, в которой ясно ощущается влияние риторики. «Предположите, что я убила их, — говорит Медея, — тогда было бы ошибкой с моей стороны не убить также и их отца Ясона. Но ведь этого, как вы знаете, я не сделала. Следовательно, я не убила и своих детей»².

Изображение в пьесе «Алопа» переживаний Керкиона³, борющегося с постигшим его страшным горем, вызвало восхищение Аристотеля, который вообще в своих произведениях не один раз ссылается на Каркина Младшего.

Таким образом, с именами некоторых из этих драматургов связаны отдельные сценические новшества, отмеченные у Аристотеля и заслужившие его похвалу. Но в общем в трагедиях этой эпохи нет ни глубоких характеров, ни сильных страстей. Из старых поэтов ставят почти исключительно одного Еврипида. У него имеется много подражателей, но совсем нет продолжателей. То же самое происходит и в александрийскую эпоху.

До нас дошла одна трагедия под заглавием «Рес», которую обычно относят к IV в. до н. э. Автор ее нам неизвестен. Эта трагедия сохранилась в рукописи, содержащей пьесы Еврипида;

¹ Алкмеон — сын Эрифилы и Амфиарая, погибшего при походе семи вождей против Фив. Амфиарай поручил Алкмеону отомстить за его смерть Эрифиле, которая, тайно получив от Полиника пеллос Гармонии (супруги Кадмы), уговорила Амфиарая принять участие в этом гибельном для него походе.

² Об этом сообщает Аристотель («Риторика», кн. II, 23).

³ Керкион — боец из Аркадии, побежденный и убитый согласно мифу Фесеем. Узнав о рождении у своей дочери Алопы сына, Керкион решил предать ее смерти, но Посейдон, который был отцом ребенка, превратил Алопу в источник.

ритом есть идущие из древности свидетельства о том, что Еврипид действительно написал трагедию под заглавием «Рес». И однако дошедшая до нас трагедия настолько отличается от других пьес Еврипида, что большинство ученых считает ее произведением какого-то неизвестного драматурга, находившегося под влиянием Еврипида.

Содержание этой трагедии взято из десятой песни «Илиады». Когда для греков создалось тяжелое положение, Диомед с Одиссеем отправляются на разведку в троянский лагерь. Дорогой они встречают Долона, посланного той же целью Гектором в греческий лагерь. Захватив Долона, они подробно расспрашивают его о расположении троянского лагеря и затем убивают. Иронизируя в лагерь троянцев, Диомед и Одиссей умертвляют только что прибывшего под Троию с целью оказать помощь троянцам фракийского царя Реса и захватывают в качестве добычи много белых, как снег, лошадей. Этот эпизод и драматизован в трагедии «Рес».

Место действия — троянский лагерь. Реса открывается пародом; хор троянских часовых приходит сообщить Гектору о том, что греческий лагерь светится огнями и там происходит какое-то странное движение. Гектор истолковывает его как попытку бегства из-под Трои. Он желает помешать бегству греков внезапным нападением на их лагерь, но, убежденный доводами благомысленного Энея, решает сначала отправить лазутчиком Долона, который переделается волком и пойдет, подражая движениям зверя. Долона хвастается, что, убив Одиссея, он принесет Гектору его голову. Появляется вестник и сообщает о приближении фракийского царя Реса, идущего с войском на помощь троянцам. Гектор, выведенный в пьесе человеком самоуверенным, говорит

хору, что победа уже достигнута и это докажет завтрашний день. Рес, по словам Гектора, приходит на готовый пир, но он не принимал участия вместе с другими охотниками в преследовании добычи.

На оркестру въезжает колесница, на которой стоит Рес. Гектор встречает его упреками за запоздалую, ненужную теперь помощь. Ответ Реса полон самоуверенности и хвастливости: он, правда, приходит поздно, но ему достаточно одного дня, чтобы нанести поражение всему греческому войску, а потом вместе с троянцами он пойдет на завоевание Эллады. Но даже самоуверенный Гектор отвечает Ресу, что не так-то легко опустошить копьём землю греков. Гектор уводит Реса, чтобы показать ему место стоянки войск. Уходит и стража разбудить смену. Таким образом, сцена временно остается пустой: случай, очень редко встречающийся в дошедших до нас трагедиях. Одиссей и Диомед, уже убившие Долона, крадутся, чтобы убить и Гектора. На зореме появляется Афина (герои слышат голос богини, но не видят ее), которая направляет их на Реса, прибавляя, что Гектору суждено пасть не от их руки. Одиссей и Диомед удаляются. Время, необходимое им для совершения убийства, по старой сценической технике должно было быть заполнено песнями хора. Но так как хора на сцене не было, драматург применяет такой прием: он устраивает разговор Афины с Парисом, который приходит к Гектору, напуганный слухами о появлении греческих лазутчиков. Афина успокаивает его подозрительность, выдавая себя за покровительницу троянцев, Афродиту. Парис удаляется. Перед уходом Афина обращается к Одиссею и Диомеду, которые только что убили Реса и захватили его лошадей, с призывом подумать теперь

о своем спасении, так как троянцы уже заметили их. Далее следует полная движения сцена. Появляется Одиссей, которого преследует и даже захватывает троянская стража. Но он ускользает, сказав ей пароль. Вскоре сбегает раненый возница Реса. Он сообщает об убийстве своего господина, в котором обвиняет Гектора. Но в это время вверху на зореме появляется Муза, мать Реса, на руках у которой лежит тело сына. Назвав себя троянцам и указав, кто является подлинным виновником смерти Реса, она подымает плач о погибшем, проклиная Одиссея и Диомеда. Затем Муза рассказывает о своем браке с речным богом, отцом Реса, и укоряет Афины как истинную виновницу своего несчастья, заявляя в то же время, что все Музы почитают ее город. Гектор желает устроить Ресу славное погребение, но Муза говорит, что сын ее будет жить в качестве духа в одной из пещер Фракии.

Психология в этой пьесе сведена до минимума. По тому, как автор обрисовал характеры Гектора и Реса, видно, что ему очень далеко до Еврипида с его пониманием сокровенных глубин человеческой души. Облик Гектора сильно искажен по сравнению с эпосом. В эпосе он выступает как благородный защитник отечества, а в пьесе это просто опрометчивый и хвастливый человек.

Но возможно, что именно такая характеристика говорила современникам поэта больше, чем нам. Греция IV в. до н. э. уже хорошо знала тип воина-наемника. Возможно, поэт дает характеристику Гектора и Реса по образцу такого наемника, и тогда хвастство и заносчивость приобретают особую окраску. В смысле же развития действия пьеса очень динамична. Хорошо показана ночная тревога в троянском лагере. Очень живой диалог между Гектором и Энеем, отговаривающим Гектора от его опрометчивого решения немедленно напасть на греков. И вся последующая смена событий дана в серии живых сцен. К ним относятся добровольное решение Долопа отправиться в разведку, появление Реса на колеснице и в блестящем вооружении, его разговор с Гектором, в котором так ярко проявляются хвастливость и самонадеянность варвара; проникновение в троянский лагерь Одиссея и Диомеда, преследование троянской стражей Одиссея после убийства Реса; приход окровавленного возницы Реса и, наконец, появление Музы на зореме с трупом сына. Если пьесе и недостает глубины в обрисовке характеров, то с точки зрения внешней театральности она, надо думать, вполне соответствовала изменившимся вкусам театрального зрителя IV в. до н. э.



ДРЕВНЯЯ АТТИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ

Происхождение комедии. Комические поэты до Аристофана. Биографии Аристофана (ок. 446—385 гг. до н. э.) и общий характер его творчества. Строение древней комедии. «Ахарняне». «Всадники». «Облака». «Осы». «Птицы». «Лисистрата». «Лягушки». Последние комедии Аристофана. Итоги творчества Аристофана

ПРОИСХОЖДЕНИЕ КОМЕДИИ.
КОМИЧЕСКИЕ ПОЭТЫ ДО АРИСТОФАНА

Подобно трагедии, комедия тоже произошла из сельских празднеств в честь Диониса. Раньше уже приводилось свидетельство Аристотеля о том, что она произошла от запевал фаллических песен. Дифирамб дал рождение трагедии и сатирической драме, оставшая часть праздника дала рождение комедии.

Как и трагедия, комедия с первого же дня примешала к религиозному элементу светский, который в конце концов стал преобладающим. Дионисийская сущность комедии проявлялась в безудержном веселье, немало подогреваемом даром Диониса.

Подвыпившая толпа крестьян ходила во время праздника по деревне, то воспевая в веселых, а частью и неприличных песнях хвалы Дионису, то задевая прохожих или соседей. Вначале эти шествия были не упорядочены, произвольны. Пьяные люди мазали себе лицо вином, чтобы не быть узнаваемыми, и разгуливали по деревне. Толпа останавливалась перед той или иной знакомой дверью и со смехом и шутками излагала местную хронику. Однако течением времени из этой хаотической перебранки и неприличных шуток выросло настоящее состязание с наградой для победителя. Участники комоса раз-

делялись на две партии, каждая из которых выставляла своего вожака, находчивого острошлова. В то же время первоначальная импровизация заменяется своего рода сценарием, составленным заранее, по крайней мере в основных чертах, для пользования вожаком и полухорием. Можно предполагать, что комос в это же время стал происходить в определенном месте. Это была круглая танцевальная площадка, посвященная Дионису, на которой давно уже исполнялся дифирамб.

Участники комоса стали разыгрывать здесь и маленькие комические сценки. Представляли вора съестных припасов и плодов или посещение врачом-иностранцем больного, изображали калек, ходили тяжелыми шагами, опираясь на палку, как это делают старики, и т. п. Афиняне говорили, что подобные комические сценки пришли к ним с дорического Пелопоннеса. Этот пелопоннесский фарс отличался, по мнению самих афинян, большой грубостью и непристойностью. Примешивались ли уже в это время к этим шуткам, песням и небольшим сценкам элементы социальной сатиры? Некоторые ученые отвечают на этот вопрос утвердительно, так как IV в. до н. э. характеризуется напряженной социальной борьбой, и

трудно предположить, чтобы эта борьба в той или иной степени не нашла своего отражения в разыгрываемых комических сценках.

Дорический фарс, как можно думать, представлял собой еще отдельные и очень примитивные сценки, не являвшиеся пьесой с настоящей фабулой и необходимой завязкой, перипетией и развязкой. Только сицилийцы Формис и Эпихарм стали настоящими создателями комедии, дав ей определенную фабулу. Можно предполагать, что это нововведение они сделали под влиянием трагедии, которая тогда достигла своего полного блеска. От трагедии, между прочим, сицилийская комедия заимствовала и пролог. От Эпихарма — который умер приблизительно в 450 г. до н. э. и, стало быть, был современником Эсхила — до нас дошли только заглавия и отрывки его комедий. Он черпал содержание для своих пьес как из окружающей жизни, так и из мифологии.

Таким образом, если подвести итоги тому, что было сказано выше, мы приходим к выводу, что древняя аттическая комедия в процессе своего формирования включила в себя — правда, в неравной степени — элементы аттического комоса (которые были преобладающими), пелопоннесского фарса, сицилийской комедии и трагедии.

Комедия получила официальное признание со стороны государства в 487—486 гг. до н. э., когда на Великих Дионисиях выступил со своей комедией Хионид. С этого времени комические поэты стали регулярно выступать на дионисийских праздниках.

Для самого Аристотеля история комедии во всех своих подробностях была уже неясна. В гл. III «Поэтики» он пишет, что на комедию заявляют притязания дорийцы; мегарцы говорили,

что она возникла у них во время демократии, установившейся в Мегарах после изгнания тирана Теагена (около 590 г. до н. э.); «сицилийские» же дорийцы ссылаются на то, что «Эпихарм происходил из Сицилии». В V гл. Аристотель сообщает, что комические фабулы начали составлять Эпихарм и Формис. «В зачаточном состоянии комедия перешла из Сицилии (в Афины)», — говорит он.

Аристотель указывает в этой же главе, что архонт стал давать хор для комедий очень поздно и что вначале хоревами были только любители. Первым комическим поэтом, получившим в Афинах хор, был Кратин. «Из афинских поэтов, — говорит Аристотель, — Кратин первый, оставив нападки личного характера, начал составлять диалоги и фабулы общего характера» («Поэтика», гл. V). Кратин одержал свою первую победу на Великих Дионисиях в 450 г. до н. э. «О поэтах-комиках, — говорит Аристотель, — встречаются упоминания в то время, когда комедия уже имела определенные формы, а кто ввел маски, пролог, полное число актеров и т. п. — об этом не знают» («Поэтика», гл. V). Аристотель объясняет, почему так произошло: оказывается, на комедию первоначально не обращали внимания. Не подлежит никакому сомнению, что Аристотель имеет здесь в виду еще не литературно обработанную комедию, а прежние бытовые сценки, бывшие в значительной степени импровизацией. Что касается таких нововведений, как пролог и полное число актеров, то не подлежит никакому сомнению, что они проникли в комедию под влиянием трагедии и что все это произошло, вероятно, незадолго до середины V в. до н. э.

По своему содержанию древняя аттическая комедия была комедией полити-

ческой: она постоянно затрагивала вопросы политического строя, войны и мира, общественного воспитания детей и т. п. Такая комедия могла возникнуть только в условиях афинской рабовладельческой демократии.

Самым замечательным представителем древней комедии был Аристофан. О его предшественниках и современниках мы имеем лишь весьма скудные сведения. По-видимому, наиболее талантливым из этих поэтов был Кратин. Древние отмечали «архилоховскую» беспощадность его насмешек (то есть достойную великого ямбograфа VIII—VII вв. до н. э. Архилоха). Его стиль иногда напоминал по своей силе стремительный поток. В своих комедиях Кратин нападал на вождя афинской демократии Перикла. Известно, что Кратин не раз выступал соперником

Аристофана. Он умер в преклонном возрасте около 420 г. до н. э.

Эвполид наряду с Кратинем и Аристофаном считался одним из самых лучших представителей древней комедии. Вначале он был близок к Аристофану и даже помогал ему в сочинении комедии «Всадники», но потом они разошлись по какому-то литературному вопросу. Древние писатели отмечали у Эвполида большую фантазию, благородный гнев, возвышенный патриотизм и смелую, тонкую шутку. В своих песнях он нападал на жену Перикла Аспасию, демагога Клеона, Алкивиада, Сократа, софистов, Аристофана и других современников. От некоторых его комедий дошли небольшие отрывки. Всего на театральных состязаниях Эвполид победил семь раз. Умер он в конце Пелопоннесской войны.

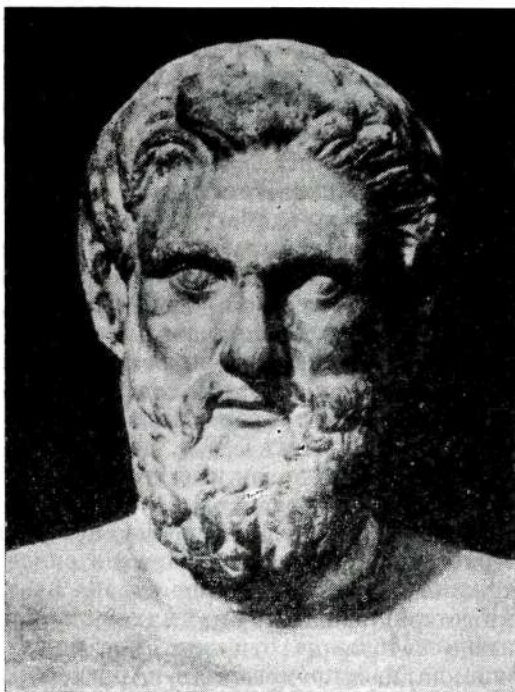
БИОГРАФИЯ АРИСТОФАНА (ок. 446—385 гг. до н. э.) И ОБЩИЙ ХАРАКТЕР ЕГО ТВОРЧЕСТВА

Аристофан — единственный из представителей древней комедии, пьесы которого, хотя и далеко не все, дошли до нас в цельном виде. Источники, из которых можно было бы почерпнуть сведения о жизни Аристофана, отличаются крайней скудостью. К ним относятся две анонимные биографии, статья в словаре «Суда», схолии к Платону, схолии и дидаскалии, дошедшие до нас с текстом комедий драматурга, и некоторые другие. Сюда нужно добавить еще самый текст комедий «Ахарняне», «Облака», «Осы», «Мир».

Аристофан родился около 446 г. до н. э. Родители его были афиняне и люди свободно рожденные, но, по-видимому, не очень состоятельные. Поэтический гений Аристофана проявился еще в юношеском возрасте. В 427 г., когда

ему было только девятнадцать лет, на сцене уже шла его пьеса, и он получил на состязаниях вторую награду. В 431 г., когда разразилась Пелопоннесская война, Аристофану было всего пятнадцать лет. Можно полагать, что именно этот страшный для всей Греции год был началом его сознательной жизни. Аристофан явился непосредственным очевидцем тех бедствий, которые постигли Афины в первые годы войны.

Когда умер Перикл и руководство делами после его смерти перешло в руки вождя радикальной демократии Клеона, Аристофану было семнадцать лет, следовательно, он мог уже сознательно воспринимать происходящие события. Аристофан, обвинявший в своих комедиях Перикла за развязывание войны, тем более отрицательно должен



Аристофан. Музей в Неаполе

был отнесен к установлению господства радикальной демократии, которая настаивала на более решительном ведении войны с Пелопоннесским союзом. Действительно, в 426 г. до н. э. на Великих Дионисиях Аристофан поставил комедию «Вавилоняне». Эта не дошедшая до нас пьеса содержала резкие нападки на Клеона, изображавшего бесчестным демагогом и взяточником. Клеон привлек Аристофана к ответственности, ссылаясь на то, что в пьесе были оскорблены народ и представители государственной власти в присутствии иностранцев. Аристофану с трудом удалось избежать наказания. До поры до времени Аристофан, как человек молодой, не мог сам выступать перед архонтом и просить хора. Поэтому перед архонтом как авторы пьес выступали друзья Аристофана и тем

самым принимали на себя ответственность за комедии. Так, комедия «Ахарняне» (425 г. до н. э.), в которой Аристофан призывал к скорейшему заключению мира со Спартой, была поставлена от имени поэта и актера Каллистрата. Молодой драматург был уже известен афинской публике, когда он выступил с этой пьесой, так как еще в 427 г. он представил на конкурс (конечно, тоже не от своего имени) комедию «Пирующие», которая, по-видимому, представляла собой сатиру на софистическое воспитание.

В 424 г. Аристофан поставил на Ленеях — уже под своим именем — комедию «Всадники». Пьеса получила первую награду. Но в следующем году Аристофан потерпел на состязаниях неудачу, выступив с комедией «Облака», осмеивающей новую философию

софистов. Позже он переработал пьесу, рассчитывая на второе представление, которое так и не состоялось. В 422 г. идет его комедия «Осы», в которой осмеивается афинское судопроизводство, в 421 г. — «Мир», в 414 г. — «Птицы» и в 411 г. — «Лисистрата», призывавшая, как и комедия «Мир», к прекращению войны со спартанцами, и, наконец, «Женщины на празднике Фесмофорий¹», пародировавшая трагедии Еврипида.

Особенно большой успех выпал на долю комедии «Лягушки» (405), которая представляет собой критику афинской драматургии последней четверти V в. до н. э. Успех этой пьесы был настолько велик, что она была поставлена вторично.

Следующие годы мало благоприятствовали политической комедии. Афины были разбиты в Пелопоннесской войне, взяты спартанским полководцем Лисандром, а их демократические учреждения уничтожены. Установилась так называемая «тирания тридцати». Затем последовала гражданская война за восстановление демократии. И хотя демократические учреждения в 403 г. до н. э. были восстановлены, демократия не могла уже вернуть прежней силы и значения. К тому же Афины обеднели. Трудно было найти богатых граждан, которые могли бы взять на себя издержки по постановке пьес, поэтому выступления хора были сведены к немногим партиям.

Аристофан должен был применяться к новым условиям. В двух его последних из дошедших до нас комедиях «Женщины в Народном собрании» (около 392 г. до н. э.) и «Плутос» («Богатство») — 388 г. до н. э.) почти совсем

исчезает злободневная политическая сатира. Эти пьесы представляют собой переход от «древней» политической комедии к комедии «средней», которая изображала человека в его частной жизни.

Дату смерти Аристофана относят приблизительно к 385 г. до н. э. Известно, что после «Плутоса» он написал еще две комедии. Они были поставлены на сцене от имени его сына Арарота, которому он хотел снискать благосклонность зрителей. Найденная в Афинах в начале XX в. надпись содержит сведения о том, что Арарот был победителем на Дионисиях 387 г. до н. э. Вне всякого сомнения, он выступал с одной из пьес своего отца.

Сохранилось одиннадцать комедий Аристофана, написал же он, по свидетельствам древних, свыше сорока пьес, но от большинства из них остались лишь небольшие отрывки. Все дошедшие до нас произведения Аристофана созданы им во время Пелопоннесской войны, за исключением двух, появившихся позже, в начале IV в. до н. э. В этих последних пьесах уже не ощущается той бьющей ключом политической жизни, которая развертывается перед нами в комедиях периода Пелопоннесской войны.

Какие же вопросы ставит Аристофан в комедиях, написанных им во время войны? Три его комедии могут быть отнесены к разряду специально антивоенных пьес, в которых содержится протест против Пелопоннесской войны и призыв к заключению мира со Спартой, — это «Ахарняне», «Мир» и «Лисистрата». Однако вопросы войны и мира Аристофан неоднократно затрагивает и в других своих пьесах. Поскольку

¹ Фесмофори — праздник Деметры, в котором могла принимать участие только женщины, обособлявшиеся для этого от мужчин.

война поддерживалась всей политикой афинской радикальной демократии, то драматург в своих антивоенных пьесах постоянно касается афинских государственных порядков и деятельности вождей демократии. Но у Аристофана есть две пьесы, специально посвященные порядкам, установленным современной драматургу афинской демократией. Это «Всадники» и «Осы». Однако и здесь необходимо заметить, что разные стороны афинских государственных порядков, особенно деятельность демагогов, постоянно критикуются и в других комедиях драматурга.

Аристофан понимал связь современных ему социально-экономических отношений с различными проявлениями общественной мысли. Люди, которые, как ему представляется, проводят дурную и своекорыстную политику, — защищают ложные взгляды в религии, философии и морали. С другой стороны, носители ложной мудрости являются, по его мнению, причиной того, что в Афинах появляются дурные политики. Поэтому в некоторых своих комедиях Аристофан критикует новые течения современной ему общественной мысли.

Так рождаются его комедии, в которых основное место занимают идеологические вопросы. В «Облаках» он критикует философию софистов и их методы

воспитания юношества, в «Лягушках» и «Женщинах на празднике Фесмофорий» — драматургию Еврипида. Нападки на Еврипида содержатся, кроме того, и в «Ахарнианах». Высмеивая Еврипида, Аристофан имеет в виду не только творчество этого драматурга, но и все новое направление тогдашней трагической поэзии.

Три комедии драматурга содержат критику социальных утопий того времени. Две из них — «Женщины в Народном собрании» и «Плутос» — созданы Аристофаном уже после окончания Пелопоннесской войны. Третья пьеса «Птицы» — написана еще за десять лет до окончания войны. Как в последней группе комедий Аристофана, так и во всей его драматургии она занимает несколько особое место. По своей теме «Птицы» — социальная утопия, но в то же время это комедия-сказка, в которой наряду с людьми в качестве действующих лиц выступают и птицы. Вместе с тем эта комедия близко примыкает к пьесам собственно политическим, в частности к таким, в которых драматург выступает против Пелопоннесской войны.

Пьесы Аристофана будут рассмотрены в хронологической последовательности, но прежде необходимо остановиться на вопросе строения древней комедии.

СТРОЕНИЕ ДРЕВНЕЙ КОМЕДИИ

Как и трагедия, комедия начиналась прологом, в котором давалась завязка действия. В прологе выступали два-три действующих лица, он содержал несколько сцен и оказывался обычно значительно длиннее, чем в трагедии. За прологом шел парод, то есть вступительная песня хора при выходе его

на оркестру. Необходимо отметить, что хоровые партии, органически входящие в развитие действия, занимали значительное место в комедии. Хор или активно поддерживал основную идею, с которой выступал главный персонаж, или, наоборот, энергично боролся с этой идеей, противопоставляя ей свое пони-

манье того или иного общественного принципа.

Хор в комедии состоял из двадцати четырех человек и разделялся на полухория, по двенадцати человек в каждом. Песня одного полухория и ответная песня другого носили название *оды* и *антоды*. Парод в комедии был в большей степени драматическим, чем лирическим. Он представлял собой смесь пения, речитатива и простого диалога. В пароде было много экспрессии, доходившей иногда до буйства. Хоревты обменивались впечатлениями, требовали ответа от актеров, ссорились с ними. Всегда живой и шумный, парод напоминал вторжение дионисийской толпы на деревенскую площадь.

За пародом следовали различные эпизодии, то есть диалогические части комедии, отделенные друг от друга песнями хора. Число эпизодиев было различным, как различной была и их длина. Во многих из них диалог сочетался с пением. Между эпизодиями почти всегда шел *агон*, то есть словесный поединок, во время которого два противника защищали противоположные положения, а хор подстрекал их. Среди хоровых партий необходимо отметить так называемую *парабасу*¹. В конце этого эпизодия, следовавшего

непосредственно за пародом, хор сбрасывал свои маски и приближался на несколько шагов к зрителям. Иногда хор вначале пел короткую песню, а затем следовала речь предводителя хора — *корифея*, которая называлась *анapestами* (от употреблявшегося в ней размера). Эта речь оканчивалась длинной фразой, произносимой без передышки, — так называемый *пигос* (дословно — *удушье*). Далее шла *ода* и *эпиррема* (дословно — *присказка*), то есть речь к зрителям, произносимая *корифеем* одного полухория; затем — *антода* и *антэпиррема*, произносимая *корифеем* другого полухория. В некоторых комедиях наряду с большой *парабасой* существовала еще и малая. В *парабасе* *корифей* старался выставить перед зрителями заслуги поэта или от лица поэта высказывался по поводу тех или иных современных событий. Таким образом, в *парабасе*, собственно, происходил перерыв в развитии действия.

Последняя часть комедии называлась, как и в трагедии, *экзод* (*уход*), поскольку хор в конце комедии покидал оркестру.

Песни хора обычно сопровождались танцами. Комедийный танец носил название *кórдакса* и отличался нередко буйным и разнузданным характером.

«АХАРНЯНЕ»

Эта самая ранняя из дошедших до нас пьес Аристофана была поставлена на Ленеях в 425 г. до н. э. и получила первую награду. Герой пьесы — честный земледелец *Дикеополь* (то есть *Справедливый гражданин*). Утомленный войной и обманом демагогов, он заключает со спартамцами мир для себя и сво-

ей семьи. Тем самым он сразу же избавляет себя от всех бедствий войны и начинает вести мирную счастливую жизнь. Нужна была известная смелость, чтобы в тот момент, когда война была еще в полном разгаре, выступить перед афинскими зрителями с пропагандой идеи мира. Аристофан поступает очень

¹ Буквально — выход вперед (то есть к зрителям).

осторожно. Он говорит о ничтожности причин, вызвавших войну, с негодованием обрушивается на ее виновников и добродушно осмеивает тех, кто в силу своего заблуждения является искренним ее сторонником, не понимая пока, что его обманывают бесчестные демагоги. В число ярых сторонников войны попадают в комедии аттические земледельцы, ахарнские старики, добывавшие себе пропитание возделыванием винограда и продажей угля. Понятно, почему Аристофан составил в этой комедии хор из ахарнян и по имени хора, как он большей частью и делал, дал название пьесе. Ахарняне, пострадавшие сильнее других сельских жителей Аттики от вражеского нашествия, были страшно озлоблены против спартанцев. К тому же Ахарны были самым большим демом Аттики и, по свидетельству Фукидида, выставляли три тысячи гоплитов. По всей вероятности, немалую роль играли также соображения драматургического и сценического характера. У афинян было в обычае подшучивать над деревенскими жителями, которых всегда видели на улицах Афин с палками в руках, погоняющими своих ослов, нагруженных корзинами с углем. Об ахарнянах сложилось мнение как об очень вспыльчивых и упрямых людях, и тем интереснее было в развитии комедийного действия заставить их отказаться от своих взглядов, оправдывавших войну. Автор намеренно изображает в комедии причины войны как ничтожные, недостойные внимания эпизоды. Один раз подвыпившие афинские юноши украли в Мегарах девку Симету. Тогда, в свою очередь, мегарцы украли у жены Перикла Аспасии двух девочек. Так вот, из-за трех публичных женщин и разразилась война. Разгне-

ванный олимпиец (то есть Перикл) мечет грома и молнии и издает постановление, запрещающее мегарцам доступ на афинскую землю и афинский рынок.

Таким образом, наряду с реальной экономической причиной (торговое соперничество Афин и Мегар) выступают и причины вымышленные. Цель этого комедийного вымысла — показать ничтожность причин, породивших войну. Кто же заинтересован в продолжении войны, возникшей из-за трех веселых девиц? Прежде всего демагоги, постоянно обманывающие народ и нживающиеся во время войны. Война нужна и профессиональным военным, так как они останутся без дела, если наступит мир. В качестве такого солдата по профессии выведен полководец Ламах, который, впрочем, не играл в Афинах сколько-нибудь значительной политической роли.

Действие комедии начинается на Пниксе, где устраивались Народные собрания. Очевидно, какая-то часть оркестры непосредственно перед сценой должна была изображать это место. Сцена же изображала, как это требуется развитием действия, три дома: Дикеополя. Еврипида и Ламаха. Возможно, что два последние дома помещались условно в параскениях.

Дикеополь пришел в Народное собрание с самого раннего утра. От твердо решил ругаться здесь со всяким, кто будет говорить против мира. Появляется наконец народ, глашатай, должностные лица, стража. Сюда же приходят афинские старейшины, которые раньше были отправлены в качестве послов к персидскому царю. Вместе с ними прибывает из Персии и Псевдартабаз, «царево око»¹. Послы уверяют, что персидский царь готов помочь афинянам

¹ Маска Псевдартабаза имела посреди лба огромный глаз.

и людьми и деньгами. Но Дикеополь угрозами добивается правды от «церева ока»: оказывается, персидский царь и не думает присылать афинянам денег. Дикеополь готов с горя повеситься. Он зовет прорицателя Амфитея, который уже перед этим появлялся на оркестре и, выдавая себя за потомка Деметры, утверждает, что боги ему одному поручили заключить мир со Спартой. Когда Амфитея является, он получает 8 драхм за то, чтобы немедленно бежал в Спарту и заключил со спартанцами мир только для Дикеополя и его семьи. Вскоре Амфитея прибегает обратно и, передавая Дикеополю амфору с тридцатилетним миром, сообщает, что старики ахаряне проникли о заключении мира и ищут Дикеополя. Этими словами подготавливается вступление хора: на оркестру вбегают ахарнские старики-угольщики. Они готовы закидать камнями изменника Дикеополя, заключившего со спартанцами мир.

Однако Дикеополю удается уговорить хор выслушать его речь в защиту мира, которую он будет держать, положив голову на плаху.

Стремясь разжалобить ахарян, Дикеополь стучится в дверь Еврипида и, когда тот появляется на экикклеме, получает от него жалкие лохмотья нищего Телефа — героя одной не дошедшей до нас трагедии Еврипида. В этом костюме Дикеополь и выступает перед разъяренным хором. В длинной речи он доказывает ахарнским старикам, что сам не меньше их ненавидит спартанцев, повредивших его виноградник, но в то же время он пытается убедить хор, что виновниками продолжающейся войны являются не спартанцы, а сами афиняне, не желающие заключить мир.

Одна половина хора принимает сторону Дикеополя, но другая с ним не со-

глашается и зовет себе на помощь полководца Ламаха. Тот появляется на оркестре в боевом вооружении, наступает на Дикеополя, но скоро оказывается одураченным и побежденным. Противники расходятся по домам. Ламах готовится к новому выступлению. Дикеополь же рассылает посольства во вражеские города с мирными предложениями и с заявлением, что все они могут свободно торговать и покупать на его территории. В связи с этим возникает ряд забавных буффонно-комических положений. Отощавший мегарец, чтобы спастись от голода, продает под видом свинок двух своих девочек. В то время как идет продажа, девочки хрюкают в мешке. Один земледelec, у которого беотийцы угнали быков, просит Дикеополя одолжить хотя бы каплю мира. Но в этом товаре Дикеополь отказывает всем, кроме одной невесты, боящейся, что ее будущий муж уйдет на войну. Явившейся от ее имени подруге Дикеополь паливает в сосуд немного мира, так как женщины не должны страдать от войны, в которой они совсем не виноваты. Дикеополю удается убедить ахарян в своей правоте — среди бедствий войны он один наслаждается благами мира. В это время приходит известие о том, что враг перешел границу. Стратег Ламах идет на войну. Дикеополь, захватив обильные яства, отправляется на веселый пир. Скоро Ламаха приносят раненого и стонущего от боли; прыгая через ров, он вывихнул ногу и расшиб о камни голову. А в это время появляется на оркестре в игривом окружении двух танцовщиц Дикеополь, управляющий праздником. Хор славит Дикеополя.

Острота комической ситуации достигается в этой пьесе тем, что, по замыслу автора, герой ее пытается в одиночку бороться с войной, в которую были

втянуты все греческие государства и в которой оказались тесно переплетенными экономические и политические интересы. Для этого он использует домашние средства, в своих личных интересах изолируя себя от государства и делая территорию своей усадьбы своеобразным международным рынком. И что же? В своем стремлении вести борьбу против войны, доказать ее вред и ненужность для простых людей Дикеополь оказывается не одиноким. Такие же труженики, как и он, не только в Афишах, но и в других местах Греции горячо одобряют его решение.

В таком построении сюжета, когда простой земледелец решает сложный государственный вопрос, есть определенная преднамеренность. Здесь проводится мысль, встречающаяся потом и в других комедиях Аристофана: руководствуясь здравым смыслом, который помогает в решении житейских дел, простые люди — и в первую очередь земледельцы — успешно разрешают сложные государственные дела, особенно когда эти дела нарочно запутаны демагогами. И если даже демагогам удастся увести земледельцев на какое-то время на неправильный путь — в данном случае на путь войны, — все равно народ найдет потом безошибочный выход из положения.

Конфликт в комедии построен так, что люди, которые должны были бы находиться в одном лагере, выступают друг против друга. В комедийно-воинственном азарте ахарнские старики хотят уничтожить Дикеополь. Обе враждебные стороны — земледельцы, и по вопросу о войне им не стоило бы враждовать друг с другом. Но драматург должен был принимать во внимание, что среди крестьян тогда были еще искрен-

ные сторонники войны, тем более что немалую роль играло и озлобление против спартанцев за разорение, причиненное ими сельскому хозяйству Аттики. Поэтому естественно, что автор стремится переубедить воинственных ахарнян и разъяснить им их ошибки.

В этом ему помогает трагическая муза Еврипида. Дикеополь не уверен, что его будут хорошо слушать, если он не использует некоторых приемов драматургического мастерства Еврипида, и в частности кое-каких аксессуаров, с которыми выступают герои его трагедий. Так, заостренная, местами переходящая в шарж критика драматургических приемов Еврипида органично входит в развитие сюжетной линии комедии. Основная мысль Аристофана, развитая позже подробно в «Лягушках», сводится к тому, что Еврипид принизил героическое звучание трагедии, превратив ее героев в обыкновенных людей и окружив их обыкновенными, будничными и просто жалкими вещами, совсем не подходящими для высокой героической трагедии. Только комедийному плуту, хотя бы и симпатичному, но смешному персонажу, пристало пользоваться столь немужественным языком и столь прозаическими предметами.

В «Ахарнянах» есть любопытная сценка, рисующая празднование Сельских Дионисий Дикеополем. Она дается сразу же после парода хора. В фаллическом шествии идет впереди дочь Дикеополя, которая несет корзину с жертвенным пирогом, за ней следуют два раба, несущие, высоко подняв, фалл, шествие замыкает сам Дикеополь, поющий фаллический гимн, в то время как его жена с крыши дома смотрит на эту домашнюю дионисийскую процессию.

«ВСАДНИКИ»

В состязаниях на Ленеях в 424 г. до н. э. Аристофан в первый раз выступил под своим собственным именем и получил первый приз за комедию «Всадники».

В ней он нападает на вождя радикально-демократических кругов Клеона, критикуя вместе с тем и некоторые учреждения афинской демократии. Аристофан ненавидел Клеона как сторонника продолжения войны со Спартой, и перенес на его личность все черты дурных и своекорыстных демагогов. Аристофан не побоялся выступить против влиятельного вождя, хотя именно в 424 г. до н. э. последний достиг наибольшей популярности, что объясняется военными событиями этого года.

После ряда неудач афинскому полководцу Демосфену, стороннику умеренной демократии, удалось высадиться на юге Пеллопоннеса и захватить гавань Пилос. Попытки спартацев вернуть Пилос оставались безуспешными. Наоборот, их отряд в четыреста человек оказался отрезанным и осажденным афинянами на небольшом острове Сфактерии перед входом в Пилосскую гавань. Но осада гарнизона велась крайне вяло. Клеон выступил в Народном собрании с резкой речью, обвиняя полководцев в умышленном затягивании войны. Народное собрание поручило командование пилосской экспедицией Клеону, подчинив ему Демосфена. Клеон выехал к войску с несколькими сотнями легковооруженных воинов, и через несколько дней Сфактерия была взята приступом, а пленные спартацы отправлены в Афины в качестве заложников. Пилосская экспедиция и эпизод со Сфактерией не один раз упоминаются в комедии, при-

чем Аристофан изображает дело так, будто Клеон только собрал плоды трудов своего предшественника по командованию.

Аристофан выводит в этой пьесе и афинский народ в виде старикашки Демоса, от старости уже впавшего в детство и во всем слушающегося своего слугу Кожевника, то есть Клеона¹.

Хор комедии состоит из всадников — наиболее аристократической части афинского войска. Возможно, что хор выезжал на оркестру на спинах своих товарищей, — по крайней мере до нас дошло такое вазовое изображение, относящееся, правда, к более раннему периоду (см. рис. на стр. 209).

Действие комедии происходит перед домом Демоса. В прологе выступают не названные по имени рабы Демоса, под которыми подразумеваются афинские полководцы Никий и Демосфен. Они проклинают нового раба Кожевника. С тех пор как он вошел в дом, на них непрерывно сыплются удары. Новый раб льстит все время Демосу, несносному, наполовину глухому старику. Кожевник ворует то, что слуги готовят для Демоса, и преподносит старику от своего имени, не позволяя другим слугам служить хозяину. Никий даже говорит о том, что лучше всего умереть. Но из оракула, похищенного за сценой (в доме Демоса) у спящего Кожевника, Никий и Демосфен узнают, что господство Кожевника будет свергнуто Колбасником. В этот момент на оркестру выходит уличный продавец колбас.

В афинском обществе того времени это была довольно популярная, хотя

¹ Клеон был владельцем кожевенной мастерской.



Хор всадников. Ваза VI в. до н. э.

и несколько презираемая фигура. Никий и Демосфен восторженно приветствуют его и сулят ему богатство и счастье. Пока Никий отправляется в дом сторожить, как бы не проснулся Шафлагонец¹, Демосфен, показывая на зрителей в театре, говорит Колбаснику, что отныне последний будет господином над всеми — и над Народным собранием, и над гаванями, и над Пниксом. Он сможет попирать ногами Совет и стратегов. Предложив затем Колбаснику взобраться на его лоток, Демосфен говорит, что острова, порты и корабли, которые тот видит, и Кария² и Карфаген,

в сторону которых он посматривает, — все будет для него предметом торговли.

Колбасник, однако, считает себя недостойным получить власть. Ведь он происходит от дурных родителей, к тому же не получил никакого образования, умеет только читать, да и то с трудом. На это Демосфен возражает, что демагогу и не нужно быть честным и образованным человеком; надо быть только невеждой и плутом. Чтобы привлечь к себе народ, необходимо всегда говорить ему сладкие словечки и обещать вкусную еду. Колбасник имеет, впрочем, все данные, чтобы стать демагогом:

¹ Пафлагония — область в Малой Азии.

² Кария — юго-западная часть Малой Азии.

мерзкий голос, дурное происхождение, повадки рыночных торговцев. Наконец, Демосфен говорит, что Колбаснику будут помогать всадники¹, порядочные люди из граждан, и всякий разумный человек из жителей. «И не бойся,— добавляет Демосфен,— ты не увидишь его лица, ведь из-за страха перед ним никто из изготовляющих маски не пожелал его изобразить; однако его прекрасно узнают, ведь зрители — умные люди».

Но вот появляется Кожевник. Демосфен призывает на помощь всадников, которые бурно врываются на оркестру. Следует воинственная песня всадников, призывающая бить преступника, клеветущего на них², вора и прожорливую Харибду³. Начинается перебранка, сопровождающаяся дракой между Колбасником и Кожевником, один старается перекричать другого. В перебранке принимают участие Демосфен и хор, выступающие на стороне Колбасника, который избивает Кожевника своими колбасами. Кожевник убегает, чтобы доставить Совету о «заговоре».

После этого начинается парабаса. Обращаясь с просьбой от имени хора послушать анапесты, корифей говорит, что, если бы кто из прежних поэтов попросил их выступить с парабасой, они нелегко согласились бы на это. Но поэт (то есть Аристофан) достоин услуги потому, что он стоит за правду и смело выступает против Тифона⁴ и опустошительного урагана.

Из Совета прибегает Колбасник и рассказывает, как ему удалось одержать победу над Кожевником. Кожевник стал обвинять всадников в заговоре против народа. Но Колбасник сумел привлечь Совет на свою сторону, сообщив ему о том, что впервые за время войны подешевели селедки. Все лица тотчас прояснились. Когда же Колбасник по секрету посоветовал скупить у ремесленников все горшки, чтобы приобрести на обол побольше селедок, все принялись аплодировать и смотрели на него с раскрытым ртом. Кожевник пытался еще сопротивляться и сообщил даже Совету о том, что якобы прибыл посол от спартанцев вести переговоры о мире, но все в один голос закричали:

...Мир не нужен!

Как глуп ты! Мир теперь, когда и так Подешевели сельди! Мы воюем!⁵

Заседание Совета было закрыто, все стали прыгать через решетки⁶. Колбасник же самый первый побежал на рынок, скупил там для приправы к сельдям всю зелень и раздал ее даром тем членам Совета, кто в этом нуждался. За это все осыпали его похвалами.

Прибывший из Совета Кожевник и не думает сдаваться. Он требует, чтобы Демос вышел из своего дома и посмотрел, как нагло обходятся с его слугой. В присутствии появившегося Демоса происходит агон между Колбасником и Кожевником. Интересно, что Колбасник хотел бы, чтобы Демос судил не на Пниксе. Но Демос наотрез отказы-

¹ Этими словами подготавливается вступление хора на оркестру.

² Клеон обвинял всадников в дезертирстве; по свидетельству древнего комментатора, они в начале кампании действительно уклонялись от войны.

³ Х а р и б д а — морское чудовище в образе женщины, трижды в день выбрасывающее из пасти воду и трижды в день поглощающее ее снова.

⁴ Т и ф о н — чудовищный мифический змей; здесь под Тифоном подразумевается Клеон.

⁵ А р и с т о ф а н, Комедии, в 2-х томах, т. 1, пер. с древнегреческого. Общ. ред. Ф. А. Петровского и В. Н. Ярхо, М., Гослитиздат, 1954, стр. 133.

⁶ Место заседания огораживалось невысокими деревянными решетками.

вается судить где-либо в другом месте. Колбасник считает свое дело совсем погибшим; когда старый Демос у себя дома, он — мудрейший из людей, но как только он сидит на скале Пниксе, он глупеет.

Кожевник уверяет Демоса в своей любви и преданности, но Колбасник его разоблачает. В этой сцене много буффонады. Так, Колбасник не позволяет Демосу сидеть на голых камнях, а подкладывает под него подушку, что Демос характеризует как истинно благородное и демократическое дело. Однако буффонада и здесь перемежается с серьезным обсуждением двух политических программ. Народ, говорит Колбасник, уже восьмой год живет из-за войны в бочках, пещерах и башнях, а Кожевник все не заключает мир и даже прогнал послов, приходивших с мирными предложениями. Где здесь любовь к народу, о которой он говорит? Но Кожевник возражает, что это сделано для того, чтобы отдать под власть Демоса всю Элладу.

Колбасник разоблачает настоящие намерения Кожевника, способного только грабить в свое удовольствие города, платящие дань, и добиваться того, чтобы Демос за бурей войны не заметил его плутней. Кожевник все время пугает народ мнимыми заговорами, поскольку ему удобнее ловить рыбу в мутной воде. Оба противника в конце концов удаляются, чтобы принести Демосу свои оракулы (намек на использование в политической игре древних пророчеств, часто поддельных). Хор поет песню о том, что сладостным будет свет дня для всех, кто живет в городе, если Клеон сгинет. Именно в этой хоровой партии Клеон назван один раз своим собственным именем.

В больших тюках оба противника приносят Демосу свои пророчества. Колбасник побеждает Клеона — его пророчества оказываются лучше. Демос уже готов предаться Колбаснику и просит руководить его старостью и заново воспитывать как ребенка. Но Клеон обещает Демосу ежедневно доставлять ему хлеб и другие съестные припасы. Тогда Демос заявляет, что тот из двух соперников получит бразды правления над Пниксом, который сумеет лучше угодить ему.

Клеон и Колбасник приносят свои корзины с припасами и затем стремительно бросаются, отталкивая друг друга, угощать старика, предлагая ему самые разнообразные блюда. В последний момент Колбаснику удается даже стащить у противника жареного зайца и поднести Демосу. Получив хорошее угощение и убедившись в том, что Колбасник отдал ему все, а в корзине Клеона остается еще много добра, Демос требует, чтобы Клеон сложил с себя власть, которая отойдет теперь к Колбаснику. Клеон принужден передать венок своему противнику, после чего удаляется со сцены. Демос спрашивает теперь Колбасника, как его имя. Тот отвечает, что его зовут Агоракрит, так как он всегда жил на площади, занимаясь судебными тяжбами¹. Колбасник-Агоракрит говорит, что отныне он изо всех сил будет заботиться о Демосе. Оба удаляются в дом.

В эксоде на оркестре появляется празднично одетый Агоракрит. Корифей приветствует его, как светоча священных Афин и защитника островов (то есть союзников). Агоракрит сообщает, что он сварил Демоса в котле и сделал его из безобразного старика молодым

¹ Слово «Агоракрит» происходит от двух греческих слов: *ἀγορά* — площадь и *κρίνω* — сужу, разбираю судебные дела.

и красивым. Этот удачно примененный мотив народной сказки имеет и определенную политическую тенденцию: Демос стал таким, каким он был во времена Марафона и Саламина.

Агоракрит говорит Демосу, каким глупцом тот был раньше, когда подчинялся разным бесчестным демагогам, льстившим ему ради своей выгоды. Демосу стыдно за свои прежние ошибки. Теперь он будет вести себя иначе. Он не позволит выступать в Народном собрании «безбородым» — новомодным юнцам, он выплатит жалованье гребцам, как только флот войдет в гавань; гоплит, занесенный в список, не сможет по знакомству отдалить свой срок нести службу. Кроме того, Агоракрит заявляет Демосу, что он сможет предоставить ему перемирие на тридцать лет. Выбегает танцовщица — нимфа Перемирия. Демос в восторге от ее красоты и спрашивает, нельзя ли ему с ней позабавиться. Агоракрит отдает ему нимфу Перемирия, с которой Демос отправляется в поля.

Комедия «Всадники» представляет собой бесспорно самую яркую из всех политических пьес Аристофана. В ней дано острое и злое сатирическое изображение афинской рабовладельческой демократии, ее учреждений и порядков в том их виде, какой они получили к последней четверти V в. до н. э. Вождь этой демократии — Клеон выведен в пьесе человеком бесчестным; он явно злоупотребляет доверием простодушного народа, все время обманывает его и наживается за счет государства.

Однако и в этой наиболее острой из политических комедий Аристофана, в которой уже непосредственно обсуждаются вопросы государственного устройства, драматург не выступает против демократии вообще: он желал бы только устранить некоторые ее не-

достатки и болезни. Аристофан не всегда понимает истинную причину происхождения этих недостатков, сводя все к злой воле отдельных бесчестных демагогов. Он желал бы реформировать современную ему демократию, но у него нет и мысли о замене ее аристократическим режимом.

Что касается Клеона, то не может быть и речи о том, чтобы принять в буквальном смысле то карикатурное изображение его, какое дается в комедии. Трудно представить себе, чтобы Клеон пришел к власти, а затем в течение семи лет оставался признанным вождем радикальной демократии, если бы только и делал, что грубо обманывал народ. Однако в качестве явного поборника войны и милитаризации всей государственной жизни он был ненавистен Аристофану, не стеснявшемуся в средствах для обличения тех, чья деятельность, по его мнению, наносила стране непоправимый вред.

Отрицательно характеризуя Клеона, Аристофан выводит в этой пьесе всадников как положительных персонажей. Едва ли это проявление аристократических симпатий Аристофана; поэт просто стремится найти союзников в борьбе с ненавистным Клеоном. Два года спустя в комедии «Облака» драматург осмеет тип молодого бездельника-аристократа.

Возникает вопрос, почему в качестве спасителя государства выведен Колбасник, человек весьма сомнительной нравственности. Но выбор именно такого персонажа нужен драматургу для первой части пьесы. Кожевник, наделенный сочными фольклорными чертами чудоплута, настолько нагл и бесчестен, что отобрать у него власть может только еще более бесчестный и наглый человек. Однако в конце пьесы Колбасник, выступающий уже под именем Агора-

критка, показан добродетельным и благородным гражданином, указывающим Демосу на его прошлые ошибки в управлении государством. Оказывается, вначале он только притворялся, чтобы одержать победу над Кожевником (Клеоном).

На чисто сценические достоинства пьесы указывалось при изложении

и анализе ее содержания. В комедии всюду разбросаны намеки на события тогдашней жизни и на отдельных современников поэта. Эти намеки, в некоторых случаях уже не доступные нашему пониманию, встречали, вне всякого сомнения, живейшее одобрение афинских зрителей, присутствовавших на представлении «Всадников».

«ОБЛАКА»

В 423 г. до н. э. на Великих Дионисиях Аристофан ставит комедию «Облака». В ней он осмеивает новую софистическую философию и новую систему воспитания и обучения юношества. Комедия эта успеха не имела. Аристофан, как уже говорилось, позже переработал ее, имея в виду новое представление, но оно так и не состоялось. Комедия дошла до нас уже в этой переработке. Быть может, некоторая сложность пьесы, являющейся настоящей комедией идей, и оказалась причиной того, что она не была по достоинству оценена афинянами. Зато в последующее время эта комедия получила полное признание и считается одной из лучших.

Главой школы софистов выведено в комедии историческое лицо, знаменитый философ Сократ.

Драматург строит фабулу комедии на противопоставлении и столкновении носителя ложной мудрости Сократа и носителя здравого житейского опыта, покинувшего счастливую деревенскую жизнь по настоянию своей родовитой жены. Мудрость Сократа оказывается в конечном счете беспильной перед всем строем чувств и понятий, впитанных Стрепсиадам вместе с молоком матери,

хотя в пьесе он показан человеком, уже подвергшимся дурному влиянию города. Однако сын Стрепсиада, бездельник и мот, оказывается очень восприимчивым к лжеучению Сократа и под конец пьесы превращается в достойного ученика своего учителя.

Название «Облака» комедия получила оттого, что хор в ней состоял из двадцати четырех женщин-Облаков¹. Проскений изображал фасады двух соседних домов — Стрепсиада и Сократа.

Действие пьесы начинается на рассвете. Стрепсиад и его сын Фидиппид лежат на крыльце. Сын спит спокойно, отцу же, наоборот, не спится. Его тревожат мотовство и долги сына, увлекающегося бегами. В конце концов, Стрепсиад придумывает средство избавиться от долгов. Он будит сына и требует, чтобы тот пошел учиться к Сократу, который в своей «мыслильне» (φροντιστήριον — столь же диковинное словечко, как и русское «мыслильня») учит выгрызать правые и неправые дела. Если сын научится этой неправо́й науке, отцу не надо будет платить долгов. Но Фидиппид наотрез отказывается идти в «мыслильню», к этим босоногим и бледнолицым шарлатанам, и старик

¹ Греческое слово «νεφέλη» («облако») женского рода.

после некоторых колебаний сам решает поступить в обучение к Сократу. Спустившись с крыльца, Стрепсиад стучится в дверь «мыслильни». Дверь открывается, и старик видит внутри помещения учеников философа, бледных и изнуренных. Виден и сам Сократ, висящий в воздухе в плетеной корзинке. На вопрос Стрепсиада, что он там делает, Сократ важно отвечает:

...Беспыльна мысль
Проникнуть в тайны мира запредельного,
В пространствах не повиснув и не будучи
Соединенной с однородным воздухом¹.

Спустившись на землю, Сократ спрашивает Стрепсиада, зачем тот пришел к нему. Старик излагает свою просьбу и клянется богами, что хорошо заплатит за учение. Бросив замечание о богах, что эта монета здесь не в ходу, и получив от старика заверение, что тот действительно желает познать божественные дела и беседовать с Облаками, богинями надо всеми, Сократ соглашается взять его в науку. Он сажает Стрепсиада на священное ложе, надевает венки и сыплет на его голову муку. Это — церемония посвящения в науку. Сократ молится при этом светлому Эфиру, окружающему со всех сторон землю, и богиням-Облакам, посылающим людям гром и молнии. После призыва Сократа среди ударов грома слышится из-за сцены пение хора, а затем на оркестру медленно вступают Облака. Оказывается, что облака — это символ той высшей беспредельности и утонченной пустоты, которые представляются Аристофану общими чертами культуры.

...Это вот кто питает ученых
И врачей, и гадателей, франтов в кудрях,
с перетеньками на крашевых пальцах,
Голосистых искусников в скучных хорах,
описателей высшей надзвездных,
Вот кто кормит бездельников праздных,
а те прославляют их в высренних песнях².

Пока за сценой происходит обучение, хор выступает с парабасой. Обращаясь к зрителям, корифей от имени хора упрекает их за то, что они не оценили комедии³, которую сам поэт признает лучшим из всех своих произведений. Но теперь он вновь хочет показать эту пьесу, стоившую ему так много труда. Комедия отличается от тех грубоватых пьес, которые пишут соперники поэта. Ее действующие лица не носят фалла, в ней не смеются над исполнителями кордака (танец с неприличными телодвижениями); в ней нет старика, который, декламируя стихи, бьет палкой того, кто находится близ него, чтобы вызвать грубые шутки.

Комедия вышла на сцену, полагаясь на заложенную в ней идею и на звучные стихи. И сам поэт не стремится обмануть зрителей, повторяя по два и по три раза одни и те же сюжеты, но приносит им новые, придуманные с большим искусством и ни в чем не похожие друг на друга. После парабасы обучение Стрепсиада продолжается на глазах у публики. Но старик оказывается совершенно неспособным к сократовскому лжеучению, он сразу же забывает все, чему его учат, и Сократ прогоняет Стрепсиада. Тогда по совету Облаков Стрепсиад посылает учиться к Сократу правой и неправой науке своего сына Фидиппида.

¹ Аристофан, Комедии, т. I, стр. 190.

² Там же, стр. 197.

³ Имеется в виду провал «Облаков» при постановке в 423 г. до н. э. Совершенно очевидно, что эта парабаса (или по крайней мере часть ее) была составлена Аристофаном в расчете на новое представление пьесы.

Затем начинается обычный агон. Из дома Сократа выходят Правда и Кривда (точнее говоря, Справедливое и Несправедливое слово; по-гречески «λόγος» — слово — мужского рода). Они вступают в перебранку, и каждый старается перетянуть молодого человека на свою сторону. Хор предлагает Правде рассказать о том, как воспитывали молодых людей раньше, а Кривде о том, каково новое учение.

Правда начинает похвалу прежнему воспитанию с оценки такого качества, как скромность. Прежде считалось неприличным, чтобы дети возвышали голос. Чинно шли мальчики к учителю музыки, легко одетые, даже если валил снег. Они пели старинные песни, завещанные еще от предков. Неприхотливость и суровое воспитание дало воинов Марафона. Правда зовет Фидиппида к себе и обещает ему:

Презирать ты научишься рыночный шум,
ненавидеть цирюльни и бани,
Безобразных поступков стыдиться, крас-
неть, от насмешек грозой загораться,
Перед старшими с места учтиво вставать,
поднимаясь при их приближеньи,
И почтительным сыном родителю быть,
не грубить, не ворчать и не спорить¹.

Возражая Правде, Кривда говорит, что никогда еще и нигде нравственная чистота не приносила пользы. Пусть Фидиппид подумает о невыгодах скромности; она лишает нас всех удовольствий: женщин, игр, праздников, вина и веселья. Положим, молодой человек вступил в связь с чужой женой и затем попался; он погиб, если не сумеет защитить себя.

Другое дело, если он будет уверять мужа, что ведь и Зевс поддается любви к женщинам, а может ли смертный быть сильнее бога?² В конце концов победителем в агоне выходит Кривда.

Фидиппид хорошо обучился у Сократа всем тонкостям его науки. Стрепсиад счастлив, он уверен, что выиграет теперь все процессы. Действительно, благодаря науке Стрепсиад легко отделяется от двух своих кредиторов. Они удаляются, угрожая судом. Но почти в тот же момент обнаруживается, что сократовская наука падает на голову самого Стрепсиада.

Стрепсиад выбегает из дома, призывая к себе на помощь соседей, родственников и всех граждан. Оказывается, за обедом Фидиппид побил отца, поспорив с ним о достоинствах старой и новой поэзии. Отец стоял за Симонида³ и Эсхила, сын — за Еврипида. Отец возмущается поведением сына, но Фидиппид доказывает отцу, что он имел полное право его побить. Если отец бил его в детстве, желая ему добра, то почему же сын не может также бить отца, желая ему добра? Если дети плачут, то отчего же не плакать и отцам? Может быть, отец скажет, что закон допускает бить детей? Но ведь старик — вдвойне ребенок. Стало быть, гораздо справедливее [наказывать стариков, чем молодых. На замечание отца, что не существует такого закона, который допускал бы, чтобы били отца, сын отвечает:

А кто обычай старый ввел, тот не был человеком?

.....

¹ Аристофан, Комедии, т. I, стр. 234.

² Здесь пародируется то место из трагедии Еврипида «Ипполит», где кормилица говорит Федре, влюбившейся в своего пасынка, что потока Афродиты остановить нельзя, что любят люди и боги, и неужели Федра желает быть правдивнее самих богов?

³ Симоид — выдающийся представитель хоровой лирики Древней Греции (ок. 556—469 гг. до н. э.).

Так почему же мне нельзя ввести ^{новый,} обычаи,
Чтоб дети возвращать могли родителям
побоб? ¹

Стрепсиад приводит еще один довод:
...Как теперь меня, потом тебя обидит,
Когда родится твой же сын.

На это Фидиппид резонно отвечает:

— А если не родится?
Так, значит, блт я даром, ты ж в гробу
смеяться будешь? ²

Побежденный «логикой» сына, Стрепсиад все же раскаивается в том, что отправил сына учиться к Сократу. Теперь он желает отомстить всем софистам. Он кричит слуге, чтобы тот принес лестницу, взял топор и изрубил крышу «мыслильни», сам, схватив факел, лезет на крышу и поджигает ее. На вопрос перепуганного сократовского ученика, что он делает с домом, Стрепсиад отвечает, что рассуждает о тонких материях с бревнами. На такой же вопрос Сократа Стрепсиад отвечает, воспроизводя дословно слова философа, сказанные при первой их встрече:

Парю в пространствах, мысля о судьбе
светил ³.

Комизм такого ответа усиливается сходством ситуации. Только вначале Сократ был вверху, подвешенный в своей корзинке, а Стрепсиад вопрошал его снизу, теперь же Стрепсиад стоит вверху, на крыше, а Сократ и его ученики задают ему вопросы, находясь внизу, выглядывая, вероятно, из окон «мыслильни».

Аристофан ополчается в этой пьесе против философии софистов и говорит об ее развращающем влиянии на нравы общества, и в особенности на юноше-

ство. Какие обвинения предъявляет поэт софистам? Прежде всего, это безбожники, отвергающие богов отечественной религии. В качестве новых богов появляются Хаос, Облака, Вихрь и Язык. Совершенно очевидно, что вся сложность религиозных воззрений софистов этим не исчерпана, но для поэта, желающего показать, к чему приводит отступление от традиционной религии, этого было достаточно. Облака — это символ неясности и расплывчатости мысли представителей новой философии. Понятно, почему в качестве нового бога указан и Язык. Умение выступать в Народном собрании действительно приобрело в это время большое значение и стало одним из средств сделать политическую карьеру. С помощью искусно подобранных, но, в сущности, мнимых аргументов некоторые софисты брались доказывать в одно и то же время прямо противоречащие друг другу положения. В значительной степени начинала вырождаться в это время и риторика, которая служила раньше целям воспитания политического оратора. В руках худших ее представителей она превращалась в своеобразный арсенал, откуда всегда можно было заимствовать хитросплетенные аргументы, научиться использованию в споре с противником различного значения одних и тех же слов и т. п. Все это хорошо показано Аристофаном в преувеличенно гротесковом виде как на уроках Стрепсиада у Сократа, так и в агоне Правды и Кривды или в споре отца с сыном в конце пьесы. Осмеиваются напыщенные пустые речи новых учителей, их безапелляционный тон и уверенность, что только они обладают

¹ Аристофан, Комедии, т. I, стр. 257.

² Там же, стр. 258.

³ Там же, стр. 261.

истиной. Таким учителем-шарлатаном прежде всего показан в пьесе Сократ. Занятия Сократа и учеников уже сами по себе смешны. Смех достигается несоответствием поставленных «научных» задач тем средствам, которые для этого применяются, или самой мелочностью и ничтожностью поставленных «проблем». Ничтожность новой науки, ее лжеумудрствования особенно ярко воспринимаются по контрасту с вопросами, ответами и репликами Стрепсиада, олицетворяющего своей персоной здравый крестьянский смысл. В комедии он играет роль шутаскомороха, но этот шут много умнее тех, в глазах кого он является дураком. Все высокие положения сократовской науки он приспосабливает к своим земным целям, обнаруживая в этом случае немалую изобретательность, к которой после пребывания в школе Сократа прибавилась и известная доля наглости.

Сценический образ Сократа наделен яркими и выразительными чертами; однако он находится в самом решительном противоречии с исторической истиной. Хотя и можно говорить о «школе Сократа», у него не было школы в смысле особого постоянного, привычного места, где бы он учил своих учеников. Известно, что он беседовал с первыми встречными, почему-либо возбудившими его интерес, прямо на улицах и площадях. Он был беден, но никогда никакой платы за свои беседы не брал. Вопросами точных наук он, по-видимому, интересовался в меньшей степени, чем вопросами нравственности. Его внимание было направлено на сущность таких идей, как добродетель, справедливость, законы, красота, дружба и

т. п. Сократ почитал богов государства и проповедовал подчинение законам отечества. Как известно, приговоренный много позже, в 399 г. до н. э., к смертной казни¹, он отклонил предложение бежать из Афин, так как полагал, что это было бы нарушением законов государства. Почему же Аристофан именно его выбрал в качестве представителя софистики и разрушительных теорий? Любопытно, что так поступали и другие комики, нападавшие на Сократа в своих пьесах, — Кратин, Эвполд, Дифил. Очевидно, было что-то в учении и высказываниях Сократа, что сближало его с софистами и с чем не мог примириться Аристофан. Он не мог принять рационализма Сократа, который, как и софисты, полагал, что всякое положение должно подвергаться проверке доводами разума; поэтому он считал необходимым подчинить контролю разума все традиции, все принципы, все идеи, которые принимались до сих пор людьми на веру. На этих началах, по его мнению, надо было перестроить и воспитание юношества, так как прежнее воспитание устарело. Многое в самом методе изложения Сократом своего учения могло напоминать Аристофану о софистах. Сократ великолепно владел диалектикой в античном смысле этого слова, то есть методом сопоставления противоположных взглядов с целью отыскания истины, и эристикой, то есть искусством спора. Возможно, что и внешний облик Сократа и его манеры сыграли свою роль при выборе Аристофаном основного персонажа для его комедии. Сократ был плохо одет, ходил босиком. На улице он останавливал первого

¹ Следует отметить, что во время процесса над Сократом в 399 г. до н. э. наряду с другими доказательствами его виновности ссылались и на то, что факт преступного отрицания Сократом богов народной религии засвидетельствован Аристофаном.

встречного — купца, ремесленника, политика, философа, поэта — и начал задавать ему вопросы. Случалось, ото, идя по улице, он вдруг останавливался и оставался в застывшей позе, размышляя. Народу он должен был казаться чудаком или маньяком. Аристофан собрал все внешние черты облика Сократа и довел их до гротеска, как это обычно делала древняя комедия.

Интересно отметить, что самим софистам учение Сократа казалось иногда чересчур тонким, слишком софистическим. Понятно, что народ должен был считать Сократа также софистом, и притом трудно понимаемым, хотя и очень искусным. Поэтому рядовой афинянин смотрел на Сократа как на вредного человека. Ему приписывали мысли, которые обычно приписывали всем софистам: из него сделали безбожника и опасного подрывателя основ. Обвинение в занятиях физическими науками, поданное в «Облаках» в сатирической заостренной форме, имеет под собой известное основание. Хотя не эти науки составляли главный предмет исследований Сократа, но Ксенофонт сообщает, что философ занимался геометрией и астрономией в таком объеме, в каком они могут быть полезны на практике. Между тем на занятия астрономией в народе смотрели как на вредное дело. Исследующий небесные явления мог навлечь гнев богов не только на себя, но и на всю общину, так как стремился узнать то, чего боги не желали открыть человеку. К тому же провинковенне в тайны богов могло повести, по мнению народа, к неверию, а оно могло подорвать в обществе всякое понятие о справедливости и нравственности.

Так смотрели в народе на Сократа, и это ходячее представление о философе Аристофан взял за основу образа Сократа в своих «Облаках». При этом ряд

исследователей подчеркивает тот факт, что вовсе не личная неприязнь толкнула Аристофана на изображение Сократа в виде софиста, губительно влияющего на нравы общества. Он был искренне убежден, что новые течения и в философии, и в области общественного воспитания, и в литературе несут величайшее зло Афинам. Вот почему ко всем представителям таких новшеств он относился с нескрываемой враждебностью.

Следует отметить две особенности, касающиеся агона и роли хора в этой комедии. В агоне «Облаков» принимают участие персонажи, введенные только в эту часть пьесы. В плане моральных принципов Кривда высказывает, в сущности, то же, что звучало в устах Сократа. Но при сходстве есть и различия. В комедии Сократ говорит о высоких философских материях или о «тонкостях» диалектики (в античном смысле этого слова) и эристики. Высказываемые же Кривдой мысли и моральные принципы являются приложением философии Сократа к жизненной практике, в том числе к воспитанию юношества. Введение Правды вызывалось необходимостью противопоставить ложному принципу воспитания определенный положительный идеал, но никто из действующих лиц комедии не мог быть носителем такого положительного идеала. Поэтому и понадобилось введение еще одного действующего лица, принимающего участие только в агоне и представляющего защиту истинных моральных устоев.

Противоречивую роль в этой комедии играет хор. По словам Сократа, Облака являются новыми богами, которым надо поклоняться вместо Зевса и других богов. Облака, следовательно, ложные боги. И, как бы оправдывая такую характеристику, они поощряют Стрепсиада в его рвении усвоить лож-

ную науку, обещая ему в будущем громкую славу. Но в конце пьесы оказывается, что Облака сознательно толкали в беду сошедшего с правильного пути человека, чтобы он научился бояться богов. Если взять конец пролога и начало парода, то существует определенное несоответствие между тем, что ожидает зритель услышать от Облаков, и тем, что он потом от них слышит. Зритель ожидает, что перед ним появятся ложные божества, которые выступят с ложным словом. Между тем вступительная песнь хора поражает своей красотой и силой. Она может дать представление о серьезных лирических партиях, встречающихся в комедиях Аристофана. Вот ее стихотворный перевод:

Вечные облака!
 Встаньте, явитесь, росистые, мгlistые, в
 легких одеждах!
 Бездны Отца-Океана гудяще
 Кивнем, на горные выси подыдемся, лесом
 покрытые,
 С вышек дозорных на сторону дальнюю
 Взглянем на пашни, на пышные пажити!
 Взглянем на реки, бурливо-журчащие,
 Взглянем на море, седое, гремящее!
 Солнце, как око Эфира, без усталости светит.
 Даль в ослепительном блеске.
 Сбросим туман водянистый, скрывающий
 Лик наш бессмертный. И взглядом всевидящим
 Землю святую окинем!¹

Таким образом, хор в этой пьесе не получил такой четкой характеристики, как в других комедиях Аристофана, и его роль оказывается несколько двусмысленной.

«ОСЫ»

Комедия была поставлена, вероятно, от имени Филонида на Ленеях в феврале 422 г. до н. э. и получила первую награду. В пьесе содержится нападки на одно из важнейших учреждений афинской демократии — на суд присяжных (гелиэю). В начале каждого года из всего числа полноправных граждан (приблизительно двадцать тысяч человек) составляли посредством жеребьевки список в шесть тысяч судей (присяжных). Они разделялись на десять судебных палат, из которых самой важной была гелиэя (дословно — место под открытым солнцем), откуда название гелиастов было перенесено на всех судей. К середине V в. до н. э. функции гелиэи чрезвычайно расширились. Она утверждала или отвергала постановления Народного собрания, проверяла правильность выборов высших должно-

стных лиц и требовала от них отчета по окончании срока их полномочий. В комедии «Осы» поэт ставил своей задачей показать, что афинские политики и демагоги, и в первую очередь Клеон, используют суд присяжных в своих интересах, а сами присяжные просто пешки в руках демагогов.

Вначале судьи в Афинах исполняли свои обязанности безвозмездно, но затем Перикл ввел небольшое вознаграждение — обол за каждое заседание. Клеон в 425 или 424 г. увеличил это вознаграждение до 3 оболов в день. Демократический характер этого мероприятия не вызывает сомнений, благодаря ему в отправлении суда могли принимать участие и немущие люди. К тому же в военное время, когда нарушалась хозяйственная жизнь, судебское жалованье становилось для мно-

¹ Аристофан, Комедии, т. I, стр. 194.

гих людей чуть ли не единственным источником существования. Понятно поэтому, что перед каждым заседанием члены отдельных палат с нетерпением ожидали, кто из них будет призван по жребию принять участие в данном заседании и получит за это свои 3 обола.

Действие комедии начинается ночью, незадолго до рассвета. Проскений изображает дом старого гелиаста Филоклеона (то есть любящего Клеона). Дом окружен сеткой. На крыше спит сын старика Бделиклеон (то есть чувствующий отвращение к Клеону). Внизу перед входом в дом сидят на страже двое рабов — Сосий и Ксанфий. Они борются со сном, но иногда не могут справиться с дремотой. Просыпаясь, они рассказывают друг другу сны.

Ксанфий объясняет, что он с товарищем сторожит старого хозяина, одержимого страстью к гелиэе. Огорченный болезнью своего отца, сын вначале пытался убедить его не носить больше короткого плаща (то есть не ходить в суд — большинство гелиастов носило короткие плащи) и не выходить из дома. Но поскольку старик упорствовал в своей страсти к судебным занятиям и разными способами старался скрыться из дома, пришлось наконец протянуть сеть вокруг всего дома. Как бы в подтверждение рассказа Ксанфия следуют попытки Филоклеона разными способами вырваться из дома.

Входит хор старых гелиастов, одетых осами, с посохами в руках. Сзади у них осиные жала. Стариков ведут мальчики со светильниками. Старики приглашают своего сотоварища выйти к ним, чтобы вместе отправиться в суд. Ободренный хором, Филоклеон перегрызает сеть и начинает потихоньку спускаться по веревке на землю. Несмотря на все предосторожности, Бделиклеон пробуждается, и старика втаски-

вают обратно в окно. Хор снимает свои плащи и выпускает жала, приказывая мальчикам бежать за Клеоном, чтобы он пришел и сразился с врагом государства, выступающим против судов.

Бделиклеон выходит из дома вместе с отцом, по бокам которого находятся два раба. Бделиклеон заявляет, что он не выпустит своего отца из дома. Хор рассматривает поступок Бделиклеона как проявление тирании и сомкнутым строем устремляется на него. Филоклеон призывает ос-гелиастов налететь на врагов и колоть их. Бделиклеон вталкивает отца в дом и затем сам вовремя приходит слугам на помощь, передавая палку одному и зажженный факел другому. Один слуга орудует палкой, второй окуривает ос дымом. Хор в конце концов отступает, заявляя, что в город незаметно прокралась тирания.

Бделиклеон отвергает обвинение в тирании, прибавляя, что оно стало таким же обычным, как соленая рыба, и его постоянно пускают в ход на рынке. Он вовсе не стремится к тирании, а желает только, чтобы его отец, избавившись от пагубной привычки с самого раннего утра бегать в суд и заниматься допосами, жил бы в полном довольстве дома.

Между отцом, которого поддерживает хор, и сыном начинается агон. Бделиклеон приказывает рабам не держать больше старика, а сам велит принести себе меч и заявляет, что пронзит себя этим мечом, если будет побежден в споре. Старик глубоко убежден, что в качестве гелиаста он властвует над всеми, сын же хочет доказать отцу, что тот в действительности является рабом. Он просит отца прикинуть на пальцах все доходы, получаемые государством. Оказывается, если сложить все эти поступления — союзнические взносы, налоги, доходы с базаров, от рудников и т. д., получится сумма в 2 тысячи

талантов. А сколько из этих доходов попадает присяжным, которых всего шесть тысяч в государстве? На их долю приходится всего 150 талантов. Ошеломленный этим подсчетом, Филоклеон спрашивает:

Что же, стало быть, нам и десятая часть из дохода всего не придется?¹

Он желает теперь узнать, на кого же уходят остальные деньги. Бделиклеон отвечает, что девять десятых государственных доходов присваивают себе демагоги со своими приспешниками.

Бделиклеон обещает дать своему отцу все, чего он только пожелает, если тот не будет больше ходить в суд. Когда старик все же заявляет, что он не в силах отказать от своих судейских обязанностей, сын находит выход из положения: отец может вершить суд и дома — над слугами. Однако старику, который принимает предложение сына, приходится судить вначале собак.

Пес Лабет (то есть «хапуга») забежал на кухню, схватил сицилийский сыр и сожрал его. Обвинителем будет другой пес из Кидафинского дема².

Приводят двух актеров с собачьими масками, и следует пародия на афинские судебные процессы.

Зрители великолепно понимали, что под псом-истцом из Кидафинского дема подразумевался Клеон, а под Лабетом — полководец Ллахет³. В 425 г., то есть года за три до постановки «Оса», Ллахет был обвинен Клеоном в том, что во время военных действий в Сицилии против Сиракуз, державших сторону спартацев, он будто бы утаил деньги и зани-

мался вымогательством. Пес-истец особенно возмущен тем, что Лабет не поделился с ним украденным сыром. И здесь намек тоже ясен для зрителей. Бделиклеон усердно защищает Лабета, появляются и свидетели в пользу подсудимого: миска, терка для сыра, пестик и другая кухонная посуда. Вероятно, различные предметы из кухонной посуды изображались статистами. Выходят из дома маленькие дети, ряженные щенками, — якобы дети Лабета — и поднимают жалобный лай (намек на нравы афинского суда, где подобные приемы воздействия на нервы гелиастов широко практиковались). Старик растроган, однако оправдать подсудимого все еще не решается. Но Бделиклеон ловко подсовывает отцу не ту урну для голосования, Лабет оказывается оправданным. В отчаянии от своей ошибки Филоклеон падает в обморок. Сын приводит его в чувство и утешает, обещая устроить счастливую жизнь, водить на пиры и на зрелища.

Вторая часть пьесы не связана с основной сюжетной линией, то есть с вопросом о гелиае и гелиастах: в ней изображаются последние моменты пира, куда сын повел отца, выполняя свое обещание.

Не без труда надев на отца новый плащ и модную лаконскую обувь (Филоклеон никак не хотел расстаться со своим рваным плащом и старыми башмаками) и наскоро обучив его хорошим манерам, Бделиклеон ведет отца на пир. Но оказывается, обучение хорошим манерам не помогло. На пиру старик вел себя безобразно: набив себе

¹ Аристофан, Комедии, т. I, стр. 300.

² Дема — обширные округа древней Аттики, по принадлежности к которым определялось право афинского гражданства; поэтому их наименование входило в официальную характеристику личности афинянина.

³ Очевидно, маски, изображающие собачьи морды, чем-то напоминали лица Клеона и Ллахета.



Комический танец.

живот всякой всячиной и напившись пьяным, он стал прыгать и смеяться. Он избил Ксанфия, оскорбил всех гостей. Перед зрителями показывается и сам Филоклеон, совершенно пьяный, с факелом в руке; он с непристойными остротами тащит за собой флейтистку, которую увел с пира и которую намеревается выкупить после смерти своего сына. По дороге старик избил нескольких человек, которые появляются на оркестре со свидетелями скандала и хотят тащить его в суд. Филоклеон издевается над всеми, и потерявшие удаляются, угрожая судом. Сыну все это надоедает, он берет отца в охапку и вносит в дом.

Но Филоклеон еще раз появляется на оркестре в costume киклопа Полифема. Подкрепившись перед этим (за сценой) вином и вспомнив древние танцы, в которых выступал когда-то Феспид, он решил теперь доказать, что нынешние трагические пляски ничего не стоят. В costume киклопа он танцует бешеный танец, вертясь и высоко поднимая ноги. Он бросает вызов всем трагикам: пусть приходят померяться с ним в трагической пляске.

Один за другим входят три малорослых танцора, ряженные крабами. Это

каркинята, сыновья современного Аристофану трагического поэта Каркина (чье имя по-гречески значит краб). Хор дает плясунам место и подбодряет их своим пением. Под бешеный танец Филоклеона и каркинят хор покидает оркестру, замечая, что еще никто до сих пор не провожал танцами комический хор.

Хор комедии передает страстную ожесточенность, упорство и неотесанность старых аттических бойцов, и если драматург не называет судей-ос марафонами (то есть ветеранами, сражавшимися при Марафоне), то только из-за того, что они одержимы страстью к судебным процессам. Однако сами осы много говорят о своих воинских подвигах и считают (не без основания), что их потом и кровью создано морское могущество Афин. Несмотря на то, что драматург осмеивает хор за его страсть к сутяжничеству, отношение его к хору, скорее, положительное. Это все добрые, трудолюбивые аттические земледельцы, и если у них появилась пагубная страсть к суду, в этом виноваты демагоги, поддерживающие напряженное положение в государстве и сеющие рознь между гражданами. Поэт за то, чтобы сохранить жало у гелиастов

(у кого нет жала, тому не надо давать 3 обола), но надо употребить его на другие цели, а не на то, чтобы непременно жалить людей. Вот почему во второй части парабасы острое жало гелиастов служит своеобразным символом упорного труда и воинской доблести.

Конец пьесы, показывающий дебоширство пьяного Филоклеона, не имеет уже никакого отношения к сатирическому изображению афинского судопроизводства, а ставит своей задачей позабавить зрителей чисто психологической стороной поведения главного героя. Старик, занятый ежедневно выполнением своего «государственного долга» и ведущий суровую жизнь бедного гелиаста, срывается после долгого поста и пересаливает в наслаждении

теми жизненными благами, которых он был лишен раньше. Филоклеон не только напился, с той же безудержной страстью, с какой он предавался раньше разбору судебных дел, он предается теперь танцам. Присутствующим он кажется просто обезумевшим.

Пляской Филоклеона и каркинят в эклоге Аристофан хотел осмеять тех представителей театрального искусства, которые ввели в трагедию вместо строгих танцев былого времени новые пляски, состоящие из кривляний, прыжков и пируэтов.

Расин подражал «Осам» в «Сутягах», где осмеивается судебное крючкотворство того времени. Он заимствовал у Аристофана и сцену суда над собакой и описание характера судьи-маньяка.

«ПТИЦЫ»

Особое место среди всех комедий Аристофана занимают его «Птицы», поставленные на афинской сцене в 414 г. до н. э. Это — комедия-феерия, комедия-сказка. Хор ее состоит из птиц. Пьеса была поставлена в момент сильного общественного возбуждения, вызванного сицилийской экспедицией Алкивиада. Мысль овладеть Сицилией вскружила голову Афинам, бросившим на этот поход все силы государства, все материальные и денежные средства, полученные из союзнической казны. Быть может, Аристофан и осмеивает в «Птицах» радужные надежды, появившиеся у афинян в связи с их сицилийской экспедицией; Аристофану, отрицательно относившемуся к Пелопоннесской войне, эти надежды могли казаться чем-то вроде воздушных замков. Некоторые исследователи именно так и понимают основной замысел «Птиц» и считают эту

комедию такой же политической пьесой, как и другие пьесы Аристофана, хотя собственно политических высказываний и намеков здесь гораздо меньше. Это мнение, находящее опору в одном древнем введении к «Птицам» и разделявшееся в новое время рядом филологов, едва ли следует игнорировать. Само умолчание о сицилийской экспедиции в тот момент, когда все только и говорили о ней, знаменательно и может быть истолковано лишь как неодобрение ее. Открыто выступить против сицилийского похода в этот момент Аристофан едва ли смог бы, так как подобная пьеса либо не была бы допущена судьями к постановке, либо заранее была бы обречена на провал.

Действие «Птиц» разыгрывается на фоне скалы, в центре которой имелся вход в жилище Удада. Перед скалой или частью ее находилась чаща леса, которая, вероятно, была представлена

сценической живописью или несколькими деревьями.

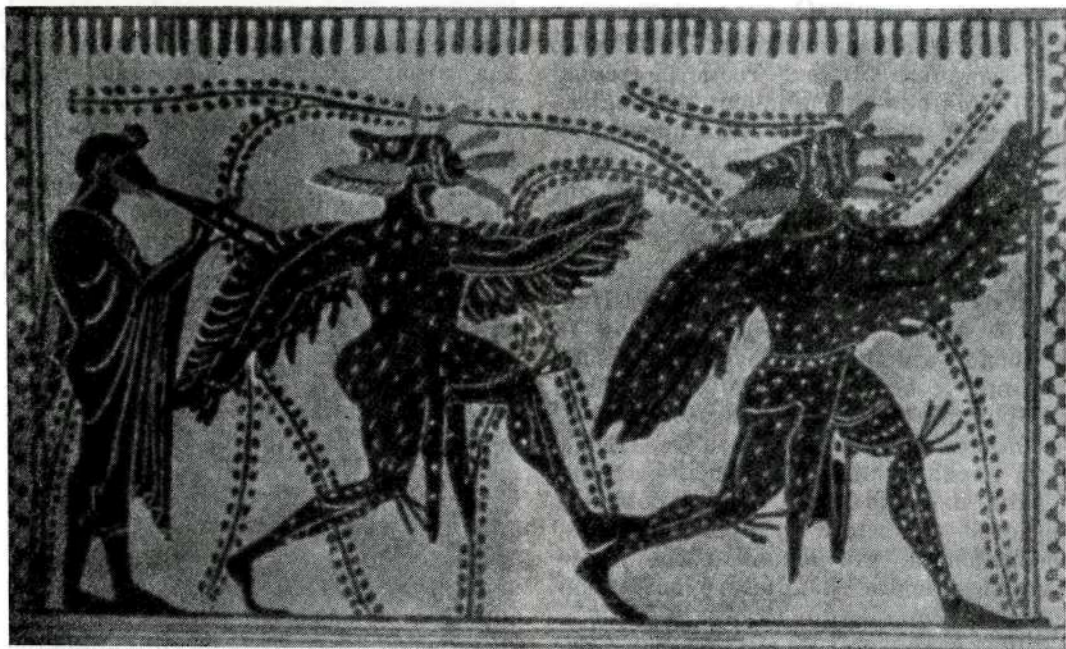
В прологе выступают два старых афинянина — Писфетер (Умеющий убеждать) и Эвельпид (Неунывающий). Эвельпид идет с галкой в руках, Писфетер — с вороной. Старики, которым надоела жизнь в Афинах среди постоянных судебных дразг, хотя отыскать такой город, где можно было бы жить привольно и беззаботно. Ворона и галка, играющие здесь роль путеводителей, приводят их в конце концов к Удоду¹. Быть может, Удод, которому приходилось много летать, укажет им такой город. Но несколько городов, названных Удодом, не устраивают стариков. Между прочим, на вопрос, обращенный к Эвельпиду, не ищет ли он аристократического города, Эвельпид заявляет о своей ненависти к олигархии. Узнав из рассказа Удода, что птицам живется сытно и привольно, Писфетер выступает с проектом создания города между небом и землей. Перехватывая дым от жертвенных животных, птицы смогут уморить голодом и самих богов. Удод приходит в восхищение от этого плана, но он должен предварительно посоветоваться с другими птицами. Он разбудит Прокну, и они созовут на собрание всех птиц. Следует монодия Удода, обращенная к его подруге — Соловью. Аристофан, как указывалось, охотно пародирует монодии Еврипида,

но здесь никакой пародии нет; содержание этой арии звучит серьезно.

Удод и Соловей поют за сценой песню, созывая своих пернатых друзей. В этой песне-встречаются звукоподражательные сочетания, в которых шутивно воспроизводится птичья трель.

Одна за другой на оркестру прилетают птицы, и число их все увеличивается. Из восклицаний и вопросов Писфетера и Эвельпида с очевидностью следует, что хоревты имели самые разнообразные костюмы и маски. Вначале птицы желают растерзать Писфетера и Эвельпида, так как они — люди и их исконные враги. Следует комическая сцена подготовки к сражению, раздается команда «опустить клювы», то есть приготовить его для нападения. Писфетер и Эвельпид приготовились было обороняться горшком и вертелом, но Удоду удается успокоить птиц. В искусно построенной речи Писфетер доказывает им, что над людьми в древности царствовали не боги, а птицы. Чтобы вернуть свое прежнее величие, птицам следует только осуществить его проект постройки большого города наподобие Вавилона. Если Зевс добровольно не отдаст верховной власти, птицы должны будут объявить богам священную войну. Легко будет привести в покорность и людей; в случае неповиновения грачи и вороны пожрут на полях все семена, и вороны выключат

¹ Удод, по мифу, был когда-то фракийским царевичем Тереем, взявшим в жены афинскую царевну Прокну. От этого брака у него родился сын Итис. Но затем, увлекшись сестрой Прокны, Филомелой, Терей соблазнил ее, сказав ей предварительно, что сестра ее, Прокна, умерла. Боясь, как бы Филомела не рассказала об его поступке своей сестре, Терей вырезал у нее язык. Но Филомела посредством вышитой на ткани картины рассказала обо всем Прокне. Сестры придумали страшную месть: они убили Итиса и подали его мясо Терею на завтрак. Узнав, что за блюдо было ему подано, Терей бросился с мечом на сестер, но в это время все трое были превращены в птиц. Превращенная в соловья Прокна (слово «соловей» по-гречески женского рода) постоянно плачет и зовет своего сына Итиса; Филомела стала ласточкой. По комической фикции Аристофана, Удод должен испытывать к афинам, своим «своикам» по Прокне, родственные чувства.



Хор птиц.

Аттическая ваза начала V в. до н. э.

глаза у волов и овец. Птицы с восторгом принимают предложения Писфетера. Удод уводит Писфетера и Эвельпида в лес, после чего следует обычная парабаса. Вначале идет своеобразная теогония, согласно которой крылатое племя птиц существовало еще до возникновения Земли, Океана, Неба и бессмертных богов. Затем корифей говорит о значении птиц в жизни людей (птицы предсказывают счастье или несчастье, предвещают смену времен года и т. п.), о преимуществах птичьей доли и о том, насколько важно отрастить у себя пару крыльев: зритель, терзаемый одновременно муками голода и многословными трагическими хорами, мог бы, имея крылья, слетать домой и, плотно поев, вернуться обратно

в театр к началу веселой комедии (ст. 785—789).

После парабасы из леса выходит Писфетер, одетый дроздом, и Эвельпид, одетый гусем. Вначале они придумывают для города имя. Он будет называться «Пефелококкигия» («Тучекуевск»). Затем Писфетер отправляет Эвельпида на воздух для помощи рабочим в строительстве. Как и полагается при основании города, жрец совершает обряд жертвоприношения. Он молится птицам о благоденствии города, причем для усиления комического эффекта молитву свою читает прозой. Такие переходы от стихов к прозе иногда встречаются в древнеаттической комедии.

Прослышав об основании нового города, сюда начинают приходить те,

кто рассчитывает чем-нибудь пожить: поэт, прославляющий строительство в бездарных стихах, геометр (землемер) Метон — подлинное историческое лицо; пророк со своими предсказаниями; богато одетый афинский чиновник, назначенный надсмотрщиком, и, наконец, продавец народных постановлений¹. Писфетер бьет всех, кроме поэта, и прогоняет вон. Поэт убирается сам, получив предварительно от Писфетера хитон.

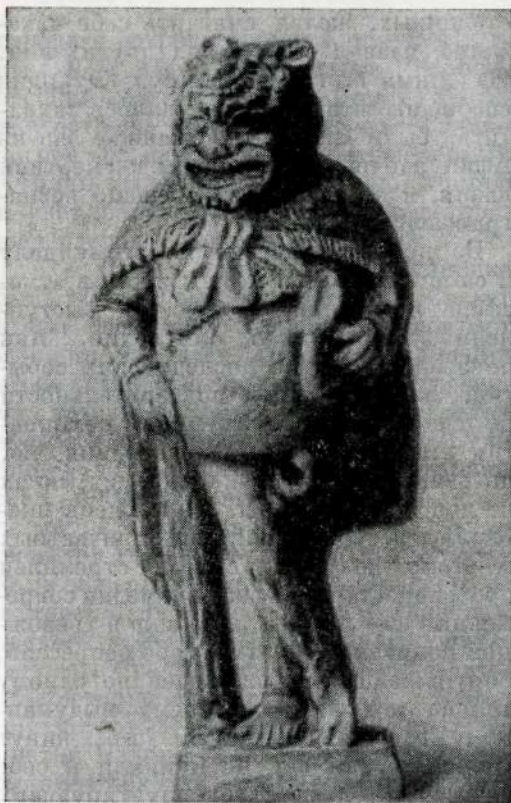
После второй парабасы приходит вестник, сообщающий об окончании постройки города. Воздвигнуты стены, необычайно широкие и высокие. Птицы сами носили глину, обтесывали камни, делали плотничьи работы. В большой тревоге прибывает второй вестник, сообщающий, что какой-то бог нарушил воздушные границы города. Оказывается, это вестница Зевса — Ирида, которая спускается на оркестру на зореме. Происходит забавный диалог Ириды с Писфетером. Ирида летала на землю передать повеление Зевса о том, что пора приносить богам жертвы. Она еще ничего не знает о новом городе. Писфетер, требующий у нее пропуск, кажется ей просто выжившим из ума. Но Писфетер заявляет Ириде, что теперь люди должны приносить жертвы не богам, а только птицам. В конце концов Писфетер прогоняет Ириду, и она, улетаая, говорит, что Зевс не простит им подобные оскорбления. Появляется наконец и вестник от людей. В знак уважения к мудрости Писфетера люди желают венчать его золотым венком. Если раньше в Афинах

предавались лакономании (моде на все спартанское), то теперь входит в моду все птичье. Скоро множество людей явятся к Писфетеру, чтобы просить у него права гражданства и крылья. Слуга приносит корзину; в ней находится, надо думать, сценический костюм — оперение для людей. Опять приходят в Тучекукуевск различные темные личности: например, какой-то молодой человек, желающий поскорее отделаться от отца и завладеть его имуществом, рассчитывает найти какой-либо подходящий закон в птичьем царстве; новомодный дифирамбический поэт Кинесий, мечтающий опериться и полететь за облака, чтобы там собрать вычурные напевы для своих дифирамбов; сикофант², надеющийся благодаря крыльям быстрее привлекать своих друзей к суду, опережать их в явке на суд и таким образом завладеть их имуществом. Никто из этих лиц не принимается в число граждан нового города.

На оркестре появляется закутанный в плащ Прометей. Опасаясь, как бы его не увидел Зевс, он просит Писфетера держать зонт над его головой и не называть по имени. Как старинный враг богов, он рассказывает о положении дел на Олимпе. Оказывается, боги уже голодают, и от Зевса во вновь основанный город направляется посольство для переговоров о мире. Но Прометей советует Писфетеру до тех пор не заключать мира, пока Зевс не возвратит птицам скипетра, а Писфетеру не отдаст в жены Басилеи, то есть царской власти. После ухода Прометей появляются послы богов: Посейдон, Геракл

¹ В зависимых от Афины и союзных городах население нередко желало поскорее узнать решения Народного собрания. Находились люди, которые за плату доводили до сведения заинтересованных о только что состоявшихся решениях афинского Народного собрания.

² Сикофанты — обозначение в древних Афинах для профессиональных шантажистов, вымогавших деньги под угрозой возбудить против своей жертвы политический или иной процесс.



Геракл-обжора

и Трибалл, варварский бог. Изголодавшийся Геракл сразу же идет на все условия Писфетера, когда тот предлагает ему еду. Трибалл говорит что-то невразумительное на своем варварском языке. Посейдон вначале не желает принимать сурового мира, упрекая Геракла в обжорстве и малодушии, но в конце концов предоставляет своим сотоварищам право договориться с Писфетером, заявляя, что сам он будет молчать. Итак, мир заключен, Посейдон и Трибалл уходят. Недовольный небесным столом, Геракл не желает

возвращаться на Олимп и сразу же принимается за еду. Комедия заканчивается веселой и красочной брачной процессией. Приходит одетый женихом Писфетер, с ним прекрасная Басилея. Их окружает сонм разнообразных птиц. Хор поет свадебный гимн, славя жениха и невесту.

Достаточно подробный анализ содержания комедии «Птицы» позволяет сделать вывод, что в ней дается пародийное изображение утопического идеального государства. В это время в Афинах некоторые софисты говорили об естественном состоянии людей в глубокой древности и склонны были в розовом свете изображать жизнь первобытного человека. Для некоторых афинян того времени поход в Сицилию связывался с представлением о всевозможных благах. Тут не только мысль о сицилийском хлебе, который пойдет теперь в Афины и от которого будет отрезана Спарта, но и мечта о движении дальше, до Геркулесовых столпов, и о господстве над всем тогдашним миром. Аристофан осмеивает эти мечты о мировом господстве, в которых он, быть может, видит не больше серьезности, чем в притязаниях птиц на господство над миром. В пьесе есть одно упоминание о действительной войне, которая велась в то время. Писфетер дает совет молодому человеку, желающему поскорее избавиться от своего отца, — отправиться воевать во Фракию. Быть может, в этом следует видеть косвенное порицание сицилийской экспедиции. Фракийские дела были предметом самого пристального внимания со стороны афинян, так как Фракия лежала на путях к Черноморью, откуда Атика получала хлеб.

Можно предполагать, таким образом, что, давая в «Птицах» социальную утопию, Аристофан хотел в то же время

осмеять фантастические мечтания афиняи, связанные с сицилийской экспедицией. Правда, если бы аллегория имела в виду только это, резко бросался бы в глаза ее существенный недостаток. Она получила бы большую силу убедительности, окончившись попытки персонажей комедии построить воздушный город неудачей. Но этого-то как раз и нет: новый город создан, и обитатели его благоденствуют.

Быть может, такое построение сюжета нужно было драматургу для того, чтобы под покровом аллегории внушить гражданам еще одну мысль. Она была навеяна событиями, связанными с делом о святотатстве. Когда почти в самый момент отъезда эскадры обнаружилось, что какие-то неизвестные изуродовали ночью изображение Гермеса на улицах, организовано было следствие. В святотатстве подозревали Алкивиада. Он хотел явиться в суд, чтобы оправдаться, но ему приказали без промедления отправляться в Сицилию¹. Следствие по делу о святотатстве велось тем более энергично, что суверенные афиняне связывали успех предприятия с наказанием виновных. Последовали многочисленные аресты. Один из аре-

стованных, желая смягчить себе наказание, назвал себя и ряд других лиц. Над ними был назначен суд. Фукидид сообщает, что те, кого удалось захватить, были казнены, бежавшие же из Афин заочно приговорены к смертной казни, и за их головы обещано вознаграждение.

Во время следствия по этому делу и самого процесса Афины жили в атмосфере постоянного ожидания выступлений сторонников олигархии. Как показало развитие последующих событий, для подобной подозрительности по отношению к противникам демократии имелись серьезные основания, но, по свидетельству Фукидида, в Афинах по доносам было арестовано очень много людей, совершенно не причастных к этому делу. Аристофан стремился противопоставить в своей комедии современные ему Афины, живущие в тревожной политической атмосфере репрессий, обрушивающихся на людей по одному только подозрению, своему выдуманному городу. Обитатели его живут спокойно, так как не приняли к себе нечестных людей, эксплуатирующих доверие народа и любящих ловить рыбу в мутной воде.

«ЛИСИСТРАТА»

Пьеса эта названа по имени главной героини, афинянки Лисистраты (Распускающей войнство). Она шла на сцене в 411 г. до н. э., по всей вероятности, на Ленеях, то есть в конце января. Афиняне все еще тяжело переживали последствия неудачной сицилийской экспедиции, закончившейся разгромом афинского флота и гибелью войска и

полководцев. Действительно, положение государства в этот момент было необычайно тяжелым. Спарта заключила соглашение с персидским сатрапом Тиссаферном, который обещал предоставить для ведения войны с Афинами корабли и денежные средства. Со своей стороны, Спарта должна была возвратить персидскому царю все греческие

¹ Позже, однако, за ним был послан государственный корабль «Саламиния» с требованием явиться в Афины на суд. Алкивиад повиновался, но по дороге бежал в Спарту.

города и острова Малой Азии. В 412 г. отпали от Афин и вступили в Пелопоннесский союз все города Ионии, а также острова Хиос и Лесбос. Только остров Самос оставался еще верным Афинам, послав туда свою армию и флот, благодаря чему был предотвращен распад Афинской державы.

В такой политической обстановке была поставлена «Лисистрата». Сюжет пьесы несложен. Лисистрата собирает женщин из всех государств Греции и убеждает их отказаться жить со своими мужьями, пока те не прекратят войны и не договорятся о мире. Мужчины в конце концов признают себя побежденными и отказываются от войны. Понятно, что комедия с таким сюжетом изобилует солеными словечками и весьма непристойными сценами в степени, не совсем обычной даже для древней комедии. Но предельная балаганность сочетается в «Лисистрате» с предельной серьезностью. Пафос «Лисистраты» — в ее страстном протесте против Пелопоннесской войны и требования мира, которое исходит на этот раз от женщин всей Греции, безмерно страдающих, с тех пор как их близкие ушли убивать друг друга, и постоянно носящих траур по своим погибшим родным.

Действие комедии начинается на заре перед Пропилеями. Возможно, что один из параскениев изображал дом Лисистраты, второй — ее соседки Калоники. В прологе показано, как постепенно со всей Греции собираются женщины, созданные Лисистратой, кото-

рой не без некоторого труда удается убедить их принять ее план. В конце собрания раздаются крики за сценой. Это другие женщины по указанию Лисистраты овладели Акрополем и храмом Паллады, где хранилась афинская казна. Спартанка Лампито отправляется в Спарту, чтобы и там поднять всех женщин, а остальные участницы собрания входят в Акрополь и закрывают ворота засовами.

В пародии вначале вступает на оркестру первое полухорие, состоящее из двенадцати стариков с вязанками хвороста за плечами. Они поджигают хворост, чтобы выкурить женщин из Акрополя. Но затем на оркестру вбегает второе полухорие — из женщин с кувшинами воды на плечах. Происходит комическая драка, во время которой женщины тушат огонь.

На оркестре в сопровождении полицейских — скифов — появляется афинский пробул¹, тупой, грубый и самодовольный человек. Вначале он приказывает ломать ворота, но выбежавшие из Акрополя женщины отражают атаку скифов. В происходящем затем агоне Лисистрата легко одерживает победу над пробулом. Она прежде всего объясняет ему, с какой целью женщины заняли Акрополь: они хотят уберечь от мужчин хранящуюся там государственную казну, которую мужчины безрассудно тратят на ведение войны. Война продолжается потому, что Писандр² и стоящие у власти люди постоянно затевают ссоры, чтобы иметь возможность красть из государственной

¹ Коллегия из десяти пробулов, получившая право предварительного обсуждения всех дел, выносимых в Народное собрание и в Совет, была создана после силикийской катастрофы, в связи с тяжелым положением государства. Едва ли члены чрезвычайной коллегии пользовались особыми симпатиями у афинских зрителей.

² Писандр был самым деятельным агентом олигархов; в том же 411 г., несколько позже постановки пьесы, он принимал участие в олигархическом перевороте и стал членом Совета четырехсот.

казны. На вопрос пробула, каким же образом женщины собираются устранить непорядки в государстве, Лисистрата отвечает, что надо поступить так же, как делают женщины, промывая шерсть: всех негодяев повидавать вон, как злые колючки; повицесать все, что присосалось в погове за теплым местечком, а дальше уже навить на прялку всеобщую крепкую дружбу. Надо собрать всех добрых граждан, не исключая метёков¹, дружественно расположенных союзников, должников общине и жителей колоний, выведенных из Афин. Собрав всех воедино и составив большой клубок шерсти, надо ткать из него одежду для народа. Женщины прогоняют пробула, и он отправляется жаловаться на них своим сотоварищам.

Но Лисистрате приходится бороться не только с представителями государственной власти. Из ее слов явствует, как трудно ей удержать женщин. Под разными предложениями они бегут из Акрополя, чтобы встречаться с мужьями. Лисистрате в конце концов удается их уговорить, и все женщины остаются в крепости.

В следующей сцене показаны результаты тактики, применяемой женщинами по отношению к своим мужьям. На оркестре появляется Кинесий, муж афинянки Миррины. Она говорит с ним сначала со стены, а потом выходит за ворота Акрополя. Кинесий умоляет свою жену вернуться домой. Она кажется ему помолодевшей и более привлекательной, чем раньше, а ее неприступность только сильнее разжигает его страсть. Под разными предложениями Миррина несколько раз оставляет Кинесия и уходит в Акрополь, потом снова возвращается к мужу, пока в конце концов

не скрывается окончательно за воротами Акрополя.

Последствия женского заговора дают себя знать и в Спарте. Страдая от жестокого сексуального воздержания, спартанцы готовы заключить мир на любых условиях. От них в Афины приходят послы, и враждующие стороны заключают мир. В честь этого радостного события за сценой идет большой пир. А затем на оркестре появляются два хора — спартанцев и афинян, празднующих установление мира песнями и плясками в честь богов.

В пьесе ясно звучит панэллинская идея — мысль о необходимости единения между всеми греческими государствами: будучи родичами друг для друга, кропя из одной и той же чаши алтари в Олимпии, Фермопилах, в Дельфах и других местах, греки перед лицом вооруженных варваров убивают друг друга и разрушают свои города (ст. 1128—1134). Требование этого единения обосновывается, таким образом, не только единством происхождения, но и необходимостью сохранять силу и сплоченность перед враждебной грекам Персией. Слова Аристофана оказались пророческими. Как известно, после Пелопоннесской войны, вызвавшей такое разорение и опустошение во всей Греции, Персия на ряд лет сделалась распорядителем судеб греческих государств.

Афинского зрителя, конечно, должно было смешить то обстоятельство, что женщины берут на себя управление общественными делами и собираются прекратить войну. Когда Лисистрата говорит пробулу, что мужчинам тоже следовало бы в свою очередь выслушивать хорошие советы женщин и молчать, пробул с возмущением восклицает:

¹ М е т е к и — свободные жители полиса, не имевшие гражданских прав.

«Мне молчать перед тобою, проклятая? Перед тобою, которая носит покрывало на голове? Лучше мне не жить после этого» (ст. 530—531). Покрывало, носимое на голове афинскими женщинами, должно было напоминать им о том, чтобы они не показывались публично, не занимались делами мужчин и тем более не делали им наставлений. Однако как бы то ни было, слова Лисистраты, обращенные к пробулу, а затем к афинским сановникам и спартанским посланцам, звучат умно, убедительно и доказывают, что она не хуже мужчин разбирается в государственных делах. В этой связи и ее протест против несправедливого положения афинской женщины не мог пройти совсем бесследно для афинской публики, находившейся в театре и хорошо знавшей тяжелое состояние государства. В агоне с пробулом Лисистрата протестует против такого положения, при котором женщинам не позволено подать мужчинам совет даже тогда, когда решения мужчин пагубны.

Следует отметить особое построение хора в этой комедии: участники его полухорий не только разного пола, но и являются выразителями противоположных тенденций. Таким образом, к противоречию между действующими лицами прибавляются еще и противоречия внутри самого хора, что редко встречается в античной драме. Это дает драматургу возможность еще резче подчеркнуть конфликт, ввести большую динамичность в развитие действия, а частью и сохранить такие элементы старинного комоса, как драки, угрозы, озорные и хлесткие шутки.

В 1923 г. «Лисистрата» была поставлена Вл. И. Немировичем-Данченко в Музыкальной студии МХТ. На первый план в спектакле выдвигался протест против войны и утверждался мир как необходимое условие для здоровой и радостной жизни трудовых людей. Музыка к «Лисистрате» была написана композитором Р. Глиэром, декорации — художником И. Рабиновичем.

«ЛЯГУШКИ»

Первое представление пьесы состоялось на Ленеях в 405 г. до н. э. Пьеса не только получила первую награду, но, как уже упоминалось раньше, была так горячо встречена зрителями, что состоялось второе ее представление. Она посвящена критике идейных основ драматургии Еврипида и его сценических приемов. В то же время в ней немало высказываний Аристофана по вопросам внутренней и внешней политики Афин.

Однако Аристофан не сразу раскрывает свой идейный замысел. Наоборот, вначале речь идет о том, что за оскудением трагического творчества Дионис

должен вывести из подземного царства прекрасного поэта Еврипида. Лишь в дальнейшем, после состязания в Аиде двух драматургов — Еврипида и Эсхила, — Дионис меняет свое первоначальное намерение и берет с собой на землю Эсхила.

Вероятно, толчком к написанию пьесы явилась смерть Еврипида и Софокла в 406 г. до н. э.

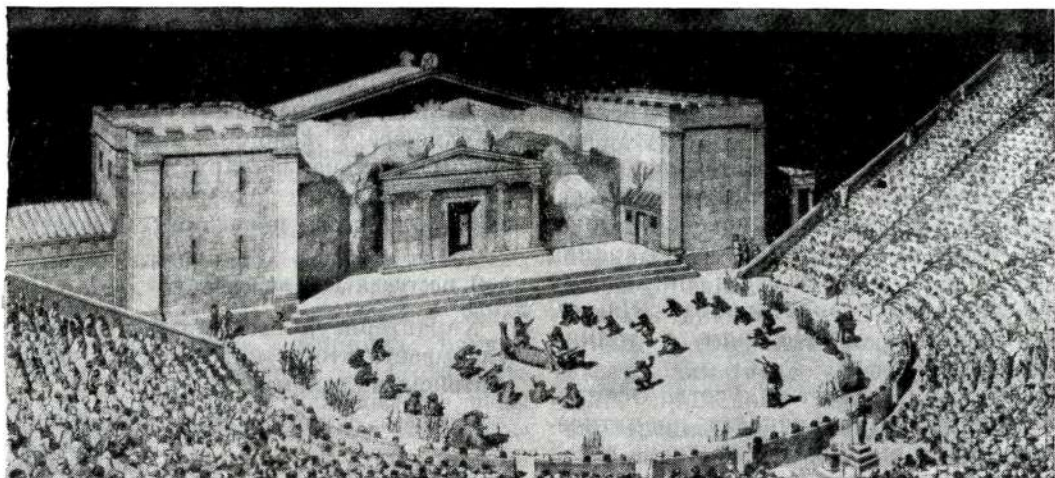
Проскений в «Лягушках» должен был представлять собой фасад дворца Плутона в Аиде. Центральная дверь проскения служила входом во дворец Плутона, а дом Геракла мог быть представлен одним из параскениев. Дионис

появляется на оркестре в сопровождении своего слуги Ксанфия. Ксанфий едет на осле, на одном плече у него палка, к которой привязана поклажа хозяина. На Дионисе поверх плаща шафранного цвета надета шкура льва, кроме того, он запасся дубиной, чтобы больше походить на Геракла. На ногах у Диониса трагические котурны; видимому, у него был буфафорский живот, так как дальше Харон, перевозчик в царство мертвых, называет его брюханом. Дионис стучится в дом к Гераклу, чтобы расспросить у него о дороге в Аид. На стук выходит настоящий Геракл, и таким образом сразу же возникает забавная сценическая ситуация: сталкиваются два Геракла — настоящий и его комическое подобие. Узнав от Геракла дорогу в Аид, Дионис с Ксанфием отправляются в путь. По греческим верованиям, дорога в Аид была не только трудной, но и полной всевозможных опасностей. В комически-пародийном преломлении «трудности» даются и в пьесе. Одна из них — это переправа через бездонное озеро. Первозчик Харон сажает в лодку только Диониса, отказываясь взять раба, и Ксанфию приходится бежать кругом озера. Когда Дионис во время переправы говорит Харону, что тот неопытен в гребле, Харон заявляет, что стоит только приналечь на весло, как запоеют болотные лебеди — лягушки, — и это облегчит греблю. Действительно, скоро из-за сцены слышится лягушачье пение, в котором есть звукоподражательный припев «брекекекекс, коакс-коакс». Пение лягушек раздражает уставшего от гребли Диониса, и он требует, чтобы лягушки прекратили петь. Происходит забавный дуэт между Дيو-

нисом и хором лягушек. Но вот наконец переправа окончена. Когда Дионис выходит из лодки, его уже встречает Ксанфий. Оба продолжают путь, то есть пересекают оркестру и подходят к дворцу Плутона. Слышится пение мистов — людей, которые при жизни были посвящены в элевсинские мистерии и из которых состоит хор комедии. Следует пародовый хор. Сначала издали слышатся призывы к элевсинскому двойнику Диониса Иакху прийти на луг и руководить необузданной пляской блаженных мистов. Когда же хор уже виден зрителям, он поет, что пришел, потрясая огненным факелом, Иакх — божественное светило ночного праздника. Яркими красками изображает хор пляску мистов. Луг залит светом, старцы быстро передвигают ногами и забывают о печальной старости, о долгих тяжелых годах прежней жизни. Хор обращается с призывом прославить гимном Деметру.

В конце парода, увлеченные буйной пляской хора, Дионис и Ксанфий сами пускаются в пляс. Узнав от хора, что перед ним дворец Плутона, Дионис стучится в ворота Аида. К нему выходит раб Плутона — Эак¹. Увидя перед собой Диониса, одетого в шкуру льва, Эак сначала принимает его за Геракла и начинает ругать за то, что он украл Кербера. Эак решает созвать всех подземных чудовищ для расправы с Гераклом. Однако Дионис, желая избежать наказания, быстро обменивается костюмом с Ксанфием. Но в это время приходит рабыня Персефоны и от имени своей госпожи приветливо приглашает Геракла войти во дворец и принять там угощение. Ксанфий уже собирается войти во дворец, но Дионис его удерживает и заставляет снова надеть платье раба.

¹ По мифу Эак при жизни был царем острова Эгины; после смерти боги сделали Эака за его справедливость одним из трех судей в подземном царстве.



Аристофан. «Лягушки». Реконструкция

Эти переодевания повторяются три раза. Пришедший Эак перестает наконец понимать, кто же господин, кто раб, — и решает выпороть обоих, хотя мнимый Геракл и заявляет, что он бессмертный сын Зевса — Дионис. Выпорвав обоих, Эак ведет их к Плутону: пусть сам господин разберется, кто из двух бог.

Дионис, Ксанфий и Эак покидают оркестру. Начинается парабаса, носящая в этой пьесе отчетливо выраженный политический характер. В ней есть выпад против вождя радикальной демократии Клеофонта, который был сторонником войны до победы и, следовательно, врагом Аристофана. Аристофан называет его болтуном и заодно попрекает мать-фракиянку.

В эпилоге содержится призыв к политической амнистии. Драматург говорит, что надо дать возможность загладить свою вину тем гражданам, которые попали в хитрые сети Фриниха (один

из главарей олигархического правительства четырехсот) и поскользнулись. Ведь если даже рабы, только один раз принявшие участие в бою, получили право гражданства¹, то как же исключить из граждан тех, кто и сам не один раз воевал и чьи отцы тоже бились за город?

В дальнейшем Эак рассказывает Ксанфию последние новости Аида. Оказывается, раньше трагический трон занимал Эсхил. Когда же умер Еврипид, то, попав в Аид, он предоставил сцену жуликам, отцеубийцам, ворам-взломщикам. Услышав «словоизвятия», они нарекли Еврипида мудрейшим из людей, а он стал требовать передать ему трагический трон. Предстоит суд, причем судьей будет сам Дионис. Эак рассказывает и о Софокле, который довольствуется вторым местом; но если Еврипид победит в состязании Эсхила, тогда Софокл сам будет состязаться с Еврипидом. Входят Дионис, Эсхил

¹ Речь идет о рабах, принимавших участие в сражении при Аргинусских островах.

ной женщины. На замечание Еврипида, что не сам же он выдумал сказание о Федре, Эсхил отвечает:

Видит Зевс, это верно, но надо скрывать
все позорные вещи поэтам.
Лишь полезное должен поэт прославлять¹.

Эсхил далее обвиняет Еврипида в том, что он снизил значение трагедии, например, одел царей в лохмотья, чтобы «жалкими с виду на глазах у людей появлялись они». Еврипид научил людей празднословию, от этого опустели палестры и изнежились зады болтливых молокососов. Он стал показывать на сцене «сводней и дев, рожающих в храмах»². Вот откуда и происходит то, что город полон писаками, шутами, развлекающими народ обезьяньими шутками и не перестающими надувать его. И в то же время, поскольку гимнасии забыты, нет никого, кто мог бы нести факел на состязаниях.

Дальше спор трагиков переходит уже на вопросы слога, стихосложения и музыкальной композиции. Еврипид, который и раньше насмехался над гуманным, с его точки зрения, и высокопарным слогом Эсхила, — первый переходит к нападению. Он высмеивает прологи Эсхила, упрекая его за неумение ясно и четко выражать свои мысли, а также и за употребление лишних слов. Отражая нападение противника, Эсхил, в свою очередь, высмеивает Еврипида за введение в трагедию выражений обиденной речи и за пристрастие к уменьшительным словам, например «шкурка», «кувшинчик», «мешочек». Прологи, которые ему читает сам Еврипид, Эсхилу не нравятся, и он все время прерывает его насмешливыми

словами: «кувшинчик потерял». Затем идут споры о достоинстве музыки того и другого поэта. Еврипид издевается над Эсхилом за постоянное повторение одного и того же припева, бессмысленно вставляемого в текст совершенно различных пьес. Кроме того, в хоровых картинах Эсхила Еврипид находит звукоподражание аккордам на кифаре, в соединении с совершенно бессмысленным текстом. Эсхил, в свою очередь, ставит в вину Еврипиду, что он свои песни заимствует у развратных женщин, применяет карийские, то есть варварские лады, заплачки, плясовые песенки. Для песен Еврипида требуется не лира, а ударный инструмент, производящий большой шум. Эсхил нападает и на манерность музыки Еврипида, который не только вводит новые лады, но и постоянно применяет в своих трагедиях монодии (1330 ст.). Необходимо заметить, что многое в этом музыкальном споре остается для нас неясным, так как мы обладаем лишь крайне скудными сведениями по древнегреческой музыке, а также и потому, что до нас дошла лишь незначительная часть произведений того и другого поэта.

Состязание кончается «взвешиванием» стихов обоих поэтов. На оркестру вносят большие весы, и Дионис предлагает противникам бросать на чаши весов стихи из их трагедий. Стихи Эсхила перевешивают — и он оказывается победителем. Дионис произносит свой приговор: он вернет на землю Эсхила.

Тщетно взывает Еврипид к Дионису помнить о богах, не нарушать данной ему клятвы и взять его с собой на зем-

¹ Аристофан, Комедии, т. 2, стр. 304.

² В не дошедшей до нас трагедии Еврипида «Авга» жрица Авга, забеременев от Геракла, родила сына Телефа в храме Афины; с точки зрения древних, это было святотатством.

лю. Дионис насмешливо отвечает Еврипиду, перефразируя его собственные стихи из «Ипполита»:

«Язык клялся, но выбран мной Эсхил»¹.

В эклоге Плутона², давая напутствие Эсхилу, поручает ему спасти Афины силой благих мыслей и перевоспитывать неразумных людей, которых так много. Уходя, Эсхил просит Плутона передать на время его отсутствия трагический трон Софоклу, считая его вторым по мудрости.

В «Лягушках» Аристофан дает наиболее полную и последовательную критику творчества Еврипида.

Он собрал и систематизировал все, что говорил в других комедиях и добавил много нового. Если раньше брались отдельные стороны творчества драматурга, встречавшие осуждение Аристофана (например, введение в трагедию монодий с повышенной эмоциональной окраской, снижение героического образа в трагедии и показ героев в жалком виде), то теперь Аристофан ставит вопрос шире и хочет показать роль Еврипида в развитии греческой трагедии и театра.

Эту роль он считает в высшей степени вредной. Свой вывод Аристофан основывает на сопоставлении драматургии Эсхила и Еврипида. Аристофану важно было раскрыть героический дух трагедии Эсхила, показать полное созвучие с породившей ее эпохой, а затем и полное, с точки зрения комедиографа, искажение сущности трагедии в творчестве Еврипида. Эсхил воспитывал своей поэзией бойцов Марафона и Саламина, а Еврипид испортил людскую породу. Всюду теперь мелкие

люди, мелкие нездоровые страсти. Воздействие, оказываемое еврипидовской трагедией на нравственные устои общества, губительно. Эсхил, а его устами и Аристофан, особенно обвиняют Еврипида за то, что в его пьесах нашла отражение современная ему жизнь. Аристофан, следовательно, осуждает трагедию Еврипида за ярко выявляющиеся в ней бытописательские тенденции. В этом споре мы не можем быть на стороне Аристофана. Раньше уже указывалось, что, если рассмотреть в самых общих чертах ход развития греческой трагедии от Эсхила до Еврипида, то он характеризуется нарастанием в ней интереса к живому человеку, какой он есть. И в этой эволюции греческой трагедии Еврипид с его стремлением к правдивому отражению жизни заслуженно занимает почетное место. Но как раз эта близость героев Еврипида к жизни и особые средства театральной выразительности, применявшиеся им, возмущали некоторых защитников старой трагедии, что можно видеть и по критике Аристофана в «Лягушках».

Мы не можем принять аристофановскую критику театра Еврипида, но мы должны объяснить ее. Объясняется же резкое отношение Аристофана тем, что драматургия Еврипида была для него одним из ярких проявлений современной ему духовной жизни. Так как в системе религиозных, нравственных, научных воззрений ясно обнаружился противоречие, нарушавшие прежние политическое и моральное единство полиса, Аристофан не принимает ни новой философии софистов, ни новой поэзии, ни других течений обществен-

¹ Аристофан, Комедии, т. 2, стр. 325.

² Плутоп появляется на оркестре, как можно судить на основании текста, еще до эклога, начиная со ст. 1411, — следовательно, в это время на сцене было четыре актера.

ной мысли своего времени. Он склонен усматривать в них лишь одни отрицательные черты. В этом сказывается ограниченность воззрений поэта, отражающего в своем творчестве взгляды и чаяния аттического крестьянства.

В «Лягушках» дается и критика трагедии Эсхила, некоторые недостатки

которой, с точки зрения грека конца V в. до н. э., оттенены достаточно выразительно. Но в целом, по Аристофану, именно поэзия Эсхила благодаря своему высокоидейному содержанию и героическому духу является тем, что требуется для расцвета и славы родины.

ПОСЛЕДНИЕ КОМЕДИИ АРИСТОФАНА

Две последние из дошедших до нас комедий Аристофана — «Женщины в Народном собрании» (приблизительно 392 г.) и «Плутос» (388) — очень сильно отличаются от пьес, написанных драматургом во время Пелопоннесской войны. По содержанию они являются социальными утопиями; в них сильно смягчена политическая сатира и почти нет нападок на отдельных государственных деятелей. Это объясняется изменившимися условиями эпохи. Хотя «тирания тридцати» в Афинах была свергнута (403) и демократические порядки восстановлены, но демократия не могла уже достичь прежней силы и значения. Пелопоннесская война совершенно истощила материальные ресурсы Афин. Государственная казна была пуста. Социальные противоречия внутри гражданской общины необычайно обострились. Так было и в других греческих государствах. Бедные готовы были восстать против богатых. Появились призывы к обобществлению имущества и переделу земли. В 392 г. в Коринфе беднота взбунтовалась и перебила много богатых людей. Подобные движения происходили и в других греческих государствах. Чтобы добыть себе средства к существованию, неимущие люди покидали свою родину и поступали на военную службу к персидским сатрапам. Именно с этого времени

Греция начинает превращаться в огромный рынок наемничества.

После окончания Пелопоннесской войны Спарта сделалась самым сильным государством Греции. Сокрушив могущество Афин, она создала свой союз. В большей части зависимых от нее государств она свергала господство демократии и устанавливала аристократический режим. Очень скоро гнет отсталого земледельческого государства стал весьма сильно ощущаться теми полисами, в которых торговля и ремесло достигли значительного развития. Спартанцы сильнее притесняли своих союзников, чем в свое время афиняне. Страдая от гегемонии Спарты и желая сбросить ее иго, Фивы, Афины, Коринф, Мегары и Аргос заключили между собой союз для совместной борьбы со Спартой, ослабленной в тот момент столкновением с Персией. Началась война союзников со Спартой, известная под именем Коринфской войны (395—387 гг. до н. э.). Скоро в столкновение греческих полисов вмешалась Персия, не желавшая иметь в Греции никакого сильного государства и помогавшая в тот или иной момент слабейшему. Персидский царь в 387 г. заставил все греческие государства принять договор, которым предписывался мир всем борющимся государствам. Представителем персидского царя во всем

греческом мире и хранителем персидской гегемонии делалась Спарта. Такова была политическая обстановка во всей Греции и в Афинах, когда Аристофан создавал свои последние комедии. Бывшая ключом политическая жизнь с ее борьбой партий осталась позади, и афинская комедия, которая жила этой борьбой, потеряла питающую ее почву. К тому же жизнь стала тяжелой. Низшие слои свободного населения испытывали большую нужду. Всех волновал вопрос, что будет дальше. В это время и начинают появляться социальные утопии, авторы которых стараются найти выход из создавшегося положения.

Обе комедии Аристофана — «Женщины в Народном собрании» и «Плутос» — ставят острые злободневные вопросы о том, как уничтожить имущественное неравенство, устранить бедность в государстве и улучшить его финансовое положение. Но решение всех этих вопросов дается в обеих пьесах Аристофана в плане социальной утопии, которая к тому же в «Женщинах в Народном собрании» подвергается явному осмеянию. В комедии же «Плутос» уничтожение экономических противоречий происходит путем чуда, и никакого реального средства, таким образом, к их уничтожению не предлагается. Обе комедии представляют интерес не только по содержанию, но и по своему построению. И в «Женщинах в Народном собрании» и в «Плутосе» значительно сокращается роль хора и пет парабасы, в которой обычно в прежних пьесах драматурга содержались резкие политические высказывания. В нескольких местах обеих комедий имеются просто указания, что дальше идет партия хора. Исследователи считают, что в этих случаях шли музыкальные интермедии, не связан-

ные с основным содержанием пьесы. Текст «Плутоса» содержит 1209 стихов, причем на долю хора, — включая и ямбы, — приходится всего около 60 стихов. Этот упадок роли хора в последних комедиях Аристофана объясняется не только материальным * оскудением Афин, но и упадком общественных интересов: ведь хор в драме выступал обычно выразителем дум и чаяний гражданской общины.

Для иллюстрации сказанного приведем краткое содержание и анализ одной из упомянутых выше пьес Аристофана — «Плутос».

Проскений изображает дом мелкого землевладельца, старика Хремилла. На оркестру входит через левый парод какой-то слепой старик в грязной одежде. За ним следует Хремилл, увенчанный лавровым венком, вместе со своим рабом Карионом, также с венком на голове. Пьеса начинается возмущенной речью раба, который жалуется на то, что ему приходится служить безумному хозяину: Хремилл, неизвестно почему, идет за слепым стариком, приказывая то же самое делать и ему, Кариону. Кариону в конце концов добивается от Хремилла объяснения. Страдая всю жизнь от бедности, Хремилл отправился в Дельфы, чтобы спросить Феба, не лучше ли его единственному сыну вступить на нечестный путь и стать мошенником, чтобы избавиться от бедности? И вот Феб дал ясный ответ: кого Хремилл, выйдя из храма, встретит первого, за тем он и должен последовать и убедить его войти в свой дом. Этим первым и оказывается неизвестный старик, за которым они теперь идут и спрашивают, кто он. Старик вначале ничего не отвечает, но затем, испуганный угрозами, заявляет, что он — Плутос, то есть бог богатства. Зевс ослепил его из зависти к людям,

когда Плутос еще в юности сказал, что будет посещать только праведных. Хремил начинает умолять Плутоса зайти к нему в дом, обещая дать ему исцеление от слепоты и внушая ему вместе с Карионом мысль, что, как только он прозреет, Зевсову владычеству придет конец. Ничто на свете не может противостоять силе денег. Ведь и на войне победителем бывает тот, на чьей стороне находится Плутос. В конце концов Плутос соглашается войти в дом к Хремилу. Последний отправляет перед этим Кариона созвать земледельцев-соседей, чтобы поровну разделить между всеми богатство. Приходят старики соседи, составляющие в этой комедии хор. Когда они узнают, что Хремил привел к себе Плутоса, они пускаются на радости в пляс. В первой строфе Карион исполняет танец Киклопа, пасущего овец, а во второй строфе — танец Цирцеи, окруженной стадом свиней. Сосед Хремилы Блепсидем охотно берется помочь своему другу отвести Плутоса в храм Асклепия и оставить его там на ночь, чтобы он получил исцеление от слепоты. В тот момент, когда друзья уже готовы осуществить свой план, на оркестру входит старуха страшного вида, в лохмотьях, которая их останавливает. Это — Бедность, столько лет прожившая с ними. Блепсидем приходит в ужас и стремится убежать, но Хремил его останавливает. Начинается агон. Доводы Хремилы очень просты. Если взглянуть на человеческую жизнь, то нельзя не признать ее безумной. Негодяи богаты, а честные люди голодают и терпят всяческое зло. Но теперь в руках бедняков есть надежное и верное средство устранить эту несправедливость. Плутос станет зрячим и немед-

ленно поспешит к хорошим людям, минуя всех негодяев и безбожников. Бедность считает затею Хремилы безумной. Она выдвигает софистический тезис о значении бедности для развития человечества. Ведь если бы бог богатства снова стал зрячим и разделил материальные блага поровну, никто не захотел бы заниматься ни наукой, ни ремеслом. Никто не стал бы пахать землю, плавить руду, строить суда, дубить кожу и вообще работать. На замечание Хремилы, что всем этим будут заниматься рабы, Бедность возражает, что рабов тогда негде будет достать, так как никто из торговцев, имея богатство, не пожелает заниматься столь опасным ремеслом, как торговля рабами. Придется людям самим и пахать и делать все остальное. Не будет ни кроватей, ни ковров, ни красивой одежды. Кто захочет всем этим заниматься? И получится тогда, что и при богатстве люди будут терпеть во всем недостаток. А теперь Бедность как хозяйка сидит в доме у ремесленника и побуждает его работать. В ответе Хремилы на этот довод Бедности дается изображение жизни бедняка, сделанное с потрясающим реализмом. Крик и плач голодных детей, причитания старух, вши, блохи. Вместо платья — лохмотья, вместо кровати «сноп соломы, кишачей клопами. Вместо ковра — гнилая рогожа, а вместо подушки — камень под головой». Бедность говорит, что Хремил изобразил нищету, а не жизнь бедняка, которая вовсе не похожа на участь нищего:

Участь нищего, как описал ты ее, в том,
 чтоб жить, ничего не имея;
 Участь бедного — быть бережливым всегда
 и всегда быть прилежным в работе,
 Нет избытка совсем у него, но зато не бывает
 ни в чем недостатка¹.

¹ Аристофан, Комедии, т. 2, стр. 434.

На вопрос Хремил, отчего же, если Бедность так хороша, люди стараются избежать ее, Бедность отвечает, что ведь и дети бегут от отцов, желающих им только хорошего. Хремил в конце концов прогоняет Бедность. Он приказывает Кариону захватить с собой ковры и вести Плутоса в храм Асклепия.

Вторая половина пьесы разворачивается условно после ночи, которую Плутос провел в храме Асклепия. Карион, вбегая на оркестру, радостно сообщает хору о том, что к Плутосу вернулось зрение. На просьбу жены Хремилы рассказать, как все это произошло, следует полный комизма рассказ Кариона. По приказанию жреца все находившиеся в храме больные улеглись спать. Огни были потушены. Жрец приказал молчать, если послышится шум. Но Кариону не давал спать горшок с кашей, поставленный у изголовья одной старухи. Ему очень хотелось подползти к горшку, но вначале его удерживало благочестие. Однако когда Карион подсмотрел, как жрец складывает себе в мешок все приношения больных, он кинулся к горшку с кашей. Старуха, услышав шум, протянула руку, чтобы прикрыть кашу. Тогда Карион укусил ее за руку, как будто бы это был священный змей. Но вот наконец появился и Асклепий, который стал обходить больных. Он протер чистой тряпочкой глаза Плутосу, а дочь Асклепия Панацея закрыла пурпуровым покрывалом ему голову и лицо. Затем из алтаря выползли две громадные змеи, которые стали лизать Плутосу глаза, — и бог богатства прозрел. Сейчас он явится сюда в сопровождении Хремилы и тол-

пы людей с венками на головах. Появляется Плутос. Он приветствует солнце и землю Паллады, давшую ему приют. Он стыдится своих прежних заблуждений. Теперь все будет иначе; только честные получают богатство. Действующие лица входят в дом Хремилы. Следует красочный рассказ Кариона о богатстве и изобилии, свалившихся на дом его хозяина. Здесь перечисляется все, о чем мечтала, вероятно, современная Аристофану афинская беднота. А дальше идут четыре заключительных сцены, в которых показываются последствия нового порядка вещей. Приходит Честный человек, раньше несчастный, а теперь ставший счастливым. Бедность осталась в прошлом. Раб Честного держит в руках старый плащ, в котором его хозяин мерзнул тринадцать лет, и старые башмаки. Все это Честный желает пожертвовать богу¹.

После этого на оркестре появляется накрашенная старуха, которая держит блюдо с пирожными и сладостями. Она рассказывает Хремиле о своей горе. Один красивый, но бедный молодой человек, который так нежно любил ее раньше и принимал от нее разные подарки, сегодня вдруг отослал обратно это блюдо со сладостями. Появляется и этот молодой человек. Теперь он издевается над старухой. Остроумные реплики по адресу престарелой кокетки отпускает и Хремил. Однако последний замечает юноше, что если раньше он любил пить вино, то теперь надо пить и подонки с дрожжами. Во всей этой сцене много буффонады, крепких народных выражений.

В следующей сцене показано, как новый порядок задел и богов. Пришедший Гермес говорит Кариону, что он

¹ Когда одежду нельзя уже было носить из-за ветхости, ее все же можно было еще пожертвовать богам.

умирает с голоду, так как люди перестали приносить богам жертвы. Карион пристраивает Гермеса на скромную должность слуги у Плутона.

Аристофан заканчивает пьесу торжественной процессией, в которой провожают Плутона в одно из помещений храма Афины-Паллады, служившее в то время местом хранения государственной казны. Государственная казна, стало быть, отныне будет всегда полна.

Комедия «Плутос» пронизана горячим сочувствием к крестьянству Аттики, а также к городской бедноте. Однако главная роль в пьесе отводится именно земледельцам. Не подлежит никакому сомнению, что написать эту пьесу Аристофана побудило тяжелое положение, в котором находились тогда мелкие земледельцы. Пелопоннесская война, особенно в последние годы, вконец разорила крестьянское хозяйство. Мелким земледельцам приходилось восстанавливать его ценою тяжелого труда и страшных лишений. В то время как крестьяне с трудом перебивались со дня на день, люди предприимчивые, не стеснявшиеся никакими средствами в стремлении к наживе, увеличивали свое состояние. Богатство попадало в руки владельцев мастерских с большим количеством рабов, судовладельцев, спекулянтов хлебом, банкиров и ростовщиков. Наживались также беззастенчивые политики, запуская руки в государственную казну, и бесчестные сикофанты. Упадок афинской демократии отрицательно сказался и на моральных устоях общества, особенно его верхушки. Крестьяне могли только возмущаться, сравнивая свою жизнь с плутовством и махинациями этих людей, которые приобретали все — власть, влияние, деньги — и от которых зависели как

мелкие земледельцы, так и городская беднота.

Именно из чувства протеста драматург против растущего социального неравенства и особенно против дальнейшего обнищания крестьянства и родилась эта комедия Аристофана. Драматург изображает тяжелое положение крестьянства, которое когда-то было главной силой Аттики, да и теперь представляется ему основой общественного благосостояния и хранителем истинных моральных устоев. Комедия развивается как сказка, но персонажи ее реальны и хорошо известны зрителям. В комедии все разрешается благополучно.

Но какие же действительные средства предлагает Аристофан, чтобы уничтожить нищету крестьян, изображенную им в совершенно реалистических тонах? Драматург не указывает таких средств. Все, что он может предложить своим согражданам, это, по меткому выражению М. Круазе, мечту — мечту в некотором роде мстительную, которая доставляла честным людям удовлетворение видеть хотя бы в воображении, когда шел спектакль, что плуты осмеяны и интриганы принуждены кричать о голоде.

Ни одна из комедий Аристофана не пользовалась такой большой популярностью в последующее время, как «Плутос». Объясняется это несколькими причинами. Прежде всего, тема социальных противоречий, богатства и бедности, продолжала волновать и последующие поколения. То, что в пьесе удачно применен сказочный мотив и противоречия между богатством и бедностью решаются в плане социальной утопии, делали ее более приемлемой для последующих эпох, так как господствующие классы не были склонны допускать постановку темы во всей

ее социальной остроте и обнаженности. Известную роль в большой популярности пьесы должно было сыграть и то обстоятельство, что в ней почти не изображаются политические отношения, составлявшие специфическую особенность древних Афин и не всегда понятные для последующих времен. В эллинистическую эпоху и в Византии в школах постоянно читали и изучали эту комедию; ни к одной из комедий Аристофана не сохранилось столько схолий, как к «Плутосу». В средневековых рукописях, содержащих собрание пьес Аристофана, эта комедия, как

самая любимая, всегда стоит на первом месте.

Немецкие гуманисты XVI в. очень ценили это произведение. Рейхлин обсуждал комедию в 1520 г. в одной из своих лекций; Меланхтон издал «Плутоса» вместо с «Облаками» в 1528 г. С 1521 г. в Германии и Швейцарии давались и представления этой пьесы. Вообще эпоха Возрождения смотрела на «Плутоса» как на зеркало жизни. «Плутос» оказал влияние на комедию Бена Джонсона, младшего современника Шекспира, — «Ярмарка новостей».

ИТОГИ ТВОРЧЕСТВА АРИСТОФАНА

В течение сорока лет Аристофан создавал пьесы на самые разнообразные темы, но основная идеологическая направленность его творчества оставалась неизменной. Прежде всего писатель — большой поклонник старинных традиций. Он восхвалял афинскую демократию эпохи Марафона и Саламина, «марафономахов», то есть бойцов Марафона, непобедимых воинов, боровшихся за независимость Греции. Он восхищался их простым образом жизни, горячей любовью к родине и мудростью в решении государственных дел. Современную ему действительность Аристофан противопоставлял героическому прошлому. Он нападал на демагогов, но в то же время от него доставалось и народу, который, сохраняя здравое суждение о житейских делах, в Народном собрании при решении государственных дел покорно шел на поводу у демагогов. Резко критиковал Аристофан новое направление в философии и новую систему воспитания молодежи.

Он в равной мере высмеивал софистов, безбожников, развратителей юношества и поэтов, находившихся под влиянием идей новой софистической философии.

Излюбленный персонаж Аристофана — мелкий землевладелец, обрабатывающий свои руками или же с помощью нескольких рабов (например, Дикеополь в «Ахарнях» или Тригей в «Мире»). Аристофан выше всего ценил трудолюбие мелкого земледельца, его здравый смысл, приверженность к традиционной религии и к старым дедовским обычаям. Простую, но сытную деревенскую жизнь Аристофан считал правильнее и чище изнеженной городской жизни.

Однако, осмеивая некоторые телесные стороны городской жизни, Аристофан принимал не только здравые суждения народа, но и его предрассудки. Так он огульно отвергал всю философию софистов, не признавал нового художественного направления в трагедии

и т. д. В отдельных вопросах, которых касается Аристофан в своих комедиях, например в вопросе о войне, интересы крупных землевладельцев и мелких сельских тружеников временно могли совпадать. Поэтому иногда в комедиях Аристофана проскальзывали некоторые нотки сочувствия к вождям умеренной аристократической группировки. Аристофан так зло и едко критиковал современную ему демократию, что не подлежит никакому сомнению — по отношению к ней он занимал враждебную позицию.

Важно отметить, однако, что Аристофан нигде не выступает против демократических порядков вообще. Правда, он восхваляет доброе старое время, но, по справедливому замечанию С. И. Соболевского, это никак не может служить доказательством его аристократических симпатий. «Ничего подобного и сами мы не можем вычитать из комедии его; он преследует известных олигархов столь же язвительно, как и ненавистных демагогов»¹. Аристофан не нападает на самую сущность демократии, он хотел бы только, чтобы во главе государства стояли другие люди.

Некоторые историки античной литературы просто отказались от решения вопроса о социально-политических взглядах драматурга. Высказывалось, например, мнение, что основная цель Аристофана заключается в том, чтобы повсюду во что бы то ни стало отыскивать комическое и выставлять его напоказ. Достаточно внимательно просмотры произведения Аристофана, чтобы убедиться в том, что драматург постоянно говорит об общественном

значении комедии и стремится быть учителем своих сограждан.

В действительности Аристофан в своем творчестве отражает интересы, взгляды и чувства средних и мелких земледельцев Аттики. В своих комедиях он выступает горячим защитником интересов и всего строя жизни сельских тружеников Аттики. Как раз этим обстоятельством, а не аристократическими убеждениями Аристофана объясняются его нападки на радикальную демократию того времени.

Большой интерес представляет изучение художественных особенностей пьес Аристофана. Идеологическая направленность древней комедии и ее происхождение из сельских празднеств в честь Диониса во многом определили и чисто театральную ее сторону. Многие оставалось в ней от старого аттического комоса: сюда относится, например, деление хора на два полухория, агон, парабаса, политические нападки, напоминающие о старых насмешливо-сатирических песнях аттических земледельцев, и многое другое.

В комедиях Аристофана наблюдается в ряде случаев смешение реального и фантастического мира, что делает изображенные им комедийные события более яркими и запоминающимися. Аристофан решает ряд реальных жизненных вопросов введением в свои комедии существ фантастических. Это или облака, отражающие приемы философии софистов, или птицы, организующие где-то между небом и землей птичье царство, где можно жить спокойно, не занимаясь, как в Афинах, судебными тяжбами, или страшный бог войны Полемос, держащий на небе

¹ С. И. Соболевский, Сократ и Аристофан. Процесс Сократа. — «Ученые записки Московского городского педагогического института им. В. П. Потемкина», т. VI, вып. 1, 1947, стр. 21—22.

в пещере заключенную там богиню Мира.

Персонажи комедий Аристофана либо носят собственные имена, либо обозначаются просто как крестьяне, горожане, представители различных профессий или граждане отдельных греческих государств. Собственные имена иногда вымышленны и заключают уже в самом своем звучании характеристику действующего лица (вроде Стародума в комедии Фонвизина «Недоросль»), иногда являются историческими и мифологическими.

Выведенные в комедиях исторические лица выступают под своими собственными именами; таковы трагические поэты Эсхил, Еврипид, Агатон, дифирамбический поэт Кинесий, философ Сократ, полководец Ламах, геометр Метон и другие. Все они имеют некоторые портретные черты, характеризующие — разумеется, комически-пародийно — как внутренний облик героя, так и его внешность. Но в то же время драматург наделяет исторические персонажи рядом таких типических черт, которые ему необходимы для сатирического осмеяния и обличения тех или иных общественных пороков и недостатков.

В борьбе против внешней и внутренней политики демагогов, против разрушительного влияния софистики, против новых течений в трагической поэзии и в вопросе воспитания юношества Аристофан стремится найти наиболее ярких представителей враждебного лагеря. Таков, например, его образ Клеона как типичного демагога того времени.

Особенное внимание Аристофан уделяет аттическому крестьянину. Этот образ он рисует с нескрываемой симпатией. Если в «Ахарнянах» Дикеополь, действуя главным образом в своих

личных интересах, добивается для себя мира со Спартой, то Тригей в «Мире» действует уже в интересах родной Греции, и в пьесе отчетливо проводится мысль о том, что обеспечить мир способны только аттические крестьяне. В «Облаках» показано отношение аттического земледельца к новым течениям в философии. В «Плутосе» крестьянин выступает уже как благодетель всего человечества, добивающийся уничтожения социального неравенства.

В других комедиях Аристофана дан образ среднего горожанина, живущего иногда только на плату за отправление общественных обязанностей. Во «Всадниках» это прежде всего сам Демос, готовый передать бразды правления тому, кто лучше сумеет его накормить. В «Осах» — Филоклеон, пристрастившийся к судебным тяжбам и не желающий менять скромную жизнь гелиаста на какое-либо другое существование. Противоположность Филоклеону составляют в «Птицах» Писфетер и Эвельпид, покидающие родной город как раз из-за крайнего пристрастия афинян к судебным делам. Весьма разнообразными типы горожан выведены также в двух последних комедиях Аристофана — «Плутос» и «Женщины в Народном собрании».

Среди городских персонажей Аристофана особое место занимают женщины. Аристофан показывает волевых женщин, энергично вмешивающихся в государственные дела, успешно разрешающих их и добивающихся мира.

Создавая такие образы, как Лисистрата, Праксагора, спартанка Лампито, Аристофан вступал в противоречие с установившимся в Афинах пренебрежительным отношением к женщине. Интересно отметить, что образы женщин-вождей появились у Аристофана не сразу: впервые они встречаются

в комедии «Лисистрата», которая была поставлена на сцене в 411 г. до н. э.

Выше уже говорилось о том, что Аристофан целиком стоял на точке зрения рабовладельцев, поэтому рабство как в целом, так и в отдельных его проявлениях не подвергалось в комедиях Аристофана никакой критике. Как правило, рабы выступали исполнителями приказаний своих господ. В ранних комедиях драматурга рабы были лишь эпизодическими фигурами и, во всяком случае, персонажами второстепенными. Таковы рабы Тригея в «Мире» или рабы в «Осах». Однако в дальнейшем образ раба усложняется. В «Лягушках» Дионис осуществляет задуманное им предприятие при поддержке своего раба Ксанфия, обращающегося со своим господином за панибрата. В «Плутосе» роль раба Карiona по своему значению занимает второе место после главной роли Хремилла. Именно к Карionу в конце пьесы обращается Гермес со смиренной просьбой о работе, после того как люди перестали приносить богам жертвы.

В этих комедиях Аристофана намечается уже образ раба — помощника и наперсника своего господина, играющий такую большую роль в новоаттической, а позже и в римской комедии.

В некоторых комедиях Аристофана в качестве действующих лиц выступают греческие боги. В комедии «Мир» появляется Гермес, в «Птицах» — Посейдон, в «Лягушках» — Дионис и Плутон. Все эти образы даются драматургом в гротесковом плане. Например, Гермес в «Мире» встречает сначала прилетевшего на небо Тригея весьма грубо, но, получив от него кусок мяса, меняет свое поведение и подробно рассказывает обо всех небесных делах. Дионис

в «Лягушках» выведен шутом и трусом, которого к тому же подвергают порке. Помимо того, что в некоторых комедиях Аристофана боги выступают в качестве действующих лиц, в ряде мест отдельные персонажи дают характеристику миру богов. Надо сказать, что, за немногими исключениями, боги осмеиваются Аристофаном так же, как и выводимые в его пьесах люди. Так, в «Плутосе» Зевс из зависти препятствует справедливому распределению богатства на земле. В «Лягушках» царство Плутона изображается в весьма прозаическом виде: там есть и булочные, и трактиры, и харчевни с клопами, и публичные дома. Аристофан осмеивает чудеса, пророчества и жрецов, в пародийном виде изображает приношения.

Крупный знаток античной культуры академик И. И. Толстой прямо утверждает, что «сын просвещенных Афин конца V века, Аристофан очень далек от наивной веры в богов: так смеяться над ходячими представлениями о Зевсе, как смеется Аристофан устами Сократа в своих «Облаках», верующий человек не мог»¹.

Однако одновременно с этим Аристофан выступает в защиту официальной религии и изображает людей, подобных Еврипиду и Сократу, безбожниками. Здесь явная непоследовательность, которая может быть объяснена только всем строем мыслей и чувств мелкого и среднего аттического земледельца.

Интересно отметить — и это тоже надо поставить в связь с мировоззрением аттического земледельца, — что насмешки Аристофана не затрагивают местные аттические божества — Афины, Деметру и Персефону, а также аттического героя Тесея. Старый аттиче-

¹ Цит. по «Истории греческой литературы», т. I, стр. 472.

ский культ для Аристофана был неприкосновенным, так как, согласно его взглядам, составлял один из устоев афинской республики времен Марафона и Саламина.

Действие в комедиях Аристофана почти всегда развивается прямолинейно. Уже в прологе герой или герои сообщают о своем плане и тотчас же энергично приступают к его выполнению. Во всех дошедших до нас пьесах, за исключением «Облаков», этот план удается осуществить. Выполняя свой замысел, герой находит поддержку у других действующих лиц и у хора или действует один. Так, в «Осах» Бделиклеон один ведет борьбу за осуществление своего плана: рабы только выполняют его распоряжения. В «Ахарнянах» Дикеополь тоже один отстаивает дело мира. Напротив, в «Птицах» Писфетеру, выступающему с проектом постройки воздушного города, помогает его товарищ по путешествию Эвельпид. В ряде пьес хор оказывает поддержку действующим лицам. Так, во «Всадниках» хор в пародии воинственно устремляется на Клеона. В «Лисистрате» одно полухорие энергично поддерживает героиню в ее борьбе против войны.

Есть такие пьесы, в которых хор резко восстает против намерений героя и других действующих лиц. В «Ахарнянах», например, старики-угольщики хотят побить камнями Дикеополя за его предложение заключить мир с их злейшими врагами — спартанцами. В «Птицах» хор собирается насмерть заковать незваных пришельцев, появившихся в их царстве. Однако в той и другой пьесе в дальнейшем развитии действия настроение хора меняется. В основе каждой комедии Аристофана обязательно лежит борьба противоположных мнений. Действующие лица

(включая и хор) вступают в столкновение друг с другом. Эти столкновения порождаются обычно причинами социального характера. В «Ахарнянах», «Мире», «Лисистрате» это Пелопоннесская война, во «Всадниках» и «Осах» — испорченность и дурное правление демагогов, подчинивших себе суд и другие высшие органы государства; в «Женщинах в Народном собрании» и в «Плутосе» — тяжелое положение подавляющей массы народа, создавшееся вследствие неравномерного и несправедливого распределения состояния.

У Аристофана нет бесконфликтных пьес или пьес с неярким или искусственным конфликтом.

Своего высшего напряжения конфликт достигает в агоне. Это центральная часть пьесы, где сталкиваются друг с другом носители противоположных принципов. В комедиях Аристофана агоны очень искусно построены и должны были нравиться афинским жителям, привыкшим к хорошо построенным речам в Народном собрании.

Как правило, в комедиях Аристофана много буффонады. Она проявляется в драках действующих лиц, в палочных ударах, в беготне и суете на сцене (орхестре), в переодеваниях отдельных персонажей, в грубых, а часто и непристойных шутках, непонимании, иногда мнимом, самых элементарных вещей или в своеобразном и остроумном их истолковании, как, например, в «Облаках» — в диалоге между Сократом и Стрепсиадам. Носителем буффонады в ряде случаев является главный герой пьесы, объединяющий в себе вместе с серьезными чертами характера черты шута. Таковы, например, Дикеополь в «Ахарнянах», Колбасник во «Всадниках», Стрепсиад в «Облаках», Писфетер в «Птицах» и даже сам Дионис в «Лягушках».



Зевс на любовном свидании.
Аттическая ваза

Много места в комедиях Аристофана отводится и пародированию трагедий. Особенно интересна в этом отношении наряду с «Лягушками» комедия «Женщины на празднике Фесмофорий».

Совершенно естественно, что самый стиль актерской игры в пьесах Аристофана неизбежно должен был включать в себя клоунаду, шарж и пародирование. Актеру в комедии приходилось бегать по оркестре, искусно драться или уклоняться от ударов, лезть на дом (на сцену), ловко танцевать, изображать пьяного, корчиться на сцене от боли в животе, пародировать трагические персонажи, давать шаржированное изображение исторических лиц. Все это, конечно, вызывало бурный смех зрителей. Смех вызывался также остроумными и необычными положениями, в которых оказывались

отдельные персонажи: Сократ, подвешенный в корзинке; Тригей, летящий на навозном жуке и напуганный быстрым полетом; Дионис, вступающий в переговоры с покойником о том, чтобы тот за плату взялся доставить поклажу в Аид, и многое другое. Смех порождался и самим языком комедии Аристофана. Язык его пьес — это разговорный аттический язык со всеми его грубыми, но сочными остротами и каламбурами. Чтобы придать большую сценическую выразительность речи действующих лиц, Аристофан постоянно употребляет в своих комедиях уменьшительные слова, распространенные в разговорном языке, гиперболы (когда в «Лягушках» Дионис спрашивает Геракла, хотелось ли ему когда-нибудь каши, тот восклицает: «Да, десять тысяч раз в жизни», ст. 63),

плеоназмы, вроде нашего «один-единственный», и т. д. В комедиях Аристофана постоянно встречаются клятвы, ругательства и проклятия — обращенные частью к самому себе, гораздо чаще к другим лицам — и разного рода непристойные выражения, бывшие принадлежностью простонародной речи. Чрезвычайно удачно использует Аристофан и разные жаргоны — солдатский, морской, рыночный и другие.

Комедии Аристофана пользовались громадным успехом у афинской демократии, злым критиком которой он выступал. Трудно предположить, чтобы афинян пленяло одно только комедийное мастерство поэта. Очевидно, что-то нравилось им и в его политических высказываниях. Хотя в целом Аристофан далеко не всегда беспристрастный судья афинской демократии своего времени, отдельные стороны его сатиры имели положительное общественное значение. Необходимо помнить о том, что Аристофан пишет уже в тот период, когда симптомы разложения этой демократии стали совершенно ясными. Аристофан верно подмечает ряд отрицательных явлений того времени: рост власти денег, разложение в связи с этим прежнего политикоморального единства полиса, явления паразитизма в связи с расширением рабовладельческого хозяйства. На фоне всех этих явлений возможны были такие факты, как казнокрадство, подкуп, грубая лесть демагогов народу, эксплуатация афинских союзников и многое другое. Однако, правильно отмечая ряд отрицательных сторон современной ему действительности, Аристофан не может все же указать выхода из создавшегося положения. Он хотел бы вернуть античный полис к начальному периоду его существования или по крайней мере ко времени

греко-персидских войн, когда заложенные в нем противоречия не успели еще выявиться в полной мере. Но ведь в эпоху дальнейшего роста денежного хозяйства и крупного рабовладения невозможно было вернуться к начальному моменту развития полиса. Положительная программа Аристофана носит в себе, таким образом, черты утопии, и, в общем, он оказывается гораздо более сильным в показе отрицательных явлений своего времени, а не в решении поставленных задач.

В последних комедиях Аристофана злободневная политическая сатира уже сильно смягчена и появляются кое-какие элементы чисто бытовой комедии. Ученые справедливо рассматривают эти пьесы как известный переход к средней комедии, занимавшейся пародированием мифов и изображением людей в их частной жизни.

Комедия Аристофана была самым тесным образом связана с современной ему жизнью. Отдельные намеки и политические выпады, обильно рассеянные в его пьесах, представляли особенную прелесть для афинян-современников. Но это же обстоятельство в значительной степени затрудняло понимание Аристофана и снижало интерес к нему в последующее время. Его злободневные политические намеки позже либо совсем перестали пониматься, либо утратили ту степень остроты, какую они имели для современников драматурга. К тому же последующие эпохи в силу социально-экономических условий были мало благоприятны для развития политической комедии: ни в эллинистических монархиях, ни в римской республике при господстве аристократического сената не могла появиться комедия, сколько-нибудь подобная политической комедии Аристофана. За Аристофаном сохранилась слава вели-



Борьба за женщину. Флиак. Ваза

кого комедиографа, но непосредственного влияния его не ощущалось. Даже в эпоху Возрождения, когда постепенно начинает пробуждаться интерес к Аристофану, наибольшим успехом пользовался его «Плутос», лишенный злободневной политической сатиры.

Серьезный и глубокий интерес к Аристофану возникает, в сущности, с конца XVIII в.

Гёте обрабатывает «Птиц» Аристофана для постановки в Веймарском театре. Лессинг в «Гамбургской драматургии», решая вопрос о типичности характеров, приводит в качестве примера образ Сократа из «Облаков» Аристофана: «Шод именем Сократа Аристофан хотел выставить смешным и подозри-

тельным не одного Сократа, а всех софистов, занимавшихся воспитанием молодых людей. Его героем был вообще опасный софист, и он называл его Сократом только потому, что таким провозгласила Сократа молва»¹.

В XIX в. за Аристофаном упрочивается слава великого социального сатирика. Его творчество высоко ценилось русской революционно-демократической критикой. Для В. Г. Белинского Аристофан — «последний великий поэт Греции».

Герцен, говоря о значении смеха для исправления человеческих недостатков, вспоминает комедии Аристофана: «Смех — одно из самых сильных орудий против всего, что отжило и еще

¹ Т.-Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, М.—Л., «Academia», 1936, стр. 329.

держится бог знает на чем, важной развалиной, мешая расти свежей жизни и пугая слабых...» «В древнем мире хохотали на Олимпе и хохотали на земле, слушая Аристофана и его комедии, хохотали до самого Лукиана... Заставить улыбнуться над богом Аписом значит расстричь его из священного сана в простые быки»¹. Н. Г. Чернышевский, характеризуя комедии Аристофана и вообще всю древнюю комедию, отмечает патриотизм, пронизывающий все творчество Аристофана, и относит его к числу тех поэтов античности, «которые сознательно и серьезно хотели быть служителями нравственности и образованности, понимали, что вместе с талантом получили они обязанность быть наставниками своих сограждан»².

Но даже и в XIX в. Аристофана редко ставят на сцене: его тесная связь с афинской жизнью последней четверти V в. до н. э. делала его комедии мало понятными для массового зрителя. К тому же при постановке комедий Аристофана возникает одно затруднение: в них есть изрядное количество мест, которые часто играют весьма существенную роль в развитии действия, но которые никак нельзя показать

современному зрителю, ибо наши понятия о приличии сильно отличаются от аналогичных понятий аттического зрителя V в. до н. э. Кое-что в комедиях Аристофана при постановке их на сцене приходится просто выбрасывать, кое-что смягчать. Требуется большая подготовительная работа по приспособлению текста для сцены. При всем этом изумительное комедийное мастерство Аристофана несет в себе неисчерпаемые возможности для режиссера, актера и художника спектакля.

Несомненно, что у такого драматурга есть чему поучиться представителям комедийного жанра в нашей драматургии. У Аристофана мастерски построен сюжет, он сразу захватывает зрителя своей необычностью, смелостью и причудливым соединением реального и фантастики. У Аристофана мы найдем и то сознательное преувеличение и заострение образа, которое полнее раскрывает его типические черты и усиливает его впечатляющее воздействие. Комедия Аристофана по самой своей сущности — веселое и жизнерадостное зрелище, которое увлекает зрителей планомерным и динамичным развитием всего действия, а не отдельными комическими приемами и трюками.



¹ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. XIII, М., Изд-во АН СССР, 1954—1966, стр. 190.

² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 16-ти томах, т. II М., Гослитиздат, 1939—1953. Статьи и рецензии 1853—1855, стр. 274.

УЧЕНИЕ АРИСТОТЕЛЯ О ТРАГЕДИИ В СОПОСТАВЛЕНИИ СО ВЗГЛЯДАМИ НА ТРАГЕДИЮ ПЛАТОНА

Взгляды Платона на трагедию. Учение Аристотеля о трагедии

ВЗГЛЯДЫ ПЛАТОНА НА ТРАГЕДИЮ

До нас совсем почти не дошло сочинений, которые говорили бы специально о театре, хотя такие сочинения в древности существовали. Тем больший интерес представляет небольшая работа величайшего греческого философа и ученого Аристотеля (384—322 гг. до н. э.) под названием «Поэтика». Аристотель разбирает в ней вопрос об искусстве поэзии. Особенное внимание уделяет он трагедии, хотя в ряде мест есть упоминания и о комедии. Аристотель дает в этом трактате ряд глубочайших положений о специфике искусства вообще, причем, многие из них сохраняют свое значение вплоть до наших дней. Так как взгляды Аристотеля на искусство, и в частности на искусство театра, являются в значительной степени то более, то менее скрытой полемикой с его великим учителем Платоном (427—347г. до н. э.), следует вкратце рассмотреть отношение последнего к искусству, особенно к театру.

Учение Платона — первая на европейской почве разносторонне разработанная и продуманная во всех своих выводах и логических следствиях философия объективного идеализма.

Подлинную реальность, «истинное бытие» Платон признавал только за

миром идей. Эти идеи, по Платону, вечны, они не возникают и не погибают. Они-то и являются причиной бытия чувственных вещей. Мир чувственных вещей есть только бледное отражение мира идей. Истинное познание имеет дело только с миром идей. Из них Платон выделяет три наивысших идеи: истины, блага и красоты, причем бог у него стоит то выше этих идей, то сливается с ними. Платон признает и бессмертную душу у человека. До своего вселения в земную оболочку душа человека созерцает мир идей. Это приобретенное душой познание не может быть ею утрачено. Сами мы ничему не можем научиться. Если человек желает познать истину, он должен отрешиться от всего чувственного, «закрывать глаза и заткнуть уши» и постараться сосредоточенно вспомнить то, что душа созерцала в мире идей: познание и состоит лишь в припоминании того, что душа человека созерцала до своего рождения в этом мире. Эта мистическая теория «припоминания» (*ἀνάμνησις*) имеет ближайшее отношение к эстетическим взглядам Платона. Искусство, по Платону, ставит своей целью «подражание» (*μίμησις*). Подражать художник может, очевидно, только тем предметам, которые он имеет перед собой.

Но ведь вещи чувственного мира, по Платону, лишь искаженные подобия вечных идей. Стало быть, художник, подражая чувственным вещам, воспроизводя их, создает лишь копию с копии. Поэтому, согласно воззрениям Платона, искусство есть низший род познания и не все виды его приемлемы.

Однако Платон понимает значение искусства в общественной жизни, поэтому он довольно много говорит об искусстве в своем «Государстве». В этой работе (одной из первых социальных утопий в истории европейской культуры) Платон рисует идеальную картину человеческого общества и государства. Граждане этого государства четко разделены на три сословия: ремесленников (включая сюда земледельцев), воинов и правителей. Правителями должны быть философы. Воины — это «наемные надзиратели для народа». Воины и правители освобождаются от всяких материальных забот: все необходимое им доставляют ремесленники. Только ремесленники в государстве Платона живут на основе частной собственности. Для двух первых сословий частная собственность уничтожается. По словам Маркса, «идеальное государство» Платона представляло собою «афинскую идеализацию египетского кастового строя»¹.

Понимая общественное значение искусства, Платон совершенно последовательно со своей точки зрения ставит вопрос о том, все ли виды искусства можно допустить в проектируемое им государство. Некоторые виды искусства, по его мнению, делают человека нравственнее и благороднее (например, скромные и мужественные песни и пля-

ски), другие же, напротив, прививают ему дурные качества. Трагедия и комедия в государство Платона не допускаются. Ведь войны в идеальном государстве должны думать только о защите его независимости и ничем другим не заниматься. «Нельзя допустить того, чтобы люди, которые должны быть доблестными, подражали женщине, молодой или старой, спорящей с богами, больной, скорбной или влюбленной: странно было бы также допустить подражание и мужчинам, негодным и подлым или безумствующим людям и рабам»². В этих словах ясно слышится выпад Платона против современной ему трагедии, особенно против бытописательских тенденций пьес Еврипида. Но наблюдать нужно не только за поэтами, но и за другими представителями искусства, чтобы они не вносили в свои произведения распущенности, низости и безобразия.

В десятой книге «Государства» Платон прямо утверждает, что поэзия ни в какой мере не приемлема, поскольку она «подражательна». Здесь как раз усиленно развивается и подчеркивается та мысль, что искусство является лишь копией с копии. Мастер, который делает кровать, создает не самую «сущность» кровати, а нечто на нее похожее, принадлежащее не миру истины, а миру лживого правдоподобия. Живописец рисует эту кровать, то есть делает копию того, что само является искаженным отражением подлинной «сущности» кровати. «В этом отношении подражательное искусство стоит далеко от истины, и думается, что оно за все берется потому, что от каждого предмета берет нечто незначительное, какой-

¹ К. Маркс, Капитал, т. I, М., 1953, стр. 375.

² Платон, Государство, кн. III, 395 D — E.

то призрак»¹. Это положение затем подтверждается специально по отношению к трагедии и «главному ее представителю — Гомеру»². Необходимо раскрыть заблуждение тех, кто при встрече с поэтами-трагиками не отдает себе отчета в том, что их произведения — это «третьестепенная подлинность и что это им легко сочинить без знания истины». Поэты-трагики, говорит Платон, заявляют притязание на то, что они знают и добро, и зло, и то, что относится к божеству. Между тем надо считать твердо установленным, что, начиная с Гомера, все поэты — только простые подражатели призраков и совсем не касаются истины. Поэт-подражатель, создавая свои произведения, опирается на ту часть человеческой души, которая «удалена от разума и является любовницей и подругой всего болезненного и лживого»³.

Поэты, и особенно поэты-трагики, передают волнующие и темные состояния души. Они представляют своих героев в слезах, в состоянии печали; это волнует нас, мы сострадаем герою. Поэзия лелеет чувство нашего сострадания к герою, поэтому оно, как и другие чувства, например гнева, получает власть над нами, тогда как, наоборот, нам следовало бы господствовать над чувствами. Понятно при этих условиях, почему поэтам закрыт доступ в государство, которое должно быть организовано наилучшим образом. Поэты, по Платону, разжигают худшую часть человеческой души, доставляют ей пищу и, укрепляя ее, губят разумное начало. Впрочем, по отношению к Гомеру Платон все же делает известное исключение: его гимны богам и похвальные песни выдающимся людям допустимы в государстве.

УЧЕНИЕ АРИСТОТЕЛЯ О ТРАГЕДИИ

Переходя к учению Аристотеля о трагедии, необходимо прежде всего отметить, что, по Аристотелю, поэзия, как и другие виды искусства, родилась из «подражания». Какой же смысл вкладывает Аристотель в это слово? В начале IV главы «Поэтики» он указывает, что две причины, лежащие в природе человека, создали поэзию. Во-первых, подражание, присущее людям с детства, — люди тем и отличаются от других животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому они и получают первые познания.

Во-вторых, продукты подражания всем доставляют удовольствие. Совершенно очевидно, что в первом случае речь идет о подражании в буквальном смысле этого слова. Подражая взрослым, ребенок получает первые сведения о природе и человеческом обществе. Во втором случае речь идет о творческом воспроизведении действительности и связанном с ним наслаждении. Именно в этом последнем смысле и понимается здесь, за указанным исключением, термин «подражание». Интересно отметить, что в «Поэтике» Аристотель говорит

¹ Платон, Государство, кн. X, 598 С.

² В этих рассуждениях Платона справедливым остается одно: мысль, которую античная трагедия приписывала еще Эсхилу, а именно что греческая трагедия в ее литературной обработке вышла из поэм Гомера.

³ Платон, Государство, кн. X, 603 В.

исключительно о воспроизведении (о творческом изображении) людей в разных обстоятельствах их жизни. Объясняется это тем, что в греческой поэзии, начиная с Гомера и вплоть до IV в. до н. э., изображение картин природы не получило самостоятельного, независимого от воспроизведения человеческой деятельности значения. Аристотель не дошел до мысли о том, что поэзия, как и другие виды искусства, возникла в процессе трудовой деятельности человека. Аристотель считает, что подражание (как и гармония и ритм) с самого начала присущи природе человека. Поэтому уже в древности люди, одаренные способностью к этому, могли создать из импровизации поэзию.

Говоря о подражании, Платон приходит к выводу, что поэты дают лишь искаженные образы вечных идей. Аристотель, напротив, не сомневается в реальности внешнего мира и считает основой всякого познания чувственное восприятие. Он говорит, что наша душа является как бы воском, на который внешний мир накладывает свои отпечатки. Но искусство, по Аристотелю, подражает истинным вещам, а не призракам вечных идей. Искусство — это особый способ познания предмета. Эта материалистическая тенденция эстетики Аристотеля, несмотря на отдельные колебания, находит яркое выражение в его «Поэтике», и это тем примечательнее, что Аристотель отнюдь не был последовательным материалистом.

Поэзия имеет своим предметом не только реальное, но и вероятное. Она стремится к обобщению тех единичных фактов и характеров, о которых говорят

поэты. Поэтому в ней больше философского смысла, чем в истории, которая имеет в виду только частное. Говоря так, Аристотель, конечно, исходит из современного ему уровня исторической науки. Не дело поэта говорить о том, что именно такие-то события случились, но он должен показать, каким образом они должны были произойти и какие вещи бывают возможны по необходимости или по вероятности. Историк повествует о том, какие события произошли, поэт — как они должны были произойти. Поэтому-то поэзия выше истории: поэзия выражает скорее общее, история — частное. Подобные же взгляды на задачи поэзии можно найти и в других произведениях Аристотеля. Так, в «Этике» он советует тому, кто желает сделаться артистом и теоретиком своего искусства, подниматься до размышления об общем¹.

В «Поэтике» Аристотель дает ценные сведения о происхождении трагедии и комедии: трагедия произошла, по Аристотелю, из дифирамба, комедия — от фаллических песен. В VI главе «Поэтики» Аристотель дает свое знаменитое определение трагедии: «...трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»².

В каждой трагедии Аристотель различает шесть составных элементов, благодаря которым она оказывается той или другой по своим качествам. Эти элементы следующие: фабула,

¹ Аристотель, *Этика*, кн. X, 10, 1180 В.

² Аристотель, *Об искусстве поэзии*, М., Гослитиздат, 1957, стр. 56.

характеры, мысли, словесные выражения, музыка¹ и зрелищная сторона². Три первых элемента Аристотель относит к предмету воспроизведения (фабула, характеры и мысли), два — к средствам воспроизведения (словесное выражение и музыка) и один к самому роду или способу воспроизведения (сценическая постановка). Указанные Аристотелем шесть элементов трагедии не могут быть разведены один от другого, составляя живую ткань пьесы, написанной именно для постановки в театре. Только для удобства научного анализа Аристотель до известной степени изолирует один элемент от другого, давая отдельное определение каждому из них, — кроме музыки и сценической постановки.

Необходимо остановиться на отдельных частях определения трагедии у Аристотеля. Трагедия, говорит Аристотель, есть подражание действию, то есть именно действие является предметом поэтического подражания в трагедии. Изображение характеров, по мнению Аристотеля, подчинено изображению действия: характеры схватываются именно через изображение действия. Действие и фабула, понимаемая Аристотелем как сочетание событий, суть цель трагедии: без действия не было бы трагедии. Без характеров трагедия могла бы и обойтись. Это заключение, поразительное для читателя, воспитанного на новоевропейской эстетике, открывает нам специфику античного понимания задач драматургии. Несколькими дальше вопрос о соотношении фабулы и характеров представляется

в таком виде. Фабула есть начало и как бы душа трагедии, характеры же стоят только на втором месте. То, чем трагедия особенно увлекает душу, это части фабулы — перипетии³ и узнавания. Предпочтительнее, чтобы трагический персонаж переходил от счастья к несчастью, а не наоборот. Именно таким образом трагический поэт приводит в движение в душе зрителей две страсти: сострадание и страх.

Трагическое действие должно быть полным. Оно должно составлять нечто целое, то есть иметь начало, середину и конец. Это положение на первый взгляд кажется как будто несущественным или даже само собой разумеющимся. На самом деле оно вовсе не сведено к формальности и имеет большое значение. Аристотель прямо указывает, что «хорошо составленные фабулы не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться»⁴. Таким образом, всякое драматическое произведение должно иметь прежде всего действительную настоящую завязку действия. Эта завязка действия давалась, как известно, в прологе, который излагал события, предшествующие началу действия, указывая на конфликт, подлежащий разрешению, на взаимоотношения между главными действующими лицами и т. п. Дальше, вслед за прологом, события в трагедии должны развиваться по вероятности или необходимости, как это и вообще должно быть в поэзии — а не представлять собой серию отдельных эпизодов, быть может, и весьма интересных, но не связанных с завяз-

¹ В широком значении этого слова (главное место в музыке занимали, конечно, песни хора) —

² В данном случае все то, что может быть предметом лицемерия, то есть сценическая постановка, включая и игру актеров.

³ Под перипетией Аристотель понимает перелом действия от счастья к несчастью, или наоборот.

⁴ Аристотель, Об искусстве поэзии, стр. 63.

кой пьесы и уводящих в сторону от основной линии фабулы. По поводу развития событий в трагедии в «Поэтике» неоднократно подчеркивается мысль о том, что перемена судьбы должна вытекать «из ранее случившегося по необходимости или вероятности»¹. В главе IX Аристотель говорит об «эпизодической фабуле», подразумевая под ней такую, где «эпизодия следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости»². В трагедии должен быть и настоящий конец, то есть развязка, мотивированная всем ходом событий. «Развязка фабулы, — указывает Аристотель, — должна вытекать из самой фабулы, а не так, как в «Медее», — посредством машины или как в «Илиаде» — сцена при отплытии»³.

Трагическое действие должно иметь некоторую протяженность. Относительно этой протяженности в VII главе «Поэтики» Аристотель говорит так: нужно, чтобы действие было достаточно протяженным, чтобы понять весь ход событий, вероятных и необходимых, которые составляют переход от несчастья к счастью или от счастья к несчастью; вот достаточная мера продолжительности действия.

Прежде чем определить эту протяженность, Аристотель говорит вообще об условиях эстетического восприятия. Все прекрасное — и животное и какая-либо вещь, состоящая из частей, — должно иметь не только эти части в порядке, но и обладать определенной величиной. Красота, по Аристотелю, заключается в величине и порядке. Ни чрезмерно малый, ни чрезмерно

большой предмет не могли бы быть прекрасными. В первом случае обозрение, сделанное в почти незаметное время, сливается; во втором случае, так как обозрение делается не сразу, единство и целостность его, утрачиваются для обозревающих. Это случилось бы, например, при обозрении животного, имеющего 10 тысяч стадиев⁴ длины. Подобно тому как одушевленные и неодушевленные предметы должны иметь легко обозреваемую величину, так и фабулы должны иметь легко запоминаемую длину. Эта протяженность фабулы является самой сущностью дела: тот объем фабулы достаточен, внутри которого — при непрерывном следовании событий, по вероятности или необходимости — может произойти перемена от счастья к несчастью или от несчастья к счастью.

Трагическое подражание или воспроизведение совершается в действии, а не в рассказе. Отличительная особенность трагедии заключается не в том, что она воспроизводит действие и, следовательно, людей, которые действуют. Эпос тоже воспроизводит действующих людей. Различие заключается в том способе, каким трагедия подражает. Она подражает не при помощи рассказа, как эпос, а путем действия. Трагедия выводит перед нами актеров и заставляет их действовать, то есть исполнять то действие, которое она ставит своей целью воспроизвести. Говоря о разных способах подражания или воспроизведения, Аристотель выражается так: «...подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая

¹ Аристотель, Об искусстве поэзии, стр. 72.

² Там же, стр. 69.

³ Там же, стр. 89. Едва ли здесь имеется в виду «Медее» Еврипида, в которой примененные зоремы является достаточно мотивированным. Что касается сцены отплытия в «Илиаде», то, по всей видимости, речь идет не об эпосе, а о какой-то неизвестной нам трагедии.

⁴ Стадий равен приблизительно 185 м.

о событии как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных»¹. В эпическом подражании действие самим фактом рассказа отнесено в прошлое. Гомер стоит высоко над всеми поэтами, и он открывает дорогу трагедии, потому что, говоря не всегда от своего имени, он часто заставляет выступать вместо себя одного из своих героев. Таким образом Гомер делает действие более живым, и его подражание является уже драматическим. Когда Аристотель в своей «Риторике» (кн. II, гл. 8) определяет сострадание и те условия, при которых его можно испытать, он замечает, что те страдания, которые кажутся находящимися близ нас, возбуждают наше сострадание. Из этого с необходимостью вытекает, что персонажи, которые представлены нам жестами, голосом, костюмом и вообще всей игрой актера, возбуждают более живо наше сострадание, так как они приближают несчастье к нам, ставят его перед нашими глазами как ожидаемое в будущем или прошедшем, и то, что случилось недавно или случится скоро, более вызывает сострадания.

Цель трагического воспроизведения — посредством сострадания и страха очищение зрителей от подобных чувств. В этих кратких словах Аристотель формулирует свое знаменитое учение о «катарсисе», то есть о «трагическом очищении». По поводу этого аристотелевского определения сущности трагедии были высказаны самые различные

объяснения. При этом иногда совершенно забывали о том, что Аристотель мог говорить только о той трагедии, которую он знал, то есть о греческой трагедии. Греческая трагедия, в которой такое большое место было отведено року и вмешательству богов в жизнь людей, должна была возбуждать в эллинах не только сострадание к изображаемым в ней несчастливым, но и страх за свою собственную судьбу. Но что же такое очищение от чувств сострадания и страха? Приведем объяснение, которое дал в конце XVIII в. знаменитый немецкий драматург и теоретик драмы Лессинг (1729—1781).

По мнению Лессинга, тот страх, о котором говорит Аристотель, вовсе не страх за героя, а страх за самих себя. Он порождается мыслью о том, что бедствия, постигшие героя, могут постигнуть и нас. «Этот страх есть сострадание, отнесенное к нам самим»². «Для Аристотеля и ужасное и достойное сострадания тесно связаны между собой». Наше сострадание бывает тогда, когда мы думаем, что несчастье может постичь и нас. А такая возможность «может возрасти до степени сильной вероятности, если поэт изобразит своего героя не хуже того, чем мы обыкновенно бываем, если он заставит его думать и действовать так, как бы мы думали и действовали в его положении или по крайней мере полагаем, что должны были бы думать и действовать. Одним словом, если он изобразит его человеком, сделанным из одного с нами теста»³. Наше сострадание, когда к нему присоединяется страх, будет живее и глубже, чем без него. Сострадательные чувствования «в силу присоеди-

¹ Аристотель, Об искусстве поэзии, стр. 45.

² Т.-Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, стр. 274.

³ Там же, стр. 275.

нящегося к ним страха... становятся аффектом¹. Трагедия должна возбуждать наше сострадание и страх, чтобы очищать только эти и подобные им страсти, а не все страсти вообще.

Но что же обозначает самое «очищение» или катарсис? Человек может быть очень хорошим и все-таки иметь не одну слабость, сделать не один поступок, навлекающий на него тяжкое бедствие. Чувствуя сострадание и страх, мы понимаем в то же время, что несчастье — следствие поступка этого человека. Самое же очищение нас от чувств страха и сострадания и подобных им чувств заключается, по Лессингу, в превращении страстей в добродетельные склонности. По обе стороны каждой добродетели, по учению Аристотеля, расположены крайности, между которыми она находится. Таким образом, трагедия, чтобы обратить наше сострадание в добродетель, должна очистить нас от обеих крайностей; это же надо сказать и о чувстве страха. «Трагическое сострадание должно не только по отношению к состраданию очищать душу того, кто чувствует слишком сильное сострадание, но и того, кто чувствует его слишком слабо. Трагический страх должен в отношении страха не только очищать душу того, кто не боится совсем никакого несчастья, но и того, в ком вызывает тревогу всякое несчастье, даже самое отдаленное, самое невероятное»².

Теорию катарсиса у Лессинга называют этической.

Существует и другое объяснение катарсиса, которое дал в конце 50-х гг. XIX в. немецкий филолог Я. Бернайс. Термин «катарсис», утверждает Бер-

найс, взят Аристотелем из медицины и обозначает очищение, удаление вредных элементов из нашей души, то есть облегчение от аффектов сострадания, страха и подобных им. Бернайс ссылается на одно место в «Политике» Аристотеля, где говорится о влиянии, которое может иметь на нервных людей музыка. Прежде всего Аристотель утверждает, что музыка способна воздействовать на этическую сторону души и поэтому должна быть включена в число предметов воспитания. Вместе с тем Аристотель утверждает, что музыка должна иметь полезное применение не для одной цели, а нескольких: 1) ради воспитания, 2) ради очищения, 3) ради интеллектуального развлечения, то есть ради успокоения и отдохновения от напряженной деятельности. Некоторые лица подвержены энтузиастическому возбуждению под влиянием религиозных песнопений. Эти песнопения приносят им как бы очищение и исцеление. То же самое испытывают люди нервные, подверженные влиянию аффектов жалости, страха и других. «Все такие лица получают своего рода очищение, то есть облегчение, связанное с наслаждением»³. Так же надо понимать, по мнению Бернайса, и катарсис в аристотелевском определении трагедии. Трагедия, вызывая аффекты силой сценического искусства и доводя их до крайнего напряжения, успокаивает человека.

Существуют и другие объяснения понятия катарсиса у Аристотеля. Некоторые из них совершенно не принимают во внимание того обстоятельства, что определение трагедии у Аристотеля сделано им на основании греческой тра-

¹ Т.-Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, стр. 281.

² Там же, стр. 288.

³ Аристотель, Политика, кн. VIII, гл. 7, пер. С. А. Жебелева. М., 1911, стр. 374—375.

гедии и в первую очередь относится именно к ней. Но наиболее принятой в настоящее время можно считать теорию Бернайса, согласно которой катарсис понимается как медицинская метафора, обозначающая облегчение нашей души от аффектов сострадания и страха. Во всяком случае, какое бы объяснение ни давать катарсису, остается бесспорным одно: Аристотель говорит о благотворном влиянии трагедии на душу человека, тогда как Платон утверждал, что трагики разжигают худшую часть человеческой души и губят в человеке разумное начало.

Аристотель не имел в виду давать в «Поэтике» свод каких-то незыблемых правил, как пытались изобразить это представители французского классицизма. Ход рассуждений Аристотеля, скорее, таков, как будто он желает сказать, что делаемые им выводы основываются на определенном историческом изучении. Однако нельзя отрицать и известной нормативности, свойственной положениям «Поэтики». Правильнее было бы считать, что она носит историко-нормативный характер.

Представители французского классицизма полагали, что Аристотель дает каноны драматургического творчества вообще; толкуя неправильно Аристотеля, они искажали его положения по ряду вопросов. Так, французские классицисты утверждали, что в «Поэтике» Аристотеля содержится учение о трех единствах: единстве места, времени и действия. На самом деле это совершенно не так. Об единстве места у Аристотеля ничего не говорится, и мы знаем, что в греческой трагедии действие могло переноситься с места на место (например, в «Эвменидах»

Эсхила, «Аяксе» Софокла). То же самое следует сказать и о комедии. Относительно единства времени Аристотель говорит только, что «фабулы должны иметь длину, легко запоминаемую»¹. Фабула трагедии должна иметь определенную и легко запоминаемую величину, но это вовсе не означает, что все события трагедии должны развернуться обязательно в течение одних только суток. Правда, в другом месте, проводя различие между трагедией и эпосом, указывая на существовавшую тогда практику, Аристотель говорит: «Трагедия старается, насколько возможно, вместить свое действие в круг одного дня или лишь немного выйти из этих границ, а эпос не ограничен временем, чем и отличается от трагедии. Но, впрочем, сперва в трагедиях поступали точно так же, как и в эпических поэмах»². Таким образом, здесь нет категорического требования, чтобы все события трагедии умещались обязательно в рамки одного дня: Аристотель ссылается только на существовавшую тогда практику. Последняя же обуславливалась в основном несовершенством постановочной техники греческого театра V—IV вв.: ведь нередко пришлось бы менять декорацию, если бы отдельные эпизоды трагедии были отделены один от другого значительными промежутками времени. Необходимо помнить и о следующем: если мы возьмем трилогию, которая является, в сущности, одной большой трагедией, то в ней обычно единство времени не соблюдается. Доказательством тому служит «Орестея» Эсхила. То же можно утверждать на основании сохранившихся отрывков трилогий или даже только их заглавий.

¹ Аристотель, Об искусстве поэзии, стр. 63.

² Там же, стр. 54—55.

Но зато Аристотель выдвигает самым категорическим образом требование единства действия. Он высказывает при этом ряд изумительных по глубине суждений. «Фабула бывает *едина* не тогда, когда она вращается вокруг одного [героя], как думают некоторые: в самом деле, с одним может случиться бесконечное множество событий, даже часть которых не представляет никакого единства»¹. Аристотель приводит в пример Гомера, который, создавая «Одиссею», не представил всего, что случилось с героем, но всю поэму построил вокруг одного действия, то есть возвращения Одиссея на родину. Единство действия Аристотель понимает в том смысле, что все случайное, второстепенное в развитии событий, отвлекающее действие в сторону от основной линии фабулы должно быть отброшено. Аристотель хвалит Гомера за то, что тот в своих поэмах сумел соблюсти это единство действия. Из сказанного ясно, что вопрос об единстве Аристотель ставил и решал глубже и тоньше, чем представители французского классицизма.

«Поэтика» Аристотеля поражает нас богатством своего содержания. Аристотель ставит в ней вопросы о происхождении искусства вообще, о том, чем отличаются различные его виды, о том, какие бывают фабулы, каков должен быть герой трагедии и т. д. На последний вопрос Аристотель отвечает так: «Не следует изображать достойных людей переходящими от счастья к несчастью, так как это не страшно и не жалко, но отвратительно, ни порочных [переходящими] от несчастья к счастью, ибо это всего более чуждо трагедии,

так как не заключает в себе ничего, что необходимо, то есть не возбуждает ни человеколюбия, ни сострадания, ни страха; наконец, вполне негодный человек не должен впасть из счастья в несчастье, так как подобное стечение [событий] возбуждало бы человеколюбие, но не сострадание и страх: ведь сострадание возникает к безвинно несчастному, а страх — перед несчастием нам подобного... Итак, остается [человек], находящийся в середине между ними». Это человек, который «не отличается [особенной] добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастья, каковы, например, Эдип, Фiest и другие выдающиеся люди из подобных родов»².

Следует остановиться еще на высказываниях Аристотеля о хоре, о сценической постановке и об игре актеров. В главе XVIII Аристотель прямо говорит, что хор должен считаться одним из актеров, «быть частью целого и играть роль не как у Еврипида, но как у Софокла»³. Вместе с тем Аристотель указывает, что у позднейших поэтов хоровые партии не связаны с сюжетом данной трагедии и являются просто вставными песнями. Первый пример, по словам Аристотеля, подал в этом отношении Агатон. Аристотель делает ряд глубоких замечаний и о сценическом оформлении спектакля. Чувство страха и жалости, говорит он, может быть вызвано театральной обстановкой (оформлением), но может возникать и из самого хода событий. Последнее важнее и составляет как раз

¹ Аристотель, Об искусстве поэзии, стр. 65.

² Там же, стр. 78—79.

³ Там же, стр. 100.

признак лучшего поэта. Если пьеса написана хорошо, то каждый и без представления ее на сцене, слыша о происходящих событиях, будет содрогаться и испытывать чувство сострадания. Подобные чувства испытывал бы, например, всякий, кто слушал рассказ о судьбе Эдипа. Что Аристотель не недооценивал при этом значения сценической обстановки, показывает последняя глава его «Поэтики». Сравнивая между собой эпос и трагедию, Аристотель говорит, что трагедия имеет все, что есть у эпоса, но у нее есть и нечто принадлежащее только ей: музыка и театральная обстановка делают наслаждение трагедией особенно живым¹. Поэтому неправы те исследователи, которые считают, что Аристотель смотрит на драму как на чисто литературное произведение. При этом обычно ссылаются на конец VI главы «Поэтики», где говорится, что «сила трагедии остается и без состязаний и актеров»². Но общий смысл VI главы и ряда последующих высказываний Аристотеля позволяют сделать другой вывод. Выражение «сила трагедии» относится здесь в первую очередь к тому, что составляет, по Аристотелю, важнейшую часть трагедий, — к фабуле, понимаемой им как сочетание драматических событий, в которых принимают участие персонажи трагедии, раскрывающие в своих действиях характер. В этом смысле некоторые существенные свои свойства, например отличительные особенности фабулы, характеров, трагедия способна выявить и до постановки ее на сцене. Как «Поэтика», так и некоторые места из «Риторики» не оставляют никакого сомнения в том,

что Аристотель очень интересуется той стороной трагедии, которая обращена непосредственно к сцене, и что он не рассматривает драму как чисто литературное произведение.

Несколько замечаний делает Аристотель и об актерском искусстве. Так, в главе XIX он говорит о видах словесного выражения. Владение ими является делом актерского искусства; сюда относится знание того, что такое приказание, мольба, рассказ, угроза, вопрос и прочее. Аристотель даже вскользь упоминает в этом месте о теории актерского мастерства. В последней главе своего трактата он касается, но, к сожалению, слишком бегло, полемики по вопросу об актерском исполнении. Актер Минникс, игравший в трагедиях Эсхила, называл своего младшего сотоварища, Каллипида, за его неумеренность в игре обезьяной. И Каллипиду и другим актерам ставили в упрек плохие телодвижения: они будто бы не умеют подражать свободнорожденным женщинам. А в самом начале этой главы Аристотель говорит о тех исполнителях, которые, боясь, что публика не поймет их, если они от себя не прибавят чего-нибудь, пускают в ход всевозможные движения, кувыркаясь, как плохие флейтисты³. Из этих кратких высказываний можно сделать выводы, что ко времени Каллипида изменилась самая манера игры: она стала выразительнее, живее, перестала быть такой сдержанной и величавой, какой была во времена Эсхила. Это не нравилось поклонникам старой манеры игры, и они за это называли Каллипида обезьяной.

¹ См.: Аристотель, Об искусстве поэзии, стр. 137.

² Там же, стр. 61.

³ См. там же, стр. 135—136.

Рассмотрев «Поэтики» Аристотеля позволяет понять, почему она стала основой для последующих реалистических теорий. До сих пор «Поэтика» Аристотеля переводится на новые европейские языки, причем некоторые ее издания предназначаются не для узкого круга специалистов, а для широких слоев читателей. Это служит лучшим доказательством жизненности ее идей и для нашего времени.

Наши научные и писательские круги с давних пор проявляли глубокий интерес к «Поэтике» Аристотеля. Так, Н. Г. Чернышевский был хорошо зна-

ком с «Поэтикой» и находился под ее влиянием, что ощущается на его работе «Эстетические отношения искусства к действительности».

Такой замечательный художник XX в., как Б. Брехт, строил свою глубоко новаторскую, подчас заостренно полемическую теорию театральное искусство в сознательном споре с Аристотелем, но это был именно творческий спор, диалог двух мыслителей, лишней раз напоминающий, что живая жизнь античного наследия в современной культуре менее всего сводится к пассивному «использованию» этого наследия.



ТЕАТР ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

*Эпоха эллинизма. Общая характеристика эллинистического театра.
Менандр (343/2—292 гг. до н. э.). «Брюзга». «Третьейский суд». Устройство
эллинистического театра. Актеры. Театр мимов*

ЭПОХА ЭЛЛИНИЗМА.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

В 30-х гг. IV в. до н. э. Греция вынуждена была подчиниться молодому рабовладельческому государству Македонии. Это подчинение было подготовлено социально-экономическим развитием Греции в IV в. до н. э. Усиление торгового и ростовщического капитала, рост крупного рабовладения и продолжающееся обезземеливание крестьян обостряют социальные противоречия. Борьба бедноты с богатыми принимает все чаще форму открытых восстаний, к которым присоединяются и рабы. Боязнь революционного движения бедноты и рабов заставляет рабовладельцев искать твердой власти, которая могла бы установить в Греции порядок. У имущих классов Греции становится популярной мысль о монархии во главе с македонским царем. Во многих греческих полисах уже с начала IV в. до н. э. существуют сильные «македонские партии». Один из главарей македонской партии в Афинах, оратор Исократ, прямо призывал греков объединиться вокруг македонского царя Филиппа.

В середине IV в. до н. э. борьба в Афинах между македонской и антимакедонской партиями чрезвычайно обострилась. Во главе антимакедон-

ской партии стоял знаменитый оратор Демосфен (ок. 385—322 гг. до н. э.), опиравшийся главным образом на ремесленников и афинскую бедноту. Однако крупные и средние землевладельцы, купцы и промышленники в своей подавляющей массе готовы были для умиротворения Греции признать гегемонию Македонии. Дело дошло до войны между греческими полисами и Македонией. В 238 г. до н. э. в битве при беотийском городе Херонее союзные греческие силы были разбиты Филиппом, и Греция потеряла свою независимость. Греческие полисы перестали существовать как независимые государства, все они должны были войти в союз под властью Филиппа. Филипп предпринял было и поход в Персию, но в самом начале его был убит (336). Завоевание Персии осуществил его сын, Александр Македонский, по прозвищу Великий. В нескольких битвах 334—331 гг. Персия была разбита наголову, и в результате восточных походов Александра образовалась огромная монархия, включившая в себя все культурные страны тогдашнего мира. В состав этой монархии вошла и континентальная Греция.

Восточные походы Александра открывали широкие возможности для греческой торговли. Велико было их культурное значение, так как они необычайно расширили географический кругозор греков. Однако единство такого крупного государства не могло быть прочным. Действительно, между преемниками Александра после его смерти в 323 г. до н. э. началась раздробность, и вскоре огромная монархия распалась на три больших так называемых эллинистических государства: Македонию с Грецией, египетскую державу Птолемеев и азиатскую державу Селевкидов.

Эллинизм представляет собой большую эпоху в истории древности, охватывающую три столетия — от воцарения Александра в 336 г. до н. э. — до завоевания римлянами последнего эллинистического государства — Египта — в 30 г. до н. э. Эллинистические государства охватывают почти весь тогдашний цивилизованный мир, от Сицилии до Индии, от Нубии до Босфора и Скифии. Влияние эллинизма проникло до Италии и Испании на Западе, до Китая — на Востоке. Некоторые буржуазные историки рассматривают эллинизм только как культурно-историческое явление. Одни из них понимают под ним новую культуру, сложившуюся из греческих и восточных элементов, другие — процикование греческой культуры на Восток. Хотя в эпоху эллинизма действительно возникает новая и своеобразная культура, но сводить эллинизм исключительно к культурно-историческим явлениям неправильно. В эту эпоху произошли существенные изменения не только во всех областях общественной жизни, но был создан и новый тип экономического

и политического объединения, до того неизвестный. Вновь возникшие эллинистические государства не являются ни полисами с их узкими рамками экономической и политической независимости, ни восточными деспотиями, покоившимися на косной сельской общине, тормозившей рост рабовладельческих отношений. Эллинистические монархии выходят за рамки экономической ограниченности, пытаются расширить производство и укрепить позиции рабовладельческого класса путем расширения сферы применения рабского труда, ограничения общинного уклада и общинного землевладения, и путем прямого вмешательства в организацию хозяйственной жизни.

С колонизацией греками в IV—III вв. до н. э. Востока происходит рост торговли, вовлекающий в сферу своего влияния самые отдаленные уголки тогдашнего мира. Разными путями распространяется и греческая образованность и греческая культура, что облегчается возникновением в эпоху эллинизма общегреческой речи — койнэ¹. Конечно, язык классической эпохи не вышел из употребления. Он считался образцовым литературным языком; «аттицисты» (то есть литераторы архаизаторского направления, возникшего к I в. до н. э.) старательно его поддерживали и писали на нем вплоть до византийской эпохи. Но живым языком была именно койнэ, с помощью которой восточные народы приобщились к греческой культуре.

Одним из факторов распространения на Востоке греческой культуры являлся греческий театр. Театры строятся в эпоху эллинизма, в III—I вв. до н. э., не только во вновь возникших

¹ Прилагательное *κοινή* — общая (форма женского рода) стало заменять полное выражение — *ἡ κοινή διαλεκτός* (то есть общая, общеупотребительное наречие).

крупных торговых и административных центрах — Александрии, Антиохии, но даже и в мелких городах. Театр эллинистической эпохи имеет ряд своих черт, отличающих его от театра классической эпохи. Бьющая ключом общественно-политическая жизнь полиса с ее постоянной борьбой партий постепенно уходит в прошлое. В эллинистических монархиях уже не могло быть той политической свободы, какая существовала в демократической Греции. Наоборот, в области политических отношений наблюдаются черты, заимствованные у восточных деспотий. Законы, суд, войско, война и мир — все теперь находится в руках царя. Искусство, и в частности театр, уже не может критиковать общественные порядки своего времени или нападать на священную особу монарха. Напротив, новые власти, украшающие великолепными дворцами и общественными сооружениями свои столицы, ставят перед искусством задачу прославлять их богатство и могущество. Только в этих рамках и допускается политика в собственном смысле этого слова. Понятно теперь, почему искусство этой эпохи совершает крутой поворот от широкой общественно-политической тематики к узким вопросам частной семьи и быта. Одновременно с упадком общественных мотивов в искусстве наблюдается стремление к изощренности и изысканности формы. В литературе, например, возникает салонная поэзия, рассчитанная на узкий круг читателей, принадлежащих к верхам общества; в области изобразительного искусства наряду со стремлением изобразить переживания отдельного человека наблюдается стремление к декоративной пышности.

В театре эллинистической эпохи ставили как трагедии, так и комедии, но от первых до нас дошли только

фрагменты. В Александрии, ставшей при Птолемеи I крупнейшим торговым городом, а при его сыне Птолемеи II (285—247) — и важнейшим культурным центром древнего мира, происходили пышные празднества в честь Диониса, на которых устраивались также и представления трагедий и комедий. Лучшие поэты привлекались в Александрию благодаря щедрым наградам и радушному приему при дворе. Александрийский театр при Птолемеи II стал самым знаменитым из всех театров древности. Мы располагаем крайне скудными данными для суждения о трагедии эллинистической эпохи. По-видимому, трагические поэты были в большей степени филологами и грамматиками, чем подлинными драматургами. Гораздо больше данных имеется у нас для суждения о комедии IV—III вв. до н. э., так как до нас дошли большие отрывки из комедий величайшего драматурга этой эпохи — Менандра. От других комедиографов того времени — Филемона, Дифила и двух Аполлодоров — сохранились лишь крайне скудные отрывки и латинские переделки их пьес у Плавта и Теренция.

Комедию эллинистической эпохи называют новой аттической комедией. В противоположность древней комедии новая была не политической, а бытовой. Сюжет обычно сводится к следующему. Молодой человек влюблен, но на пути встречается ряд препятствий (например, предмет его любви находится в доме сводника или же имеет темное происхождение). В конце концов все кончается благополучно: героиня находит своих родителей, которые ее признают. Если же молодой муж терзался тем, что у его жены имеется внебрачный ребенок, то в конце концов оказывалось, что он сам был виновником его рождения: еще до брака он обесчестил одну девушку, кото-

рая позже выходит замуж, не подозревая этого, за своего же насильника. Ребенок становится законным, и все устраивается к общему благополучию. При этом в новой комедии постоянно встречаются одни и те же типы: молодые влюбленные, отцы — то щедрые и снисходительные, то скупые и ворчливые, — хвастливые воины, гетеры, ловкие и изворотливые рабы, помогающие в улаживании любовных дел своим молодым господам. Таким образом, сюжеты новой комедии отличаются известной однотонностью, но отдельные детали, которые усложняют эти сюжеты, разнообразятся до бесконечности.

Новая комедия была порождением тех общественных отношений, которые установились в Греции IV и III вв. до н. э. Однако она еще достаточно близко стоит по времени к классической эпохе, чтобы не испытывать ее влияние и не использовать ее литературного наследия. И она берет из него те элементы, которые не противоречили новым жизненным условиям. Историками литературы и театра давно уже был отмечен факт большого влияния Еврипида на новую комедию. Близость к жизни многих героев Еврипида, глубокое раскрытие их душевных переживаний — это то, что новая комедия взяла у Еврипида. Нашего современника этот литературный жанр эллинистической эпохи едва ли захватит. Умение анализировать психологическую сущность характеров с тех пор ушло далеко вперед, поэтому произведения новой комедии кажутся нам довольно бледными, сюжеты трафа-

ретными, неприятно поражает отсутствие общественных интересов. Впрочем, в ней есть одна положительная черта. Это интерес к переживаниям отдельного человека, принадлежащего, насколько можно судить по дошедшим до нас отрывкам, к средним слоям греческого общества IV—III вв. до н. э. и данного со всем его домашним окружением. Узкая по своим общественным устремлениям новая комедия оказала тем не менее своими реалистическими тенденциями влияние на новую европейскую комедию, и в этом историческом аспекте она должна быть признана одним из существенных литературных и театральных явлений античности. По своему строению новая комедия сильно отличается от древней политической комедии. В ней отсутствует хор, который постепенно утрачивает прежнее значение уже в последних комедиях Аристофана (например, в его «Плутосе»). В новой комедии хор выступает только в антрактах. Вместе с хором соответственно исчезают парод и парабаса. Исчезает также и агон. Теперь комедия обычно делится на пять актов. Ее пролог, представляющий собой подражание еврипидовскому прологу, произносится или одним из действующих лиц, или каким-либо божеством, или даже отвлеченным существом (например, Неведением в «Отрезанной косе» Менаандра). В прологе поэт дает все пояснения, необходимые для понимания действия, рекомендует свою пьесу, полемизирует с противниками или же заискивает перед публикой.

МЕНАНДР (343/2—292 гг. до н. э.)

Самым замечательным представителем новой аттической комедии был Менаандр (343/2—292 гг. до н. э.). Он

родился в Афинах, происходил из знатной и богатой семьи и получил прекрасное образование, главную роль

в котором играло изучение литературы и особенно драматургии. Другими существенными элементами этого образования были риторика и философия. Учителем Менаандра в философии, согласно одному свидетельству древности, был знаменитый ученик Аристотеля Теофраст. До нас дошел трактат Теофраста под заглавием «Характеры», в котором рассматриваются внешние проявления душевных переживаний у различных человеческих индивидуальностей. От Теофраста молодой Менаандр мог получить ряд сведений и наблюдений, необходимых ему при обрисовке характеров персонажей его комедий.

Учителем Менаандра в искусстве комедии был его дядя, комедиограф Алексид. Первые шаги литературной деятельности Менаандра приходится на годы после смерти Александра Македонского. Однако политические события того времени не находят в творчестве Менаандра никакого отражения. В этом сказывается влияние окружающей его среды: греки того времени перестали интересоваться общественными вопросами, больше всего думая о частных делах и о личном обогащении. Менаандр жил на своей вилле в Пирее, проводя время в обществе близких друзей и гетеры Гликеры. За всю свою жизнь он написал больше ста пьес, но одержал лишь восемь побед. Вероятно, пьесы Менаандра не всегда нравились афинянам благодаря тем психологическим тонкостям, которые в них имелись. Гораздо большим успехом пользовались грубоватые комедии его современника Филемона. Рассказывают, что как-то Менаандр, встретившись с Филемоном, спросил последнего: «Скажи мне, Филемон, неужели ты не краснеешь, когда одерживаешь надо мной победу?» Таким образом, Менаандр, как и Еврипид, при своей жизни успехом не пользовался.

Он умер на пятьдесят втором году жизни. Гробница его существовала еще во II в. н. э. и считалась одной из афинских достопримечательностей.

Вскоре после смерти Менаандр был признан величайшим драматическим писателем. Его пьесы внимательно изучались критиками. Типы, выведенные в его комедиях, сделались нарицательными. Менаандр стал общепризнанным главой новой комедии, а именно она и могла господствовать в это время в театре с ее реалистическими тенденциями, хотя бы и ограниченной сферой семьи и быта; трагедия находилась в упадке уже в IV в. до н. э., политической же комедии не могло быть в силу изменившихся исторических условий. Известность Менаандра скоро вышла за пределы Греции. Ему подражали или переделывали его комедии римские драматурги Плавт и Теренций. Менаандр сделался одним из любимых писателей образованных греков и римлян, и его слава продолжалась до падения античного мира.

Вплоть до середины XIX в. наука располагала весьма скудными сведениями о Менаандре: имелись лишь отдельные цитаты из его пьес, сохраненные другими писателями. В 1855 г. много путешествовавший ученый архимандрит Порфирий Успенский привез в Россию остаток рукописи IV в. до н. э., найденный в монастыре на Синае. Как оказалось впоследствии, пергаментный лист содержал отрывки двух пьес Менаандра — «Третьеиского суда» и «Видения». На основании этой находки русский ученый академик В. К. Эрнстедт написал в 1891 г. блестящую работу, заложившую фундамент научного изучения творчества Менаандра. В 1905 г. французскому ученому Густаву Лефевру посчастливилось найти во время раскопок в Египте разрознен-



Менандр. Статуя. Ватикан

ную рукопись Менандра, содержащую отрывки из пяти комедий. Лучшее из сохранившихся комедий — «Третейский суд». Были и последующие находки обрывков как папирусных, так и пергаментных рукописей. Так, в 1956 г. швейцарский коллекционер М. Бодмер купил на рынке в Александрии папирус, содержащий комедию «Брюзга». В настоящее время это единственная комедия Менандра, текст которой дошел до нас полностью. Благодаря всем этим находкам стало возможным прийти к более определенному суждению о творчестве Менандра.

Подобно Еврипиду, Менандр воспроизводит в своих драмах современную ему жизнь. Но, изображая круг сюжетов, в который замкнулась новая коме-

дия, Менандр обнаруживает изумительное искусство в характеристике отдельных действующих лиц. Герои его комедий — обычные средние люди, живущие только в кругу своих личных дел и интересов. Но Менандр умеет наделять их только им свойственными чертами. Он дает очень тонкое и правдивое изображение душевных переживаний своих героев и этим напоминает Еврипида. Несмотря на однообразие и узость тематики, перешедшей к нему по традиции, Менандру удалось сделать свои пьесы живыми и увлекательными благодаря именно тонкой психологической характеристике действующих лиц. В этом отношении Менандр, как Еврипид, проложил дорогу для новой европейской драмы.

«БРЮЗГА»

Единственная комедия Менандра, сохранившаяся в полном виде, — раннее произведение двадцатипятилетнего комедиографа, доставившее ему первую

в жизни победу на состязании в 316 г. до н. э. В центре комедии стоит совсем обычный образ «брюзги» Кнемона, недоверчивого и нелюдимого пожи-

лого крестьянина. Это убежденный человеконенавистник, жадно стремящийся к полному одиночеству, не сумевший ужиться ни с женой, ни с соседями. Но несчастный Кнемон не родился мизантропом: отвращение к людям внушено ему его тяжелым житейским опытом. Сам он говорит об этом так:

Но таким, Гефест свидетель, черствым стал
я оттого,
Что на низость человечью, на корыстный
ум людской
Нагляделся в жизни вдоволь. Я уверен
был: никто
Никому на свете блага не желает. Это мне
И вредило¹.

Образ разочаровавшегося в людях одиночки — яркий показатель того разобщения между людьми, которое принес с собой распад полисной солидарности. Менандр умеет весьма конкретно показать, что суровый нрав Кнемона — естественное порождение его суровой жизни, прошедшей в безнадежной борьбе с нуждой:

Вот настоящий землероб аттический:
С камнями, что шалфей лишь да чабрец
родят,
Воюет, с горем дружит, а с удачей — нет!²

Подлинное содержание комедии — перевоспитание Кнемона, его возвращение к людям; сравнительно с этой линией любовная интрига отходит на задний план. Когда богатый юноша Сострат влюбляется в дочь Кнемона, нелюдимый нрав крестьянина делает положение влюбленного по всей видимости безнадежным. По комедийным шаблонам полагается обратиться к помощи пройдохи-паразита или ловкача-раба: Сострату приходит на ум и то и другое,

но из всех этих планов ничего не получается. Знакомство с Горгием, пасынком Кнемона, тоже ничего не может дать Сострату, потому что Кнемон все равно не поддерживает никаких отношений ни со своей бывшей женой, ни с ее сыном. Сострат сознает, что вражда к нему Кнемона — это не только вражда старого бирюка к бодрому юноше, но и вражда озлобленного бедняка к избалованному богачу, и поэтому пытается продемонстрировать свое трудолюбие, чтобы хоть так привлечь к себе симпатии «брюзги»: он облачается в грубую овчину, с дрожью страха берет в руки тяжелую мотыку и отправляется ковырять землю по соседству с участком Кнемона. Отсутствие всякой привычки к сельскому труду скоро делает его положение отчаянным, тем более что попасться на глаза Кнемону и его дочке так и не удается:

...Я в тройной беде:
Бока, спина и шея — словом, тело все —
Моя беда. Я с превеликим рвением
Взялся за дело. Новичок неопытный,
Я принялся орудовать мотыкою,
Как землекоп заправский. Но надолго мне
Запала не хватило. Озираться стал,
Оглядываться — не идет ли с дочерью
Старик. Сперва я за бока украдкой
Хватался, но затем, поскольку времени
Прошло немало, совершенно скрючился
И одеревенел. А их все нет и нет.
А солнце припекает. На меня взглянув,
Увидел Горгий: как журавль колодезный,
С трудом я выпрямлюсь, а потом опять
Клонюсь к земле...³

Спасение приходит оттуда, откуда его никто не ждет. Пытаясь вытащить упавшую в колодец мотыку, Кнемон сам падает в колодец, откуда его вытаскивают молодые приятели — Горгий

¹ Менандр, Комедии. Герод, Мимнамы, М., Изд-во «Художественная литература», 1964, стр. 81.

² Там же, стр. 75.

³ Там же, стр. 70.

и Сосрат. Эта передышка заставляет старика понять, что без чужой помощи все равно не проживешь и что люди иногда бывают не так уж плохи:

...Только Горгий, да и то с большим трудом,
Мне глаза открыл, поступок благородный
совершив.

Старика он спас, который на порог его
пускать

Не велел, ни разу в жизни не помог ему
ни в чем

И к нему с учтивой речью никогда не под-
ходил¹.

Человеческая солидарность разрушает в воображении Менандра все имущественные перегородки между людьми: богатый Сосрат оказывается ровней и другом бедного Кнемона, женится на его дочери и выдает свою сестру за Горгия. Комедия кончается по-аристофановски бурной и динамичной сценой «осмеяния» Кнемона рабом Гетой и поваром Сиконом, которые отплясывали под музыку вызывающий танец вокруг раскаявшегося нелюдима.

«ТРЕТЕЙСКИЙ СУД»

От этой пьесы дошло приблизительно 700 стихов, дающих достаточно полное представление о развитии действия. В ее основе лежит сюжет, к которому часто обращалась новая комедия: насилие над девушкой, подбрасывание ребенка и, наконец, признание его родителями. Молодой человек из зажиточной семьи Харисий оставил свой дом и молодую жену Памфилу. Он перебрался в дом приятеля и стал кутить там вместе со своими друзьями и прихлебателями, взяв к себе арфистку Габротоном. Действие пьесы развертывалось перед двумя загородными домами: домом Харисия и его друга. Отец Памфилы, Смикрин, приходит из города, обеспокоенный не столько разладом между супругами, сколько тем, что его зять, чего доброго, пропьет все приданое. Но Памфила ничего не говорит отцу о поведении Харисия, и Смикрин собирается уходить домой. В этот момент на сцену вбегают в сильном возбуждении два раба: пастух Дав и угольщик Сириск. За Сириском идет его жена с ребенком на руках (роль жены — без слов). Рабы о чем-то шумно спорят. Они

выбирают Смикрина третейским судьей, — и тогда выясняется, в чем дело. Оказывается, Дав нашел в лесу ребенка и при нем ожерелье и разные другие предметы. По просьбе Сириска Дав отдает этого ребенка ему. Но когда Сириск узнает, что при ребенке найдены были данные ему для его опознания вещи, он требует их себе: быть может, по ним удастся разыскать родителей ребенка. Но Дав отказывается отдать вещицы, говоря, что он вправе распоряжаться, как пожелает, своей находкой. Смикрин решает дело в пользу Сириска: ему должно принадлежать все, что было подкинуто вместе с ребенком. Дав подчиняется решению третейского судьи, передает Сириску найденные при ребенке вещицы и с бранью уходит. Сириск и его жена начинают рассматривать полученные предметы. Их внимание привлекает сделанный из железа позолоченный перстень, и они разглядывают его. В это время к ним подходит доверенный раб Харисия Онисим, который с удивлением убеждается, что перстень принадлежит его господину. Он на время берет этот перстень у Си-

¹ Менандр, Комедии. Герод, Мимнамбы, стр. 81—82.

риска. Онисим вспоминает, что его хозяин потерял свой перстень во время ночного праздника Таврополией¹, в котором принимали участие и женщины. Дело ясное: очевидно, Харисий обесчестил на празднике какую-то девушку, которая и подобрала его перстень.

Пока Онисим стоит в нерешительности, из дома выходит арфистка Габротонон. Узнав о том, что вместе с подкидышем был найден перстень Харисия, она вспоминает одно происшествие, случившееся несколько месяцев тому назад на празднике Таврополией. Какой-то мужчина обесчестил молодую красавицу, отправившуюся гулять с подругами и отставшую от них. Габротонон узнала бы и теперь эту девушку. Но ведь точно не известно еще, действительно ли Харисий отец найденного младенца. Его перстень мог попасть к матери ребенка случайно. Габротонон предлагает Онисиму на время отдать перстень ей. Она выдаст себя за мать ребенка и расскажет, что с ней случилось на Таврополиях. Если Харисий замешан в насилии, он вынужден будет сознаться. А между тем можно будет потом найти и настоящую мать. Габротонон надеется, что, оказав Харисию такую услугу, она добьется отпуска на волю. Она обещает Онисиму не забыть и его, когда найдут мать. После некоторых колебаний Онисим отдает кольцо Габротонон, которая сообщает Харисию за сценой, что родила от него ребенка. Но вот Габротонон, держа плачущего ребенка на руках, сталкивается с Памфилой и узнает в ней ту девушку, которая подверглась насилию на Таврополиях. В свою очередь и Памфила узнает Габротонон. Благодаря положенным при мальчике «приметам» Памфила убеждается, что най-

деный — ее ребенок и что отцом его является Харисий. Габротонон открывает потом всю правду и Харисию, который бесконечно счастлив, что ребенок рожден от него. Приятели и собутыльники Харисия говорят о благородстве Габротонон, которая должна теперь получить вольную.

В этой комедии дана целая галерея характеров, взятых прямо из жизни. Несмотря на некоторый схематизм в изображении, перед зрителем проходят живые люди. Вот, например, Харисий: узнав об «обмане» жены, он отдаляется от нее, но все еще продолжает ее любить и держит Габротонон вдали от себя. А когда узнает, что сам совершил подобный же грех, в котором обвиняет жену, и стал отцом незаконнорожденного ребенка, то приходит к убеждению в своей несправедливости. Впрочем, в последнем пункте Менандр едва ли рисует взгляды современного ему общества: последнее довольно легко смотрело на подобные проступки со стороны мужчин, но отнюдь не склонно было прощать супружескую неверность женщинам. Эти гуманные взгляды Менандра далеко опережают его эпоху. Интересен и образ арфистки Габротонон, которой драматург сумел придать подлинно человеческие черты: она думает о том, как бы найти настоящую мать ребенка, и старается примирить между собой супругов. Интересны также и в то же время различия между собой и образы двух рабов, выступающих сторонами в третейском разбирательстве: Дав отдал ребенка, и теперь ему ни до чего нет дела. Вещицы он не желает уступить, как хозяин находки. Напротив, Сириск думает о будущем ребенка и поэтому требует найденные при нем вещицы.

¹ Праздник в честь богини Артемиды.

Очень интересен и образ Онисима, поверенного раба Харисия. Онисим желает оказать услугу Харисию, рассказывая ему о «неверности» Памфила. Но на деле получается совершенно обратное. Харисий начинает ненавидеть Онисима: лучше бы последний никогда не раскрывал ему этой ужас-

ной правды! Онисим после этого боится попасться на глаза своему хозяину. Но как меняется его поведение, когда он узнает, что все окончилось благополучно! В последнем действии он важно встречает разгневанного Смикрина и позволяет себе даже поиздеваться над стариком.

УСТРОЙСТВО ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

До нас дошло много руин каменных эллинистических театров. Веками они были предметом методических раскопок, которые позволяют с неоспоримой точностью восстановить их план и составные части. Из театров эллинистической эпохи известны театр в Приене (Малая Азия), Оропе (город на северо-востоке Аттики), на острове Делосе, в Мегалополе (город на Пелопоннесе), Эфесе, Эретрии, Сегесте, Тиндариде (Сицилия) и других местах. Во всех эллинистических театрах оркестра образует полный круг. Ее диаметр варьируется в зависимости от величины зданий приблизительно от 11 м (Ороп) до 30 м (Мегалополь). Внешняя кривая зрительных мест составляет несколько больше полуокружности. Очень редко она бывает геометрически правильной, почти всегда два крайних ее конца более или менее удалены один от другого и, расширяя коридор, охватывающий оркестру, облегчают таким образом вход и выход из театра. Сцена обычно имеет повсюду форму удлинённого четырехугольника, средняя ширина которого равна 4—7 м, а максимальная длина от 35 до 40 м. Средняя высота проскения в театрах эллинистической эпохи равна приблизительно 3,5 м (в Афинах 4 м, в Оропе 2,5 м). Средняя глубина — от 2,5 до 3 м. Крыша проскения покрывалась

деревянным настилом. Параскении в эллинистическую эпоху постепенно отмирают, что объясняется появлением высокой сцены.

Еще в IV в. до н. э. тесная связь хора с действием пьесы как в трагедии, так и в комедии ослабела, а эллинистическую эпоху и вовсе была утрачена. Теперь больше не было оснований отказать актерам, на которых полностью сосредоточивался интерес зрителей, в преимуществах сцены, поднятой над уровнем оркестры. Вместе с тем для публики, сидевшей на отдаленных местах, улучшались условия видения зрелищ, которыми раньше пренебрегали, когда на оркестре первоочередное значение имел хор. Представления «новой комедии», в которой хор уже отсутствовал, давались не на оркестре, а на высокой сцене, поддерживавшейся впереди колоннами каменного проскения. Эту высокую сцену называли «логейоном» (от греческого «логос» — «слово»), а иногда и просто проскением. За логейоном возвышался второй этаж сцены — эпискений. Выходы, ведущие из эпискения на проскений — фирбы, представлявшие собой широкие проемы в стене второго этажа, служили не только для появления актеров, но и для углубления сценической площадки: в них прятались актеры, которые по пьесе должны были укрываться или

подслушивать. Витрувий в своем трактате «Об архитектуре», как уже упоминалось, говорит (кн. V, гл. 6, 8) о вращающихся вокруг своей оси трехгранных призмах, периактах, с помощью которых происходила смена декораций. Эти периакты, вероятно, помещались в боковых фиромах, так как из средних обычно выходили действующие лица. «При перемене места действия или появлении богов в сопровождении внезапных раскатов грома эти периакты поворачиваются и обращаются к зрителям той или другой из декораций» (гл. 6, 8). Помещение под логейоном называлось гипоскением. Через него исполнители могли из нижнего этажа сцены выходить на оркестру. Афиней свидетельствует, что из гипоскения выходили на оркестру музыканты.

Мнение о высокой сцене в эллинистическом театре опирается на свидетельства Витрувия и Полидевка. Давая чертеж плана греческого театра, Витрувий отмечает: «Греки имеют более обширную оркестру¹ и более отступающую назад сцену и помост меньшей ширины, который они называют логейоном; и это потому, что у них трагические и комические актеры играют на сцене, остальные же артисты действуют на пространстве оркестры; и поэтому по-гречески они называются различно: одни сцениками, другие фимеликами. Высота этого логейона должна быть не меньше десяти и не больше двенадцати футов» (кн. V, гл. 7, 2).

Раньше под «остальными артистами», о которых говорит Витрувий, совершенно неправильно понимали хор, что и привело к возникновению ошибочного мнения об игре актеров во все

периоды греческого театра на высокой сцене, а хора — внизу, на оркестре. Но Витрувий говорит вовсе не о драматическом хоре: в его время ни греческая, ни римская драма хора уже не имела. Под этими «остальными артистами», стало быть, надо разумеать музыкантов, рапсодов или лирические хоры.

С этими данными Витрувия согласуется и то, что пишет об устройстве греческого театра Полидевок. Он перечисляет названия частей театрального здания — сцену, параскений, проскений, гипоскений. О гипоскении Полидевок замечает, что со стороны зрителей гипоскений украшен колоннами и что он поддерживает логейон. Так Полидевок называет сцену именно потому, что на логейоне декламировали находившиеся здесь актеры. Там же Полидевок о сцене пишет так: «сцена составляет принадлежность актеров, оркестра — хор». В подлиннике употреблено именно слово «сцена», но совершенно очевидно, что здесь речь идет не обо всем здании сцены, а только о сценической площадке. И хор, о котором в этом месте говорит Полидевок, это не драматический, а лирический, состоящий из мальчиков, мужчин и девушек. Драматического хора при Полидевке не было ни в трагедии, ни в комедии, или же его функции выполнялись, по-видимому, одним-двумя певцами. Именно только по исчезновении хора и могла появиться высокая сцена, приподнятая над уровнем оркестры на 10—12 футов. Ряд исследователей считает, что такая высокая сцена была подготовлена уже предыдущим развитием греческого театра. Так, в поздних пьесах Еврипида — в «Оресте», «Финикиянках» и у Аристофана, например

¹ Конечно, по сравнению с римской сценой, которая занимала часть круга оркестры, тогда как греческая сцена воздвигалась обычно на касательной к окружности оркестры.

в «Облаках». высокая сценическая площадка — верхний этаж, крыша двухэтажного здания — предназначалась для игры актеров не только на оркестре¹.

Иногда высказывается сомнение, могли ли актеры эллинистической эпохи выступать на такой неглубокой и в то же время высокой сценической площадке, не рискуя упасть с нее. Однако при этом забывают, что при отсутствии хора в новой комедии на сцене легко размещались три актера. Во время антрактов на оркестре проводились выступления хора или другие музыкальные состязания. Старые трагедии можно было ставить прежним способом, пользуясь оркестрой. Сооружение с неглубокой высокой сценой и большой оркестрой вполне подходило для различного рода представлений. Поэтому оно сделалось для этой эпохи типичным и строилось теперь из камня.

Существование в эпоху эллинизма высокой сцены в театре подтверждается также археологами и архитекторами при обследовании сохранившихся руин эллинистических театров.

Так, театр в Приене был построен во второй половине IV в. до н. э. Вначале сцена была деревянной, каменную сцену выстроили не раньше начала III в. до н. э. Она представляла собой двухэтажное строение с одноэтажной пристройкой по фасаду, выходящей на оркестру. Деревянные доски, помещенные между каменными балками, составляли настил крыши этой более низкой пристройки. Передняя стена состояла из каменных полуколонн, прислоненных к опорным столбам. Так как по бокам опор имелись отверстия, то, очевидно, к ним могли прикреп-

ляться деревянные панели. Следовательно, колонны представляли собой постоянную декорацию, а расписные доски между ними — меняющуюся декорацию. Верхний этаж над плоской крышей был сперва совершенно закрытым, за исключением одной двери. Это обстоятельство (существование только одной двери для выхода на крышу проскения), а также наличие приспособлений для укрепления декораций между колоннами проскения позволяет сделать вывод, что действие развивалось вначале перед проскением. Однако приблизительно в середине II в. до н. э. действие было перенесено на крышу проскения, на логейон. Это вытекает из некоторых изменений, произведенных в театральном здании.

На эволюцию театрального здания в Делосе проливает свет серия надписей, датирующихся от первой постройки театра ок. 300 г. до н. э. и касающихся платежей за разного рода строительные и декоративные работы. Возможно, что этот ранний театр был в основном деревянным. Позже он был перестроен в каменный (эта работа продолжалась от 274 г. до н. э. в течение приблизительно тридцати лет). Перестройка сцены в двухэтажное (а возможно, и трехэтажное) каменное здание была выполнена, вероятно, к 250 г. до н. э., но работа над зрительными местами продолжалась еще в течение нескольких лет. Проскений, следы которого сохранились, относится, по мнению некоторых исследователей, только ко II в. до н. э. и был, по всей вероятности, слишком низким, чтобы служить задним фоном для игры актеров. Это наводит на мысль, что актеры играли на логейоне над ним. Но этот

¹ Так, в трагедии Еврипида «Финкиядки» Антигона с педагогом поднимаются на высокую крышу дворца, чтобы оттуда посмотреть на войско, приведенное Поликом под Фивы.

проскений, вероятно, был заменой или видоизменением более раннего проскения. Делосский театр имел и параскении, снабженные дверями и пинаками, хотя эти параскении были, вероятно, не выступающими боковыми строениями, а просто частями фасада сkeny справа и слева от центральной части. Параскении имели, по всей вероятности, высоту двух этажей, так как в надписи 274 г. до н. э. говорится о верхних и нижних параскениях. Вокруг этой сkeny в эллинистическую эпоху была выстроена колоннада (точная дата ее постройки неизвестна).

Был перестроен и театр Ликурга в Афинах, получивший по образцу других эллинистических театров высокую сцену, поддерживавшуюся впереди колоннами проскения. Его фундамент довольно хорошо сохранился. Параскении были укорочены и благодаря этому было выиграно пространство для устройства более широких пародов и облегчения доступа к зрительским местам. О том, что представлял собой фасад сkeny или каково было ее внутреннее устройство в эллинистическом театре в Афинах, сведений нет. Существуют разногласия о времени появления высокой сцены в афинском театре. Возможно, что она появилась незадолго до середины II в. до н. э. С этого времени пьесы стали разыгрываться и в Афинах не перед проскением, а на логейоне, за исключением, быть может, тех случаев, когда возобновлялись старые трагедии с хором. В. Дёрпфельд считал доказанным, что проскений всегда был только декорационной стеной и что и в эпоху эллинизма актеры играли не на высокой сцене, а на оркестре перед проскением. Однако подавляющее большинство исследователей не согласно с утверждениями Дёрпфельда. Не исключая возможности использо-

вания плоской кровли проскения. Дёрпфельд считает, что она использовалась как логейон для ораторов во время Народных собраний и как теологейон (место, на котором происходят театральные явления богов), когда по ходу драмы в этом была надобность. Однако с этим мнением едва ли можно согласиться. Редкое употребление логейона для ораторов и теологейона для богов не могло бы объяснить ширину поддума (то есть высокой площадки) и нескольких выходов, ведущих на него из сkeny. Кроме того, необходимо иметь в виду, что в некоторых театрах помимо фронона на проскений вели еще с боков покатые ramпы.

Отметим, что если большинство исследователей и признает наличие высокой сцены в эллинистическом театре, то о времени ее появления существуют серьезные разногласия. Некоторые ученые считают, что представления на высокой сцене стали происходить не с самого начала эллинистической эпохи, а, вероятно, с середины II в. до н. э.

Можно только высказать общее предположение, что театральные машины в эллинистическую эпоху в связи с успехами точных наук стали более совершенными. Однако сведения, которые сообщает об этих машинах Полидевк, страдают целым рядом неясностей. Эорема нашла, по-видимому, еще более широкое применение, а экиклема, по мнению ряда ученых, вышла из употребления еще в конце V в. до н. э. Очевидно, спуски и подъемы технически стали более совершенными и выполнялись с большей быстротой или полностью в зависимости от хода действия. По Полидевку, молния изображалась посредством периакты, на одной стороне которой она была нарисована. Чтобы произвести гром, пользовались

металлическими дисками и медными сосудами, расположенными за сценой, притом, вероятно, в верхнем этаже. Витрувий говорит о том, каким способом достигалось улучшение акустики, но, быть может, упоминаемое им приспособление практиковалось и раньше. Это были медные или глиняные рупоры и сосуды, изготовлявшиеся в соответствии с размерами театра. «Сосуды

же эти, — говорит Витрувий, — должны изготовлять таким образом, чтобы от прикосновения к ним могли каждый с каждым издавать звуки в отношениях кварты, квинты — и далее по порядку вплоть до двойной октавы» (У. 5, I). Эти сосуды помещались в особых нишах, устроенных между сиденьями, и служили резонаторами звука, идущего со сцены.

АКТЕРЫ

В эллинистическую эпоху впервые выступают актеры-профессионалы. Однако установить точную дату их появления в театре не представляется возможным. Предполагают, что уже во второй половине V в. до н. э. некоторые люди посвящали себя исключительно артистической деятельности. В IV в. до н. э. актеры в Афинах для защиты своих интересов образуют тесно сплоченное театральное сообщество. Они называют себя «Дионисовых дел мастерами». Когда впервые появились такие сообщества, нам неизвестно. Есть свидетельство, что еще Софокл создал своего рода литературный клуб, который будто бы и стал прототипом подобных сообществ. Членами сообщества могли быть одни мужчины, притом только люди свободнорожденные. Во главе стоял староста, избираемый на год. Он назывался «жрецом», так как в его обязанности входило приношение жертв богам от имени сообщества. Староста вел все деловые сношения с правителями и городами. Кроме того, в сообществе имелся свой казначей и другие должностные лица.

Кроме Афин такие же театральные товарищества образовывались и в других местах, например в Аргосе, в Теосе;

помимо актеров в них входили рапсоды, певцы и музыканты города, желавшие организовать у себя ту или иную театральную постановку. В других государствах товарищества избирали из числа граждан этих государств особых лиц — проксéнов, которые в случае необходимости и представляли их интересы.

И в эллинистическую эпоху, особенно в начальный ее период, актеры по-прежнему пользовались большим уважением, их сообщества имели права юридического лица. Для организации представлений актеры даже во время войны свободно могли выезжать в другие государства. Их личность и имущество были гарантированы от насилия. Благодаря этому, например, актеры Аристодам и Неоптолем беспрепятственно переезжали из одного государства в другое и даже помогали личным присутствием ведению переговоров о мире между Афинами и Македонией. Во времена Демосфена актеры были совершенно освобождены от военной и морской службы, хотя, по-видимому, этот обычай окончательно еще не установился: имеется ряд указаний относительно штрафов за уклонение от военных обязанностей. Однако позже, в на-

чале III в. до н. э., был издан закон, представляющий «Дионисовых дел мастерам» полное освобождение от призыва в армию.

Об игре актеров того периода мы не имеем почти никаких достоверных сведений. С достаточной определенностью можно утверждать, что только бытописательские тенденции новой комедии требовали и соответствующей игры от актеров. Одновременно увеличилось и количество масок, что указывает на стремление провести известную дифференциацию среди имевшихся основных типов маски. Так, Полидевк перечисляет уже девять масок для ролей стариков, одиннадцать — для ролей молодых, семь — для ролей рабов и четырнадцать — для ролей молодых женщин. И действительно, как показывают дошедшие до нас памятники изобразительного искусства, — эти маски отличаются не только большим разнообразием, но и замечательной выразительностью. Из масок стариков следует отметить так называемого «первого старика». Это тип снисходительных и благородных отцов, которые прощают, а иногда и поощряют проделки своих сыновей. Противоположностью ему является «второй старик». Это тип скупого и сурового отца. Маски этих двух персонажей отражали их характер. У первого — улыбающееся выражение лица, спокойно лежащие брови, немного опущенный взгляд. У второго — лицо сердитое, глаза пылающие, густая борода, рыжие волосы и безобразные уши. Густая борода и рыжие волосы считались признаком человека, который легко раздражается. Эталкивающий вид имела маска старых сводников: они изображались лысы-

ми, с искаженным гримасой ртом и нахмуренными бровями. Среди юношей различали прежде всего добродетельных и распутных. У первых был смуглый цвет лица от постоянных упражнений в палестре, поднятые брови, одна или несколько морщин на лбу, что должно было обозначать рассудительность и серьезность. Представитель второй группы молодых людей, обычно влюбленных, прямо называется у Полидевка «нежным». Он молод, с причудливо уложенными в виде венка волосами, с белой, как у женщины, кожей.

В этой же группе находится и несколько других типичных персонажей, постоянно встречавшихся в новой комедии: крестьянин, хвастливый воин, паразит. У крестьянина смуглый цвет лица, толстые губы, курносый нос, прическа в виде венка. У хвастливого воина кожа смуглая, волосы темные, ниспадающие на плечи. У паразита тоже смуглый цвет лица, нос в виде орлиного клюва, брови сдвинуты, вид лстыивый, уши вспухшие. Последнее связано с тем, что он нередко получает затрещины. Четырнадцать женских масок включают в себя матерей семейств, супруг, молодых девушек, сводниц, гетер и служанок. Некоторые маски новой комедии (особенно рабов) носят резко выраженный характер гротеска и поражают своим неестественным видом. Это объясняется отчасти традицией, идущей от древней комедии, отчасти стремлением мастеров масок резче подчеркнуть самим внешним обликом актера некоторые свойства человеческих характеров, придать этому облику броскую пластическую наглядность. Не следует забывать и о фольклорно-культурном генезисе маски.

ТЕАТР МИМОВ

Наряду с трагедией и комедией, достигшими в V в. до н. э. высокого художественного развития, в Греции с давних пор существовали представления, сохранившие в значительной степени еще первобытную простоту. На подмостках бродячими актерами разыгрывались небольшие сценки, которые представляли собой воспроизведение различных тем окружающей жизни или пародировали какой-либо миф. Происхождение такого рода представлений теряется в глубокой древности. Эти небольшие импровизированные народные сценки существовали в разных местах Греции — в том числе и в Аттике и у дорийцев. Они оказали свое влияние, как об этом уже упоминалось, и на формирование древнеаттической комедии. Сценки назывались мимами, и это же название было перенесено и на самих исполнителей. Название «мим», насколько мы знаем, впервые прилагается к произведениям сицилийца Софрона (V в. до н. э.), из произведений которого до нас ничего не дошло. Софрон писал ритмической прозой и на дорическом диалекте. Несомненно, что мим существовал и до Софрона. Однако заслуга Софрона заключалась в том, что он дал миму литературную обработку и таким образом обеспечил ему место в письменной литературе. Содержание этих сценок было самым разнообразным. Некоторые из них имели отношение к культуре демонов растительности и плодородия, которых грек находил повсюду — у ручья, на лугу, на волнуемом хлебном поле, в саду, в лесу. На рисунках старых коринфских ваз даются изображения этих демонов. У них толстые животы, широкий зад и огромный детородный орган — символ силы, созидающей жизнь.

В других сценках в качестве персонажей выступали различные животные. Исполнители носили маски, изображавшие голову того или иного животного, причем внешность маски связывалась с внутренним образом персонажа. Комическим мотивом являлись и различные физические недостатки человека: горб, лысина, хромота, косоглазие. Для всех разновидностей мимической игры устанавливается ставший уже с IV в. до н. э. широкоизвестный термин «мим». В эпоху эллинизма мим получает дальнейшее развитие и приобретает ряд новых черт, отличающих его от старого греческого мима. Вместе с распространением на Восток греческой культуры проникает туда и мим. Причины широкого его распространения в эллинистическую эпоху не вполне ясны. Мим привлекает зрителей своей простотой и живым изображением повседневного быта. Трагедия, как было указано раньше, пришла в упадок уже в IV в. до н. э. Новая комедия, рисовавшая современную ей жизнь, была ближе и понятнее эллинистическому зрителю. Но и она нередко могла казаться слишком изысканной и сложной для разноплеменной и недостаточно культурной толпы, заполнявшей новые эллинистические столицы. Все это объясняет нам поразительный успех мима.

В эту эпоху, как, вероятно, уже и раньше, существовали разные виды мимов. Наряду с мимом, который проносился (мимология), существовал и лирический мим, который пелся (мимодия) и мог сопровождаться танцами. Мим в значительной степени был импровизацией, а потому ничего от подлинного содержания мимов этой эпохи до нас не дошло. Однако по ряду



Женские маски

упоминаний античных писателей можно сделать некоторое заключение о сюжетах мимов и о выводимых в них типах. Например, некоторое суждение о содержании мимов дают идиллии Феокрита, а также мимиамбы Герода, живших в III в. до н. э. Так, в XV идиллии Феокрита описана бытовая сценка, рассказывающая о том, как две горожанки в Александрии отправляются во дворец на праздник в честь Адониса. Поэт передает разговоры приятельниц во время одевания одной из них, их сплетни о своих мужьях и далее, когда они уже попали на праздник, их впечатления от всего виденного. Мимиамбы Герода представляют собой небольшие драматические сценки с двумя-тремя действующими лицами. Они написаны так называемым «хромым» ямбом, в котором ямб в шестой стопе заменяется хореем. Персонажи мимиамбов Герода — это ремесленники, горожанки, франтихи, школьный учитель, продавец рабов и т. д. В одном мимиамбе, например, рассказывается о том, как к школьному учителю приходит бедная женщина и просит наказать ее бездельника сына. Учитель Ламприкс охотно исполняет просьбу матери. По-видимому, мимиамбы Герода предназначались для чтения, а не для постановки. Однако на основании идиллий Феокрита и мимиамбов Герода можно делать лишь осторожные заключения о том, чем был современный им простонародный мим, а также о его характере в более раннее время. То, что мы читаем у Герода и особенно у Феокрита — в значительной степени уже уточненные литературные произведения, предназначенные для образованной публики.

Хотя о содержании мимов эллинистической эпохи имеются лишь отдельные и крайне отрывочные сведения, все

же на основании некоторых указаний античных писателей возможно составить представление о персонажах, которые выступали в этих мимах. В них постоянно встречаются воры, рабы, повара, врачи, матросы, рыбаки, пастухи, земледельцы, сапожники, солдаты, сборщики податей, трактирщики, булочники, виноделы, школьные учителя, горожанки, сводники, сводницы, гетеры. Но кроме типов, выхваченных из жизни, в мимах выступают и мифологические персонажи. Мим одел богов и героев в житейский, а часто даже шутовской костюм и в таком виде показал их народу. Среди мифологических героев уже очень рано появляется в миме Геракл, представленный обжорой. До нас дошли изображения на вазах, рисующие похождения Геракла. То он набрасывается в храме на женщину, чтобы овладеть ею, то пьяный валяется перед дверью гетеры, то уносит всех пирующих вместе со столами. Некоторые из этих вазовых изображений имеют самое непосредственное отношение к театру. Так, на рисунке, изображающем пьяного Геракла, ясно видны ширмы, употреблявшиеся при представлении. Часто в мимах появлялась фигура «дурака», но он, как и у Шекспира, сплошь да рядом оказывался очень умным. Нередко изображались и сцены супружеских измен. Воспроизведение повседневной жизни могло доходить в миме до самых грубых непристойностей. Язык мима — язык простого народа, изобилующий поговорками и солеными шутками.

Мимические выступления происходили на подмостках: наряду с мужчинами в представлениях принимали участие и женщины. Таким образом, актрисы появились впервые именно в этом театральном жанре. Известно, также, что женщины-мимистки выступали в ка-

честве акробатов, жонглерок мячом или танцовщиц с мечами. Реалистическое воспроизведение жизни требовало отказа от маски — и действительно большая часть актеров-мимов появлялась без нее. Театральным костюмом мимов было повседневное платье, за исключением дурака, который носил плащ, сшитый из множества разноцветных лоскутков. Некоторые мужские персонажи, как это было и в театральных комических сценках, имели огромный кожаный фалл.

Можно думать, что в III в. до н. э. мим получил литературную обработку и мог иметь иногда более или менее законченный текст или сценарий. От одного писателя до нас дошло интересное сообщение, смысл которого сводится к тому, что, взяв какой-либо сюжет у комедии, мимы играли его по своему способу, сопровождая игру музыкой. Это свидетельство не надо понимать так, что в то время возникла мимическая драма. Мим по-прежнему оставался малой формой. По общему правилу на первом плане была только одна роль, которую исполнял главный мим и которая открывала большой простор для импровизации. Другие же роли отступали на второй план. Главный мим мог исполнять и несколько ролей. В эллинистическую эпоху мим проникает ко дворам эллинистических монархов, в дома знатных лиц. Впрочем, такие домашние представления бывали и в классическую эпоху. В сочинении «Пир» историк Ксенофонт так описывает мим, который он видел на пиру у богача Каллия в 422 г. до н. э. Шут Филипп и странствующий антрепренер-сиракузянин со своей маленькой труппой

развлекали многочисленных гостей музыкой, пением, акробатическими упражнениями и танцами. В труппе имелись флейтистка, танцовщица и мальчик, который не только превосходно играл на кифаре, но и танцевал. Танцовщица жонглировала¹ обручами, не прекращая ритма танца, выполняла акробатические номера в кругу, заставленном воткнутыми мечами, после чего следовала пародия на ее номер, выполненная шутлом Филиппом. В конце пира был показан мимический танец, изображавший брак Диониса с Ариадной¹. В комнате поставили трон. Пришла Ариадна в брачном наряде и села на трон. Флейтистка заиграла вакхический мотив. Дионис приблизился к Ариадне, танцуя и выражая в танце самую нежную любовь к ней, затем сел к Ариадне на колени и, обняв, поцеловал ее. Ариадна как будто стыдилась, но все-таки нежно обнимала Диониса. Танец, как ясно видно из описания Ксенофонта, носил ярко выраженную чувственную окраску, и гости смотрели на него, по словам автора. «В приподнятом настроении». Описание Ксенофонта очень интересно своими подробностями. Мы знаем, что такие мимические танцы на мифологические сюжеты получили широкое распространение и в эллинистическую эпоху. Но от нее до нас не дошло таких подробностей. Разноплеменная толпа эллинистических городов, далеко не всегда понимавшая язык греков, конечно, с удовольствием смотрела на мимические танцы, так как язык движений, жестов и мимики был одинаково понятен всем. А так как в такого рода танце все (по-гречески *λύττα* — «панта»)

¹ А р и а д н а — дочь мифического царя Крита Миноса, помогла Тесею выбраться из лабиринта и бежала вместе с ним. По одному из вариантов мифа, Тесей покинул Ариадну, и она стала супругой Диониса.

воспроизводилось путем движения, то его и называли «пантомим».

В южной Италии и Сицилии в IV—III вв. получили широкое распространение небольшие комические сценки, так называемые «флиаки». Они отличались от мимов тем, что имели маски. Большею частью, пародируя мифы, флиаки воспроизводили сюжеты бытового характера. Флиаки исполнялись на подмостках, многие изображения их дошли до нас в вазовой живописи.

Есть указание на существование в эллинистическую эпоху и кукольного театра. Однако относить этот театр к мимам, по мнению некоторых ученых, было бы неправильно, так как кукольному театру недоставало мимики.

Общественное положение актеров и актрис мима было невысоким. На

актрис-мимисток смотрели часто как на публичных женщин. Низкое положение актеров мима объясняется прежде всего тем, что их искусство не связывалось, как это было в трагедии и комедии, с культом Диониса. Кроме того, и материальное благосостояние бродячих трупп было большею частью весьма скудным. Правда, некоторые из мимов добивались иногда высокого положения при дворах эллинистических монархов, но это происходило редко и не влекло за собой изменений в общественном положении всех мимов. Громадная заслуга мима заключается в том, что он способствовал более широкому внедрению реализма на античной сцене, а в Риме мим достигает величайшей победы, оттеснив на второй план быстрее, чем в Греции, другие драматические жанры.



ИСТОКИ РИМСКОГО ТЕАТРА И ПЕРВЫЕ ЭТАПЫ ЕГО РАЗВИТИЯ

Истоки римского театра. Влияние греческой культуры на римскую. Пунические войны и подъем народного самосознания. Ливий Андроник (ок. 282—204 гг. до н. э.). Гней Невий (ок. 274—ок. 200 гг. до н. э.)

ИСТОКИ РИМСКОГО ТЕАТРА

Еще в отдаленные времена, когда Рим представлял собой небольшую общину Лациума, по деревням при окочании жатвы справлялись веселые праздники. Гораций описывает эти праздники в своих «Посланиях» (кн. II, 1, ст. 139—155). После уборки урожая крестьяне приносили в жертву Земле поросенка, богу лесов Сильвану — молоко, а духам, сопровождающим, согласно представлениям римлян, жизнь человека от колыбели и до могилы¹, — вино и цветы. На этих праздниках распевали веселые и шуточные песни, так называемые, «фесценнины»². Как и в Греции, обычно выступали два полухория с шутками и насмешками, подчас весьма язвительными. Фесценнины зародились еще при родовом строе, когда Римом управляли цари, являвшиеся, подобно греческим басилевсам, только предводителями племени, существовали они и в последующие века. В них, согласно свидетельству того же Горация, стала находить отражение социальная борьба, ведшаяся в Древнем Риме. Как и Греция, Рим пережил эпоху революции, положившей

конец древнему родовому строю. Однако невозможно сказать что-нибудь определенное ни о времени, ни о ходе этой революции. По словам Энгельса, несомненно только одно: причина ее коренилась в борьбе между патрициями и плебеями. Эта борьба привела к тому, что еще до отмены царской власти в Риме был разрушен древний родовой строй, покоявшийся на личных кровных узах, и вместо него создано новое государственное устройство, в основе которого лежало территориальное деление и имущественные различия. Публичная власть сосредоточилась в руках военнообязанных граждан и была направлена не только против рабов, но и против немущих, не допущенных к военной службе и лишенных вооружения. Борьба между патрициями и плебеями продолжалась и после отмены царской власти. Плебеи боролись прежде всего за землю, так как уже в ранний период истории Рима началось сосредоточение земли в руках патрициев, обезземеливание плебса и рост его задолженности. Кроме того, плебеи добива-

¹ Римляне называли таких духов «гениями». Каждый человек имел своего гения-покровителя.

² Фесценнины исполнялись и на крестьянских свадьбах; пели их и солдаты во время триумфа полководцев.

лись уравнения в политических правах с патрициями. Эта борьба проходит через V, IV и начало III в. и характеризуется рядом успехов плебса. Так, уже в начале V в. до н. э. плебеи получили право выбирать ежегодно двух трибунов для защиты от произвола патрицианских магистратов. Под давлением плебса в середине V в. до н. э. была проведена запись законов («Законы XII таблиц»). В 445 г. до н. э. отменили старинное запрещение браков между патрициями и плебеями. По закону 367 г. один из консулов избирался обязательно из плебеев, а к началу III в. до н. э. плебеи получили доступ и ко всем политическим должностям. Однако, несмотря на ряд успехов в борьбе за демократизацию, государственный строй продолжал оставаться аристократическим. Главную роль по-прежнему играет в Риме нобилитет, образовавшийся из слияния патрицианских родов с плебейской верхушкой. Из среды нобилитета избирались магистраты; главным оплотом нобилитета был сенат. Очевидно, социальная борьба, происходившая в Риме, находила свое отражение и в фесценнингах. По свидетельству Горация фесценнинские насмешки не щадили знати, которая и постаралась их обуздать: «Законы XII таблиц» угрожали смертью всякому, кто будет порицать другого в злобных стихах.

Таким образом, сельские празднества с исполнявшимися на них фесценнингами стали зародышем драматических представлений в Древнем Риме. Но нельзя считать их непосредственным источником художественной драмы, так как уже с начала III в. до н. э. отмечается интенсивное влияние на Рим греческой культуры. Более того, еще до греческого влияния Рим испытал в области сценических игр влияние

этрусков. На первых порах у римлян был ряд военных столкновений с этрусками. Дело в том, что с самых первых шагов своей истории римляне выступили как народ-завоеватель. Лациум был густонаселенной областью, и поэтому в V—IV вв. до н. э. римляне вели войны за приобретение новых территорий. В V в. до н. э. Рим ведет борьбу за непосредственно соприкасающиеся с ним земли, в IV в. он покоряет Среднюю Италию, в 60-х годах III в. завладевает Южной Италией, где уже с давних пор существовали богатые греческие колонии («Великая Греция»).

Отношения Рима с этрусками не носили характера лишь военных столкновений. Римляне не только воевали с соседними народами, но и подвергались сильному культурному воздействию с их стороны. Объясняется это тем, что по своему общественному и культурному развитию римляне стояли ниже этрусков и греков и по сравнению с ними были на первых порах отсталым народом, занимающимся земледелием и скотоводством. Не подлежит сомнению, что дальнейшее развитие начатков драмы, имевшихся в фесценнингах, связано с влиянием Этрурии.

Интересное сообщение об этом сохранил нам римский историк I в. до н. э. Тит Ливий: в 364 г. до н. э. в Риме случилась моровая язва; поскольку обычные средства не помогали, для умилостивления небесных богов пригласили к учреждению сценических игр. «делу новому для воинственного народа, так как до этого зрелища ограничивались только конскими бегами». Из Этрурии пригласили актеров. Танцуя под аккомпанемент флейты, они производили красивые телодвижения, но не сопровождали их словами. Этрусским актерам потом стала подражать римская

молодежь, которая прибавила к танцам пение, диалог и жестикуляцию. Вскоре появились свои актеры. Их стали называть, как и в Этрурии, гистрибами. Теперь актеры уже не перекидывались грубыми стихами-экспромтами, подобными фесценнинам, но исполняли сатуры, положенные на музыку, причем пение сопровождалось игрой на флейте и соответствующими грациозными движениями. Сатуры, по-видимому, были небольшими, сюжетно не объединенными сценками комического характера, представлявшими собой переход от древних фесценнинов к примитивной драме. О характере их может дать некоторое представление само значение слова «сатура». Сатура — это блюдо, состоящее из разных овощей, — нечто вроде нашего винегрета. Стало быть, сатуры включали с себя и музыку, и пение, и диалог, и жесты.

Следующим этапом в развитии театрального искусства Древнего Рима был особый вид примитивных драматических представлений, которые назывались «ателланами». Исследователи полагают, что ателланы были заимствованы римлянами от племени осков из Кампании к началу III в. до н. э., то есть в то время, когда Рим вел многолетние войны в Южной Италии. У самих же осков ателлана, быть может, развилась из дорического фарса, пришедшего к ним от греков Южной Италии. В Кампании был городок Ателла. Вероятно, по имени этого городка римляне и стали называть ателланой пришедший к ним от осков фарс, скоро совершенно акклиматизировавшийся в Риме. Сыновья римских граждан увлекались этим фарсом, и он разыгрывался ими в течение очень долгого времени, существуя наряду с достигшей уже высокого развития литературной драмой. Характерная особенность ателланы состояла

в наличии постоянных типов — масок. Это были Макк, Буккон, Папп и Дорсен (или Доссен). Макк представлял собой дурака, которого все били и обманывали. Он был обжорой и в то же время крайне влюбчивым. Его изображали лысым, с крючковатым посом, ослиными ушами и в короткой одежде. Буккон был парнем с раздутыми щеками и отвислыми губами. Он тоже любил хорошо поесть, но губы у него отвисли не столько от еды, сколько от любви к чрезмерной болтовне. Однако, в противоположность Макку, Буккон отнюдь не представлял собой дурака. Папп — это богатый старик. Ему не везет в семейной жизни; жена обманывает его с любовником. При всем том Папп очень честлюбив и желает играть роль в местном обществе. Однако на выборах он проваливается. Дорсен был хитрым горбуном. Это невежда и шарлатан, но внушает уважение темным людям.

Эти четыре персонажа и были главными героями ателланы, исполнители которой носили маски. Твердого текста, хотя бы и незаписанного, не имелось вовсе, поэтому при исполнении ателлан открывался широкий простор для импровизации. Завязка ателлан была простой, действие развивалось быстро, а развязка носила часто совершенно неожиданный характер. Содержание ателлан нередко отличалось грубостью и непристойностями. По сравнению с сатурами ателланы являются дальнейшим шагом в развитии ранней драмы, так как в них имелись уже постоянные роли. Когда во второй половине III в. до н. э. в Риме благодаря культурному влиянию греков начали ставить трагедии, ателланы соединились с сатурами и стали даваться в заключение спектакля. Это было развлечение для публики после длинной и утомительной трагедии.

ВЛИЯНИЕ ГРЕЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА РИМСКУЮ. ПУНИЧЕСКИЕ ВОЙНЫ И ПОДЪЕМ НАРОДНОГО САМОСОЗНАНИЯ

С начала III в. до н. э. влияние сицилийских и южноиталийских греков на римскую культуру становится особенно сильным, проникая в область литературы и театрального искусства. Это было связано с завоеванием римлянами Кампании, находящейся по соседству с греческими городами южной Италии. Завоевание к середине 60-х гг. III в. южноиталийских городов, обладавших всеми сокровищами греческой культуры, не могло пройти бесследно для римлян. Греки начинают в большом количестве появляться в Риме в качестве пленных, заложников, дипломатических представителей. Знакомство с греческим языком все шире и шире распространяется среди знати. В 282 г. до н. э. римский посол Постумий объяснялся с тарентинцами без переводчика. Первые римские анналисты (историки-летописцы) писали по-гречески. Греческое культурное влияние усиливается во время Первой (264—241) и Второй (218—201) Пунических войн, порожденных политическим соперничеством Рима и Карфагена.

Покорение городов Великой Греции было последним этапом на пути завоевания Римом Италии, сделавшее его одним из сильных государств западного Средиземноморья. Но дальнейшие попытки расширить территорию привели Рим к столкновению с Карфагеном, могущественным в то время государством в западной части Средиземного моря. Интересы обеих держав непосредственно столкнулись в богатой Сицилии, большая часть которой принадлежала тогда Карфагену. Это было причиной Первой Пунической войны, продолжавшейся свыше двадцати трех лет и закончившейся победой Рима. По

миру, заключенному в 264 г. до н. э., Карфаген отказался от Сицилии, которая стала первой римской провинцией.

Война оказала большое влияние на политическую и духовную жизнь общества. Римские солдаты и матросы увидели другие страны и народы, познакомились с чужими обычаями, овладели мало известным им морским делом. Все это расширяло умственный кругозор народа. Вместе с тем повысилась политическая сознательность и требовательность народных масс, которые в ходе войны понесли громадные жертвы. Война была выиграна народом, по народу она ничего не дала. Естественно, что плебс проявлял свое недовольство, и время между Первой и Второй Пуническими войнами характеризуется подъемом демократического движения. Оно связано с деятельностью Гая Фламиния, энергичного представителя плебса. Однако малообеспеченные граждане по-прежнему не имели политического влияния, и римская конституция оставалась аристократической.

Мир между Карфагеном и Римом мог быть только временным. Это хорошо сознавали обе стороны и деятельно готовились к предстоящей войне, которая началась в 218 г. до н. э. и продолжалась семнадцать лет, причем в самой Италии карфагенскими войсками командовал Ганнибал. Во время этой войны не раз создавалось грозное положение для государства. Так, в сражении при Каннах римляне потеряли, по свидетельству греческого историка Полибия, около семидесяти тысяч человек; лишь небольшая часть войска попала в плен или спаслась бегством. Сенат принял все меры к тому, чтобы организовать защиту города. В армию



Персонаж ателланы

были призваны все оставшиеся в Риме мужчины, начиная с семнадцатилетнего возраста. Ввиду недостатка в людях прибегли к крайней мере: за счет государства выкупили у частных собственников восемь тысяч рабов и составили из них два легиона.

В 211 г. до н. э. Ганнибал неожиданно подступил к самому Риму. Внезапное появление карфагенян вызвало панику в Риме. Выражение «Hannibal ante portas!» («Ганнибал у ворот!») со временем вошло в поговорку. Однако захватить Рим врасплох Ганнибалу не удалось. Простояв несколько дней под городом и опустошив окрестные поля и загородные виллы, Ганнибал снял осаду Рима. В тяжелые для государства годы Второй Пунической войны римский народ проявил исключительную выдержку и организованность и в конце концов добился победы над врагом. В 202 г. до н. э. близ города Замы римский консул Публий Корнелий Сципион нанес решительное поражение Ганнибалу. Карфаген не мог продолжать войну. В 201 г. был заключен мир, по которому Карфаген утрачивал все свои завоевания вне Африки, лишался всего своего флота, не имел права вести войну вне Африки, а в Африке мог ее вести только с разрешения Рима и должен был уплатить в течение пятидесяти лет контрибуцию в размере 10 тысяч талантов. Победитель Ганнибала Сципион отпраздновал блестящий триумф и получил прозвище «Африканский». После Второй Пунической войны Карфаген никогда уже не смог оправиться и стал лишь второстепенной державой Средиземноморья.

Пунические войны с их потрясающими событиями оставили глубокий след в умах современников и последующих поколений. Поэт Невий, бывший участником Первой Пунической войны, на-

писал о ней поэму. Его младший современник Эпий, участник Второй Пунической войны, описывает войны с Карфагеном в героической поэме «Анналы» («Летопись»). Победоносные Пунические войны вызвали подъем народного самосознания и в то же время поставили римлян перед необходимостью усвоения более высокой греческой культуры. Процесс эллинизации римской культуры ко времени окончания войн принял еще более осязательные формы. Сципионовская группа (сам Сципион Африканский, его брат Лелий Старший и много других nobilium) выступала за приобщение Рима к греческой культуре. Влияние греческой культуры в эти годы захватывает и более широкие слои населения. Греческие и восточные культы проникают к концу III в. до н. э. (и особенно во II в. до н. э.) в самую толщу населения. Во время Второй Пунической войны в 212 г. до н. э. по распоряжению сената в Риме были учреждены игры в честь Аполлона, а пять лет спустя был введен восточноэллинистический культ великой матери богов Реи-Кибелы¹. В честь Реи-Кибелы были учреждены игры по греческому образцу. Культ ее носил оргиастический характер. Во время праздника жрецы исполняли священные пляски, сопровождавшиеся самоистязанием. Так как такого рода обряды противоречили римским религиозным обычаям, сенат запретил римским гражданам быть жрецами Реи-Кибелы.

Официальное учреждение культа великой матери богов было подготовлено уже предшествующим проникновением в Рим восточноэллинистических культов. Еще задолго до Второй Пунической войны они появи-

лись в греческих городах Южной Италии. Отсюда вместе с уроженцами этих городов и особенно с рабами, доставленными с Востока, восточноэллинистические культы стали проникать и в Рим. Исследователи отмечают, что эти культы распространялись главным образом среди демократических слоев населения, очевидно, потому, что они не находили признания в официальной римской религии.

Бурные события Первой Пунической войны, сдвиги, происшедшие в это время в области идеологии, дали рождение профессиональному римскому театру, в котором стали ставиться первые литературные трагедии и комедии, создаваемые по греческому образцу, а на первых порах, быть может, и просто переводимые с греческого. Последующие события — Вторая Пуническая война, а затем экспансия Рима на Восток и уже само непосредственное знакомство с греческой культурой на ее родине — могли только ускорить процесс развития римского театра. Возникнув на почве тех сдвигов в культурной жизни Рима, которые произошли в первые шестьдесят лет III в. до н. э., и развиваясь дальше на основе более глубокого усвоения греческой культуры, новый римский театр и сам представлял собой одно из ярких свидетельств этих сдвигов. Вместе с тем необходимо отметить, что, хотя римский театр развивался на основе греческой театральной культуры и усвоил лучшие ее достижения, в целом он представляет собой вполне самобытное явление и не может рассматриваться как театр, взятый римлянами у греков и лишь слегка приспособленный к римским условиям.

¹ С течением времени в Греции мать олимпийских богов Рея слилась с азиатской богиней Кибелой.

ЛИВИЙ АНДРОНИК (ОК. 282 — 204 ГГ. ДО Н. Э.)

В связи с завоеванием греческих городов Южной Италии в Риме появилось много пленных греков. Некоторые из них отличались высокой образованностью. Римляне, которые уже и раньше чувствовали потребность изучать греческий язык, ставший в эту эпоху языком дипломатии и торговли, начали поручать образованным грекам воспитание своих детей. В числе военнопленных попал в Рим и грек Андроник из Тарента. Он сделался рабом римского патриция Ливия Салинатора, от которого и получил свое римское имя Ливий, после того как был отпущен им на волю. Ливий Андроник обучал греческому и латинскому языку сыновей римской знати. Он перевел на латинский язык «Одиссею» древним, сатурновым стихом, строение которого не вполне для нас ясно. По этому переводу Ливий и обучал своих учеников. «Одиссея» Ливия как школьное пособие не вышла из употребления еще и во времена Горация. Этот перевод представлял в свое время выдающееся литературное явление, хотя позднейшим поколениям он казался в высшей степени тяжеловесным.

Еще большее впечатление произвела на современников деятельность Ливия Андроника как драматурга. По окончании Первой Пунической войны государство поручило ему на праздничных играх 240 г. до н. э. поставить драматические представления. Ливий выступил с трагедией и комедией, составленными по греческому образцу, а быть может, и прямо переведенными с греческого языка. Это событие явилось эпохой в истории римского театра. Недаром все современники отмечают эту

дату. Ливий Андроник написал всего четырнадцать трагедий, от которых до нас дошли лишь 23 полных стиха. Судя по сохранившимся заглавиям трагедий, они в значительной степени отбылись к троянскому циклу. И постановка 240 г. и последующие трагедии Ливия Андроника пользовались большим успехом. Хотя позднейшие поколения и высказывали скептическое, а временами и просто ироническое отношение к пьесам Ливия Андроника, для своего времени его произведения представляли выдающееся литературное событие. Он дал толчок к серьезной и оживленной литературной деятельности в Риме, и в частности к драматической. Благодаря Ливию Андронику римский театр получил свой репертуар.

В 207 г. до н. э. для отвращения страшного предзнаменования государство заказало Ливию Андронику гимн в честь Юнопы, который должны были петь в торжественной процессии двадцать семь девушек: впереди шли две белые коровы, за ними несли два кипарисовых изображения Юноны, затем шли девушки в длинных белых платьях и назначенные для совершения обрядов должностные лица с лавровыми венками на головах. Заслуги Ливия были оценены государством, и оно, очевидно, признало известное значение за поэзией, особенно драматической, так как вскоре после 207 г. поэтам и актерам разрешили объединиться в специальную коллегия, то есть своего рода профессиональную организацию, и назначили им в качестве места для собраний храм Минервы на Авентине.

ГНЕЙ НЕВИЙ (ОК. 274 — ОК. 200 ГГ. ДО Н. Э.)

Литературная и театральная деятельность Ливия Андроника пробудила дремлющие в римском обществе поэтические дарования. Уже при жизни Ливия появились и другие драматурги, упреждавшие начатое им дело. Очевидно, его театральный дебют не был чем-то случайным, но соответствовал культурным запросам эпохи, в которую жил основоположник римского профессионального театра. И если нововведение Ливия так быстро привилось, то, очевидно, потому, что почва к этому была уже подготовлена. Лет пять спустя после дебюта Ливия Андроника начинается литературная и театральная деятельность Гнея Невия. Он был свободнорожденным и происходил из латинского города в Кампании. Невий принимал участие в Первой Пунической войне и по окончании ее жил в Риме, где занимался литературной деятельностью. С 235 г. до н. э. он начинает ставить на сцене свои драмы. Трагедии Невия, как и Ливия Андроника, также были переделками греческих пьес. Однако Невий занимался не только переделкой греческих трагедий, а создавал трагедии из римской истории, называемые у римлян «претекста» или «претекстата». Это слово означает, собственно, тогу с пурпуровой каймой, которую носили в Риме высшие должностные лица. Таким образом, в претекстах действующие лица появлялись в римском сенаторском одеянии. Невию принадлежат две трагедии: в одной — «Кластидий»¹ — изображалась война с галлами, 20-х гг. III в. до н. э., а в другой, как можно предполагать по ее заглавию — «Ромул», расска-

зывалось об основании Рима. Появление претексты было связано с большим народным подъемом, вызванным победой над Карфагеном в Первой Пунической войне.

Но настоящей славы Невий достиг в области комедии. В небольших фрагментах его пьес мы встречаем знакомые уже нам персонажи новой комедии: льстеца, строгого отца, дядьки-раба, легкомысленного молодого человека, растрачивающего отцовское добро. В одной комедии, «Тарентиночка», выводится оболстительная гетера. Хотя Невий и придерживался греческих оригиналов, но обрабатывал их гораздо свободнее, чем Ливий Андроник. Невий первый стал прибегать к контаминации, соединяя в одно целое две или даже три греческие пьесы. В свои комедии он вносит некоторые черты современной римской жизни, причем проявляет демократизм и большую политическую независимость. Это политическое свободомыслие Невия нельзя не поставить в связь с демократическим движением в Риме после окончания Первой Пунической войны. Невий заявляет о своем желании говорить свободным языком и рассматривает театр как арену бичевания пороков и раболепства. Невий допустил насмешки над влиятельным родом Метеллов, к которым относится его эпиграмма: «По какому-то злому року становятся консулами в Риме Метеллы». На эту эпиграмму Метеллы ответили угрозами наказать поэта. И действительно, по их проискам Невий был посажен в тюрьму, из которой ему удалось вырваться только благодаря заступничеству народных три-

¹ Кластидий — город в Цисальпийской Галии, при котором консул Клавдий Марцелл разбил галлов в 222 г. до н. э.

бунов. Но все же он не мог остаться в Риме, был изгнан из отечества и умер в Северной Африке. Невий пользовался большой славой еще во времена Вергилия и Горация (и даже в первые века нашей эры) за свой пылкий характер, за чистоту и прелесть своего языка.

Кроме драматических произведений Невий написал еще поэму в сатурновых

стихах о Первой Пунической войне. В этой поэме нашло яркое выражение чувство народного самосознания современного поэту Рима.

После Ливия Андроника, этого скромного стихотворца-ремесленника, Невий выступает как подлинно творческая личность, как самобытный национальный поэт в самом ответственном смысле этих слов.



ГЛАВА XIV

РИМСКАЯ КОМЕДИЯ ПАЛЛИАТА. ПЛАВТ

Экспансия Рима на Восток после Второй Пунической войны. Перемены в римском обществе к середине II в. до н. э. Плавт (251—184 гг. до н. э.). Общая характеристика паллиаты. Организация театральных представлений в Риме. «Близнецы». («Менелмы»). «Хвастливый воин». «Клад». «Куркулион». («Проделки паразита»). «Псевдол». («Раб-обманщик»). «Пленики». «Амфитрион». Значение драматургической деятельности Плавта

ЭКСПАНСИЯ РИМА НА ВОСТОК ПОСЛЕ ВТОРОЙ ПУНИЧЕСКОЙ ВОЙНЫ.

ПЕРЕМНЫ В РИМСКОМ ОБЩЕСТВЕ К СЕРЕДИНЕ III В. ДО Н. Э.

Дело Невия, который положил начало комедии в Риме, продолжал Плавт. Он был младшим современником и Ливия и Невия, и умер лет на пятнадцать позже Невия. Эти годы были началом новой агрессии Рима, на этот раз на Восток, и во многом определили дальнейшую завоевательную политику вплоть до покорения Греции и присоединения ее к римской державе в 146 г. до н. э. Сразу же после окончания Второй Пунической войны римляне начали войну с македонским царем Филиппом V и в 197 г. до н. э. нанесли ему решительное поражение. Самым важным условием мирного договора между Римом и Македонией было признание свободы греческих городов. На истмийских играх летом 196 г. до н. э. Греция была торжественно объявлена свободной. Однако на деле это «освобождение» сделалось важным этапом в экспансионистской политике Рима на Востоке. Служа несколько лет после «освобождения» Греции началась сирийская война, в которой в битве при Магнезии в 190 г. до н. э. войска Антиоха III были наголову разбиты римским полководцем Корнелием Сципионом, победителем Ганнибала при Заме. Рим лишил Антиоха флота и заставил заплатить контрибуцию. Ника-

ких территориальных приобретений римляне не сделали, но в результате сирийской войны монархия Селевкидов потеряла прежнее значение.

Рим продолжал развивать свои успехи на Востоке и в последующем десятилетии. В них не было ничего неожиданного, так как они были подготовлены предыдущим ходом событий. В битве при Пидне в 168 г. до н. э. римские войска под командованием консула Луция Эмилия Павла нанесли решительное поражение македонскому царю Персею, которому удалось составить достаточно сильную антиримскую коалицию. Эта битва положила конец Македонскому царству. Царская власть была навсегда уничтожена. Страну разделили на четыре самостоятельные республики, жители которых не могли сноситься друг с другом и вести торговлю. Македония обязана была выплачивать дань Риму. Крепости были скрыты, население обезоружено. Однако формально Македония еще не была превращена в римскую провинцию. За союз с Персеем Рим жестоко наказал население Эпира: сто пятьдесят тысяч жителей его продали в рабство. После разгрома Македонии стала еще более резкой и политика Рима в отношении Греции, которая

фактически лишилась последних остатков своей независимости. Вместе с римскими политиками и войсками на Восток проникали и римские дельцы, а римский ростовщический капитал начинает играть здесь заметную роль.

Искусственно разделенная на четыре части Македония недолго сохраняла свою призрачную независимость. В стране царил нищета и беспорядок. Ненависть к Риму дошла до крайних пределов. Выступив против Рима в 149 г. до н. э., Македония потерпела поражение, была присоединена к Риму и превращена в римскую провинцию (148). Македония не была единственной страной, павшей жертвой нового этапа римской агрессии: в 146 г. до н. э. произошло падение Карфагена и Греции.

Движение 149—148 гг. в Македонии не могло не найти своего отклика и в Греции. Под влиянием демократических элементов Ахейский союз, к которому примкнули беотийцы, локрийцы, фокеяне и халкидяне, объявил войну Риму. Решительное сражение произошло на Истме. Несмотря на мужественную борьбу ахейской пехоты, она была разбита. Римский консул Луций Муммий вступил в Коринф (146). Греция была присоединена к Риму. Ахейский и другие союзы объявлялись распущенными. Особенно суровая расправа постигла Коринф, бывший главным штабом восстания. По прямому приказанию сената город был разрушен до основания, и место, на котором он стоял, предано проклятию.

Той же участи подвергся в 146 г. до н. э. и Карфаген. Хотя в политическом отношении Карфаген превратился в это время во второстепенное государство, его экономическая мощь была еще велика. После успехов на Востоке среди различных групп правящего класса

Рима находит сочувствие мысль о захвате Карфагена со всеми его богатствами и полной ликвидации его как самостоятельного государства. Вмешавшись в конфликт карфагенян с нумидийским царем, Рим объявил Карфагену войну (149). Первые два года осады прошли для римлян без особенного успеха, но прибывшему в 147 г. до н. э. с подкреплением консулу Публию Корнелию Сципиону Эмилиану удалось взять штурмом предместье Карфагена, а затем добиться и полного окружения города с суши и с моря. Весной 146 г. до н. э., когда голод и болезни произвели страшные опустошения в Карфагене, был взят штурмом и самый город. По требованию сената Карфаген был сожжен; место, на котором он стоял, сравняли с землей и предали проклятию. Жители были проданы в рабство, владения Карфагена превращены в римскую провинцию.

Римские завоевания изменили политическую карту тогдашнего мира и способствовали притоку в Рим огромных богатств, полученных путем поборов с побежденных стран и прямого грабежа. Победоносные войны дали Риму огромные массы рабов, труд которых применялся преимущественно в сельском хозяйстве. В крупных поместьях (латифундиях) работали иногда по тысяче и более рабов.

От начала Первой Пунической войны и до половины II в. до н. э. серьезные изменения претерпело и римское общество. Вверху социальной лестницы по-прежнему стоял нобилитет. Крупное землевладение было экономической основой его могущества и обуславливало его политическое господство. Высшие должности в государстве занимались, как правило, представителями нобилитета. Хотя Народное собрание по-прежнему оставалось высшим учре-

ждением в государстве и в отдельных случаях даже отвергало решения сената. Но действительная власть в государстве находилась всецело в руках сенатской знати. Среди нобилитета существовали устойчивые группировки, между которыми шла борьба по различным вопросам внешней и внутренней политики, а также за высшие должности магистратуры. Частые походы обогащали высший командный состав, назначавшийся из нобилей. Громадные доходы давало и управление провинциями. Часть нобилитета вовлекалась в торгово-ростовщические операции, но делалось это через подставных лиц, так как существовал закон, ограничивавший торговые операции нобилей. Представители этого слоя аристократии превращались в крупных колонизаторов, ростовщиков, негодяев. На втором месте после нобилей стояли в государстве всадники. В их руках находились откупы провинциальных налогов, связанные с откупной системой, и ростовщические операции.

Продвижение Рима на Восток после окончания Второй Пунической войны поставило римское общество перед необходимостью возможно быстрого освоения культурного наследия экономически более развитых стран Греции и Востока. В течение нескольких деся-

тилетий наука, техника, поэзия, красноречие, искусство Афин и Александрии усваиваются победителями. Некоторые представители нобилитета, как, например, Циционы, были сторонниками приобщения к греческой культуре. В то же время проникновение в Рим эллинистической культуры встречало сильную оппозицию со стороны консервативных групп аристократии (типичный представитель этих кругов — Катон Старший). Под их влиянием сенат проводил иногда суровые репрессии против отступников от «добрых римских нравов» и от официальной религии. Так, в 186 г. до н. э. сенат издал постановление о запрещении культа Диониса в Риме и Италии. На основании этого постановления около семи тысяч человек были преданы суду, многие из них казнены. Подозрительно относились консервативные слои сената и к философским учениям, приходившим в Рим из Греции. Когда в 155 г. до н. э. в Рим прибыло афинское посольство во главе с философом Карнеадом, умевшим сразу же без всякой подготовки опровергать перед слушателями только что выставленное им самим положение, сенат, опасаясь разлагающего влияния на молодежь греческих философских учений, предложил посольству покинуть Рим.

ПЛАВТ (251 — 184 ГГ. ДО Н. Э.). ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПАЛЛИАТЫ

И Пунические войны и экспансия Рима на Восток были теми событиями всемирно-исторического значения, которые определили огромные культурные

сдвиги в Риме во второй половине III в. и первой половине II в. до н. э. Первые пятнадцать лет этого века захватывает и деятельность Плавта¹.

¹ Традиционное полное имя Плавта — Тит Макций Плавт (Titus Maccius Plautus). Однако форма «Макций» вызывает сомнения; судя по стиху 11 из пролога к комедии «Ослы», ей надо предпочесть форму «Макк» (Maccus), которая есть, собственно, наименование персонажа ателлапы (см. ниже).

Плавту было десять лет, когда закончилась Первая Пуническая война. Мальчиком и юношей он слушал рассказы об этой войне от ее непосредственных участников или от людей старших по возрасту — о сухопутных и морских сражениях, о страшном враге римлян Карфагене. Вторую Пуническую войну Плавт переживал уже зрелым человеком, когда она окончилась, ему было пятьдесят лет. Плавт был современником поражения Македонии в войне и провозглашения «независимости» Греции. При его жизни произошла потеря Сирией ее прежнего значения в результате разгрома войск сирийского царя Антиоха III. Таким образом, время Плавта было насыщено богатыми политическими событиями. Однако непосредственного отражения в творчестве драматурга эти события не нашли. Современная Плавту жизнь отражается в его пьесах почти исключительно через изображение быта — и даже в значительной степени не римского, а греческого. Дело в том, что Плавт, как и его старший современник Невий, взял себе за образец новую греческую комедию, и именно ее обрабатывал и ей подражал. И это совершенно естественно. Новая комедия и театр эллинистической эпохи были современными для Плавта (или недалеко еще отошедшими в прошлое) фактами культурной жизни Греции. К тому же и в Риме, превращавшемся в мировую столицу Средиземноморья, стали создаваться такие устои жизни, которые во многом напоминали жизнь греческих городов эллинистической эпохи.

Плавт не мог взять себе за образец Аристофана. Создать в Риме политическую комедию в условиях преобладающего влияния аристократического сената было бы невозможно; притом политическая комедия Аристофана со

всем богатством ее идейного содержания едва ли была бы понятна и интересна для среднего римлянина. Изображение быта оказывалось более приемлемым для властей и понятным для публики. Вот почему Невий, Плавт и другие комедиографы Рима подражают новой аттической комедии.

Плавт происходил из умбрийского городка Сарсины. Согласно преданию, идущему еще от знаменитого римского филолога и писателя I в. до н. э. Варрона, в молодости Плавт был актером (или слугой) в какой-то бродячей труппе. Скопив немного денег, Плавт занялся торговлей, но скоро разорился и будто бы поступил на работу к мельнику. Работая, он написал между делом три комедии, которые оказались удачными. Плавт бросил мельницу и занялся литературной деятельностью. Под именем Плавта в I в. до н. э. было известно сто тридцать комедий; по подлинным из них еще Варрон признавал только двадцать одну. Семнадцать из этих отобранных Варроном комедий дошли в полном виде, три — с частичными лакунами (утратами текста), одна («Чемодан») — в отрывках.

Плавт — представитель того литературного жанра, который был известен под именем «комедии греческого плаща», или «паллиаты» (от слова «паллий», обозначающего греческий плащ). Все персонажи комедий Плавта носят греческую одежду и греческие имена. Само действие пьесы происходит также в каком-либо греческом городе. В комедиях Плавта выводятся те же персонажи, что у Менандра и у других представителей новой аттической комедии. В общих чертах сюжеты пьес Плавта такие же, как в новой комедии. Осмеивается хвастун-офицер, от которого с помощью хитрого раба уходит к своему прежнему возлюбленному де-

вушка, обманом увезенная этим офицером. Два потерявших друг друга брата-близнеца в конце концов снова встречаются. Сводники, гетеры, хитрые рабы, помогающие своим молодым хозяевам в их любовных делах, богатые старики — то снисходительные к проказам своих детей, то ворчливые — постоянно встречаются в комедиях Плавта. Хотя Плавт брал сюжеты для своих комедий у греков, он сумел отобразить в них черты и римской жизни. Иногда в его комедиях про- скальзывают политические намеки, хотя о многом приходилось говорить очень осторожно. Судьба Невия была перед глазами Плавта. Господствовавший в государстве нобилитет никогда не допустил бы выпадов против властей или обсуждения в комедии политических вопросов.

Комедия паллиата в том виде, как она вышла из рук Плавта, отличалась от новой комедии Менаандра как строением, так и некоторыми другими чертами. Новая аттическая комедия была чисто разговорной пьесой. Римская же комедия напоминала скорее нашу оперетту. Сообразно с исполнением римская паллиата распадалась на части, которые просто произносились, и на такие, которые исполнялись под музыкальный аккомпанемент. Эти части имели название «кантики» (от глагола «canto» — пою). Манера их исполнения была различной: одни кантики декла-

мировались под музыку, другие представляли собой настоящие арии. Хора в римской комедии не было, и антракты заполнялись игрой на флейте.

В паллиате обычно пять актов. Им предшествует пролог, в котором полностью или частично раскрывается содержание пьесы и указывается ее греческий оригинал. Роль пролога исполнял либо особый актер, либо одно из действующих лиц, либо какое-нибудь божество.

Римская паллиата для своего исполнения требовала обычно от четырех до шести актеров. Во времена Плавта актеры выступали еще без масок¹. Женские роли исполнялись мужчинами.

Постоянного театра во времена Плавта, как и позже, вплоть до середины I в. до н. э., в Риме не существовало. Для представлений воздвигался деревянный помост высотой в половину человеческого роста. На помост вела узкая лесенка в четыре-пять ступенек; задний фон образовывал размалеванный занавес или деревянная стенка с навесом и вырезами для окон и дверей. Примитивные декорации почти всегда изображали городскую улицу с выходящими на нее фасадами двух-трех домов. Все действие разворачивалось перед домом. Здесь происходили сцены и разговоры иногда самого интимного характера, которые по ходу сценического действия, казалось надлежало бы скрывать.

ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В РИМЕ

В Риме, как и в Греции, театр был связан с государственными праздниками. Однако в Риме театр не имел такой тесной связи с религией, как

некогда в Греции. С того времени как римский театр становится нам известным, он выступает перед нами как чисто светское учреждение, хотя внеш-

¹ Выше уже было упомянуто, что аттелланы игрались в масках.

не и связан с религиозными праздниками.

Театральные представления ставились не только в дни общегосударственных праздников, но и по инициативе того или иного знатного лица. Пьесы могли ставиться по случаю победы, одержанной полководцем, кандидатами на соискание общественных должностей, или на похоронах какого-либо знатного гражданина, а также и при освящении храма. В эпоху республики сценические игры происходили на нескольких праздниках. Прежде всего драматические представления ставились на древнейшем празднике, установленном в честь капитолийских богов — Римских играх, происходивших в сентябре. Именно на этих играх в 240 г. до н. э. Ливий Андроник дебютировал со своими двумя пьесами. С 214 г. представления продолжались четыре дня. Ими ведали курульные эдилы (магистраты, ведавшие городским благосостоянием и развлечениями). Около 220 г. были установлены Плебейские игры, происходившие в ноябре: на них распоряжались плебейские эдилы. В 200 г. на этом празднике была представлена комедия Плавта «Стих». В 212 г. учредили Аполлоновы игры, справлявшиеся в июле. Ведал ими городской претор (важнейшая городская магистратура).

Сценические игры происходили также во время Мегалесий, справлявшихся, начиная с 204 г., в начале апреля в честь великой матери богов Реи-Кибелы. Этот праздник считался праздником патрициев. Во время Мегалесий

оскопленные жрецы-«галлы», пришельцы из Фригии, проходили с шумной фригийской музыкой по улицам Рима. Первые сценические игры были поставлены на этом празднике, по свидетельству Тита Ливия, в 194 г. Заведовали играми курульные эдилы.

С 173 г. в конце апреля — начале мая справлялись Флоралии. Это был праздник в честь Флоры, богини цветов и весны. Во время Флоралий двери домов украшались венками из цветов и все предавалось веселью: женщины наряжались в пестрые платья, что в другое время строго запрещалось. На этом празднике происходили, по видимому, только представления мимов; распоряжались на играх курульные эдилы.

Должностные лица, ведавшие организацией игр, договаривались с актерскими труппами и следили за порядком во время представлений. Костюмы, бутафорию и все прочее доставляли специальные подрядчики (хорáги¹), которым эдилы сдавали подряд на поставку костюмов. Актерами в Риме были рабы или вольноотпущенники. Они составляли труппы, или «стадо», с особым хозяином во главе. Хозяин труппы, с которым, собственно, и договаривался эдил, был нередко в то же время и первым актером труппы. В противоположность Греции актеры занимали в Риме чрезвычайно низкое общественное положение. За плохое исполнение пьесы актера-раба подвергали порке. Только позже (не ранее I в. до н. э.) отдельным актерам удавалось добиться почетного положения в обществе.

¹ Римский хорáг имел с греческим хорéгом сходство постольку, поскольку в ведении того и другого был театральный реквизит. Но хорéг в Греции исполнял почетную гражданскую должность, хорáг в Риме был простым подрядчиком.

«БЛИЗНЕЦЫ» («МЕНЕХМЫ»)

Комедия начинается с пролога, в котором выступал или хозяин труппы, или один из актеров и излагал драматическую ситуацию, сложившуюся к началу пьесы. В Сиракузах жил купец, у которого родились два мальчика-близнеца. Они были настолько похожи друг на друга, что сама мать не различала их. Когда мальчикам исполнилось семь лет, отец взял с собой одного из них — Менехма — в Тарент, куда направлялся на корабле с товарами. Во время происходивших там игр он потерял в толпе Менехма и вскоре после этого умер от огорчения. Но мальчик, оказывается, не погиб: он попал в руки одного доброго человека, торговца из Эпидамны¹. Взяв мальчика с собой, он усыновил его и позже по завещанию сделал наследником всего имущества. Таким образом, один из близнецов живет к началу действия пьесы в Эпидамне. Но сюда же, оказывается, прибыл и второй близнец, Сосикл, разыскивающий своего брата, в память о котором его тоже стали звать Менехмом. В прологе подчеркивается мотив необычайного сходства близнецов, на котором строится все развитие фабулы и возникает ряд неожиданных и остроумных комических положений, пока братья наконец не узнают друг друга. Однако пролог не сообщает, как произойдет узнавание, он только намекает на счастливую развязку.

Действие комедии происходит на улице перед двумя соседними домами — Менехма и его любовницы, гетеры Эротии. В пьесе десять действующих лиц (не считая рабов), и восемь из них

нужны для того, чтобы полнее и выразительнее в сценическом отношении обыграть мотив двойника. Для конечного же узнавания важен, в сущности, лишь Мессенион, раб Менехма из Сиракуз.

В начале первого акта выходит паразит Пеникул (Обтиралка) и представляется публике. Свое прозвище он получил от молодежи за то, что за едой гладко подчищает стол. Паразит, по его словам, давно постылся и теперь пришел к Менехму, чтобы хорошо у него поесть. В это время выскакивает из своего дома Менехм. Он бранит жену, которая показывается в дверях дома, за то, что она все время следит за ним и никуда не отпускает от себя. Если жена не перестанет за ним следить, он сегодня же устроит ужин для любовницы. Жена безмолвно скрывается за дверь. Паразит, который во время гневной тирады Менехма стоял в стороне, подходит теперь к Менехму. Тот очень рад встрече с Пеникулом. Менехм распахивает свою одежду, и паразит видит под ней нарядный женский плащ, который Менехм стащил у своей жены, чтобы подарить Эротии. Он стучится в дом к Эротии и, когда та выходит, дарит ей плащ и просит устроить угощение для него и для паразита. С этой пирушки, происходящей за сценой, и начинается цепь всех комических недоразумений.

Эротия дает распоряжение повару приготовить обед для своего возлюбленного, который пока что уходит с паразитом на форум. Его удаление со сцены необходимо, чтобы дать возможность появиться на ней двойнику. Дей-

¹ Э п и д а м н — в древности большой торговый город на берегу Адриатического моря на Балканском полуострове (нынешний Дураццо).

ствительно, благодаря необычайному сходству на обед попадает Менехм из Сиракуз, который только что прибыл в Эпидамн. Вначале повар Килиндр, обеспокоенный тем, что угощение еще не готово, принимает его за возлюбленного своей хозяйки, потом и сама Эротия просит его войти в дом. Менехм сначала отказывается от приглашения, говоря, что видит ее впервые, но потом, удивленный тем, что Эротия знает и его имя и место рождения, решается войти в дом, несмотря на предостережения Мессениона. Хорошо пообедав, Менехм-Сосикл выходит из дома Эротии. В руках у него плащ, который он должен отнести к вышивальщику. Выйдя из дома, служанка Эротии передает ему, кроме того, еще и браслет своей госпожи: он должен добавить немного золота и отнести браслет к золотых дел мастеру. Сосикл берет и браслет, бросая в сторону реплику, что он все продаст при первой же возможности. Прибывший с форума паразит в отчаянии от того, что опоздал на обед. Принимая вышедшего из дома Эротии Сосикла за Менехма, он упрекает его в вероломстве. Возмущение паразита не знает границ, когда Сосикл заявляет, что видит его в первый раз. В отместку паразит собирается рассказать о краже плаща жене Менехма.

В начале четвертого акта происходит объяснение между вернувшимся с форума Менехмом и его женой, узнавшей уже все о любовных похождениях мужа. Матрона требует, чтобы он вернул ей украденный плащ, без этого она не пустит его в дом. Менехм обещает вернуть плащ и по уходе жены стучится в дом Эротии: он уверен, что здесь его примут с лаской. Выходит Эротия, и Менехм просит ее вернуть жене плащ, который подарил ей, обещая потом купить другой, вдвое доро-

же. Эротия напоминает Менехму, что ведь он сам только что взял плащ, чтобы отнести к вышивальщику, и браслет, чтобы отнести к золотых дел мастеру. Менехм это отрицает, и тогда Эротия, считая, что он издевается над ней, говорит, что отныне он не войдет в ее дом. Между тем цепь недоразумений, порожденных необычным сходством братьев, продолжается. Теперь уже и сама жена Менехма принимает за мужа его брата.

Разыскивая своего раба, появляется с плащом Менехм-Сосикл и попадает как раз на глаза Матроне. Та возмущена наглостью мужа. Он только что клялся, что не крал плаща, а теперь держит его в своих руках! Лучше ей стать вдовой, чем терпеть такое издевательство. Возмущение Матроны не знает границ, когда Сосикл заявляет, что он вообще впервые ее видит. В это время появляется старик, отец Матроны, к которому она обращается за помощью. Старик заводит разговор с Сосиклом, принимая его за своего зятя, но с первых же слов убеждается, что зять сошел с ума, так как говорит, что он в этом доме не живет и никогда не входил к этой женщине. Отец советует дочери отойти подальше от безумного. Тогда Сосикл решает прикинуться сумасшедшим, чтобы отпугнуть старика и его дочь. Те, испуганные, удаляются, причем отец Матроны сообщает, что он идет за лекарем.

После их ухода направляется на свой корабль и Сосикл. Отец Матроны, возвратившись с лекарем, встречает как раз Менехма. Лекарь задает ему несколько вопросов и, решив, что перед ним действительно безумный, говорит, что для лечения его надо отнести к нему на дом. Старик приводит рабов, которые набрасываются на Менехма и тащут к дому лекаря. Но Менехма

спасает только что пришедший раб Сосикла — Мессенион. Он принимает человека, которого тащат рабы, за своего хозяина, и отбивает его. Мессенион называет Менехма своим господином, но тот отрицает это. «Значит, я не твой. Дозволь же мне уйти свободным», — шутит Мессенион. Тогда Менехм отпускает его на волю. Мессенион отправляется в таверпу, чтобы принести оставленный там в запечатанном ящичке кошелек с деньгами на дорогу и отдать его хозяину. Менехм готов воспользоваться кошельком с деньгами.

Наконец братья-близнецы встречаются. Каждый из них поражен, видя в другом собственное подобие. Мессенион также не может различить, кто его хозяин. Оба брата еще больше поражаются, когда узнают, что у них одно и то же имя — Менехм, и что оба они родом из Сицилии. Путем расспросов Мессенион убеждается, что его

господин нашел наконец давно пропавшего брата. Менехм из Эпидамна решает переселиться в родные Сиракузы. Он распродает с аукциона все имущество. Мессенион делает шутовское объявление о торгах: продаются не только земли, дом, рабы, утварь, но и супруга, если только найдется покупатель.

Комедия «Близнецы» — это настоящая комедия интриги. Комизм положения создается необычайным сходством близнецов. Все действие вращается именно вокруг этого сходства. Изображение характеров принесено в жертву изображению комических ситуаций. Более полно и живо обрисованы не главные герои пьесы, а Пецикул и Мессенион.

«Близнецы» послужили образцом для Шекспира. Но в его «Комедии ошибок» действие усложняется тем, что помимо братьев-близнецов выведена еще пара близнецов — слуг, совершенно сходных друг с другом.

«ХВАСТЛИВЫЙ ВОИН»

В тексте комедии есть два стиха, которые позволяют определить время ее написания. В них говорится о поэте находящемся в узилище под неусыпной охраной двух стражей. Несомненно, что здесь имеется в виду Невий, попавший в тюрьму за нападки на Метеллов. Плавт, очевидно, мог написать эти стихи до смерти Невия, то есть до 204 г. до н. э. Следовательно, «Хвастливый воин» и был поставлен на сцену незадолго до этой даты.

Как показывает самое название пьесы, в ней осмеивается хвастун офицер, персонаж, известный еще по той античной комедии. Герой плавтовской пьесы носит имя Пиргополиник, что в дословном переводе с греческого обоз-

начает «Башнеградопобедитель». Действие происходит в Эфесе. На сцене стоят вплотную друг к другу два дома — дом Пиргополиника и его сосед-заячичного горожанина Периплектомена.

Пиргополиник красочно обрисован уже в первом акте. Едва появившись на сцене, он высокопарно и многословно отдает слугам приказ навести шит: пусть он блестит ярче солнца и ослепит врагов в час рукопашного боя. Парасит Артотрог («Хлебогрыз»), стоящий здесь же с табличками и грифелем, чтобы подсчитывать поверженных воинов врагов, перечисляет подвиги Пиргополиника: в Индии он одним ударом перебил слону «руку», в другой раз

он за один день убил семь тысяч врагов. Он сдувает своим дыханием легионы, как ветер сдувает с крыш листья или солому. Никто в мире не сравнится с ним в доблести и красоте; все женщины от него без ума. В сторону парасит бросает:

Желудок — вот причина маеты такой:
Ушами слушай, зубы чтоб не лязгали.
Заврется он, а ты во всем поддакивай¹.

В дальнейшем развитии действия парасит не появляется: в композиции пьесы его роль сводится к тому, чтобы ярче изобразить бахвальство и глупость воина.

В начале пьесы в доме Пиргополиника находится афинская девушка по имени Филокомасия, которую воин обманом увез из Афин, в то время как ее возлюбленный, Плевсикл, находился в другом городе. Верный раб Плевсикла Палестрион, узнав о похищении девушки, отправляется сообщить об этом своему хозяину. Но корабль, на котором плывёт Палестрион, захвачен морскими разбойниками. По счастливой случайности один из разбойников отдаёт Палестриона в подарок Пиргополинику, и в доме воина, таким образом, Палестрион встречается с возлюбленной своего бывшего хозяина. Девушка не подает и виду, что знает Палестриона, но при случае рассказывает ему, что любит по-прежнему Плевсикла и желает бежать в Афины. Палестрион пишет письмо Плевсиклу, который приезжает в Эфес и останавливается у Периплектомена, друга своего отца. Палестрион же устраивает и свидания Плевсиклу и его возлюбленной: он пробивает насквозь стену в комнате

Филокомасии, сделав проход в дом соседа. Обо всем этом Палестрион рассказывает в начале второго акта; иначе говоря, эта часть второго акта принимает функции пролога. Интересно, что и самый акт, как будто бы это был обычный пролог, начинается с обращения к зрителям.

Я расскажу вам пьесы содержание,
Когда вы мне окажете внимание².

Итак, первый акт знакомит зрителей с главным персонажем, а начало второго акта рисует драматическую ситуацию, сложившуюся к моменту действия пьесы. Самый же ход событий разворачивается следующим образом. Один из рабов Пиргополиника, Скледр, гонаясь на крыше за обезьяной, заглянул сквозь отверстие в крыше в дом Периплектомена и, к своему изумлению, увидел там Филокомасию, которая целовалась с Плевсиклом. Скледр желает немедленно рассказать обо всем воину, но Палестрион препятствует этому, убеждая недалекого раба в том, что в доме соседа остановилась только что приехавшая из Афин со своим другом сестра Филокомасии, как две капли воды похожая на нее. Палестрион заставляет Филокомасию играть одновременно за двух женщин. То она выходит из дома воина, и тогда она его подруга Филокомасия, то — из дома Периплектомена, и тогда она афинянка Дикейя. Однако, пока все не открылось, надо поскорее устроить побег Филокомасии с ее возлюбленным в Афины, и у Палестриона возникает новый план. У соседа Периплектомена есть клиентка, красивая, молодая гетера по имени Акротелевтия. Надо выдать

¹ Тит Макций Плавт, Избранные комедии, М., изд-во «Художественная литература», 1967, стр. 368.

² Там же, стр. 371.

ее за жену старика и влюбить в нее Пиргополиника, вообще падкого до женщин. Гетера с большим удовольствием принимает план Палестриона, потому что она знает война, этого хвастуна и народное посмешище:

Кудрявый, напомаженный распутник всем известен¹.

Воин же никогда не видел Акротелевтии, поэтому тем легче будет его провести. Палестрион передает воину перстень как залог любви Акротелевтии. Пиргополиник не прочь завести новую связь, но не знает, что делать с Филокомасией. Палестрион дает ему совет — разрешить ей уехать, куда она пожелает, вместе со всеми полученными от него подарками; кстати, мать и сестра Филокомасии находятся уже в Эфесе и зовут ее с собой в Афины. Пиргополиник решает воспользоваться этим советом.

Сцены любовного коварства в четвертом акте принадлежат к числу лучших в комедии. Вначале является ловкая служанка Акротелевтии — Мильфидиппа. Она недурна собой, и воин готов уже влюбиться в нее; только слова Палестриона, что Мильфидиппа его невеста и что она ничто перед своей хозяйкой, заставляют Пиргополиника сдерживать себя. Мильфидиппа ловко ведет свою роль. Она просит, чтобы воин не отвергал страсти ее госпожи, иначе та покончит с собой. Пиргополиник милостиво разрешает любить себя. Принимающий участие в разговоре Палестрион замечает, что эту свою услугу воин мог бы продать на вес золота: ведь женщины, сошедшие с ним, рожают заправских воинов, и дети его живут по восемьсот лет.

Пиргополиник
Пустяки! Могут жить и по тысяче лет
Так, от века до века.

Палестрион
Нарочно я убавил затем, чтобы она не могла
Думать, будто бы лгу о тебе я.

Мильфидиппа
Страшно! Сколько же лет* может сам он
прожить.

*Если детям дана жизнь такая!

Пиргополиник
Я ровесник Юпитеру, милая, да,
Только на день всего и моложе.

Палестрион
Если б на день был старше его, так, поверь.
Управлял бы небесным он царством².

Сцена оживляется еще и тем, что издевающиеся над Пиргополиником Палестрион и Мильфидиппа постоянно бросают реплики в сторону, незаметно от воина обмениваются замечаниями. с трудом удерживаются от смеха.

В сцене встречи самой Акротелевтии с Пиргополиником хитрая женщина, делая вид, что не видит его, начинает высказывать свои чувства вычурным языком, в котором звучит в то же время прямое издевательство над глупым воином:

Нет, если он когда-нибудь любил и если
только
В нем разум равен красоте, любовное безумство
Мое простит, конечно, он великодушным
сердцем³.

Вместе с тем, стоя перед домом Пиргополиника, она по запаху чувствует, что ее возлюбленного нет дома, и что он находится где-то поблизости, здесь же. Увидев воина, она не в силах держаться на ногах, так как вся душа у нее ушла в глаза. Интереснее всего, что в этой сцене Акротелевтия не говорит непосредственно с воином. Пока она — условно — не видит его, она говорит о своих чувствах к нему Мильфидиппе.

¹ Тит Макций Плавт, Избранные комедии, стр. 423

² Там же, стр. 438.

³ Там же, стр. 451.

После того как она увидела воина, у нее, по словам Мильфидиппы, началась дрожь и язык прилип к гортани. Богато одарив Филокомасию, Пиргополиник отпускает ее в Афины. С ней отправится и Палестрион, которого воин также дарит Филокомасии, заявившей, что одна она не поедет. Воин обещает дать Палестриону свободу. Плевсикл, переодетый корабельщиком, приходит за Филокомасией, говоря, что мать ждет ее на пристани и корабль готов к отплытию. Происходит комическая сцена прощания Филокомасии и Палестриона с Пиргополиником. Филокомасия, Плевсикл и Палестрион уходят на корабль.

Появляется из дома Периплектомена мальчик и зовет «прекраснейшего мужа», о котором заботятся боги Марс и Венера, в дом к своей хозяйке на заранее условленное свидание. Вскоре из дома слышатся крики, а потом оттуда выходит Периплектомен со своими слугами. Слуги избивают Пиргополиника за то, что он посмел прийти к чужой жене. Потрясая своим ножом, повар грозит даже оскорпить воина. Пиргополиник кричит, умоляя отпустить его. Периплектомен соглашается наконец отпустить «Венерина внука», если только тот даст клятву, что не будет мстить за свое избиение. Размягшего от палок Пиргополиника перестают наконец бить. Вышедший из дома воин раб сообщает своему господину, что моряк, который приходил за Филокомасией, оказался ее возлюбленным. Пиргополиник убеждается в том, что Филокомасия и Палестрион обманули его.

Образ «хвастливого воина», данный Плавтом в этой комедии, оказался чрезвычайно живучим в последующей дра-

матургии. Он встретится потом в итальянской комедии масок в виде хвастуна «Капитана», в лице которого народ осмеивал феодальную и особенно испанскую военщину. Хорошо очерчены и другие персонажи комедии. Особенно интересен образ Палестриона, хитрого раба, ведущего интригу. Периплектомен и Плевсикл — только послушные исполнители его планов, а в лице Акротелевтии и ее служанки он находит весьма ловких помощниц. В пьесе есть ценное указание на игру Палестриона в тот момент, когда он обдумывает, как провести воина. Он хмурит лоб, стучит в грудь рукой, поворачивается, левой кистью упирается в левый бок, правой ведет счет по пальцам, затем с силой бьет себя рукой по правому боку (видно, не надумал еще, что делать), щелкает пальцами, мотает головой:

Вот красиво стал, как надо быть рабу
в комедии¹.

Последнее замечание прямо указывает, что в римской комедии, как и в новой аттической, уже были выработаны определенные условные приемы актерской игры. Любопытен образ Периплектомена, пожилого богатого холостяка. Он обходителен, любезен и желанный гость на пирушках, где не затевает ссор и не трогает чужих любовниц. К тому же он большой гастроном и неутомимый плясун. Выше всего он ценит свою свободу и поэтому не женится, хотя по своему положению мог бы взять жену из хорошего рода.

Хотя комедия и взята из греческой жизни, но Плавт внес в нее некоторые римские черты. Так, Периплектомен торопится в сенат, чтобы там не распределили без него управление провинций.

¹ Тит Макций Плавт, Избранные комедии, стр. 376.

На вопрос Плевсикла, почему он не вступает в брак, отвечает, что боится ввести в дом расточительную и капризную жену (ст. 682 и следующие). В характеристике, которую Периплектомен дает такой жене, много чисто римских бытовых черт: например, упоминание о подарках в римский женский праздник 1 марта, в праздник Минервы 19 марта и 13 июня. Наказание для совершивших проступки рабов вводит зрителей именно в римскую жизнь и в римские нравы. (В Греции отношение к рабам было более мягким.) Так, Палестрион, обвиняя Скледра за то, что тот якобы оболгал невинную Филокомасию, говорит ему, что он пропадет

теперь у городских ворот «руками врозь, с колодкой на шее». Это — прямой намек на мучительную казнь римских рабов: перед казнью голову осужденного просовывали в отверстие бруска, к краям которого привязывали или пригвождали руки несчастной жертвы. Наконец, в пьесе есть, как уже указывалось, явный намек на тюремное заключение Невия.

Оригиналом для Плавта послужила, судя по его собственным словам, греческая комедия 'Αλάζων («Хвастун») какого-то неизвестного автора. Однако в науке принято мнение, что «Хвастливый воин» представляет собой контаминацию из двух греческих пьес.

«КЛАД»

Исследователи считают, что комедия «Клад» была написана после 195 г. до н. э. В этой комедии осмеивается человеческая скупость, доведенная до невероятных, бессмысленных пределов и превращающая посетителя этой страсти в существо, отравляющее жизнь и себе самому и своим близким. Однако эта тема трактуется в своеобразном преломлении: в роли скупца выступает бедняк Эвклион, в руках которого оказался горшок с золотом; он и не думает о том, чтобы как-нибудь использовать неожиданно свалившееся богатство, и продолжает по-прежнему вести жалкую жизнь. В комедии не раз затрагивается и мотив социального неравенства и порожденной им разобщенности и вражды между людьми. Комедия Плавта «Клад» приобрела в последующее время не меньшую популярность, чем его «Хвастливый воин». На сцене были изображены два дома: скупца Эвклиона и его богатого соседа Мегадора, а также храм богини Верности с жертвенником перед

ним. Комедия открывалась прологом, в котором выступал Лар — бог домашнего очага — и сообщал зрителям, что он открыл старому Эвклиону клад, зарытый в середине очага еще дедом Эвклиона. Дочь Эвклиона, Федра, заболела о Ларе, делала ему приношения, и вот только ради дочери, которую обесчестил на празднике Цереры один знатный юноша, Лар и открыл старику клад, чтобы тот легко мог выдать Федру замуж. В дальнейшем ходе пьесы раскрывается, что этим знатным юношей оказывается не кто иной, как племянник Мегадора Ликонид.

Сестра Мегадора уговаривает своего брата жениться. Разговор происходит перед домом Мегадора, хотя он и носит интимный характер. Сестра предлагает брату взять в жены немолодую уже женщину с приданым. Но Мегадор не желает брать жену с приданым, он опасается, что вслед за ним в дом войдут «крик, капризы, приказания, пурпур, кость слоновая на повозках». Уж если

жениться, так он возьмет себе в жены дочь соседа — бедняка Эвклиона. Сестра одобряет выбор брата.

Эвклион соглашается выдать дочь за Мегадора, но предупреждает его, что никакого приданого по бедности дать не может. Свадьбу Мегадор желает справить в тот же день. Когда Эвклион сообщает об этом своей служанке Стафиле, та говорит сама с собой, что и ей и хозяйской дочери пришел конец: Федра должна сегодня родить, и теперь уже никак не скрыть позора. Однако в дальнейшем ходе пьесы выясняется, что Мегадор, которому все стало известно о любовном приключении своего племянника, отказывается по просьбе последнего от своего брака с Федрой, и любовная линия комедии кончается благополучно. Федра так и не появляется на сцене, из дома Эвклиона слышны только ее крики при родах.

Вторая линия фабулы — демонстрация скупости Эвклиона — связана почти исключительно с приготовлениями к намеченной вначале свадьбе Мегадора и Федры. Присутствие в доме посторонних людей — поваров, которых нанял Мегадор и половину которых отвели к Эвклиону, явилось причиной того, что, боясь кражи, он уносит из дома горшок с золотом и прячет его вначале в храме богини Верности, а потом в роше Сильвана за городом, где его и крадет раб Ликонида Стробил.

Комедия «Клад» отличается искусным сценическим построением. Скупость Эвклиона характеризуется не столько тем, что говорят о нем другие, сколько самими его поступками. Первый акт начинается с того, что Эвклион выгоняет из дому и колотит старую служанку

ку Стафилу, чтобы она не пронюхала, где спрятано золото. Стафила не понимает, что сделалось с ее хозяйном:

Беда какая! Подлинно с ума сошел.
Вот этак-то меня гоняет из дому
Раз десять в день. Какое, не пойму никак,
Нашло на человека помешательство!
Всю ночь не спит, а день придет — по целым
дням

Не выйдет, как хромой сапожник, из дому¹.

Уходя, Эвклион приказывает Стафиле сторожить дом, запереть двери и не впускать соседей, зачем бы они ни пришли:

Входи, запри там двери. Я сейчас вернусь.
С чужими осторожней, не пускать никак.
Придут за огонечком — потуши тотчас,
Чтоб не было причины приставать к тебе...
...Соседи вечно кланчат, то посуду им,
То пожик, то топорик, пестик, ступочку;
Скажи, что были воры, утащили все².

Однако Стафила считает, что в доме воров нет никакой важности, так как «все пустотой полно и паутиной».

Стробил характеризует скупость Эвклиона в метких выражениях, носящих отчасти характер народных пословиц. Старик кричит, что он погиб, чуть только из-под его чугушка вылетит наружу дымок. Ложась спать, он повязывает рот мешком, чтобы не упустить дыхания; умываясь, плачет, до того ему жалко проливать воду.

Хоть голода проси займы, и то не даст.
Обрезал как-то ногти у цирюльника:
Собрал, унес с собою все обрезочки³.

Скупость и соединяемая с ней подозрительность Эвклиона раскрывается в ряде его собственных рассуждений и особенно в живых сценах, связанных с сватовством Мегадора и с приготовлениями к свадьбе. Во время сватовства Мегадора Эвклион два раза прерывает

¹ Тит Макций Плавт, Избранные комедии, М.—Л., «Academia», 1933, стр. 260.

² Там же, стр. 261.

³ Там же, стр. 273.

разговор и убегает в дом: первый раз потому, что Мегадор заговорил об «общем деле» (Эвклион думает, что Мегадор уже стащил золото и хочет принять участие в дележе), второй раз потому, что услышал лязг железа, когда копали сад у Мегадора (вероятно, лязг железа слышался из-за сцены).

Возвратясь с рынка, где он не купил к свадьбе никаких съестных припасов, Эвклион хвалит себя за то, что избегал разбойничьих рук. К тому же, если расщедриться в праздник, то может прийти нехватка в будни. И он уже почти спокоен, решив справить свадьбу с меньшими расходами, а возможно, и вообще без них, как вдруг, подходя к дому, слышит шум и слова, которые его приводят в ужас. Повар говорит, что горшок мал и надо попросить у соседей другой, побольше. Эвклион думает, что тащат его горшок с золотом. Он врывается в дом и начинает избивать повара вместе с поварятами. Повар с криком выбегает из дома. Происходит перебранка между ним и Эвклионом, который успокаивается только тогда, когда убеждается, что горшок цел. Он решает отныне всегда носить его с собой. Однако слова Мегадора о том, что на свадьбе он подпоит Эвклиона, заставляют последнего насторожиться: ему кажется, что Мегадор собирается подпоить его с той целью, чтобы украсть клад, и Эвклион решает поэтому спрятать золото в храме богини Верности. Он входит с горшком в храм, прячет там золото и, выйдя из храма, просит богиню Верности сохранить его горшок. Стробил слышит слова Эвклиона и, когда тот удаляется, идет в храм,

чтобы украсть золото. Но в это время снова возвращается Эвклион, испугавшись дурной приметы: когда он шел, слева крикнул ворон, и он боится теперь беды. Эвклион опять входит в храм и сразу же появляется оттуда вместе со Стробилом, которого бьет и ругает вбром. Обыскав Стробила и убедившись, что тот не успел еще украсть золото, Эвклион прогоняет его, а сам обращается со словами упрека к богине Верности.

Вот Верности я оказать доверие

Хотел; она едва мне не утерла нос.

Когда б не помощь ворона, погиб бы я,

Бедняк! Пускай бы ворон тот пришел ко мне,

Что знак мне подал! Добрым словом встре-

тил бы,

Еды бы не дал, зря к чему же тратиться! ¹

Теперь Эвклион желает отнести свою кубышку подальше — в рошу лесного божества Сильвана, за городом. Спрятавшийся Стробил слышит это и надеется украсть золото. Действительно, вскоре Стробил возвращается и сообщает, что только что украл кубышку; он залез на дерево и увидел, куда Эвклион спрятал свой клад. Стробил уходит в дом, чтобы спрятать там золото. В это время на сцену с криком вбегает Эвклион. Следует его трагикомический кантик (нечто вроде арии), в котором есть и непосредственное обращение к зрителям:

Я пропал! Я погиб! Я убит! Ой, куда
Мне бежать и куда не бежать? Стой, держи!
Кто? кого? Я не знаю, не вижу, я слеп!
Но куда мне идти? Где же я? Кто же я?
Не могу я понять! Помогите, молю.
Укажите того, кто ее ² утащил! ³

¹ Тит Макций Плавт, Избранные комедии, стр. 291.

² То есть кубышку с золотом.

³ Тит Макций Плавт, Избранные комедии, стр. 292.

На крики Эвклиона из дома Мегадора выходит Ликонид. Он думает, что старик рыдает так потому, что узнал о бесчестии дочери. Подойдя к Эвклиону, Ликонид сознается, что он совершил тот проступок, который растрожил старика. Пораженный этим признанием и думая, что дело идет о кубышке, Эвклион спрашивает:

Почему меня решил ты погубить, детей моих? ¹

На это Ликонид отвечает, что бог привлек его к ней (то есть к Федре). Эвклион снова думает, что речь идет о кубышке. Происходит полная комизма сцена объяснения, построенная на взаимном непонимании. Эвклион просто не помнит себя от возмущения, когда Ликонид говорит ему, что если уж он тронул «ее», пусть «она» у него и останется. Старик намерен тащить юношу в суд. Но дальше недоразумение выясняется: Ликонид клянется, что не брал золота. Он рассказывает старику о своем поступке с его дочерью и просит выдать ее за него, так как дядя отказывается от этого брака.

Стробил в конце концов сознается Ликониду, что украл у Эвклиона горшок с золотом, и просит отпустить его за выкуп. Но Ликонид требует, чтобы Стробил возвратил Эвклиону украденный горшок. Конец пьесы до нас не дошел, но из стихотворных резюме пьесы, принадлежащих какому-то римскому филологу (ок. II в. н. э.), известно, что золото было возвращено Эвклиону, который выдает дочь замуж за Ликонида и отдает им это золото в приданое. Судя по немногим отрывкам, сохранившимся у римских грамматиков, Эвклион был очень рад, что избавился

от клада, не дававшего покоя ни днем, ни ночью.

В комедии «Клад», как уже указывалось, затрагивается и вопрос о социальном неравенстве в обществе. Когда Мегадор просит Эвклиона отдать за него замуж свою дочь, Эвклион принимает вначале эту просьбу за издевательство над бедным человеком, каким его все считали. Называя богача Мегадора быком, а себя осликом, он говорит:

Ты — что бык, а я — что ослик. Нас ли запрягать вдвоем?
Груза не снести мне вровень, ослик в грязь упал, лежит:
Бык не обернется, точно ослика на свете нет ².

Эвклион боится, что, породнившись с богатыми, он отойдет от своих, но не пристанет и к чужим — ему не будет стойла ни там, ни здесь. Однако сам Мегадор смотрит на предстоящую женитьбу на бедной девушке как на дело умное и хорошее не только в личном плане, но и в плане общественных интересов. Если бы все поступали, как он, и богатые женились на бедных, среди граждан было бы больше согласия и меньше зависти (ст. 474 и следующие).

Мольер взял за образец «Клад» при создании своей комедии «Скупой», однако он радикально переработал пьесу Плавта, задавшись целью изобразить скупость современных ему буржуа.

В «Кладе» Плавт повторяет и мотив, затронутый уже в «Хвастливом воине». Это — вопрос о растущей роскоши женщин и о женитьбе на женщинах с приданным. Мегадор перечисляет расходы, которых стоит привередливая жена. Он насчитывает около тридцати профессий, обслуживающих модную жену.

¹ Тит Макций Плавт, Избранные комедии, стр. 294.

² Там же, стр. 268.

«КУРКУЛИОН» («ПРОДЕЛКИ ПАРАСИТА»)

Комедия представляет особенный интерес, так как в ней, с одной стороны, шире показан римский быт, чем в других пьесах Плавта, с другой стороны, здесь нашли яркое отражение некоторые характерные черты эллинистической поэзии, которые Плавт пародирует. Пролога в этой комедии нет, но в первом акте содержится вся завязка действия. На сцене три строения: дом юноши Федрома, храм Эскулапа и дом сводника Каппадока. Действие происходит глубокой ночью. Разряженный юноша Федром с восковой свечой в руке выходит из дома с рабом Палинуром и мальчиком. На вопрос Палинура, куда он идет, Федром отвечает:

Куда Венера, Купидон велят, куда
Влечет любовь, будь полночь или заката час,
Хоть в этот день будь тяжба с иностран-
цами —
Не хочешь, а ступай, куда они велят!¹

Этот изысканный ответ в духе александрийской поэзии, как и все дальнейшее поведение влюбленного юноши, должен был вызвать смех у грубоватых и практичных римлян времен Плавта. Палинур издевается над своим господином (это можно позволить рабу, так как действие комедии происходит в Греции — в Эпидавре), когда тот здоровается с дверью дома сводника, называя ее «драгоценною», «чудеснейшею» и в то же время «молчаливою». Оказывается, в доме сводника живет молодая служанка по имени Планесия, покамест чистая девушка, которую сводник готовит в продажные женщины. Федром влюбился в Планесию; она тоже пла-

тит ему горячею любовью. Юноша хотел бы выкупить Планесию, но у него нет суммы, которую требует сводник за девушку, и вот уже три дня как Федром послал своего парасита Куркулиона в Карию просить взаймы денег у своего друга. Влюбленные видятся ночью украдкой; свидание устраивает привратница сводника старуха Леэна, горькая пьяница, которую Федром подкупает вином. Так происходит и на этот раз. Федром берет у мальчика кувшин с вином и начинает лить вино перед дверью. Учувя душистый винный запах, Леэна выходит из дома. После пародийного восторженного гимна в честь вина она с жадностью выпивает вино из большого кувшина и обещает Федром устроить свидание с Планесией. Леэна уходит за ней в дом. Федром начинает петь перед дверными крюками:

Эй, замки! Вам, замки, мой привет от души!
Вас люблю, вас хочу, вас зову, вас молю!
Вы, краса всех замков, в час любви к вам
мольба:
Вместо вас, вместо всех, пусть шуты пля-
шут здесь.
Спрыгнув вниз, я молю, дайте ей выйти
вон, —
Той, что кровь пьет мою. Бедный я, страсти
раб!²

В этой арии Федрома перед нами редкий образец античной серенады³. Наконец Планесия выходит из дома. Следует сцена нежного свидания. Она, вероятно, казалась римлянам смешной, хотя в некоторых словах, которыми обмениваются влюбленные, можно заметить и проявление подлинного человеческого чувства без его комической

¹ Тит Макций Плавт, Избранные комедии, М., «Художественная литература», 1967, стр. 234.

² Там же, стр. 240.

³ Греки называли ее «песнь перед закрытой дверью».

трактовки. Однако комическая сторона в этой сцене явно преобладает; она проявляется в репликах Палинура по адресу влюбленных, которые никак не могут вырваться из взаимных объятий. Прощаясь с Федромом, Планесия просит его поскорее выкупить ее от сводника.

Во втором акте Плавт показывает двух других действующих лиц, о которых говорилось в первом акте. Из храма Эскулапа выходит сводник Каппадок, который провел там ночь, ожидая исцеления от своей болезни. Он представлен человеком отталкивающей внешности: у него огромный живот и зеленые глаза. В разговоре с Палинуром он жалуется на свои многочисленные болезни. Когда он опять уходит в храм Эскулапа, Палинур кричит по направлению к дому своего господина, требуя, чтобы Федром поскорее вышел, так как из КариИ прибыл паразит. На сцене появляется бегущий паразит Куркулион, он кричит, чтобы ему уступали дорогу, иначе он заденет кого-нибудь на бегу или собьет с ног. А если ему попадутся греки, которые ходят по улице с покрытой головой (в знак того, что они заняты важными мыслями и не желают рассеиваться), навьючив на себя книги и сумки, то он вышибет из них дух. Так Плавт вышучивает греческих учителей-философов, появившихся уже к тому времени в Риме. После того как Федром обещает паразиту обильное угощение (свиной окорок, желудок и вымя — любимые римские блюда), Куркулион рассказывает о том, чего ему удалось добиться в КариИ. У приятеля Федрома денег не оказалось, но паразиту повстречался в КариИ знакомый ему воин Терапонтгон, и все неожиданно кончилось счастливо. Воин рассказал паразиту, что он купил в Эпидавре у сводника Каппадока за трид-

цать мин девушку, но денег за нее еще не отдавал; все деньги находятся у менялы Ликона, который по уговору с воином должен отдать их для выкупа девушки тому, кто привезет письмо воина с его печатью. За обедом воин сообщил и имя девушки, которая оканчивается не кем иным, как возлюбленной Федрома Планесией. Подпив за обедом воина, паразит стащил у него с пальца перстень и показывает его Федром, который хвалит ловкость паразита. Теперь остается только написать подложное письмо и припечатать его печатью воина. Менялу Ликона удастся провести: назвавшись отпущенником воина, паразит предъявляет ему письмо, и тот сразу же соглашается отдать деньги своднику, который после этого передает девушку паразиту. Однако Ликон напоминает Каппадоку условие, которое они заключили между собой: если девушка окажется свободной, сводник должен возвратить Ликону все тридцать мин.

Приехавший в Эпидавр воин пытается получить свои деньги от менялы, но тот заявляет ему, что деньги уже отданы кривому отпущеннику воина. Сводник тоже отвечает отказом на требование воина отдать ему девушку, говоря, что она уже уведена от него. Интересно, что при этих ссорах ни меняла, ни сводник не обнаруживают никакого страха перед воином, который и в этой пьесе изображается бахвалом. Воин убеждается в том, что его обманул Куркулион.

В дальнейшем развитии действия благодаря перстню, украденному паразитом у воина, Планесии удается найти брата. Припав к ногам воина, Планесия умоляет его сказать, как попал к нему перстень, похищенный у него паразитом. Воин вначале грубо отказывает ей в этом, но потом, тронутый

ее мольбой, говорит, что перстень передал ему его покойный отец Перифан. С первых же слов воина Планесия убеждается, что перед ней ее брат. Но Терапонтгон желает еще сам удостовериться, правда ли это. Он спрашивает, как звали ее мать, кормилицу. Планесия правильно называет их имена и рассказывает семейную историю, которая известна и воину. Кормилица еще девочкой взяла ее на праздники Дионисий и там во время давки (поднялся вихрь и обрушились сиденья) потеряла. Кто-то вынес ее, но кто, она не знает. Планесия не излагает своей дальнейшей истории, но показывает воину свое кольцо, которое она хранила. Воин убеждается, что это то самое кольцо, которое он когда-то дал своей сестре в день ее рождения.

Узнавание произошло, проданная служанка оказывается свободнорожденной и находит своего брата. Воин дает согласие на брак Планесии с Федром. Парасит предлагает в приданое самого себя: пусть Планесия кормит его, пока жива. Терапонтгон собирается теперь потребовать от сводника обратно 30 мин. Когда Каппадок появляется на сцене, воип схватывает его и требует немедленно «изрыгнуть деньги». Сводник грозитя судом, воин собирается накинуть ему веревку на шею и тащить к столбу. Сводник в конце концов отдает деньги. Свадьбу намечают справлять в тот же день. Воин пригласяет зрителей похлопать комедии.

В этой пьесе больше, чем в других комедиях Плавта, находят отражение конкретные черты римской жизни. В комедии есть выпады, направленные против городских ростовщиков, хлебников, мясников, сводников, крючю-

творов, болтунов, франтов Рима. Куркулион называет сводников людьми бесчестными и клятвопреступниками, считает их величайшим злом для людей наравне с клопами, вшами и блохами; он полагает, что к сводникам вполне можно приравнять и ростовщиков. Обращаясь к меняле Ликону, он бросает в лицо ему следующую тираду:

Те тайно действуют, а вы — на площадях
открыто.
Вы ростовщичеством людей, они — соблаз-
ном ловят.
Немало против вас народ уж утверждал
законов,
А вы их тотчас обойти найдете путь околь-
ный:
Для вас законов кипятки — холодная во-
дича¹.

Эти выпады против ростовщиков должны были встречать сочувствие плебейских зрителей Плавта. Современник поэта, яркий выразитель взглядов консервативной сенатской аристократии, Катон Старший говорил, что занятие ростовщичеством римляне с давних пор считали делом позорным и в своих законах осуждали ростовщиков на четвертной, а воров только на двойной штраф.

В начале четвертого акта на сцену выходит хораг и, обращаясь к публике, говорит, что Федром отыскал себе ловкого проходимца. Хораг высказывает даже шуточные опасения, как бы не пропали театральные костюмы. Впрочем, он тут же успокаивает самого себя тем, что костюмы он выдал Федрому (то есть хозяину «стада», исполнившему роль Федрома), однако глаз все-таки нужен. Дальше, как бы учитывая запросы публики, хораг указывает, в каких именно местах Рима можно найти людей, подобных Куркулиону. За-

¹ Т и т М а к ц и й П л а в т, Избранные комедии, стр. 269.

тем следует перечисление, где в своеобразной смеси представлены отдельные социальные группы, профессии и люди, характеризующиеся просто по своим моральным качествам. В этом перечне упоминаются ростовщики, хлебники, мясники, судейские крючки, моты, лгуны, потаскушки и т. п. (ст. 466 и следующие). Вне всякого сомнения, перед нами здесь кусок подлинного римского быта, который позт — правда,

не совсем органично — включает в развитие сюжетной линии своей пьесы.

В комедии есть и некоторые чисто сценические особенности: упомянутая уже ария влюбленного юноши, показ бегущего паразита, пародирование трагедии (например, в словах Федрома, обещающего воздвигнуть Лезне за ее услуги «не золотую, а винную статую»), а также участие в разговоре четырех действующих лиц.

«ПСЕВДОЛ» («РАБ-ОБМАНЩИК»)

Эта комедия была поставлена на Мегалесийских играх в 191 г. до н. э. и, следовательно, принадлежит уже к числу последних пьес Плавта. Драматург рисует в ней своего излюбленного персонажа — ловкого пронырливого раба по имени Псевдол. Все действия и поступки Псевдола приобретают особенный интерес, так как он уже заранее объявляет, что обманет своего господина, старика Симона, и даже заключает с ним своеобразное пари. Зрители смеялись над такой наглостью раба и крайней снисходительностью его хозяина-грека (действие комедии развертывалось в Афинах). В пьесе есть ценное указание на наружность Псевдола: он толстобрюх, с большой головой, рыжий, у него красная рожа, острые глаза, толстые икры и огромные ноги (ст. 1218—1219).

Действие комедии происходит на улице у трех соседних домов: Симона, сводника Баллиона и еще какого-то третьего дома¹. От пролога сохранились только два последних стиха, содержащих обращение к зрителям —

надо думать, к тем, которые, не дослушав до конца длинную комедию, хотели «расправить ляжки», то есть подняться и уйти.

Первый акт открывается диалогом между Псевдолом и его молодым господином Калидором, сыном Симона. Из этого диалога зрители узнавали о несчастье Калидора. Его возлюбленная Феникия сообщала ему в письме, что ее хозяин, сводник Баллион, продал ее за 20 мин одному македонскому воину. Перед отъездом воин внес 15 мин, а остальные 5 собирается дослать через своего человека в ближайший Дионисов день, и с этим посланным должна будет отправиться к воину и Феникия. Девушка умоляет Калидора помочь ей и избавить их обоих от разлуки. Калидор в отчаянии, так как у него нет 20 мин, чтобы выкупить Феникию от сводника. Он просит у Псевдола займы драхму, чтобы купить веревку и повеситься, так как не видит никакого выхода из положения: Феникию от него отнимают, а без нее он жить не может. Однако Калидор успокаивается, когда Псевдол

¹ О том, что на сцене есть третий дом, можно заключить из стиха 952 (дверь сводника названа здесь третьей) и из пятого акта, в котором появляется, уйдя с пирушки, пьяный Псевдол. Эта пирушка могла происходить в доме приятеля сына Симона.

дает ему твердое обещание достать 20 мин для выкупа Феникии:

Да чтоб потом не спорить, наперед скажу:
Ни с кем другим не выйдет — твоего отца
Надуу,—

на что благородный юноша бросает такую реплику:

Боги да хранят тебя мне век.
Как добрый сын, прошу: и мать, пожалуй-
ста ¹.

В первом же акте показан и сводник, у которого живет Феникия. У сводника, по-видимому, отталкивающая внешность, как можно судить по реплике одного действующего лица, что он как-то странно ходит — «вкривь да вкось, ни шагу прямо» (ст. 955). Сводник выходит из дома со своими рабами. Он ругает их, бьет плетью, а затем, выстроив перед собой, отдает каждому из них приказание и прогоняет обратно в дом, кроме мальчика, которого он берет с собой на рынок, чтобы закупить необходимые припасы для устройства пира в день своего рождения. Обращаясь к женщинам, находящимся внутри дома, сводник приказывает им лучше обработать в этот день своих любовников, чтобы они нанесли побольше подарков хозяину. Оказывается, одна из принадлежащих Баллиону женщин — подруга торговца зерном, вторая — торговца мясом, третья — торговца маслом. Сводник хотел бы, чтобы в день его рождения поклонники его женщин навезли в его дом на целый год хлеба, мясных туш, мехов с маслом.

Калидор, которому усердно помогает Псевдол, загоразживает дорогу своднику и пытается убедить его подождать еще несколько дней и не продавать Феникию; юноша надеется, что тем

временем ему удастся достать денег.

Сводник отказывает Калидору в отсрочке, заявляя, что Феникия уже продана македонскому воину. Калидор и Псевдол осыпают сводника бранью, называя его клятвопреступником, мерзавцем, вором, лгуном, Колодником и убийцей. Сводник, думающий о наживе и, очевидно, привыкший к такого рода ругательствам, хладнокровно принимает их, а иногда и подзадоривает своих противников спокойными: «продолжай» и «превосходно». Драматург искусно использует для этой перебранки трохаический тетраметр, включая иногда и в одну строку пять и даже шесть реплик. Вот как, например, выглядит ст. 360:

П с е в д о л	
Разбесстыжий!	
Б а л л и о н	
Так.	
П с е в д о л	
Мерзавец!	
Б а л л и о н	Верно.
П с е в д о л	
	Вор!
Б а л л и о н	Пожалуй, так ² .

Уходя на рынок, сводник говорит Калидору, что, хотя последний и ругал его, он готов нарушить договор с воином, если тот не пришлет сегодня пяти мин, и передать Феникию Калидору при условии уплаты им 20 мин. В последней сцене первого акта Псевдол заключает то самое пари, о котором уже говорилось выше. Вначале, когда Симон слышит голос Псевдола, но еще не видит его, у него чешутся руки, чтобы побить своего раба, который, как кажется старику, развратил его сына. Сосед, тоже старик, успокаивает Симо-

¹ Тит Макций Плавт, Избранные комедии, стр. 568.

² Там же, стр. 586.

на, напоминая ему его собственную бурную молодость. Симон задает Псевдолу несколько вопросов. Правда ли, что его сын влюбился во флейтистку? Правда ли, что он хочет выкупить ее от сводника? Правда ли, наконец, что для этой цели Псевдол собирается стащить у него, Симона, 20 мин? На все эти вопросы Псевдол с важностью дает по-гречески утвердительный ответ¹. Он прямо заявляется своему хозяину, что именно от него получит 20 мин. Если же ему не удастся это сделать, пусть хозяин бьет его палками. Но Псевдол предлагает еще и второе пари: Симон должен дать ему 20 мин, если ему удастся до вечера этого же дня похитить у сводника Феникию. В случае проигрыша Псевдол согласен идти на всю жизнь на мельницу. Симон принимает и это пари. Когда после ухода стариков Псевдол остается один, он обращается к зрителям и просит их не думать, что он похвастал: он выполнит все, что обещал, но только еще не знает, как это сделать. Уходя в дом, чтобы обдумать свой план, Псевдол говорит зрителям, что пока их позабавит игрой флейтист (прямое указание на игру на флейте во время антрактов)².

В начале второго акта является слуга воина Гарпаг, который должен передать своднику письмо с печатью воина и 5 мин. Назвавшись доверенным рабом сводника, Псевдол начинает убеждать Гарпага отдать ему письмо и деньги. Но Гарпаг соглашается дать только письмо. Он идет пока в таверну, где остановился, и просит прийти за ним, как только Баллион возвратится домой. С приходом Гарпага у Псевдола возни-

кает совершенно ясный план действий. Он просит только Калидора и его приятеля Харина дать ему в помощь подходящего человечка. У Харина есть раб по имени Симия (то есть обезьяна), годный на все руки плут. Псевдол решает, что оденет его солдатом, отдаст ему письмо и деньги, а тот, якобы как гонец от воина, передав все это своднику, уведет от последнего Феникию. Этот план удается осуществить.

Переодетый иностранцем Симия ловко играет свою роль. Назвавшись гонцом от воина, он передает письмо с печатью воина и условленные 5 мин своднику и уводит от него Феникию. Баллион в восторге: деньги его при нем, Феникия уведена, и ему нечего теперь бояться Псевдола. На радостях он даже заявляет Симону, что готов дать ему и 20 мин и девушку, если Псевдолу удастся все-таки передать ее Калидору. Однако радость сводника оказывается преждевременной. Является Гарпаг, настоящий слуга македонского воина, и, передавая своднику 5 мин, требует от него Феникию. Баллион и Симон уверены, что перед ними мошенник, подсланный Псевдолом, и начинают издеваться над ничем не понимающим Гарпагом. Однако, когда последний говорит, что отдал письмо воина дворецкому сводника по имени Сир, а затем описывает и наружность этого дворецкого, Баллион убеждается, что Псевдол обманул его. Помимо того, что он лишился Феникии, он должен возвратить задаток воину и отдать проигранные 20 мин Симону.

В последнем акте показан пьяный Псевдол. Он едва стоит на ногах. Не

¹ Представители высших классов в Риме знали в это время греческий язык, но, очевидно, и простолудины понимали по крайней мере несложные выражения обыденной греческой речи.

² Первый акт непропорционально велик по сравнению с остальными: на него приходится 575 ст. из общего числа 1338.

стесняясь в выражениях, он описывает пирушку, с которой только что вышел, чтобы протрезвиться и напомнить уговор Симону. Пирушка устроена по случаю победы над врагами. На ней и Каллидор с Феникией, и другие гости. На голос Псевдола выходит Симон, возмущающийся нахальством своего раба, который среди белого дня ходит с венком на голове и пьяный. Несмотря на возмущенные реплики Симона («да оставь мне рыгать в лицо»), Псевдол подходит к старику, требует от него проигранные 20 мин и приглашает на пирушку, прося не сердиться на него и на сына. Симон отправляется на пирушку. Псевдол приглашает зрителей поллопать, тогда он и их завтра пригласит на пир.

Всю интригу комедии ведет Псевдол. Каллидор представлен беспомощным любовником, который может только приходить в отчаяние и вздыхать. Правда, Псевдол находится в несколько особых условиях. Он получает своеобразную отсрочку в расплате от своего хозяина, заинтересовавшегося тем, как Псевдол будет осуществлять свои махинации, но убежденного в том, что плута все же постигнет неудача. Кроме того, и приятель его молодого хозяина прямо оказывает помощь предприимчивому рабу, но все-таки Псевдолу самому приходится придумывать средство обмануть сводника. Свои махинации он сравнивает с военными действиями. Он собирается совершить «славные воинские подвиги и лишить врагов доспехов», полагаясь на доблестных предков (ст. 579 и следующие). «Под знаменами он поведет рядами свое войско на сводничью крепость» (ст. 761 и следующие). Но Псевдол сравнивает себя не только с полководцем, но и с поэтом, который берет таблицы, но не знает еще, что будет в них писать, однако он найдет

нужное и сделает правдоподобной собственную выдумку (ст. 400 и следующие). Псевдол не только смел и энергичен в своих действиях, но находчив и остер на язык. Его хозяин Симон по способности забивать другого словами сравнивает его с Сократом (ст. 463—464). Псевдол не прочь и пофилософствовать. В жизни людей господствует случай. Кто хорошо им воспользуется, тот для нас и умен. Сто умных людей могут составить планы, но побеждает их богиня счастья. Люди глупы и, добываясь чего-либо со страстью, не могут понять собственной пользы; устремляясь за неверным, они лишаются верного, а там, смотришь, среди страданий и скорби подкрадывается уже смерть (ст. 677 и следующие). Здесь есть комические нотки пессимизма. В кантике начала пятого акта под впечатлением веселой пирушки и под влиянием опьянения они сменяются проповедью жизненных наслаждений, в числе которых называются хорошая еда, вино и женщины.

Речь Псевдола изобилует остроумными репликами, яркими, хотя подчас и грубыми сравнениями. Так, когда открываются двери Баллона, Псевдол замечает, что дому дурно — его тошнит самим сводником (ст. 953). Временами в речи Псевдола содержится пародия на высокий трагический стиль (ст. 703 и следующие), причем пародируются не только слова, но и позы трагических актеров (ст. 458). Роль Псевдола требовала многообразия средств сценической выразительности; он полон иронии в разговоре с молодым влюбленным хозяином, в разговоре со старым проявляет мнимое смирение, которое тут же приправляется известной дозой нахальства, когда он заявляет хозяину, что сердит на него за то, что тот мало верит ему. Все это изрядно сдобривается буф-

фонадой. В кантике пятого акта Псевдол, по-видимому, исполнял какой-то разнузданный танец — якобы тот самый, который он танцевал на пиру (ст. 1273 и следующие).

Так же хорошо написана Плавтом и роль сводника Баллиона. В пьесе не раз имеет место нарушение сценической условности. Получив письмо от Гарпага, Псевдол сообщает об этом Калидору и его приятелю Харину, но, когда Калидор желает узнать подробности, Псевдол заявляет:

Пьеса наша ведь идет для зрителей,
А они тут были, знают, вам я расскажу
потом¹.

После того как Псевдол заключил пари с Симоном и последний вместе со своим приятелем удаляется со сцены, Псевдол уже прямо обращается к зрителю:

Подозреваю в вас я подозрение,
Что подвигами только я похвастался,
Чтоб вас занять и пьесу привести к концу,
А что наобещал, того не выполняю².

Сюда же может быть отнесено и следующее место. Довольный и не подозревающий обмана Баллион (Симия толь-

ко что увел от него Феникию) так отвечает на вопрос Симона, видел ли он Псевдола и что последний говорил ему:

Вздор театральный, те слова, которые
В комедиях кричат обычно своднику,
Мальчишка всякий знает: обзывал меня
Злодеем, и мерзавцем, и преступником³.

Пьеса очень хороша по обрисовке центрального персонажа, но в композиции ее есть существенный недостаток. Почти весь третий акт заполнен разговором Баллиона с поваром, которого он нанял на рынке. В этой сцене есть ряд остроумных мест. Так, повар, порицая искусство своих сотоварищей, говорит, что иные из них подносят на блюдах луга с приправою (то есть вегетарианские кушанья), как будто бы это пир для быков, а не для людей. Из его же кастрюль поднимается к небу такой запах, что этим запахом питается сам Юпитер. Если же он, повар, остается без дела, то Юпитер отходит ко сну, не пообедав. Вся сцена с поваром должна была смешить зрителей, но для развития действия она является лишней. Несмотря на этот недостаток, «Псевдол» принадлежит к числу лучших комедий Плавта.

«ПЛЕННИКИ»

Совершенно особое место среди комедий Плавта занимает эта пьеса. Действие разворачивается в городе Калидоне, в Этолии (Средняя Греция). У старика Региона большое горе. Во время войны Этолии с Элидой его сын Филоподем попал в плен. На старости лет Регион остался без детей, так как другой

его сын был похищен лет за двадцать до этого, четырехлетним ребенком, и о судьбе его отец ничего не знает, кроме того, что похитителем был бежавший от него раб Сталагм. Старик скупает теперь попавших в плен элидцев. Он надеется, что ему удастся выменять их на своего сына. В числе купленных

¹ Тит Макций Плавт, Избранные комедии, стр. 611.

² Там же, стр. 600.

³ Там же, стр. 635.

пленников оказываются богатый элидец Филократ и его раб Тиндар. Господин и раба связывает с юных лет самая тесная дружба. Пленники придумывают хитрость, которая должна спасти их из неволи. Так как никто их в Калидоне не знает, то они решают поменяться ролями: Филократ называет себя рабом, а Тиндара — господином. Для чего нужна эта хитрость, зрителям становится понятно из сцены, происходящей между Геглионом и обоими пленниками. Узнав, что сын его находится в плену в Элиде, в руках некоего врача Мепарха, Гегсион, считая Тиндара господином, предлагает ему выкупить из плена его сына. Тогда и он сам и его раб будут также свободны. Гегсион собирается во время перемирия послать кого-нибудь в Элиду к отцу Филократа для ведения всех этих переговоров. Но Тиндар убеждает Гегциона, что было бы лучше всего послать раба (то есть Филократа), который быстро закончит дело. Гегсион соглашается. Особенного риска для него нет: ведь господин остается пока в плену и, кроме того, дает обещание в случае бегства раба заплатить Гегциону 20 мин. Мнимый раб удаляется: он должен добиться в Элиде путем переговоров выкупа сына Гегциона и отправить его затем в Калидон. Однако обман оказывается сразу же разоблаченным. Дело в том, что у Гегциона есть еще пленники, которые содержатся в доме его брата, и среди них оказывается товарищ Филократа — Аристофонт. По горячей просьбе Аристофонта Гегсион приводит его к себе, чтобы дать возможность друзьям увидеться. Тиндар понимает, что теперь все погибло, об-

ман будет разоблачен. Напрасно старается он скрыться с глаз и не смотреть в лицо Аристофонту. Последний сразу же узнает его и называет по имени. Пытаясь спасти положение, Тиндар говорит, что Аристофонта считали в Элиде сумасшедшим. Некоторое время Гегсион еще верит Тиндару, но в конце концов убеждается, что перед ним не господин, а раб. Тиндар сознается, что все это было подстроено благодаря его хитрости. Но он хвалится своим поступком: если даже ему и суждено погибнуть, то мертвому ему будет слава, так как он помог господину избавиться от рабства. Аристофонт радуется освобождению своего друга, но в то же время ему горько, что он невольно причинил зло Тиндару. Гегсион приказывает заковать Тиндара и отвести его на работу в каменоломню. Этим и заканчивается третий акт.

В начале четвертого акта выступает паразит Эргасил. Он, накинув плащ на плечи, «как рабы в комедиях», спешит к дому Гегциона с известием, которое, как он надеется, обеспечит ему у старика вековечный стол. Оказывается, Эргасил только что видел в гавани сына Гегциона, Филополема, доставленного из плена Филократом. И раб, когда-то укравший второго сына. Сталагм, — тоже находится с ними¹. Гегсион спешит в гавань, предоставив паразиту право распоряжаться в его кладовых и готовить угощение. Вскоре Гегсион возвращается из гавани вместе со своим сыном Филополемом, Филократом и Сталагмом. Филократ огорчен, когда узнает, что Тиндар сослан в каменоломни, — ведь «лучший из людей» страдает за его спасение! Филополем и Филократ

¹ Не совсем ясно, как это раб снова попадает в Калидон. Можно только предполагать, что каким-либо образом он был опознан в Элиде Филополемом и что тот потребовал возвращения ему бежавшего раба.

удаляются в дом, а Гегион приступает к допросу Сталагма. Он требует указать, кому он продал его младшего сына. Сталагм отвечает, что он продал ребенка Полиплюсию Феодоромеду из Элиды. Гегион потрясен этими словами: это имя носит отец Филократа и, стало быть, именно он купил ребенка. Гегион вызывает из дома Филократа и вместе с ним допрашивает Сталагма. Путем расспросов выясняется, что раб Филократа — Тиндар — и есть тот ребенок, которого выкрал когда-то Сталагм. Гегион счастлив, что нашел давно потерянного сына. Приводят Тиндара, снимают оковы и надевают их на Сталагма.

Уже в прологе этой пьесы подчеркивается, что она отходит от обычных образцов. В ней нет сквернословных стихов, нет ни вероломного сводника, ни коварной распутницы, ни хвастливого воина. Зная, что в пьесе пойдет речь о войне Этолии и Элиды, зрители надеялись, что им покажут трагедию, но Пролог успокаивает их на этот счет.

Совсем некстати было бы нам трагедию

В костюмах вдруг начать играть комических¹.

В конце представления, как бы боясь за успех такой необычной комедии, труппа еще раз обращается к зрителям. В этом обращении комедия названа нравственной, в ней нет ни любовных дел, ни подложных детей, ни выкупа тайком от отца любовницы. Пьеса стремится улучшить нравы, и мало еще таких комедий создано поэтами.

Действительно, «Пленники» представляют редкий у Плавта образец «слезной» комедии. В пьесе изображается трогательная дружба между господином

и рабом, самоотверженность раба и верность данному слову господина. Из пьесы мы узнаем и такую интересную деталь, едва ли бывшую особенно частым явлением, что господин и раб даже вместе воспитывались. Раб, как личность, оказывается равным своему хозяину. Здесь, бесспорно, звучит определенная гуманистическая нота, хотя, с другой стороны, в пьесе есть и места, говорящие о жестоком обращении с рабами как о чем-то общепринятом и естественном. Своеобразие этой комедии отметил Лессинг. Трактат «О слезной или трогательной комедии» (1750) он построил в значительной степени именно на материале «Пленников». Лессинг сам перевел эту пьесу и называл ее «лучшей пьесой, когда-либо появлявшейся на сцене».

Следует, однако, заметить, что в композиционном отношении эта комедия Плавта не свободна от недостатков. Один из них был уже указан: неясно, каким образом Сталагм попадает в руки Филополема. Второй, более существенный, заключается в том, что роль паразита Эргасила, в сущности, мало связана с развитием действия: он нужен, в конце концов, лишь для того, чтобы сообщить Гегиону о возвращении домой из плена его сына, но ведь этого можно было достичь и каким-либо иным способом. Впрочем, понятно, почему Плавт так много внимания уделяет этой роли. Она значительно оживляет комедию, особенно благодаря тому, что поэт влагает в уста Эргасила ряд остроумных тирад.

Декорация в «Пленниках» очень проста. На сцене только дом Гегиона, перед ним и развертывалось все действие. Пьеса могла исполняться четырьмя актерами. Чтобы не вводить пятого, в

¹ Тит Макций Плавт, Избранные комедии, т. III, «Academia», 1937, стр. 12.

третьей и четвертой сценах пятого акта Плавт несколько искусственно удаляет Филополема: в сценическом отношении было бы гораздо эффектнее, если бы и он присутствовал при сцене узнавания в рабе своего брата.

Время постановки этой пьесы ученые определяют различно: одни относят ее к 201—200 гг., другие — к 194—192 гг. до н. э. Впрочем, когда бы ни были поставлены «Пленники», ситуация, дан-

ная в них, все равно не могла не волновать зрителя. Ведь в эту эпоху благодаря постоянным войнам было немало римских семей, дрожавших за участь своих близких, которые попали в плен и подвергались опасности. Пленный, за которого своевременно не поступал выкуп, оказывался на положении бесправного раба, а потому участь Тиндара и Филократа не могла не внушать зрителям глубокой жалости и волнения.

«АМФИТРИОН»

Это единственная комедия Плавта, в которой действующими лицами — и при этом не только в прологе, но и в ходе всей пьесы — выступают боги. В пьесе в комическом преломлении обрабатывается известный греческий миф о сближении Зевса (у римлян Юпитера) со смертной женщиной, женой фиванского царя Амфитриона Алкменой, и о чудесном рождении Геракла. Центр тяжести, однако, перенесен не на рождение Геракла, а на любовное приключение Зевса и связанные с этим комические недоразумения. Пьеса дошла до нас с пропуском большого числа стихов в третьем акте.

Весь пролог — в нем 152 стиха, — произносит Меркурий. Обращаясь к зрителям, он заигрывает с ними: если они хотят, чтобы дела шли хорошо и доходы постоянно росли, тогда им следует в молчании выслушать эту комедию. Сейчас зрители благодаря этой пьесе познакомятся с новым сценическим жанром — трагикомедией.

Сплошную дать комедию никак нельзя. Цари и боги в действии участвуют. Так как же быть? А роль раба имеется: Вот и возможно дать трагикомедию¹.

Меркурий обращается к зрителям с любопытной просьбой, которая вводит нас в театральный быт того времени. Пусть распорядители пройдут по рядам. Если им попадется на глаза наемный хлопальщик, надо снять с него в залог тогу. А кто будет добиваться награды актерам или художнику — лично, письмами или через посредника, — того надо преследовать так же, как за незаконные происки при соискании государственных должностей. Комизм последнего пожелания заключается в том, что актеры, которыми в Риме, за весьма немногим исключением, были рабы и вольноотпущенники, хотят для себя таких же законов, какие существуют для лиц высших сословий. Имеется и еще одна интересная черточка, рисующая общественное положение актера: если при ком-нибудь из них окажется наемный хлопальщик или кто-нибудь будет вредить успеху другого, то следует содрать с того костюм вместе с кожей.

Затем Меркурий излагает завязку пьесы. В отсутствие фиванского полководца Амфитриона, который отправился на войну с племенем телебоев, Юпитер, влюбившийся в жену Амфи-

¹ Тит Макций Плавт, Избранные комедии, стр. 44.

триона Алкмену, стал бывать у нее, принимая образ ее мужа. Алкмена теперь вдвойне беременна: муж, уходя на войну, оставил ее беременной, а позже она забеременела и от Юпитера. Юпитер и теперь находится у Алкмены, и, благодаря его присутствию, ночь стала длиннее. Сам же Меркурий принял вид Амфитрионова раба — Сосия. В прологе, между прочим, дается указание и на сценические костюмы. Зрители легко отличат Сосию от Меркурия, а Юпитера от Амфитриона: у Меркурия на шляпе перышки, у Юпитера под шляпой золотой пучок. Домашние, конечно, не могут видеть этих знаков, но зрители их видят.

В первом акте дается блестящая мистификация, жертва которой — Сосия. Он идет к дому Амфитриона: по приказанию своего господина он должен сообщить Алкмене о прибытии в гавань ее супруга. Сосия ропщет на нетерпение Амфитриона, который ночью прогнал его из гавани в город. Сосии страшно: он боится встречи и с молодыми кутилами и с ночным дозором, который, пожалуй, ответит его в тюрьму. Однако он решает прорепетировать вслух свой рассказ Алкмене о сражении с телебоями, в котором фиванцы одержали блестящую победу, а сам Амфитрион собственной рукой убил их царя Птерелу. Сосия уже собирается войти в дом Амфитриона, как вдруг замечает у дверей какого-то незнакомого человека. От страха у него начинают щелкать зубы, так как этот незнакомец — рослый парень. Меркурий делает вид, что не видит Сосии и говорит как бы сам с собой. Он собирается пустить в дело кулаки, которые не дальше как вчера уложили четверых, обобранных догола. Меркурий даже размахивает кула-

ками, показывая, как он избегает того, кто ему попадется. Перепуганный до смерти Сосия все-таки решается заговорить с незнакомцем, приняв предварительно храбрый вид. На вопрос незнакомца, куда он идет с фонариком, Сосия вначале не желает говорить, но под влиянием угроз Меркурия называет себя рабом Амфитриона и сообщает свое имя.

Меркурий бьет Сосию за наглую ложь, заявляя, что Сосия — это он сам. Затем Меркурий рассказывает Сосии о сражении с телебоями и о победе Амфитриона. Сосия совсем сбит с толку. Он к тому же замечает, что и по своему внешнему виду незнакомец в точности похож на него. Он умоляет богов сказать ему, где он «сменился» и потерял прежний вид. Сосия желает пойти теперь в гавань и обо всем рассказать господину. У него есть, впрочем, одно утешение: быть может, его и хозяин не признает, тогда он свободен. В следующей сцене вышедший из дому Юпитер нежно прощается с Алкменой, которая укоряет своего мнимого мужа за то, что он так мало побыл с ней. Юпитер дарит Алкмене чашу, из которой пил убитый царь телебоев.

Второй акт начинается оживленным диалогом между Амфитрионом и Сосией; называя несколько раз Сосию негодяем и мерзавцем, Амфитрион угрожает ему тяжелым наказанием. Как и следовало ожидать, историю Сосии Амфитрион считает ложью, ему сдается, что бездельник просто пьян. Сосия с жаром оправдывается. С комическим отчаянием он говорит Амфитриону, что его раб «раздвоился» и что второй Сосия избил его:

Въявь он дал мне оплеуху, въявь я получил ее¹.

¹ Т и т М а к ц и й П л а в т, Избранные комедии, стр. 73.

После этого диалога из дома выходит Алкмена, которая в кантике выражает печаль по поводу быстрого отъезда Амфитриона. Но она готова перенести разлуку: наградой для нее будет военная слава мужа. Алкмена замечает наконец Амфитриона. Она удивлена этим возвращением, но объясняет его желанием знать, как переживает она отъезд мужа. На приветствие Амфитриона она несколько мгновений ничего не отвечает и только после его замечания, что он с радостью видит ее беременной, Алкмена говорит, что лишь в насмешку можно обращаться к ней с таким приветствием! Можно подумать, что муж только что возвратился из похода. Следует забавное объяснение: Алкмена уверяет, что Амфитрион только что ушел от нее и вместе с ним ушел и Сосия. Амфитриону и Сосии кажется, что Алкмена сошла с ума. Амфитрион говорит Алкмене, что он в первый раз приходит с войны домой и что он не был у нее этой ночью. Однако он очень удивляется, когда Алкмена рассказывает ему о том, как он завоевал город и собственной рукой убил царя Птерелу. Удивление Амфитриона возрастает еще больше, когда Алкмена приказывает служанке принести золотую чашу, подаренную ей мужем. Служанка приносит эту чашу. Амфитрион поражен: ведь чаша — в шкатулке, которая находится у Сосии и на которой целы все печати! Амфитрион приказывает Сосии вскрыть шкатулку — она оказывается пустой. Алкмена рассказывает Амфитриону о том, как она угощала его вчера ужином и как после ужина они отошли на покой.

Желая наконец расследовать это дело, Амфитрион решает отправиться на корабль и привести оттуда своего род-

ственника Навкрата: последний подтвердит, что Амфитрион всю ночь был на корабле, и тогда измена Алкмены будет доказана.

Третий акт начинается с обращения Юпитера к зрителям: он появляется потому, что нельзя же оставить комедию незаконченной. Сейчас он опять внесет в дом величайшую путаницу, но потом раскроет все дело.

В следующей сцене в сильном волнении из дома выходит Алкмена:

Сидеть же в силах дома. О, в каком меня
Бесчестии, позоре обвиняет муж!¹

Она или уйдет из дома, или потребует извинения у оскорбленного ее мужа. Юпитер подходит к Алкмене, но она отворачивается от него. Он, по-видимому, желает обнять Алкмену, но она, как можно думать на основании реплики: «Руки прочь прими» (ст. 903), уклоняется от его объятий. Однако когда Юпитер говорит ей, что готов под клятвой признать ее верной супругой (острота комической ситуации увеличивается оттого, что Юпитер обращается с мольбой к Юпитеру же), то Алкмена прощает его и уходит в дом.

Обращаясь в сторону дома, Юпитер вызывает оттуда Сосию, чтобы отправить его на корабль. При этом он бросает в сторону реплику, что Сосия позабавится, когда он, Юпитер, потащит из дома Амфитриона с веревкой на шею (надо полагать, как пойманного прелюбодея). Следует мастерски написанная сцена, являющаяся едва ли не самым лучшим местом во всей пьесе. Вышедший на сцену Меркурий сообщает зрителям, что по воле своего бессмертного отца он разыграет сейчас Амфитриона: надев венок на голову и представившись пьяным, он залезет

¹ Тит Макций Плавт, Избранные комедии, стр. 93.

на крышу дома и прогонит Амфитриона, когда тот придет домой.

Приходит Амфитрион и стучит в двери дома. Мнимый Сосия отгоняет его от дома и называет болваном за то, что тот якобы чуть не сорвал двери с петель.

Амфитрион возмущен наглостью своего слуги, но ничего не может с ним поделать. Сосия запускает в Амфитриона даже горшок с водой. В тексте здесь имеется лакуна (пропуск): об этом, как и о последующих событиях, мы узнаем по сохранившимся у римских грамматиков 23 стихам. Не сохранилась также и сцена встречи двух Амфитрионов. Оба они, надо думать, обвиняли друг друга в прелюбодеянии, и Юпитер тащил Амфитриона с веревкой на шее.

Четвертый акт открывается приходом корабельщика Блефарона, которого Амфитрион привел с собой из гавани. Но тот не может отличить настоящего Амфитриона от поддельного — и в конце концов уходит. Амфитрион в отчаянии бросается в дом, собираясь убить всякого, кто только попадется ему навстречу, но падает, пораженный ударом грома.

Вышедшая из дома служанка Бромия видит какого-то человека, поверженного ударом грома у самой двери. Бромия подходит к нему и убеждается, что это ее господин.

Амфитрион подымается, и Бромия рассказывает ему, что Алкмена без мук родила ему двух мальчиков, что один из них (то есть Геракл) задушил двух чудовищных змей, бросившихся к колыбели. И в этот же миг, говорит Бромия, раздался голос Юпитера, который провозгласил, что он был близок с Алкменой и что мальчик, победивший змей, — его сын, а другой — сын Амфитриона. Обрадованный Амфитрион

воскликает, что ему вовсе не обидно делиться половиною благ с Юпитером.

Раздается новый удар грома, и является сам Юпитер, приказывающий Амфитриону вернуться к прежнему согласию с Алкменой, так как она ни в чем не виновата. Амфитрион приглашает зрителей громче похлопать в честь Юпитера.

Вся пьеса построена на комических недоразумениях, порожденных необычайным сходством двух пар главных персонажей. И, очевидно, эта сторона фабулы пьесы, греческий оригинал которой нам неизвестен, в первую очередь и привлекала драматурга. Но в пьесе есть и другое: уже по самому развитию фабулы боги были представлены в ней в комическом виде. Юпитер выведен любовником чужой жены, к которой он является под видом мужа. Меркурий показан ловким и наглым рабом, помогающим своему господину в его любовных приключениях. Обращаясь к зрителям, Меркурий дает такую нелестную характеристику своему отцу: «Вот какой умелый пройдоха мой отец, как он ласково подольщается к женщине» (ст. 510—511). Очевидно, опасаясь неприятностей за такое далекое от благочестия изображение Юпитера, драматург упоминает о благодеяниях, которые царь богов дарует людям. Меркурий считает нужным и себя несколько оправдать за свои отнюдь не божеские поступки. Он превращен в раба по воле отца (ст. 177—178). А раз он принял внешность Сосии, то он должен быть сходен с ним и в характере и во всех поступках, то есть сделаться таким же пройдохой и обманщиком, как подлинный раб Амфитриона.

Жертва Зевсовой страсти — Алкмена — показана настоящей римской матроной. Она хранит верность своему

мужу и оскорбляется и негодует, когда он обвиняет ее в измене. Она гордится подвигами мужа и готова терпеливо перенести разлуку с ним, лишь бы только он вернулся из похода со славой. В ее глазах приданое заключается не в богатстве, которое приносит с собой жена, а в ее целомудрии, страхе к богам, любви к родителям и в покор-

ности мужу (ст. 839 и следующие). Она высказывает гордость за свой род, женщины которого не могли совершить бесстыдных поступков. В подражание «Амфитриону» Плавта комедию под тем же заглавием написал Мольер. Персонажи Плавта превращаются в пьесе Мольера в галантных придворных Людовика XIV.

ЗНАЧЕНИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЛАВТА

Образцом для Плавта, как было уже отмечено раньше, послужила новая аттическая комедия. Однако анализ его комедий показал, что он — не просто подражает грекам. Плавт, наделенный ярким талантом, — создатель самобытной римской комедии и продолжатель демократической линии Невия.

В своих комедиях Плавт не просто переделывает греческие оригиналы, прибегая к контаминации, но вносит в свои пьесы чисто римские отношения и римские черты. Это касается и персонажей его комедий и тех обстоятельств, в которых эти персонажи оказываются. Так, в Риме во время Плавта не было таких блестящих и образованных гетер, какие были в Греции. Гетеры Плавта — это довольно вульгарные и жадные женщины, думающие лишь о том, как бы обобрать своих поклонников. Такие именно гетеры изображены, например, в комедии «Вакхиды». Сестры Вакхиды, поразительно похожие по наружности одна на другую, соблазняют не только молодых людей, но и их старых отцов, которых они в глаза называют остриженными начисто овечками. Римлянам эпохи Плавта неизвестна была также разновидность прихлебателя-паразита, «бывшего человека», с утонченным вкусом и манерами, который развлекал на пирах афинскую молодежь своими

шутками и остротами. Паразиты Плавта — обычно голодные обжоры, которые больше всего заботятся о том, как бы наполнить свой желудок.

В комедиях Плавта упоминаются имена римских богов, римские праздники, идет речь о римских магистратах с присущими им функциями, о судебных обычаях Рима и о знакомых юридических терминах. В его пьесах не раз находят свое отражение мелочи повседневного римского быта. Но здесь же нужно отметить, что изображение отдельных сторон римской жизни не дается в ее острых социальных противоречиях. В комедиях Плавта эти противоречия нашли лишь частичное отражение. Это объясняется аристократическим характером Римской республики. Сенат не только не допустил бы существования острой политической комедии, но и в бытовой комедии постановка общественных вопросов допускалась лишь в той степени, в какой она не противоречила политике сената. В пьесах Плавта есть нападки на ростовщиков, но в этом отношении позиция драматурга сходна с отношением к ростовщикам некоторых представителей консервативной аристократической группировки (например, Катона Старшего). И это понятно — от ростовщиков страдали не только низы римского общества, но и

некоторые представители землевладельческой аристократии, занимавшие у них деньги под громадные проценты. Встречаются в комедиях Плавта нападки и на торговцев хлебом, и на банкиров того времени — менял.

Плавт сочувственно относится к плебейским низам рабовладельческого общества и именно с точки зрения их интересов делает нападки на представителей торгового и ростовщического капитала в Риме. Но он не понимает, что имело развитие торгового капитала должно было в дальнейшем принести с собой разорение плебейских масс. Как человек, который мог наблюдать лишь начало римской экспансии на Востоке, Плавт не мог предполагать, какие губительные последствия несет для низов римского общества это проникновение на Восток вслед за римскими легионами негодяев и ростовщиков и постепенное вовлечение в их операции всего Средиземноморья. Поэтому его пьесы проникнуты духом предприимчивости, авантюры, житейской философией удачи, достигаемой иногда и при помощи сомнительных средств.

Развитие рабовладения и денежного капитала повлекло за собой ряд отрицательных явлений — проникновение роскоши в быт высших классов, появление особых профессий, обслуживающих потребности, а иногда и просто капризы богачей. Все это не могло не возмущать плебс, но в ряде случаев эти явления могли вызвать негодование и тех представителей аристократии, которые были приверженцами старых римских обычаев.

Разрушение старой патриархальной семьи проявлялось не только в том, что жены, приносящие приданое сво-

им мужьям, потом командовали ими. Иногда Плавт показывает сыновей, которые вышли из повиновения своим отцам, а иногда и отцы ведут такой же легкомысленный образ жизни, как сыновья, и даже выступают их соперниками в любовных похождениях. В комедий «Вакхиды» антрепренер труппы, прощаясь с зрителями и прося их поплодировать пьесе, говорит:

Этого и мы на сцене не изображали бы,
Если б не случилось видеть, что подчас
Старки соперниками сыновьям ^{являются} у свод-
ников¹.

В вопросах воспитания Плавт — сторонник крепкой отцовской власти и старых методов воспитания. Защитником их является раб-педагог Мид, порицающий старого Филоксена за покровительство своему сыну. Филоксен же, наоборот, считает, что к молодым людям надо относиться снисходительно и прощать им их любовные проказы, лишь бы только в своей веселой жизни они соблюдали определенную меру.

Внесение Плавтом в свои комедии элементов римского быта, римских понятий и представлений очень оживляло их и не могло не нравиться зрителям, которых комедии Плавта не только забавляли, но и о многом заставляли размышлять.

Глубокой разработки характеров в пьесах Плавта нет. Рисуемые им характеры однолинейны и статичны. Психология действующих лиц почти не раскрывается. Для выявления некоторых человеческих чувств (страха, любопытства и т. д.) применяются стандартные слова и выражения и стандартные сценические приемы. Однако в пределах каждого типа можно наблюдать у Плавта варьирование характеров. Парасит

¹ Тит Макций Плавт, Избранные комедии, стр. 476.

Артотрог в «Хвастливом воине», презирающий своего глупого хозяина и издевающийся над ним, отличается от Геласима из комедии «Стих», в таких словах изображающего свою жалкую роль:

Я думаю, что голод — мать родная мне;
Со дня рождения сытым хоть бы раз я был ¹.

Также разнообразны и типы рабов. Вообще это ничтожные существа, значение которых вызывать смех. В прологе к «Амфитриону» указано, что наличие роли раба является существенным признаком комедии. Рабы в комедиях Плавта — это, скорее всего, итальянские рабы, все время ожидающие побоев от своего господина, а иногда даже и смерти на кресте. С другой стороны, в пьесах Плавта выступают дерзкие и наглые рабы, открыто издевающиеся над своими господами. Они обычно оказываются умнее своих хозяев — молодых или старых — и помогают им в разрешении их дел. На таких рабах держится вся интрига пьесы. Это Палестрион в «Хвастливом воине», Псевдол в комедии того же имени, Хрисал в «Вакхидах» и другие. В последней пьесе показано, как Хрисал обманом достает деньги для молодого хозяина от его отца. Юноше деньги нужны на выкуп и содержание любовницы. В своем кантате в четвертом акте Хрисал не только выражает радость по поводу того, что надул старого хозяина, но и развивает своеобразную теорию крупного мошенничества, считая жалкими тех рабов, которые способны стащить у своего хозяина две или три мины (ст. 639 и следующие). В пьесе «Стих», названной по имени раба, этот последний держится на равной ноге со своим

господином. По возвращении из путешествия он, с разрешения господина, устраивает вскладчину пир, на котором веселится со своим другом Сагарином и общей их приятельницей Стефанией. Однако в пьесе есть любопытное обращение Стиха к зрителям:

Прошу вас не дивиться, что рабы и пьют,
И любят, и устраивают свой обед:
В Афинах это можно ².

Надо ли понимать эту оговорку буквально, то есть что драматург дает картину чисто греческой жизни? Или же в Риме тоже можно было наблюдать нечто подобное в поведении по крайней мере наиболее приближенных из домашних рабов, управляющих и т. п.? По-видимому, дело обстоит именно так, и оговорка Плавта преследует цель предохранить себя от возможного обвинения со стороны властей в показе на сцене своеволия и распушенности рабов. Хитрые и изворотливые рабы комедий Плавта — прообразы вышедших из рабов вольноотпущенников, которые будут играть такую важную роль и в хозяйственной жизни и в государственном аппарате Римской империи.

По развитию фабулы комедии Плавта относятся к типу «подвижных» комедий в противоположность статичным. Действительно, пьесы Плавта очень динамичны по развитию действия, проникнуты пафосом неистощимой энергии и здоровым оптимизмом. Много места занимает в них буффонада и карикатура. Всеми этими чертами они значительно отличаются от своих греческих оригиналов и являются продуктом римской литературной и театральной работы.

Буффонада усвоена Плавтом от римской ателланы с ее постоянными маска-

¹ Т п т М а к ц и й П л а в т, Избранные комедии, стр. 369.

² Там же, стр. 383—384.

ми обжоры, простака, с пощечинами, драками и непристойными шутками в самом ходе действия. Атмосферу буффонады создают и постоянные нарушения сценической условности. Так, действующие лица у Плавта постоянно обращаются к зрителям. Например, Эвклион в «Кладе», после того как у него украли горшок с золотом, в отчаянии обращается к отдельному зрителю зрителей, спрашивая их, не знают ли они, кто украл клад. Впрочем, он не уверен в их помощи, так как среди них много воров. В ряде случаев персонажи комедий прямо называют себя актерами и говорят о театральном деле. Это, как мы видели, не один раз происходит в «Амфитрионе».

Благодаря соединению греческой комедии с элементами, заимствованными у ателланы, комедии Плавта нравились и верхам и низам Римской республики. Разумеется, грубые и даже непристойные шутки Плавта в первую очередь рассчитаны были на плебейские низы, но их хорошо принимали и верхи римского общества, представители которых долгое время еще и после смерти Плавта оставались малообразованными и в то же время ближе, чем в последующие века, стояли к простому народу по своим понятиям и быту.

Замечателен и самый язык, которым говорят действующие лица в комедии Плавта. У него необычайное богатство средств выражения, неисчерпаемый запас комических слов, каламбуров и новообразований. «Очень картинен и сложен по своему составу язык Плавта, — пишет М. М. Покровский. — В основе это — разговорный язык образованных римлян. Но Плавт, очевидно, с любовью изучал уличный римский

язык с его пословицами, прибаутками, остротами и целым арсеналом браанных слов и ругательств»¹. Текст комедий Плавта не оставляет никакого сомнения в том, что язык их особенно выигрывал при сценическом исполнении. Некоторые слова произносились особым голосом, с особенной выразительностью и интонацией. В комедии «Канат» есть любопытное место. Когда обнаружилось уже, что спасаясь от кораблекрушения героиня комедии по имени Палестра нашла своего отца, влюбленный в нее юноша в волнении задает десять вопросов своему рабу. Не хочет ли отец выдать замуж за него Палестру? Не поздравить ли отца с находкой? Не побежать ли бегом? и т. д. — а раб на все отвечает одним словом: «думаю». Совершенно очевидно, что, произнося свое «думаю», раб при каждом ответе придавал ему особую окраску. Кроме того, комедии Плавта сильно оживляло широкое употребление кантиков, в которых применяются самые разнообразные лирические размеры, — и в этом заключается одна из существенных сторон той реформы новой комедии, которую осуществил Плавт. Его комедия, как было уже указано, скорее всего, напоминала комическую оперу или оперетту. Плавт ввел пение, а иногда и мимический танец в самое действие и сделал их средствами характеристики действующих лиц. В новой комедии этого не бывало: пение и музыка там играли роль лишь интермедий и исполнялись обычно в антрактах. Этот лирический элемент в некоторых пьесах Плавта является преобладающим — диалогические части пьесы отступают на второй план. Однако пение и музыка в комедиях Плавта не оттесняют

¹ М. М. Покровский, История римской литературы, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1942. стр. 54.

вообще на второй план их чисто литературную сторону. Речитатив и чтение усиливают слово драматурга и помогают более полному раскрытию характера персонажа. Плавту, как и другим комическим поэтам Рима, помогал музыкант, имя которого стояло в дидактиках рядом с именем драматурга и, вне всякого сомнения, значилось и в извещениях о спектакле. Этот музыкант сочинял мелодию, но ритм не был его делом. Сам поэт создавал ритм, определявший в свою очередь музыку. И вот Плавт выступает как творец размеров, свойственных латинскому языку. Он продолжает работу, начатую еще Ливием Андроником и Невием, приспособляя новые лирические формы к требованиям римской речи. На основе этих ритмов он строит фразу, имея в виду комический эффект и возможно лучшую обрисовку характеров. У Плавта наблюдается большое разнообразие стихотворных размеров как в диалогических, так и в лирических частях комедий.

Реформатор новой аттической комедии и вместе с тем настоящий создатель римской самобытной комедии, актер, режиссер и организатор театрального дела, никогда не терявший связи с римской народной комедией ателланой, Плавт представляет собой выдающееся и неповторимое явление в истории древнего римского театра. Комедии Плавта

сыграли большую роль в той культурной перестройке, какую переживало римское общество в III — II вв. до н. э. Несмотря на ограниченность тематики и отсутствие резко выраженных социально-политических тенденций, они не только знакомили римских зрителей со ставшим им более близким греческим миром, но и давали известное отображение их собственной жизни и, уж во всяком случае, хорошо рисовали общую атмосферу эпохи.

Комедии Плавта пользовались огромным успехом. Он был живым явлением еще при Цицероне, который хвалит его не только за поэтическое дарование, но и за превосходный язык.

Плавт оказал большое влияние на западноевропейский театр. Его комедии в эпоху Ренессанса ставят в Италии. Итальянские, а затем и другие западноевропейские драматурги переводят его и подражают ему. Шекспир в «Комедии ошибок» повторяет комическую ситуацию, данную в «Близнецах» («Менехмах»), усложняя, впрочем, действие пьесы тем, что выводит наряду с господами и двух близнецов-слуг. Мольер в «Скупом» подражает плавтовскому «Кладу».

В 1923 г. «Менехмы» Плавта были поставлены в Ленинградском Большом драматическом театре (режиссер К. Холлов).



РИМСКАЯ ТРАГЕДИЯ И КОМЕДИЯ ПАЛЛИАТА ВО II В. ДО Н. Э.

*Квинт Энний (239—169 гг. до н. э.), Пакувий (ок. 220 — прибл. 130 г. до н. э.),
Биография Теренция (ок. 185—159 гг. до н. э.), «Девушка с Андроса», «Евнух»,
«Братья», «Свекровь». Значение драматургической деятельности Теренция.
Актеры в римской комедии в III—II вв. до н. э.*

КВИНТ ЭННИЙ (239 — 169 гг. ДО Н. Э.)

В связи с походами Рима на Восток в первой половине II в. до н. э. начинается особенно быстрое усвоение Римом культуры Греции. Позднее Гораций так говорит об этом: «Плененная Греция пленила сурового победителя и внесла искусства в грубый Лациум» («Послания», ст. 156—157). Во главе нового литературного движения, связанного неразрывными узами Рим с Грецией, встал драматург Квинт Энний. Он родился в городке Рудии в Калабрии от свободных родителей. В то время жители Калабрии говорили по-гречески, по-осски и по-латыни. Энний настолько хорошо усвоил эти три языка, что впоследствии говорил о себе как о человеке, имеющем «три сердца». Он служил в римском войске во время Второй Пунической войны. Затем прибыл в Рим, стал преподавателем греческого и латинского языка у сыновей римской знати и переводчиком греческих пьес для римского театра. Поэтическая деятельность Энния открыла ему доступ в высшие круги римского общества. Он был близок со Сципионом Африканским Старшим и консулом М. Фульвием Нобилиором, поклонниками греческой культуры. Последний взял его с собой в 189 г. до н. э. в поход в Этолию, желая, чтобы поэт про-

славил его подвиги. Позже Энний получил римское гражданство. В Риме он вел скромную жизнь на тихой Авентинской горе, пользуясь при своих ограниченных средствах услугами лишь одной служанки. Вместе с ним жил комедиограф вольноотпущенник — Цецилий Стаций.

Энний был человеком высокообразованным, с огромным литературным талантом. Он понял, что римская поэзия, и в частности драматургия, не сможет развиваться дальше без реформы поэтического языка — и он реформирует его. Энний яснее определяет долготу и краткость слогов и вводит в латинскую поэзию чисто греческий стих — дактилический гекзаметр. Это нововведение имело огромное значение: римская стихотворная речь сразу же приблизилась к греческой. Энний писал не только трагедии, но и комедии. До нас дошло тридцать заглавий его пьес и довольно значительное число отрывков. Он перерабатывал или же просто переводил греческие пьесы, причем особенное предпочтение отдавал Еврипиду за его стремление к реализму и свободомыслию. Но, обрабатывая греческие подлинники, Энний относился к ним с большой свободой. Он писал и трагедии с национальным римским содержанием

(так называемые претексты). Такими претекстами были, без сомнения, его трагедии «Сабинянки» и «Амбракия». (В последней изображалось взятие этого эпирского города Марком Фульвием Нобилиором.)

Трагедии Энния пользовались большим успехом благодаря их художественной обработке и настоящему драматическому пафосу. Отрывки, дошедшие до нас, подтверждают правильность оценки древних. Приведем, например, монолог Андромахи из трагедии «Плененная Андромаха»: «Где мне искать защиты и найти ее? Чего мне ждать от изгнания или бегства? У меня нет ни крепости ни города. Куда мне пойти? К кому обратиться? У меня дома не осталось жертвенников, они сокрушены, раскиданы; храмы сожжены огнем; высокие обгорелые стены стоят обезображенные, с качающимися бревнами. О отец! О родина! О дом Приама! Ограда с громкозвучными дверями! Я видела тебя в твоей восточной роскоши, с украшенной резьбой кровлей, по царски убранную золотом и слоновой костью. Я видела, как все это было объято пламенем, видела, как Приама лишили жизни, как осквернился кровью жертвенник Юпитера. Я видела то, что мне всего тяжелее было видеть,—

как влачила тело Гектора колесница, запряженная четверкой лошадей, как сына Гектора сбрасывали со стены»¹.

Комедий Энний писал, по-видимому, мало и особенного успеха в них не имел.

Однако наибольшую славу доставила Эпнию его поэма «Аппалы». В ней излагалась судьба Рима начиная от мифологической старины до времени самого Энния. За это произведение Энния прозвали римским Гомером. До «Энеиды» Вергилия «Анналы» не встречали себе соперников в римской литературе. Энний писал в стихах и популярные философские сочинения, в которых излагал, следуя греческим образцам, просветительские воззрения на природу и давал рационалистическое истолкование мифологии. Энний пользовался огромной славой не только при жизни, но и в последующие века. Так Цицерон постоянно его цитирует и называет главным римским поэтом. По поводу трагедии Энния «Медея» Цицерон замечает, что разве только «враг римского имени» может отвергать ее значение. По общему мнению римлян, Энний и последующие трагики — Пакувий и Акций — представляют в Риме такой же триумvirат в области трагедии, какой составляли в Греции Эсхил, Софокл и Еврипид.

ПАКУВИЙ (ОК. 220 — ПРИБЛ. 130 г. ДО Н. Э.)

Деятельность Эпния как трагического поэта продолжал его племянник Пакувий. Он переделывал греческие трагедии, а также писал и претексты. В поисках эффектного и патетического материала Пакувий обращается не только к Еврипиду, но и к Эсхилу, Софоклу и к послееврипидовским трагикам. Ци-

церон признает Пакувия крупнейшим трагическим поэтом Рима. Особенно восхищается он сильной сценой, в которой саламинский царь Теламон обрушивается на своего побочного сына Тевкра за то, что тот вернулся из-под Трои без Аякса, окончившего жизнь самоубийством.

¹ Цит по кн.: М. М. Покровский, История римской литературы, стр. 42.

Высокую оценку дает Цицерон сцене, в которой Орест и Пилад выражают благородную готовность умереть один за другого. В «Тускуланских беседах» Цицерон приводит одно место из «Илионы»¹, которое показывает, что герои трагедий Пакувия могли говорить патетическим языком. Это место, исполняемое, по словам Цицерона, под звуки печальной музыки, мо-

жет разжалобить весь театр. Убитый сын Илионы является во сне своей матери и требует у нее погребения. «Мать, тебя зову, ты сном свои заботы облегчаешь. И тебе меня не жалко! Встань и сына погреби, куда дикий зверь и птица труп его не растерзали! Не допусти, чтобы запекшиися кровью ключья тела валялись по земле вразброс, а кости голые лежали»².

БИОГРАФИЯ ТЕРЕНЦИЯ (ОК. 185 — 159 гг. ДО Н. Э.)

Преемником Плавта в жанре комедии паллиата был Публий Теренций Афр (то есть «Африканец»). Как показывает последняя часть его имени, он был уроженцем северной Африки. Еще мальчиком его привезли в Рим, где он стал рабом римского сенатора Теренция Лукана. В доме хозяина Теренций получил образование и потом был отпущен на волю. Теренций находился в тесной дружбе и в литературном общении с тогдашней римской знатью, особенно со Сципионом Африканским Младшим и Гаем Лелием, приверженцами греческой культуры и греческого образования. Из-за этой близости литературные противники поэта распустили слух, будто за него пишут комедии его знатные покровители, которым мешает выступить на литературном поприще их высокое общественное положение. После постановки шести своих комедий Теренций, желая пополнить образование, предпринял путешествие в Грецию. На обратном пути он утонул во время кораблекрушения, а по другим сведениям умер в самой Греции двадцати шести лет.

Все шесть написанных Теренцием комедий дошли до нас, причем известен даже год постановки каждой из них. «Девушка с Андроса» («Андриянка») была поставлена в 166 г. до н. э., «Самоистязатель» — в 163 г., «Евпуч» и «Формион» — в 161 г., «Братья» — в 160 г., «Свекровь» — тоже в 160 г. (после двукратной неудачи в 165 и 160 гг.).

Сюжеты почти всех своих комедий Теренций заимствует у Менандра, причем старательно подчеркивает греческий колорит. Темы пьес Теренция — семейные конфликты. Два брата-старика спорят о воспитании детей, старый отец терзается, что своей суровостью принудил сына уйти в наемники, и т. д. В комедиях Теренция выступают сводники, паразиты, пронырливые рабы и гетеры, они обычно лишены тех жизненных черт, которыми наделяет их Плавт. Даже гетеры оказываются у Теренция похищенными в юности дочерью почтенных родителей. У Теренция обычно нет такой динамики в развитии интриги, как у Плавта, зато он стремится дать более углубленную психоло-

¹ Так звали одну из дочерей Приама.

² Цит. по кн.: В. П. Модестов, Лекции по истории римской литературы, Спб., 1888, стр. 131.

гическую характеристику своим персонажам, создавая в таких случаях интересные жизненные образы. Такова, например, его гетера Фаида из комедии «Евнух», способная на искреннюю привязанность к своему возлюбленному и желающая уберечь свою названную сестру от пути, испытанного ею самой.

Однако таланту Теренция недостает комической силы — и это было отмечено еще самими римлянами. Называя Теренция полу-Менандром, Цезарь восклицает:

Если бы к нежным твоим стихам приба,
вилась сила
 Чтобы полны они были таким же комиче-
ским духом
 Как и у греков!..¹

Комедии Теренция нравились аристократии, тяготеющей к греческой культуре, но не всегда пользовались успехом у плебейского зрителя. Теренций сам говорит об этом в прологе к своей комедии «Свекровь». В первый раз народ не стал смотреть эту пьесу, увлекшись канатным плясуном. Во второй раз, уже после первого акта, разнесся слух, что будут гладиаторы. Народ бросил театр и побежал в цирк. И только в третий раз пьеса имела успех. Однако едва ли можно сказать, что Теренций писал чуть ли не для кучки грекоманов²: ведь его комедии как-никак покупались эдилами для всенародного представления. К широкой публике апеллирует иногда и сам Теренций в борьбе со своими критиками. Комедия «Евнух» была поставлена в один день дважды, и поэт получил за нее крупный гонорар, далеко превосходящий все, что платилось до того времени драматургам. Комедия Терен-

ция «Девушка с Андроса» несколько раз ставилась и после смерти поэта. Все эти факты, по мнению М. М. Покровского, позволяют думать, что к этому времени, под усилившимся влиянием греческой культуры, произошел некоторый сдвиг и в эстетических вкусах римского плебса. Не надо забывать и того, что Теренций стал писать для театра через два года после разгрома Македонии, когда особенно усилился приток в Рим образованных греков.

Каждая комедия Теренция начинается с пролога. Однако пролог у Теренция имеет другой характер, чем у Плавта. Прологи Плавта служат для того, чтобы ввести зрителей в курс происходящего на сцене и ознакомить их особенно с теми событиями, которые произошли до начала действия. В прологах Теренция, произносимых или младшим актером, или хозяином труппы, сообщается только название пьесы, а затем начинается полемика с литературными противниками автора. Эту полемику выступающий в прологе ведет и от своего имени и от имени автора, давая зрителям общее представление о той борьбе, которая шла в первой половине II в. до н. э. вокруг литературы и театра. Обвинения, которые возводили на Теренция его литературные и театральные противники, и среди них прежде всего Лусций Ланувин, касались применения им контаминации. Затем Теренция упрекали в плагиате у Плавта и Невия, утверждали, что ему помогают при сочинении пьес его знатные покровители. Наконец, признавали сухим и вялым стиль Теренция и указывали на отсутствие у него таланта. Теренций, в общем, удачно защи-

¹ Цит. по кн.: Гай Светоний Транквилл, Жизнь двенадцати цезарей, М., «Наука», 1966, стр. 236.

² Ср.: М. М. Покровский, История римской литературы, стр. 67—68.

щался в своих прологах против этих нападок, а временами и сам переходил в наступление, критикуя недостатки в пьесах своих противников. В этих литературных и театральных спорах для нас ясно не все, но несомненно одно: в Риме уже зародилась литературная и театральная критика, и драматург должен был считаться как с ней, так и с публикой, смотревшей в театре его пьесы. Публика интересовалась уже такими вопросами, как отношение римской пьесы к ее греческому оригиналу и к предыдущим латинским переработкам этого оригинала.

К комедиям Теренция сохранились дидаскалии. Мы узнаем из них, что во всех комедиях Теренция играл Луций Амбивий Турпион, известный

антрепренер и актер того времени. В это время он был уже человеком пожилым и тяготился ролями, требовавшими большого физического напряжения. Музыку для комедий сочинял некий Фланк, раб Клавдия.

Ко всем пьесам Теренция сохранились стихотворные изложения их содержания, которые принадлежат грамматiku II в. н. э. Гаю Сульпицию Аполлинарию. К пяти комедиям Теренция (кроме «Самоистязателя») сохранился знаменитый комментарий римского грамматика IV в. н. э. Доната. Этот комментарий представляет собой ценный источник не только в литературном, но и в чисто театральном отношении. В комментариях содержится немало указаний на игру актеров.

«ДЕВУШКА С АНДРОСА»

Сам Теренций указывает в прологе, что «Девушка с Андроса» сочинена по одноименной комедии Менаандра с добавлением частей из другой, схожей по фабуле комедии Менаандра «Перфиция». Но Теренций, как указывает Донат, осложнил фабулу Менаандра введением второго любовника и его слуги. Это осложнение интриги несколько замедляло развитие действия, но зато усиливало перипетию: чем большее количество лиц попадало в запутанное положение, тем с большим интересом зритель ждал развязки. Таким образом, прибавление к основной любовной интриге было новшеством, характерным для Теренция. Этот прием облегчал индивидуальную характеристику действующих лиц (нельзя же было при параллельности интриги характеризовать их одинаково) и более тонкому освещению драматических ситуаций.

Сын старого Симона Памфил влюбился в сестру гетеры Хрисиды, чистую и красивую девушку по имени Гликерия. Девушка отвечала ему взаимностью. Скоро между молодыми людьми установились близкие отношения, и Гликерия должна была уже стать матерью. Между тем у Памфила была невеста, девушка с богатым приданым. Однако ее отец Хремет, узнав про связь Памфила с Гликерией, решительно отказывается выдать свою дочь за Памфила. Несмотря на это, Симон все же приказывает готовиться к свадебному пиру, а сыну своему заявляет, что свадьба состоится немедленно. Причину такого странного поведения он объясняет своему вольноотпущеннику Сосии. Приготовления к мнимой свадьбе придуманы им лишь для сына. До сих пор Симону не в чем было упрекать Памфила, который всегда был образцом сыновнего послушания. Но теперь,

влюбленный в Гликерию, он едва ли послушает своего отца, и это будет уже грех, достойный наказания. Можно будет после этого и припугнуть Памфила, заставить его отказаться от Гликерии и женить на дочери Хремета Филумене. Симон требует от Дава, преданного раба Памфила, не ввязываться в это дело. Но хитрый раб, успевший уже проникнуть, что никаких приготовлений к свадьбе в доме невесты нет и что Симон желает только вызвать сына на неповиновение, дает совет своему молодому хозяину не противиться воле отца и своей покорностью усыпить его внимание, а тем временем можно будет придумать что-нибудь. Памфил следует совету Дава, но в душе твердо решает отказаться от брака с Филуменой к великой радости своего приятеля Харина, без памяти влюбившегося в нее.

Симон счастлив покорностью своего сына. Ему удается убедить и Хремета снова дать согласие на брак дочери с Памфилом. Между тем раб Харина сообщает своему господину о подслушанном им разговоре: в ответ на предложение Симона готовиться к браку с Филуменой Памфил ответил отцу согласием. В начале четвертого акта Харин изливает в арии свое негодование на поступок друга. Появившийся на сцене Памфил объясняет Харину, что он дал обманное согласие на брак, послушавшись советов Дава, и тем самым погубил и себя и друга. Успокаивая друзей, Дав обещает им найти другой путь к осуществлению их стремлений. Памфил, со своей стороны, решительно заявляет, что никогда не покинет Гликерии и что лишь одна смерть отнимет ее у него. Новый план Дава заключается в следующем: он входит в дом Гликерии, берет там новорожден-

ного и велит Мисиде, рабыне Гликерии, положить ребенка к дверям дома Симона. Но в это время на сцене появляется Хремет. Скрываясь от него, Дав успевает сказать Мисиде, что он войдет сейчас справа и что она должна будет отвечать ему сообразно его словам.

Заметив у двери ребенка, Хремет спрашивает Мисиду, не она ли положила его. Но Мисида, растерявшись от того, что Дав бросил ее одну, ничего не отвечает старику. В это время появляется Дав и задает Мисиде тот же самый вопрос. Он настойчиво требует, чтобы Мисида сказала, чьего ребенка она подбросила к двери. Разыгрывая роль преданного раба, он прямо высказывает подозрение, что подобным бесстыдным способом хотят опутать его господина и добиться того, чтобы Хремет отказался от брака. В своем искреннем возмущении поведением Дава, притом сбита с толку некоторыми его репликами, обращенными только к ней. Мисида дает именно такие ответы, какие нужны Даву, желающему, чтобы их слышал и Хремет. Она прямо говорит, что ребенок рожден от Памфила и что есть свидетельницы родам, свободные женщины; да и сама ее хозяйка — афинская гражданка. Дав, который до самого конца разговора с Мисидой делал вид, что не замечает Хремета, обращается теперь к нему с вопросом, слышал ли он все, что говорила «мерзавка». Хремет идет в дом Симона, чтобы окончательно отказаться отдать свою дочь за Памфила. Дав объясняет свое поведение разгневанной Мисиде, указав, что именно по своей неосведомленности о его плане она говорила естественно:

Ты думаешь,
Что маленькая разница — быть искренним.
Естественным, или говорить по выучке?¹

¹ Теренций, Комедии, М.—Л., «Academia», 1934, стр. 108.

В конце четвертого акта появляется Критон, двоюродный брат гетеры Хрисиды, приехавший в Афины с Андроса за получением наследства после ее смерти. Он спрашивает Мисиду, нашла ли Гликерия своих родителей, и, получив от нее отрицательный ответ, рассказывает в том, что приехал. Раз всем имуществом владеет теперь Гликерия, считавшаяся сестрой Хрисиды, ему трудно будет в чужом городе вести тяжбу об имуществе, да и сам он лично не хотел бы обидеть Гликерию.

В начале пятого акта, выходя из дома Симона, как бы продолжая разговор, Хремет просит Симона не предъявлять к нему больше никаких несправедливых притязаний; он и так чуть не погубил счастье своей дочери. У Памфила уже есть ребенок, и говорят, что мать ребенка — афинская гражданка. Больше он уже ничем не может помочь Симону, который сам должен бороться со своей бедой. Симон продолжает умолять Хремета не отказываться от свадьбы, но разговор стариков неожиданно прерывается появлением Дава. Он выходит от Гликерии и, обернувшись к дому, говорит, что с помощью его и приезжего гостя дело уладится. Возмущенный предательством Дава, Симон приказывает рабу Дромону скрутить Даву руки и ноги и тащить его в дом.

На крик раба появляется Памфил и, несмотря на свой испуг при виде отца, все же подтверждает, что Гликерия — свободнорожденная гражданка. Симон считает такой ответ сына наглостью и царушением отцовской воли. Он упрекает сына в том, что тот против воли отца нашел себе жену, детей и дом и привел подставных свидетелей. Но в конце концов, уступая мольбе сына, он соглашается лично поговорить с Критоном, приехавшим с Андроса. Когда Критон выходит из дома Гликерии,

Хремет сразу признает в нем своего старого знакомого. Симон же грубо разговаривает с Критоном, который, по его словам, приехал в Афины, чтоб опутывать неискушенных юношей и закреплять браком их любовь к распутницам. Оправдываясь, Критон рассказывает историю Гликерии, которую он слышал от своего родственника. Гликерия действительно была привезена на Андрос одним человеком, по имени Фания, родом из Аттики, который и скончался потом на острове. В сильном волнении Хремет спрашивает, называл ли Фания девочку своей дочерью, и получает ответ, что Фания называл девочку дочерью своего брата. Хремет теперь почти уверен в том, что нашел свою дочь: когда-то давно его брат Фания, спасаясь от войны, отправился следом за ним в Азию и захватил с собой свою племянницу. С тех пор Хремет ничего не слышал ни о нем, ни об участи своей дочери. Однако Хремета смущает одно обстоятельство: его девочку звали не Гликерией. Памфил устраняет это последнее сомнение. От Гликерии он слышал, что раньше ее звали Пасибулой. Хремет подтверждает, что его дочь носила именно это имя. Хремет и Симон соглашаются на брак Памфила с Гликерией. Дав освобождается от наказания, и Памфил дает ему распоряжение перенести Гликерию в дом отца. Харип уверен, что и он будет счастлив, получив в жены Филумену.

«Девушка с Андроса» пользовалась в древности большой популярностью. Из одной дидакалии известно, что она была поставлена на сцене и после смерти Теренция — ок. 143—134 г. до н. э. На нее часто ссылается Цицерон. В своем классическом труде «Об ораторе» (кн. II, § 326) он особенно хвалит рассказ Симона, удовлетворяющий, по его мнению, самым высоким требо-

ваниям ораторского искусства. Однако для современного читателя пьеса представляется весьма противоречивой: наряду с большими достоинствами он найдет в ней и существенные недостатки. Основной из них — это бросающееся в глаза неправдоподобие фавулы: чтобы узнать намерения сына и вызвать его на открытое неповиновение, старый Симон не находит другого средства, как делать мнимые приготовления к браку, от которого другая сторона отказалась. Судя по словам Симона (ст. 167—170), вольноотпущенник Сосия должен был активно вмешиваться во все последующие действия — присматривать за Памфилом и особенно следить за Давом, но в дальнейшем он совсем исчезает со сцены. Очевидно, он понадобился драматургу только для того, чтобы придать неторопливому рассказу Симона драматическую форму. Рассказ Симона действительно хорош и среди ряда бытовых подробностей, связанных с жизнью гетеры, тонко рисует несколькими штрихами искреннюю любовь Памфила и Гликерии. Когда Гликерия неосторожно приблизилась к погребальному костру, на котором сжигали тело Хрисиды, Памфил бросился к ней, чтобы отодвинуть ее от костра, а она в слезах любовно прижалась к нему. Их тайная любовь стала для всех ясной. Этот случай на погребении Хрисиды возмущает Симона, хотя по всем своим поступкам он являет собой, скорее, тип снисходительного отца. Когда сын его становится юношей, он предоставляет ему полную свободу, продолжая, однако, наблюдать за его жизнью. И сын как будто не обманывал доверия отца. Но случай на похоронах заставил Симона насторожиться. Он понимает теперь, в чем дело. Сын

находится в связи с чужеземкой, с гетерой. Надо спасти его из любовных сетей, и средство спасения — законный брак. Он, по-видимому, в случае упорства сына склонен принять решительные меры, хотя в дальнейшем их не приходится применять. Дав по крайней мере считает необходимым напомнить Памфилу, что ждет Гликерию в случае его неповиновения отцу: Симон найдет удобный повод убрать из Афин одинокую и незащищенную женщину.

Основную роль в этой первой комедии Теренция играет тема любви. Она занимает большое место и в других комедиях Теренция, но здесь выступает в своем чистом виде, не осложняясь другими мотивами. Ради торжества любви ведется вся интрига пьесы. Однако интересно отметить, что из двух пар любовников на сцене выступают только мужские персонажи, ни Гликерия, возлюбленная Памфила, ни Филумена, предмет страсти Харина, не появляются перед зрителями. Больше внимания драматург, естественно, уделяет образу Памфила. По словам отца, Памфил был вначале благоразумным молодым человеком, умеренно пользовавшимся радостями жизни и хорошо ладившим с людьми.

Так жил он. Всех легко переносил, терпел:
С кем вместе был, тем отдавался полностью.
Ко вкусам их приспособлялся, никому
Наперекор, ни перед кем другим никак
Не выделялся. Легче так всего найдем
Друзей и имя доброе без зависти¹.

Все знакомые Симона поздравляли его с таким разумным сыном, и старик был счастлив. Любовь к Гликерии уничтожает все благоразумие Памфила. Хотя его связь была позорной в глазах отца и в глазах других людей, он решает хранить верность Гликерии; она

¹ Теренций, Комедии, стр. 49.

отдала ему свою душу и жизнь, он отосился к ней как к жене и теперь не будет таким бесчеловечным и малодушным, чтобы бросить ее на произвол судьбы. Когда надежда на то, что свадьба расстроится, не сбылась, так как старики снова поладили между собой, Памфил, несмотря на свой страх перед отцом, говорит, что только смерть может отнять у него Гликерию. Как воспринималось современными Теренцием зрителями это отстаивание права на любовь? Браки в то время заключались родителями, вернее, отцами, которые не склонны были считаться с чувствами молодых людей. Поэтому римские зрители, скорее всего, смотрели на переживания Памфила как на иноземную причуду и едва ли все это воспринимали серьезно.

Второй любовник, Харин, находится в ином положении, чем Памфил. Если последний боится, что его разлучат с женщиной, которая стала его фактической женой, то Харин стремится соединиться с девушкой, в которую любился. Вначале он питает какие-то надежды, так как знает, что Хремет отказался отдать свою дочь за Памфила. Весть о том, что брак все-таки состоится, приводит его в совершенное отчаяние. Он так расстроен, что сам не может говорить, и раб Виррия сообщает Памфилу о любви своего господина к Филумене. Слова Памфила, что он вовсе не собирается жениться на Филумене, возвращают Харина к жизни. Тем сильнее его отчаяние, когда мнимое согласие Памфила вступить в брак принимается им за действительное. Отчаяние и взрыв негодования против веро-

ломного поступка друга. Он упрекает Памфила в жестокости: как будто ему было недостаточно достигнутого счастья, он еще поманил ложной надеждой влюбленного. Но он успокаивается, когда у Дава возникает новый план. Харин робок, нерешителен¹ и предпочитает, чтобы за него все делали другие. Его пассивность проявляется и в последней сцене, когда он просит Памфила замолвить за него словечко перед Хреметом и только по настоянию друга входит за ним в дом Гликерии, чтобы там получить согласие на брак.

Дав — ловкий раб, держащий в своих руках все нити интриги. Он предан молодому господину и отстаивает его интересы, несмотря на грозящее наказание. Он выступает даже с своеобразной проповедью рабского служения.

Памфил! Как раб твой, для тебя обязан я
 Руками и ногами, день и ночь, всегда
 Работать, подвергать себя опасности,
 Тебе бы лишь на пользу. Твой же долг
 Простить, коль вопреки желаньям выйдет
 что¹.

Дав умен, ловок и подвижен. По некоторым признакам он сразу догадывается, что приготовления к свадьбе фиктивные, путем логических рассуждений он раскрывает замысел Симона и объясняет Памфилу, какую цель преследует отец. Дав изобретателен, увертлив; оказываясь в трудном положении, он быстро находит выход. Когда Симон услышал из дома крики Гликерии, у которой наступили роды, а потом распоряжения выходящей из дому повивальной бабки, он решает, что все это ложь и что все подстроено Давом². Дав ухва-

¹ Теренций, Комедии, стр. 96.

² Крайне интересно, что Симон вскрывает при этом одну несообразность, связанную со сценическими условиями того времени: в доме бабка не говорила, что пужно родильнице, а чуть вышла из дома, стала кричать с улицы тому, кто находился внутри.

тывается за эту мысль, подтверждает подозрения старика и даже предсказывает, что интриганы в дальнейшем подкинут ребенка под дверь Симона. Пусть он знает об этом наперед и не обвиняет напрасно его, Дава. Так как план Дава действительно состоял в том, чтобы подкинуть ребенка, то он уже заранее принимает меры к тому, чтобы позже отвести от себя это обвинение. Великолепно проводит он сцену, в которой за-

ставляет Хремета поверить, что Мисида подбросила к дому Симона новорожденного, отцом которого является Памфил. В развитии интриги пьесы более четко и выразительно дан план Дава, построенный на подбрасывании ребенка. Что касается его первого плана — Памфилу не надо перечить воле отца, — то он подан менее выразительно и ставит своей целью достичь только некоторой отсрочки времени.

«ЕВНУХ»

Одной из лучших комедий Теренция справедливо считается «Евнух», переделанный из двух пьес Менаандра. В «Евнухе» выступают две пары влюбленных, ловкий раб, хвастун офицер и его наглый паразит. Действие происходит в Афинах перед домами гетеры Фаиды и воина Фрасона. Фаида просит своего возлюбленного Федрию уехать на два дня в деревню. Пусть он на эти дни уступит первое место влюбленному в нее Фрасону. Федрия выражает свое возмущение Фаиде, которая, по его мнению, просто желает отделаться от него. Но Фаиде, хотя и не сразу, удается все же успокоить его. Она рассказывает ему свою историю. До приезда в Афины она с матерью жила на Родосе¹. Один купец подарил матери Фаиды маленькую девочку, купленную у разбойников. Эта девочка, которую звали Памфилой, воспитывалась вместе с Фаидой, и все считали их родными сестрами. Затем Фаида уехала в Афины, а ее мать вместе с Памфилой остались по-прежнему жить на Родосе. И вот Фаида узнала, что после смерти матери ее брат, человек жадный, про-

дал Памфилу. К счастью, она попала в руки воина Фрасона. Фаида почти уверена, что она нашла брата Памфила, и желает теперь добиться от Фрасона, чтобы тот подарил ей девушку как свою рабыню, — а она тогда передаст ее родным. Вот почему Фаида и просит Федрию уехать на два дня в деревню. Федрия, скрепя сердце, соглашается, взяв с Фаиды клятву, что она любит его одного. Но еще до этого Федрия купил Фаиде раба-евнуха, которого его доверенный раб Парменон должен привести к Фаиде. Федрия и Фаида уходят. В это время на сцену вбегают крайне возбужденный младший брат Федрии, Херей. Он рассказывает Парменону, что только что встретил на улице девушку, прекраснее которой никогда не видел. Он следовал за ней и ее провожатым, но по дороге его задержал знакомый отца, и девушка скрылась. Парменону кажется, что это та самая девушка, которую воин отдает Фаиде. Ему приходит в голову мысль, что Херею следует проникнуть в дом Фаиды под видом евнуха — тем более что последнего еще никто не видел. Херей

¹ Остров у южного побережья Малой Азии.

ухватывается за эту мысль. Он надевает одежду евнуха и проникает в дом Фаиды. Зная характер Херея, Парменон начинает уже опасаться, как бы не нажать со всем этим переодеванием беды. Фаида уходит из дома к Фрасону, наказав служанкам хорошо охранять девушку. Между тем Херей, услав служанок в другое помещение, совершает насилие над Памфилой. Об этом он сам рассказывает, выбежав из дома Фаиды, одному своему приятелю, пораженному видом Херея в одежде евнуха.

В доме поднимается переполох. Служанки в отчаянии, что не убергли девушку, свободную гражданку. В это время возвращается Федрия и узнает о поступке, который совершил евнух. Отведя в сторону Пармениона, Федрия утешает его допрос, узнает о переодевании и убеждается в том, что виновником всего является его брат Херей.

Возвратившаяся с пира у Фрасона Фаида в отчаянии от всего случившегося: на пиру у воина она только что говорила с братом Памфилы, и тот убедился на основании особых пример, что Фаида действительно нашла ему сестру. Фаида горько упрекает Херея за совершенное им насилие. Но Херей оправдывается тем, что считал Памфилу рабыней. Узнав, что она свободнорожденная, Херей изъявляет горячее желание жениться на ней. Между тем появляется Фрасон со своими рабами. Разговор Фаиды с братом Памфилы Фрасон истолковывает как измену Фаиды. Если так, то пусть ему вернут подаренную им Фаиде девушку. Начинается комическая сцена осады дома Фаиды. Осаду ведет отряд, состоящий из парасита Гнафона, раба-повара Санги и трех других рабов (роли без слов), один из которых вооружен ломом. У повара в руках губка, чтобы вытирать раны. Сам воин для безопасности за-

нимает место за первой линией. Получив отпор от Фаиды и брата Памфилы и узнав, что девушка — аттическая гражданка, трусливый Фрасон не решается повторить приступа. В роли посредника в конце пьесы выступает парасит Гнафон. Он убеждает Федрию позволить Фрасону немного ухаживать за Фаидой, воин будет делать ей подарки, и Федрии легче будет содержать Фаиду. Братья соглашаются на предложение парасита и обещают принять его в свою компанию. За это парасит отдает им воина на съедение и на глумление. Фрасону же сообщает, что Федрия и его брат Херей только потому и принимают его в свою компанию, что он — Гнафон — рассказал им о достоинствах Фрасона. Итак, все кончается благополучно. Старик-отец соглашается на брак Херея с полюбившейся ему красавицей и становится патроном Фаиды, а парасит ожидает с двух сторон подачек.

Фаида — облагороженный образ гетеры. Полюбив Федрию, она сохраняет ему верность и испытывает огорчение от того, что он не верит ей и судит о ней по другим таким же женщинам. Найдя свою названную сестру, она прилагает все усилия, чтобы передать ее родным и таким образом уберечь от того пути, по которому пришлось идти ей самой. Вместе с тем Фаида практична, умеет устроить свою судьбу. В ней есть черты ловкости и предприимчивости. С каждым она умеет найти подходящий тон. В столкновении с воином именно она подсказывает брату Памфилы, как ему действовать. Такие черты характера развились у нее под влиянием условий ее жизни.

Влюбленные юноши — Федрия и Херей — отличаются друг от друга. Федрия, скорее всего, напоминает тип лирического любовника. От возмущения

мнимой изменой Фаиды он быстро переходит к страстным любовным излияниям. Федрия крайне пассивен, то он готов следовать внушениям Парменона, смотрящего на Фаиду как на всех прочих гетер и советуящего поскорее откупиться от этой связи, то безоговорочно подчиняется Фаиде. Херей, как и его старший брат, способен на самую пылкую страсть, но, в противоположность брату, он человек решительный и до дерзости предприимчивый. Свой поступок с Памфилой он объясняет страстной любовью и просит Фаиду поскорее устроить его брак, говоря, что иначе он погибнет.

Своеобразен в этой комедии образ парасита. Самое имя его — Гнафон (от греческого *γναφός* — челюсть) — указывает на его способность все пожирать за столом своих покровителей. Однако это не жалкий прихлебатель, который терпит насмешки, а временами и побои от своих патронов. Наоборот, Гнафон — полный мужчина лощеного вида, одетый в хорошее платье. Он промотал отцовское имение, но, и оставшись без всяких средств, прекрасно живет и ни в чем не испытывает недостатка. Он сделал своей специальностью охоту на недалеких и просто глупых людей из числа тех, которые во всем хотят быть первыми. Гнафон поддакивает им во всем, льстит и таким образом забирает их в свои руки. Гнафон, по его словам, первый изобрел такой способ. В прежнем поколении параситы были существа жалкие и презираемые. Теперь они должны стать иными. Гнафон собирается открыть школу для параситов, и ему кажется справедливым, чтобы его ученики назывались «гнафониками».

Из пролога к «Евнуху» мы узнаем следующие интересные подробности.

Противник Теренция по литературе и театру Мусций Ланувин добился, чтобы ему дали предварительно посмотреть пьесу Теренция. Когда пьеса началась (очевидно, речь идет о генеральной репетиции), он поднял крик, обвиняя Теренция в плагиате — в том, что он из комедий Невия и Плавта под одинаковым названием «Льстец» украл роль парасита и хвастливого воина. Теренций возражает на это следующим образом:

Но если есть
Ошибка тут, поэт лишь по неведению
Ошибся, а не то чтобы украсть хотел¹.

Теренций утверждает, что эти роли он взял из комедии Менандра «Льстец» и не знал, что это уже сделано другими в латинских пьесах. Далее он выдвигает такой аргумент: если нельзя брать эти роли, то почему же можно брать другие — бегущего раба, бессовестных гетер, честной матроны и т. д. или писать о подкинутых детях, о любви, подозрении и ненависти? В конце концов ведь ничего нельзя сказать, что не было бы сказано уже раньше другими.

Надо думать, что Теренций в этом споре прав. Хотя как драматург по профессии он не имел права ссылаться на то, что не знал о переделке комедии Менандра «Льстец» Невием и Плавтом, однако обвинение в плагиате должно быть отвергнуто. Самый подход Теренция к обработке греческих оригиналов иной, чем у Плавта, и едва ли Теренций мог что-нибудь заимствовать у Плавта от обычно буффонных и грубоватых фигур парасита и хвастливого воина. Как обрабатывал образы, взятые из новых комедий Невия, мы, к сожалению, не знаем. Однако судя по

¹ Теренций, Комедии, стр. 236.

той огромной популярности, какой он пользовался в Риме как комический поэт, его творчество, как и его младшего современника Плавта, включало в себя немало элементов народной ателланы с ее буффонадой. непосредствен-

ным обращением к публике и т. п. Таким образом, по самому характеру своего творчества Теренций едва ли что-нибудь мог взять у Невия и Плавта при работе над ролями паразита и хвастливого воина.

«БРАТЬЯ»

В этой комедии изображаются два старика брата — Микион и Демей. Микион живет в городе, а Демей — в деревне. У Демей два сына — Эсхин и Ктесифон. Эсхина он отдал на воспитание своему брату Микиону. И вот между обоими стариками происходят постоянные споры по вопросу о воспитании. Микион считает, что не следует держать молодых людей в строгости. Пусть они наслаждаются жизнью — пьют, ухаживают за женщинами. Не надо стеснять в этом отношении сыновей, и тогда они будут говорить отцам правду. Своего-приемного сына Эсхина Микион именно так и воспитывает. Демей совершенно не согласен со взглядами брата. Детей надлежит воспитывать в строгости и ни на минуту не выпускать из-под отцовского надзора. Демей, приходя в город, всегда упрекает Микиона за то, что тот портит усыновленного Эсхина. Комедия и начинается с того, что Демей сообщает брату Микиону (перед домом¹) о новом возмутительном поступке Эсхина. Он ворвался в дом сводника, избил хозяина и отнял у него свою любовницу — арфистку. Ктесифон никогда не совершил бы такого поступка.

Но в дальнейшем выясняется, что Эсхин отнял арфистку у сводника, заставив его потом продать девушку по своей цене не для себя, а для брата

Ктесифона. Между тем действие запутывается. У Эсхина есть возлюбленная Памфила, дочь бедной вдовы. Мать девушки, Сострата, говорит о приближении родов у дочери. Из слов Состраты зрители узнают, что Эсхин любит девушку, что он скажет обо всем своему приемному отцу и дело закончится браком. Но вот верный раб Гета в тревоге спешит домой и сообщает о том, что услышал в городе: Эсхин изменил Памфиле, он влюбился в арфистку, похищенную у сводника. Мать Памфилы в отчаянии. По ее просьбе ее родственник Регион рассказывает Демее о неблагоприятном поступке Эсхина, он бросил беременную девушку и завел себе арфистку. Возмущенный Демей обещает сделать все по совести. Узнает об этом и Микион. Он также обещает Региону исправить ошибку своего приемного сына и соглашается на брак Эсхина и Памфилы, пожурив слегка Эсхина за скрытность. Пришедший из деревни Демей узнает, что Памфилу сейчас приведут в дом Микиона. Демей удивлен, — а куда же денется арфистка? Микион, издеваясь над братом, говорит, что и она останется в доме. Демей крайне возмущен этим. Но наконец он узнает правду: арфистка украдена, оказывается, для Ктесифона, который находился с ней в связи. Стало быть, надо примириться с тем, что случилось.

¹ На сцене, кроме того, были изображены дома сводника и свободной гражданки Состраты.

Дедея даже решает изменить свой характер: он желает быть любезным и приветливым со всеми. Он уговаривает Миклона жениться на матери Памфилы, отпустить на волю раба Сира, помогавшего украсть арфистку, и отдать один небольшой участок под городом Региону. Подшучивая несколько зло над своим братом, Дедея все же должен признать, что его собственные методы воспитания оказались несостоятельными.

Поэт хорошо изобразил по контрасту характеры Миклона и его деревенского брата. Миклон тип богатого, благодушного и со всеми обходительного старого горожанина. Он спокойно смотрит на увлечения и мотовство своего приемного сына. Но это не только потому, что он богат и заплатить долги сына не составляет для него затруднения. Такое отношение к увлечениям молодости объясняется его взглядами на воспитание молодежи. Снисходительно относясь к ошибкам своего приемного сына, Миклон приучает его говорить правду и не скрывать своих поступков.

Стыдом и чувством чести много легче нам Детей сдержать, чем страхом, полагаю я...
...Кто долг свой исполняет из-под палки, тот
Страхится до тех пор, покамест боязно,
Чтоб не узнали; если же появится
Надежда у него, что будет скрыто все.
Вернется снова к старым он наклонностям,
Но тот, кого ты привлечешь добром к себе,
Тот платит тем же, от души все делает.
Ты здесь ли, нет ли, будет одинаков он.
Отцовский долг скорее приучать детей
Все делать не из страха, доброй волею;
Отец и деспот этим-то и разнятся¹.

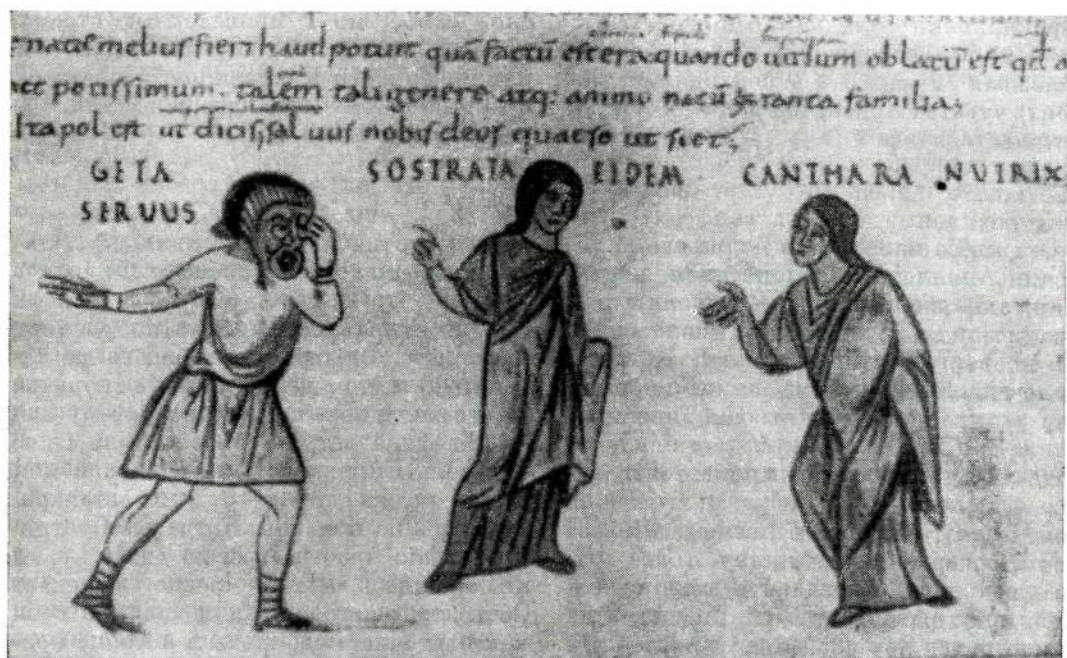
Дедея — грубоватый и скупой деревенский житель. Вся жизнь он провел в заботах и трудах, чтобы оставить кое-какой достаток своим сыновьям. Сына Ктесифона он держит в строгости и

в тонкости воспитания не вдается. Однако совет, который он дает сыну, совсем неплох: надо как в зеркало смотреть на жизнь других людей, похвальное брать от них, от дурного бежать. Дедея не лишен здравого смысла, но вместе с тем крайне самонадеян: если бы Ктесифон задумал что-нибудь подобное поступку Эсхина, его планы были бы раскрыты отцом за полгода вперед.

В пятом акте есть комическая сцена, не лишенная, впрочем, некоторого налета грусти. В своем монологе Дедея признает, что, проведя всю свою жизнь в трудах для сыновей, он остается под старость один. Сыновья избегают его и поверяют все свои мысли его брату. Он воспитал сыновей трудом, брат присвоил их себе дешевыми подачками.

Исследователи считают, что Теренций изменил конец Менандровой комедии «Братья». У Менандра, вне всякого сомнения, побеждал Миклон с его гуманными принципами воспитания. Теренций тоже подчеркивает правильность педагогических приемов Миклона, однако не без характерной для римских нравов оговорки. Объясняя в шуточной форме, почему сыновья любят Миклона, Дедея у Теренция не забывает указать на то, что брат всегда им потакал, а не был по отношению к ним разумно строгим. Дедея предлагает свои услуги сыновьям на тот случай, если они не досмотрят чего-нибудь по молодости или не смогут справиться со страстью. Эсхин в ответной реплике заявляет, что отец лучше их знает, что им необходимо. Хотя под влиянием эллинистической философии представление о суровой отцовской власти постепенно заменялось в римском обществе представлением об отцовской снисходительности, однако показ на сцене

¹ Теренций, Комедии, стр. 504.



Сцена из комедии «Братья»

полной победы морали Микиона был бы еще несвоевременным.

В этой комедии Теренция есть ярко выраженные элементы трогательной, или «слезной», комедии. Сюда относится вся та часть пьесы, в которой идет речь о несчастье, обрушившемся на Сострату и ее дочь. Правда, в дальнейшем выясняется, что несчастье это мнимое, однако поэт хорошо передал отчаяние матери, когда она получила известие о том, что ее обесчещенная дочь покинута.

В прологе к «Братьям» Теренций в несколько двусмысленных выражениях защищается от обвинения в том, что его знатные покровители разделяют его писательский труд.

А что твердят
Завистники, что будто люди знатные
Являются помощниками автору
И разделяют труд его писательский,—
Им это бранью самой сильной кажется,
А автору — хвалою величайшею:
Для тех людей он, значит, привлекателен,
Которые и вам всем привлекательны
И городу всему: ведь к их-то помощи
В войне ли, в мире ль, в важных ли делах
каких,
Забывши гордость, всяк прибегнул в свой
черед¹.

В дидаскалии к «Братьям» указывается, что комедия была поставлена на погребальных играх в честь Луция Эмилия Павла, победоносно окончившего третью македонскую войну. Игры устроили его сыновья — Квинт Фабий Максим и Публий Корнелий Сципион

¹ Теренций, Комедии, стр. 502.

Африканский Младший. Может быть, поэт и был совершенно искренен, высказывая (и как раз в подходящий момент) чувства признательности к покровительствовавшей ему аристократиче-

ской семье, но в приведенных стихах пролога нельзя не ощутить известной припиженности и зависимости поэта от открывших ему свои двери аристократических домов.

«СВЕКРОВЬ»

Эта пьеса написана в подражание комедии Аполлодора Каристского, носившей такое же название. По мнению специалистов, сам сюжет оригинала почти не подвергся изменениям. В комедии мало действия, и в смысле сценичности она уступает другим пьесам Теренция. Но зато в ней содержится ряд психологических тонкостей и, кроме того, она представляет собой образец «слезной комедии». Комический элемент в пьесе почти совершенно отсутствует. Это драма в современном значении этого слова. Действие развивается в Афинах, на улице перед двумя домами зажиточных горожан.

Молодой человек по имени Памфил, сильно любивший гетеру Вакхиду, по настоянию своего отца Лахета женится на дочери соседа Филиппа, Филумене. Но он не касается девушки, так как продолжает любить Вакхиду. Он питает надежду, что брак с течением времени расстроится и можно будет отослать Филумену к ее родителям такой же невинной, какой он и получил ее от них. Однако скромность и стыдливость Филумены и то достоинство, с которым она переносит пренебрежение мужа, не посвящая в свое горе других, зарождают в сердце Памфила не только жалость, но и настоящую любовь к своей жене. Мало-помалу он охладевает к Вакхиде, хотя и продолжает бывать у нее. Обо всем этом зрители узнают из разговора раба Парменона с гете-

рой Филотидой, приятельницей Вакхиды. Парменон же сообщает Филотиде и о том, что Памфила сейчас в Афинах нет (он отправлен отцом за получением наследства от одного умершего родственника) и что в доме у Лахета творится что-то неладное: неизвестно почему жена Памфила остро возненавидела свою свекровь Сострату, переехала в дом своих родителей, да там и осталась, ссылаясь на болезнь. Когда же Сострата пришла проведать свою невестку, ее не приняли. Лахет резко упрекает Сострату за то, что она повела себя как настоящая свекровь и в конце концов вытеснила невестку из дома. Сострата оправдывается, говоря, что она ни в чем не виновата, так как всегда обращалась с невесткой как с родной дочерью. Сострате даже кажется, что этот уход — только предлог молодой женщины, чтобы побыть еще с матерью.

Между тем Памфил возвращается из своего путешествия. Он всей душой стремился к жене и теперь недоволен ее уходом к родителям. Едва он изжил свою прежнюю любовь и перенес чувство на жену, как возникло что-то новое, что грозит разлучить их. Памфил не видит выхода из положения:

Обиды матеря сносить велит мне уваженье
к ней,
А у жены я сам в долгу: она сноспла
с кротостью
Моя несправедливости и ото всех скры-
вала их¹

¹ Теренций Комедии, стр. 451.

Деясь своим горем с Парменоном, Памфил вдруг слышит, что в доме родителей его жены начинается какой-то переполох. За сценой слышится крик Миррины, матери Филумены: «Дочь! Дочь! Молчи!»

Боясь, не случилось ли что-нибудь страшное, он входит в дом. Туда же хочет войти и появившаяся из своего дома Сострата, но Парменон отговаривает ее, сообщая, что только что приехал Памфил, который сам все уладит.

Памфил выходит из дома Филиппа весь в слезах. На вопрос матери, не больна ли жена, он кратко отвечает, что у нее перемежающаяся лихорадка. Отослав мать и Парменопа, Памфил остается один. Из его монолога зрители узнают, что у Филумены наступили роды. Пораженный этим, Памфил хочет бежать из дому, но теща, припав к его ногам, умоляет не разглашать позора дочери, подвергшейся до замужества насилью какого-то негодяя. Если не удастся скрыть роды, пусть он разрешит назвать себя законным отцом: скажут, что был недоносок, и постараются куда-либо сбыть ребенка. Памфил обещает Миррине не разглашать бесчестья Филумены, но взять ее к себе в дом ему не позволяет честь.

Между тем Филипп узнает, что дочь его родила внука. Он доволен, так как убежден, что теперь между супругами восстановится согласие. Но его возмущает поведение жены Миррины, которая, по его мнению, нарушила согласие между Филуменой и Памфилом. Какое ей дело, что Памфил бывал у гетеры? Старик договаривается даже до того, что он не считал бы Памфила человеком, если бы тот после многолетней связи сразу порвал с Вакхидой. Такие мысли, конечно, были чужды римскому

зрителю, и если он не выказывал особенного удивления, то только потому, что ведь по пьесе все это происходило у беспутных греков.

В разговоре Состраты с Памфилом проявляется ее нежная любовь к сыну и большой такт. Она желает отблагодарить Памфила за его сыновнюю любовь и удалиться в деревню. Тогда Филумена вернется к ним в дом. Лакет, который слышит этот разговор Состраты с Памфилом, одобряет решение своей жены. Когда же он слышит радостную весть от Филиппа, что Филумена только что родила им внука, он просто вне себя от счастья. Оба старика уверены, что теперь жизнь молодых наладится, но, к их удивлению и негодованию, Памфил все-таки заявляет, что не примет жены; если бы Филумена хотела жить с ним, ей не к чему было бы скрывать роды. Возмущенный Лакет в присутствии Филиппа бросает в лицо сыну обвинение в том, что настоящей причиной отказа принять в дом жену является его желание снова вернуться к распутнице Вакхиде. От дальнейшего объяснения Памфил спасается бегством. Филиппу приходит в голову мысль, которая нравится и Лакету: надо вызвать для объяснения Вакхиду и потребовать от нее, чтобы она немедленно прекратила свои отношения с Памфилом.

С начале пятого акта на сцене появляется гетера Вакхиде, о которой перед тем не один раз говорили действующие лица. Это — облагороженный образ гетеры. Она держится скромно, даже робеет в разговоре с Лакетом. В ответ на вопрос Лакета, продолжает ли она припимать его сына Памфила, Вакхиде вскрикивает при упоминании имени своего прежнего возлюбленного¹, но

¹ Сценический прием, удержавшийся на много столетий в театре.

потом дает торжественное заверение, что она удалила от себя Памфила с тех пор, как он женился. Лахет просит Вакхиду войти в дом и клятвенно подтвердить это обоим женщинам. Вакхида соглашается дать клятву, хотя ей и тяжело показаться на глаза Филумене.

Иду, хоть знаю, что мой вид им будет неприятен...
Перед Филуменой стыдно мне ¹.

Через несколько минут она выходит из дома Филиппа в сильном волнении и приказывает только что вернувшемуся из города Парменону скорее сбегать за Памфилом, позвать его к жене и сказать ему, что кольцо, которое он когда-то подарил ей — Вакхиде, — оказалось кольцом Филумены. Из монолога Вакхиды зрители узнавали, какое счастье принес Памфилу и Филумене ее приход. Месяцев девять тому назад, поздно вечером, к ней в дом вбежал Памфил, сильно пьяный и возбужденный. Он вынужден был сознаться Вакхиде, что обесчестил на улице какую-то девушку и в борьбе снял у нее с пальца кольцо.

Вакхида носила это кольцо, и Миррина только что опознала в нем кольцо своей дочери. Вакхида рассказала, как это кольцо попало к ней. Женщины поняли, что обесчещенная Памфилом девушка и есть его теперешняя жена и что Филумена родила ребенка от Памфила. В полных достоинства словах Вакхида признает, что она сделала доброе дело. Другие любовницы так не поступают, но она никогда из-за корысти не доведет себя до подобной низости. Приведенный Парменонем Памфил, все еще отказывающийся верить своему счастью, горячо благодарит Вакхиду за

то, что та спасла его. Он говорит, что, куда бы она ни пришла, самое ее появление и слова вносят какое-то обаяние. Вакхида также отплачивает полными искренности словами своему бывшему возлюбленному. Она рада, что ему досталась в жены такая женщина, как Филумена. Памфил и Вакхида решают, что, кроме них, Филумены и Миррины, никто не должен знать тайны.

На замечание Памфила, что Парменон, передавший ему слова Вакхиды, и не подозревает, из какой беды он извлек своего хозяина, Парменон важно замечает, что он все знал и все устроил сознательно. В ответ Памфил бросает ему ироническую реплику, что он вполне в этом уверен. Комедия этим заканчивается, и Парменон приглашает зрителей аплодировать.

Вероятно, Теренция привлекла в этой пьесе Аполлодора прежде всего необычность фабулы. Вопреки распространенному житейскому представлению, свекровь изображается здесь внимательной и чуткой женщиной, которая искренне пытается сблизиться с невесткой и огорчена тем, что этого сближения не получается. Все же она не осуждает невестки, которой почему-то стала ненавистна и, приняв твердое решение скрыться в деревне, умоляет сына вернуть в их дом молодую женщину.

Сохранилось два пролога пьесы — первый совсем краткий и второй, превышающий его по размерам в пять раз. В обоих прологах выступал Амбвий Турпион, который во втором прологе рассказывал о неудачах, постигших первые две постановки пьесы, и призывал публику почтить на этот раз вниманием театральные игры. Он рассказывал также и о том, как способствовал продвижению на сцену сначала

¹ Теренций, Комедии, стр. 481.

комедий Цецилия Стация, а потом комедий Теренция. Если тут и допустимо известное преувеличение, то самый факт едва ли мог быть выдуман. Амбивий Турпион вспоминает, как он начал играть в «новых комедиях» Цецилия: в одних он проваливался, в других — удержался, хотя и с трудом. Однако он

продолжал ставить пьесы Цецилия и со старанием играл их, чтобы не охладить творческих замыслов драматурга. В конце концов он добился внимания зрителей, пьесы Цецилия стали нравиться, и он вернул поэту должное место, когда тот почти совсем был оттеснен злобными противниками.

ЗНАЧЕНИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТЕРЕНЦИЯ

Теренций принадлежал к тому направлению в истории римской драматургии и театра, которое было создано Энием. Как и Эний, он безоговорочно принимает сторону эллинизма, и все исследователи истории античной литературы и театра сходятся на том, что комедии Теренция прекрасно передавали не только содержание, но и самый дух и стиль новой аттической комедии, и прежде всего комедий Менаандра. Если Плавт вносит в свои произведения черты римского быта, то Теренций, напротив, старается сохранить греческий колорит в своих драмах. Однако это вовсе не обозначает, что он хочет дать в своих пьесах обязательно все подробности греческой жизни. Он, скорее, хочет передать самый дух ее. Так, в прологе к пьесе «Самоистязатель» Теренций порицает своего противника (Лусция Ланувина) за то, что тот показал в комедии, как весь народ дал дорогу бегущему рабу. «Зачем же он (то есть драматург) должен быть рабом безумца?» — спрашивает Амбивий Турпион, выступавший в прологе. По-видимому, в этих словах заключена мысль, что не все подробности греческой жизни надо воспроизводить на римской сцене.

Комедия Плавта была своеобразным соединением новой аттической комедии и римской ателланы, то есть, в сущно-

сти, народной комедии римских крестьян и ремесленников. В творчестве Теренция этих — обильно представленных у Плавта — элементов римской ателланы не было. И в этом отношении комедии Теренция сильно уступают жизнерадостным, полным бурной веселости и сочного народного юмора комедиям Плавта. В строгом следовании греческим оригиналам, в отказе от театральных средств и приемов ателланы (буффонада, грубые, но сочные шутки, непосредственное обращение к зрителям в ходе действия и т. д.) причина меньшей доходчивости комедий Теренция и их меньшей популярности. Однако из этого вовсе не следует, что Теренций был чужим для современной ему действительности. С усложнением общественной жизни в Риме на почве римских завоеваний на Востоке в первой половине II в. до н. э., с ростом социальных противоречий среди самих свободных и интенсивным усвоением и переработкой греческой культуры театру нужны были и пьесы, которые изображали бы мир более сложных душевных переживаний отдельного человека, хотя бы и ограниченных рамками его семейных отношений. Идя навстречу этой потребности, Теренций делал исторически необходимое дело. К тому же некоторыми своими чертами современная Терен-

цию римская жизнь, особенно городская, уже напоминала тот быт, который сложился в городах эллинистической эпохи в Греции и на Востоке и который Теренций показывал в своих комедиях.

Теренций умер за двадцать пять лет до бурной эпохи Гракхов. Приближение этой эпохи не находит никакого отражения в его творчестве. Но такова уже особенность паллиаты: политической жизни она или вовсе не касается, или касается с большой осторожностью. Однако одна черта современной Теренцию эпохи нашла непосредственное отражение в его творчестве. Прологи Теренция, по замечанию известного знатока римской литературы, виднейшего немецкого филолога Ф. Лео, с которым вполне солидаризуется и М. М. Покровский¹, представляют собой один из ранних образцов римского ораторского искусства. Недаром в последующее время Цицерон, а затем и Квинтиллиан (I в. н. э.) внимательно изучали комедии Теренция.

Римский ученый I в. до н. э. Варрон в следующих словах определил место Теренция в развитии римской комедии: «Первое место принадлежит Цецилию — в сюжетах комедии, в характеристиках выделяется Теренций, в диалоге — Плавт». Очевидно, за это умение рисовать реалистические характеры и за изящный язык его пьес и хвалит Теренция Афраний, представитель уже нового жанра — комедии с народным римским сюжетом. «Неужели вы назовете кого-либо подобным Теренцию?» — говорит он в одной из своих комедий.

Необходимо сделать два небольших замечания, относящихся к сценической стороне комедий Теренция. В этих ко-

медиях, за исключением только «Девушки с Андроса», нет вокальных лирических партий, но зато имеются кантики, которые исполнялись как мелодекламация под аккомпанемент флейты. В кантиках встречаются трохаические размеры, усеченные и неусеченные восьмистопные трохей, а также ямбические семистопные и восьмистопные стихи. Далее, для оживления своих пьес, и очевидно, в угоду римской публике Теренций придает иногда повествовательным частям своих пьес драматическую форму: так, в «Евнухе» Херей, выбежавший из дома Фаиды после насилия над девушкой, рассказывает об этом своему приятелю. Тот же прием употребляет иногда Теренций и в завязке своих комедий, для чего вводятся так называемые «протатические» персонажи — не принимающие участия в дальнейшем ходе пьесы. Такого рода завязки действия Теренций мог найти уже у своих греческих предшественников.

После смерти Теренция пьесы его еще в течение нескольких десятилетий ставятся на сцене, но затем исчезают из театрального репертуара. И вообще паллиата, главные образцы которой были уже исчерпаны, замирает. С течением времени благодаря изысканности своего языка пьесы Теренция становятся предметом изучения в школе. Это изучение продолжается и позже, в самые темные времена средневековья.

Особенно высоко ценили изящный язык комедий Теренция в эпоху Возрождения. Гуманисты (например, Эразм Роттердамский) учились у Теренция изящному разговорному языку.

В новое время высокую оценку Теренцию давали Мольер и Гольдони. В «Прodelках Скапена» Мольер дает

¹ См.: М. М. Покровский, История римской литературы, стр. 69.

весьма оригинальное подражание «Формиону» Теренция. В комедии Мольера «Школа мужей» чувствуется отзвук взглядов на воспитание, изложенных в «Братьях» Теренция.

У нас комедии Теренция (как и Плавта) любил А. С. Грибоедов. А. Н. Островский хорошо знал Теренция и сделал набросок перевода большей части комедии «Свекровь».

АКТЕРЫ В РИМСКОЙ КОМЕДИИ В III — II ВВ. ДО Н. Э.

До нас не дошло сочинений, которые говорили бы специально о театре III и II вв. до н. э., и в частности об игре римских актеров. Таким образом, основным материалом, на основании которого мы можем судить об игре актеров, выступавших в комедиях Плавта и Теренция, являются сами эти комедии, а также дидакалии и прологи к ним и древние комментарии к комедиям Теренция. Сюда же надо отнести памятники изобразительного искусства (особенно статуэтки, барельефы и т. д.) и рисунки в некоторых рукописях Теренция. Кроме того, отдельные упоминания о театре и об игре актеров имеются в разных сочинениях, не посвященных специально театру.

Римские актеры сопровождали слова пьесы соответствующими их смыслу движениями, жестами, мимикой. Они нередко выбегали на сцену, при ссорах дрались друг с другом или же, наоборот, при встречах друзей заключали друг друга в объятия. Умоляя о чем-нибудь, бросались в ноги. Стучали в двери, желая вызвать то или другое действующее лицо. Отыскивая кого-нибудь, озирались по сторонам. Указания на разнообразные движения, позы, жесты и игру актеров можно найти часто в самих комедиях. Так, одно такое указание было приведено уже выше, Периплектомен в «Хвастливом вои-

не» смотрит на Палестриона и описывает его жесты. В «Близнецах» (ст. 847—877) есть описание игры актера, которое по ходу пьесы дается весьма естественно, без всякой натяжки. Здесь изображается сцена мнимого безумия Менехма из Сиракуз. Желая напугать Матрону, он вслух повторяет повеления, даваемые якобы самим Аполлоном:

Ты велишь мне, что есть сплы, исковер-
кать ей лицо,
Если тотчас не успеет с глаз моих убраться
прочь,
Аполлон, приказ исполню!¹

Совершенно очевидно, что эти слова сопровождались недвусмысленными жестами, и Матрона спасалась бегством. Дальше мнимый безумец угрожает старому отцу Матроны: Аполлон будто бы приказывает ему запрячь в колесницу диких коней и ринуться на старика. Вне всякого сомнения, и эти слова сопровождались определенной игрой, что очевидно хотя бы из следующих слов:

Я всхожу на колесницу, вожжи взял, и бич
в руке.
Мчитесь, кони, быстро мчитесь, пусть раз-
дается звон копыт!²

Старик тоже считает за лучшее уйти от сумасшедшего.

В комедии Теренция «Формион» ловкий раб Гета дает совет своему молодому хозяину, вступившему в брак без отцовского разрешения, как держаться

¹ Тит Макций Плавт, Избранные комедии, стр. 341.

² Там же, стр. 342.

ему во время объяснения с отцом (ст. 210—218). Молодой человек три раза меняет выражение лица, стараясь выказать твердость, пока наконец Гета не одобряет его и не говорит ему, что именно так и надо держаться и говорить с отцом, как равный с равным. Здесь, очевидно, все зависело от игры актера, и римский ученый IV в. н. э. Донат в своем комментарии к этой небольшой сцене прямо указывает, что это место пьесы принадлежит именно актеру и что робкий человек, пытающийся изобразить из себя храброго, тем более становится смешным.

В театре существовали уже прочно установившиеся правила относительно некоторых жестов. Так, персонаж, который желал показать, что он собирается бежать, закидывал плащ на плечо. Гораздо чаще такой жест применялся рабами, но он вовсе не был только их привилегией. Так, в «Евнухе» Теренция, когда брат Памфила Хремет собирается бежать на форум, чтобы привести оттуда свидетелей и тем помешать воину напасть на дом Фаиды, последняя — очевидно, уже вдогонку — кричит Хремету: «Подбери свой плащ» (ст. 769). Существовали особые телодвижения и жесты в зависимости от социального положения того или другого лица. Так, рабы, служанки, паразиты двигались быстрее. Очень живой была мимика лица, так как масок при Плавте и Теренции еще не было. Действующие лица в их комедиях краснели или бледнели, могли иметь печальное или радостное выражение лица. Вероятно, при исполнении той или другой роли приходилось считаться уже и с наружностью актеров.

Римским актерам, так же как и греческим, приходилось много работать

над своим голосом. Римская публика относилась к актерам строже, чем к ораторам: она требовала от актеров сильного и чистого голоса. Говорящий не должен был глотать конца слов, при усилении звука актер не должен был делать некрасивых гримас, например, чрезмерно раскрывать рот или запрокидывать голову. Актеры умели передавать слабость женского голоса, дрожание старческого, речь пьяного и т. д. Иным словам надо было придавать особое выражение или значение. Так, Донат по поводу того места из комедии Теренция «Евнух», где Федрия говорит, расставаясь со своей возлюбленной: «Пойду в деревню и там промучаюсь эти два дня», делает такое указание: «два дня» надо произнести так, словно он говорил бы «два года».

В комедиях Плавта и Теренция имеются указания на места актеров на сцене и на так называемые «переходы». Такие указания облегчали работу постановщика, в роли которого обычно выступал хозяин труппы.

В первом акте комедии Плавта «Стих» две молодые женщины — сестры жалуются на свою печальную долю. Их мужья, уехавшие в дальнее плавание по торговым делам, уже третий год не дают о себе вестей. К дочерям приходит их старый отец, чтобы уговорить их не ожидать больше своих мужей, а выйти вторично замуж за богатых людей. Сестры почтительно и ласково встречают старика и предагают ему место, но старик отказывается от него:

Там не сяду, сядьте сами. Сяду на скамью я, здесь¹.

Очевидно, сцена была обставлена соответствующим образом. В «Евнухе» Теренция воин, собираясь брать при-

¹ Тит Макций Плавт, Избранные комедии, стр. 365.

ступом дом Фаиды, выстраивает свое «войско»: одного раба с ломом в руках он помещает в центре, другого на правом крыле, третьего — на левом, повар Санга должен быть за центуриона (в римском войске командир сотни). Сам воин, находясь за первой линией, собирается дать знак к нападению.

О сценической площадке во времена Плавта и Теренция говорилось уже раньше. Что касается бутафории в древнеримском театре, то на основании текста комедий Плавта и Теренция мы

можем составить представление относительно бутафории: в ее состав входили предметы, требуемые текстом пьесы.

Так, в пьесе «Хвастливый воин», несомненно фигурировали меч и щит, таблички (на которых паразит подсчитывал побежденных воином врагов), а также кольцо, нож и другие предметы, необходимые по ходу действия. Кольцо требовалось и в комедии Теренция «Свекровь», а его же «Евнух» не мог обойтись без лома и губки.



ГЛАВА XVI

КОМЕДИЯ ТОГИ. РИМСКАЯ ТРАГЕДИЯ КО ВРЕМЕНИ ГРАКХОВ. ЛИТЕРАТУРНАЯ АТЕЛЛАНА. ЛИТЕРАТУРНЫЙ МИМ

Комедия тоги. Акций (170 — ок. 85 г. до н. э.). Упадок римской трагедии после Акция. Литературная ателлана. Литературный мим. Римские актеры конца республики

КОМЕДИЯ ТОГИ

Комедия паллиата, как уже известно, заимствовала свое содержание из греческой жизни. Приблизительно во второй половине II в. до н. э. у римлян появляется и своя национальная комедия. Ее называют «тогатой», так как персонажи ее носят римскую тогу (верхняя одежда граждан). Появление новой комедии, которая стала пользоваться не меньшей славой, чем прежняя, было связано с переменами в общественно-политической жизни Рима. К середине II в. до н. э. Рим объединяет все Средиземноморье и превращается из небольшой земледельческой общины, какой он был еще в начале III в. до н. э., в громадное государство. В Рим поступают огромные суммы в виде контрибуций с покоренных народов. Эти суммы исчислялись на наши деньги десятками миллионов рублей. Крупные состояния попадают в руки победоносных полководцев, а также к ростовщикам и откупщикам налогов. Вместе с тем растет и число рабов в государстве, причем рабский труд развивается, как было уже упомянуто, главным образом в сельском хозяйстве. Возникают огромные латифундии, на которых работают тысячи рабов. С развитием крупного рабовладельческого хозяйства происходит разорение мелких

италийских землевладельцев. Их хозяйство, подорванное продолжительными войнами, к концу II в. до н. э. окончательно приходит в упадок. Разоренные земледельцы уходят в города и здесь превращаются в античных пролетариев, которые нигде не работают, а, наоборот, сами содержатся за счет общества, то есть, в сущности, за счет рабского труда. Экономические перемены, происходившие в Риме, сопровождаются напряженной социальной борьбой. С начала II в. до н. э. учащаются попытки рабов поднять восстание. Некоторые из этих восстаний отличаются огромным размахом. Во второй половине II и в I в. до н. э. обостряется и борьба среди самих свободных. В среде имущих — между нобилиями (аристократы) и всадниками (второе сословие, игравшее ведущую роль в финансовых делах) из-за дележа добычи, получаемой от эксплуатации провинций, а в низах общества, особенно среди разоряемых земледельцев, — протест против их дальнейшего обезземеливания. Эти перемены в общественно-политической жизни Рима не могли не найти отражения в литературе и театре. Растущее участие в общественной борьбе мелкоземледельческих и пролетарских элементов при-

водит к тому, что театр начинает больше интересоваться жизнью народных низов.

Действующими лицами тогаты выступают ремесленники: сукновалы, сапожники, ткачи, мельники и другой люд. В комедиях даются образы женщин — не рабынь и не гетер: это жены, дочери, падчерицы ремесленников. Все это отражает перемену, происшедшую в общественных отношениях. Женщина во II в. до н. э. освободилась от крепких семейных уз и вышла за порог своего дома, где до этого времени, покорная своему мужу, она жила исключительно домашними интересами. Если в тогате выводятся рабы, то они держат себя так, как это и подобает римским рабам: они не смеют быть умнее своих господ. Выдающимися представителями тогаты были Титиний, Афраний и Атта. Титиний был младшим современником Теренция, Атта умер в 66 г. до н. э., Афраний жил около 100 г. до н. э. От них дошли до нас лишь около семидесяти заглавий их комедий и около четырехсот пятидесяти кратких отрывков из них. Произведения этих драматургов находили высокую оценку как у современников, так и в более позднее время. Гораций, например, ставит Афрания выше Плавта и Теренция. Комедии Афрания, от которого до нас дошло больше сорока заглавий пьес, давались еще при Нероне. В его комедии «Авгур», по-видимому, осмивались жрецы-авгуры с их гаданиями по полету и крикам птиц, на что указывают сохранившиеся два стиха:

Как только нашего авгура охватит беснование,

Подумаешь, что море, небо и земля дрожат и рутятся¹.

В отрывке другой комедии — «Близнаец» — поднята чисто бытовая тема отношений между супругами и стремлений властолюбивой жены:

Я то послушна, то капризна с ним,
Подчас стараюсь я нарочно ссору завести.
Оскорбляю иногда его ругательством².

Как известно, мотив подобной тактики по отношению к мужьям неоднократно разрабатывался в новоевропейской комедии.

Из пьесы «Близнаец» сохранился еще и такой отрывок:

Если б можно было чарам³ людей пленять,
То все старухи бы нашли себе любовников.
Но юность, нежность тела и приятность
в обхождении —
Вот чем нас отравляют женщины.
Увидшие лета не могут уж ничем приворожить к себе⁴.

Другой представитель тогаты, Атта, пользовался большой известностью за свои драматические произведения еще во времена Августа. Гораций в одном из своих «Посланий» (ст. 79) говорит, что, если выразить сомнение насчет достоинства его комедий, которые разгрызались такими мастерами, как, например, Росций, то почти все сенаторы назовут это бесстыдством. В комедии «Горячие воды» изображались, по всей видимости, легкие нравы на курортах: замужние женщины жалуются на то, что «прелестницы» позволяют себе носить там костюм добродетельных матрон.

Сохранилось свидетельство, что Атта писал комедии, посвященные изображению быта самых низших слоев свобод-

¹ Перевод В. И. Модестова. (См.: В. И. Модестов, Лекции по истории римской литературы, стр. 177.)

² В. И. Модестов, Лекции по истории римской литературы, стр. 178.

³ То есть ворожкой, приворотом.

⁴ В. И. Модестов, Лекции по истории римской литературы, стр. 178.

ного населения, черпая содержание для них и самые обороты речи в повседневной жизни мелких лавочников, владельцев харчевен, ремесленников и т. п. Такие комедии назывались «табернарии» («комедии харчевни»). Можно предполагать, что комедии Атты были новым шагом вперед в демократизации римского театра.

На основании дошедших до нас от-

рывков тогаты можно дать лишь самую общую характеристику этого театрального жанра и его места в развитии римского театра. Однако, насколько можно судить и по этим отрывкам и по свидетельствам, идущим из древности, комедия тоги ничуть не уступала по своей форме комедии плаща, но превосходила ее, по всей вероятности, жизненностью своего содержания.

АКЦИЙ (170 — ОК. 85 г. ДО Н. Э.)

Наряду с тогатой больших успехов в Риме достигла ко времени выступления Гракхов и трагедия с греческим содержанием. На вторую половину II в. и начало I в. до н. э. падает деятельность драматурга Акция, уроженца Умбрии, по своему происхождению сына вольноотпущенника. Акций был одним из замечательных представителей римской трагедии, в творчестве которой она достигла своего высшего расцвета. Он рано стал писать для театра, а в возрасте тридцати лет вступил в состязание с Пакувием, которому в то время было восемьдесят лет. Акция лично знал Цицерон и в дни своей молодости не раз с ним беседовал. Акций был плодовитым писателем, создавшим свыше сорока трагедий, больше, чем оба его предшественника — Эний и Пакувий. Но от этих пьес до нас дошло только около семисот стихов. Если судить по заглавиям пьес Акция, то больше всего внимания он уделял Еврипиду, но обращался и к Эсхилу и к Софоклу. Поздние греческие трагедии и эпос давали ему также немало материала. Акцием были написаны две претексты: одна — «Брут» — рассказывала об изгнании Тарквиния

Гордого и установлении республики а вторая, «Энеады»¹, или «Деций», прославляла подвиг Публия Деция Муса, пожертвовавшего собой во время войны с самнитами и их союзниками в 295 г. до н. э. Бурная эпоха Гракхов сказалась и на выборе таких мотивов для трагедий, как Народные собрания и борьба с тиранами. Акций пользовался большой популярностью в Риме. Во времена Цицерона его пьесы признавались классическими, и их охотно смотрели, в них играл знаменитый трагический актер Эзоп. Пьесы Акция ставились и после его смерти. Древние очень ценили этого трагика за патетичность изображения, за силу и огонь его языка, за большой ораторский талант. Это должно было особенно нравиться современникам эпохи Гракхов, когда судебное и политическое красноречие достигло высокого развития. В своих описаниях Акций стремился не к тому, чтобы в точности воспроизвести детали событий, как это делал Пакувий, а к тому, чтобы поразить воображение. По-видимому, ему удавалось возбуждать чувство страха в зрителях. Его трагедия «Атрей», по словам Цицерона, была полна ужасов.

¹ Энеадами называли троянцев, а также и римлян, как потомков Энея.

До нас дошло от нее несколько свирепых восклицаний, в которых выражается братоубийственная вражда сыновей Пеллопа. Два больших отрывка из претексты «Брут» приводит Цицерон в трактате «О гадании». Перед своим падением Тарквиний видит сон. Ему снится, будто, когда он лег спать, пастух гонит на него стадо прекрасных овец. Царь выбирает из стада двух барашков и начинает резать одного из них. Но второй барашек бодает его и валит с ног. И вдруг, лежа на земле, царь видит, что огненный шар солнца, покотившись направо, пошел по новому пути. Сохранилось и толкование сна гадателем. Царь должен смотреть, как бы тот, кого он считал тупым, как скот, не оказался мудрым и не лишил его царства. А то, что солнце направилось по новому пути, — это предвещает в самом скором времени перемену.

Кроме трагедий Акций писал еще сочинения по истории римской поэзии, особенно драмы. Сочинения эти до нас не дошли.

И у Акция и вообще во всей римской трагедии применение хора бы-

ло еще более ограничено по сравнению с греческой трагедией эпохи эллинизма. В римских трагедиях почти исключительно встречались только монодии или попеременное пение актеров. Актеры вначале играли без маски, которая появляется в более позднее время, — как полагают, только при комедийном актере Росции, друге Цицерона.

Римская трагедия во многом зависела от греческой. Однако римские трагики, быть может, сами того не сознавая, сохраняют нравы и дух своего отечества. В их произведениях можно найти отпечаток патрицианской важности и суровости. Агамемнон Энния в трагедии «Ифигения в Авлиде», скорее, похож на Агамемнона Расина, чем на Агамемнона Еврипида. Это прежде всего царь, а не человек. Его царственное достоинство не позволяет ему плакать; народ в этом отношении имеет преимущество: ему плакать дозволено. Стиль римских трагиков более прозаичен, чем греческих. Образы, красочные сравнения, выразительные эпитеты — все это выходит у римских трагиков более сухим и тяжеловесным.

УПАДОК РИМСКОЙ ТРАГЕДИИ ПОСЛЕ АКЦИЯ

С Акцием кончается история римской трагедии. Трагедия, лишенная почти всякой опоры в национальной истории и часто по своему идейному содержанию весьма сложная для малообразованных римлян, не пользовалась успехом в широких слоях римского народа, представляя интерес лишь для более образованных и культурных кругов римского общества. Поэтому почти сразу же после смерти Акция она, в сущности, оказывается оставленным жанром. Объяснить это можно тем, что в течение почти полутора веков своего суще-

ствования в Риме трагедия сохраняла старую традиционную форму, основываясь на образах, взятых из греческой мифологии. А ведь и в самой Греции начиная с последней четверти V в. до н. э. старые мифологические представления переживали серьезный кризис. Мифология переставала быть средством образного истолкования природы и общественных отношений. Тем более это должно быть отнесено к Риму II и I вв. до н. э. Греческая — хотя бы и романизованная — мифология была для римских трагиков только арсена-

лом, из которого они брали тот или иной художественный образ. Вот почему, надо думать, некоторые образы римской трагедии оказывались несколько холодными и риторичными. К тому же в ряде случаев в полной мере понять и оценить их могли только люди, хорошо знакомые с греческой литературой и разного рода мифологическими тонкостями. Возможно и то, что часть наиболее известных сюжетов из-за постоянных повторений просто приелась зрителям. Происходило то же самое, что и в Греции IV в. до н. э. Оживления трагедии можно было бы ожидать от претексты, бравшей сюжеты из событий римской истории. Но, как показывают биографии римских трагиков, они лишь немного занимались претекстой, и последняя попадала на подмостки театра почти исключительно как патристическая пьеса во время триумфальных или погребальных игр. Очевидно, римские драматурги испытывали сильное влияние литературной и театраль-

ной традиции, заставлявшее их обращаться к трагедии с мифологическим сюжетом, где были проторенные пути. С другой стороны, в силу особенностей римского государственного строя и далеко не такого независимого положения драматурга в римском обществе, как в греческом, претекста в ряде случаев могла служить и для прямого восхваления тех или иных патрицианских фамилий. Вот почему трагедия и раньше не пользовалась особенным успехом у широких кругов зрителей, а со смертью Акция совсем пришла в упадок.

В III и II вв. драматурги с большим успехом могли использовать, а зрители с большим интересом воспринимать в театре наследие новой греческой комедии, вращавшейся в сфере семейно-бытовых отношений, более понятных широким массам римского народа. Позже, как было уже указано, большим успехом в театре пользовалась комедия тогата.

ЛИТЕРАТУРНАЯ АТЕЛЛАНА

Комедия тогата была комедией народной как по именам, так и по характеру действующих лиц или по месту действия. Но тогата не вполне еще освободилась от влияния новой греческой комедии и от паллиаты. В дальнейшем своем развитии римская комедия должна была стать национальной в узком смысле этого слова. В начале I в. до н. э. появилась такая народная комедия-ателлана, получившая литературную обработку. Два видных драматурга того времени — Помпоний и Новий — создали много пьес, от которых дошло больше ста заглавий, но от самих ателлан сохранились лишь небольшие отрывки, вроде тех, что дошли от коме-

дии тоги. У Помпония и Новия встречаются те же четыре маски, что и в импровизированной ателлане: Макк, Буккон, Папп и Доссен. В одной ателлане Помпония Макк просит свидания у девушки. Однако он оказывается ошарашенным: обнимая явившуюся на свидание девушку, он убеждается, что это переодетый мужчина. В другой ателлане, у Новия, Макк изображается изгнанником. По обычаю римлян, которые прощались при изгнании с порогом своего дома, он также взывает к прилолке и к порогу. Они, впрочем, оставили у него лишь печальное воспоминание: о первую он постоянно разбивал себе голову, а на втором обломал все

пальцы на ногах. У Помпония и Новия выводился также Папп, провалившийся на выборах. Но Паппу не везет не только в общественных делах: оказывается, ему изменяет и его собственная жена.

В одной из ателлан Помпония Доссен показан школьным учителем, который не столько учит, сколько сечет учеников розгами.

Помпоний и Новий к прежним персонажам ателланы добавили типы римских ремесленников и представителей других профессий — валяльщиков сукон, хлебников, рыбаков, дровосеков, врачей, гадателей, арфисток. Все это уже принадлежало к области сюжетов комедии тоги, но сюжеты ателланы дополнялись новыми, часто пародийными материалами. Наконец, в ателланах выступали и разные чудовища, созданные пародной фантазией. Они изображались на сцене в страшных масках и служили пугалом для детей. К таким чудовищам относились, на-

пример, Мандук, Ламия и Мания. Мандук был чудовищем с огромными челюстями, страшным ртом и длинными зубами. Маску устраивали так, что Мандук, к великому ужасу детей, мог скрежетать зубами. Ламия имела вид страшной старухи, пожиравшей детей. Случалось, что из ее желудка вытаскивали на сцене живых детей. Страшными старухами с бородой были и Мании, которыми кормилицы обычно пугали детей. Новий написал одну ателлану, в которой это чудовище — как можно понять из отрывка, — приготовляет в ступке, неизвестно для какой цели, лекарство.

Оба представителя литературной ателланы — Помпоний и Новий — пользовались в Риме большой известностью. Хотя при Юлии Цезаре ателланы постепенно вытеснились мимом, получившим также литературную обработку, однако они продолжали существовать на римской сцене еще и в императорскую эпоху.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ МИМ

Приблизительно за пятьдесят лет до нашей эры литературная ателлана была вытеснена мимом, содержание которого определялось соответствующим текстом. Мимами в Риме, как и в Греции, назывались небольшие сценки из обыденной жизни, разыгрывавшиеся без масок. Такие сценки существовали в Риме, по-видимому, уже с давних пор и попали к римлянам от греческого населения южной Италии (так, уже от конца III в. до н. э. дошло свидетельство об одном миме¹, который плясал в театре под звуки флейты во время игр Аполлона). Мимы отличались гру-

бостью и даже разнузданностью, но в то же время меткостью соленого народного юмора. Как и ателлана, мим открывал большой простор для импровизации, но не владал в карикатуру, как это было с долитературной ателланой.

Ко времени Суллы мим получил на римской сцене права гражданства в качестве дивертисмента. Среди актеров-мимов были и женщины. Сюжеты мимов заимствовались, как и в ателланах или в комедиях тоги, из жизни низших классов. Это были сценки из быта ремесленников, из жизни публичных жеи-

¹ Актеров, разыгрывавших мимы, называли, как и в Греции, мимами.

шин или на тему супружеских измен. Мимы, в противоположность ателланам, касались больше городской, чем деревенской жизни. В них часто обыгрывались плутовство и ябедничество, но еще чаще нарушение супружеской верности (застигнутого врасплох любовника уносят в сундуке, чтобы он не попался на глаза обманутому мужу). Большую роль в мимах играли сквернословие и побои. Звуки пощечин о толстые щеки дураков, обычно появлявшихся в этих мимах, составляли любимый прием. Существенной частью мима были танцы под аккомпанемент флейты. В этих танцах женщины-актрисы иногда выступали перед зрителями почти совершенно обнаженными.

Сценическая постановка отличалась большей простотой. Хотя в это время маски уже вошли в театральный обиход, актеры мима по-прежнему выступали без масок. Игра шла на передней части сцены, отгороженной занавеской. Все современники отмечают крайнее бесстыдство как нового жанра пьес, так и самого исполнения. Действительно, сцены разврата, непристойные движения и слова играли в мимах большую роль, чем в других видах комедии. Это объясняется теми переменами в общественной психологии, которые наблюдаются в Риме ок. 50 г. до н. э. Огромные богатства, притекавшие в Рим в течение II и I вв., способствовали дальнейшему развитию роскоши в быту высших классов Рима, выработке своеобразной жизненной философии наслаждения и пренебрежения ко всякому труду, кроме политической и научной деятельности. Роскоши господствующих классов к концу республиканского периода противопоставляла нищета неимущих слоев населения, особенно пролетариев Рима. Но так как античные пролетарии и сами жили за счет

рабского труда, то у них тоже вырабатывалось постепенно пренебрежительное отношение к труду. Весь Рим пропитался мало-помалу психологией паразитизма. Такая психология общества, естественно, должна была повлиять и на характер театральных зрелищ. К тому же высшие классы общества желали превратить театр в средство отвлечения народа от политической борьбы. Отсюда стремление сделать театр развлекательным и в эту развлекательность ввести и элементы эротики. Самым смелым сценам, в которых выступали уж обязательно обнаженные женщины, аплодировали всего больше. По сравнению со старым грубым мимом мим I в. до н. э. стал более утонченным, остроумным, но в то же время в него проникли в силу указанных причин и элементы цинизма.

Около середины I в. до н. э. мим был возведен на ступень литературной комедии. Сами римляне признавали, что это было сделано двумя писателями, современниками Цезаря. — Децимом Лабрием и Публилием Сиром. Первый из них по своему происхождению был всадником. Второй был привезен в Рим в качестве раба из Сирии, понравился за свое остроумие господину и был отпущен на волю; Сир стал писать мимы и представлять их по разным городам Италии. От Децима Лабрия до нас дошло больше сорока заглавий его пьес и крайне незначительные отрывки. Литературная деятельность Публилия Сира нам почти неизвестна. По-видимому, в большей степени он был актером. Известен такой эпизод. Цезарь заставил шестидесятилетнего Децима Лабрия выступить на подмостках и состязаться с Публилием Сиром (благодаря такому «бесчестию» Лабрий терял права на принадлежность к всадническому сословию).



Персонажи ателланы.
Два старика (с античной камен)

Сам Лаберий описывает свое состояние в этот день в таких словах:

...Проживши беспорочно дважды тридцать лет
И вышедши из дому римским всадником,
Домой я должен воротиться мимом! В этот день,
В один день больше прожил я, чем мне
осталось жить ¹.

Цезарь дал Дециму Лаберию боль-

шую денежную сумму и золотое кольцо в знак возвращения ему всаднического звания. Но победа в состязании досталась Публилию Сиру. Передают, что Лаберий, играя в миме роль раба, сумел отплатить Цезарю за его деспотическую выходку. Когда раба по ходу пьесы стали наказывать плетью, он вдруг закричал: «Эй, квириты ², мы те-ряем свободу!»

РИМСКИЕ АКТЕРЫ КОНЦА РЕСПУБЛИКИ

Как и при Плавте и Теренции, римские актеры конца республики объединялись в труппы. Во главе каждой стоял ее хозяин — антрепренер, который при постановке спектакля вел все пере-

говоры с должностными лицами. Антрепренеры сами нередко были из рабов или вольноотпущенников, и общественное положение их было низким. Лишь немногие из них достигали вид-

¹ Цит. по кн.: В. П. Модестов, Лекции по истории римской литературы, стр. 331.

² Почетное звание римлян.



Латинские мимы. Предки Арлекина

ного общественного положения и благодаря высокому вознаграждению за свою игру становились обладателями крупных состояний. Иные из них в таких случаях могли позволить себе роскошь не брать гонорара за свои выступления на театральные игры и тем самым как бы снимали с себя клеймо актерского бесчестия.

Существовали ли в Риме состязания при постановке спектаклей? По-видимому, таких состязаний не было¹, иначе это нашло бы отражение в каких-либо исторических памятниках. Но относительно того, что авторы пьес получали денежные награды и золотые венки, мы имеем совершенно определенные свидетельства. Эти награды зависели от приговора зрителей, оценивавших пьесу. Как все это происходило,—

мы не знаем, хотя нам хорошо известно, что актеры нередко получали от публики знаки бурного одобрения или порицания за исполнение своей роли.

Как и в Греции, в Риме актерам приходилось много работать над исполнительской техникой. До нас дошли сведения о некоторых знаменитых римских актерах I в. до н. э.; это трагический актер Клодий Эзоп и комический — Квинт Росций. Эзоп был другом Цицерона, высоко ценившим его дарование. С большим успехом Эзоп выступал в ролях Агамемнона, Аякса, Андромахи и др. Античные писатели отмечают величественный характер его игры. В 55 г., как это видно из одного письма Цицерона, Эзоп был уже стар и талант его иссяк. На представлениях при освящении театра, построенного Помпеем,

¹ Случай с Децимом Лабрием был, по всей вероятности, исключением.



Акробатический мим.
Музей в Стамбуле

или, быть может, при освящении храма Венеры Победительницы. Эзоп «играл так, что, по общему мнению, ему можно было бы перестать». Когда он стал произносить клятву, то в знаменитом месте: «Если я сознательно обманываю» — ему изменил голос ¹.

Имя Росция стало синонимом актерского мастерства и стремления к сценической правде. О нем говорили, что он не допускал на сцене ни одного жеста без того, чтобы не обдумать и не проверить его прежде. Росций любил копировать интересные образы, встречавшиеся ему при общении с людьми, а затем вводить их в свою игру. Он не чуждался иногда и портретного сходства. Так, он отомстил однажды врагу Фаннию, тем, что, играя в комедии Плавта роль сводника, придал ему облик Фанния.

Росцию приписывали введение масок в римском театре. Эту театральную реформу можно объяснить тем, что, с одной стороны, Росций желал приблизить римский театр к греческому, а с другой — при увеличившихся размерах римского театра — усилить зрительное впечатление для публики из простого народа, сидящей на далеких от сцены местах.

Из судебной речи Цицерона в защиту Росция выясняется ряд весьма интересных подробностей о жизни этого выдающегося актера. Оказывается, Росций брал учеников. Так, у него обучался раб упомянутого уже Фанния Херона по имени Панург. По окончании обучения раб должен был принадлежать им обоим, и вознаграждение за игру должно было делиться пополам.

В речи Цицерона «За Росция-актера» дается лестная характеристика способ-

¹ «Письма Марка Туллия Цицерона», М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 257.

ностей и нравственного облика Росция. Достоинство внимания, что такая лестная оценка дается лицу, профессия которого отнюдь не считалась почетной в глазах римского общества. Росций, по словам Цицерона, сумел прослыть достойнейшим художником сцены, но римский народ ставит Росция как человека еще выше, нежели как актера. «В последние десять лет он мог вполне честным трудом заработать себе шесть миллионов сестерциев¹. Но он не захотел. Он имел в виду работу, а не наживу. Он до сих пор еще не перестал служить римскому народу, но давно уже перестал служить себе...». Цицерон говорит здесь о том, что Росций давно уже отказался от гонорара за свою игру.

Опровергая доводы обвинения, будто Росций даром эксплуатировал раба (то есть Панурга), принадлежавшего Фаннию, Цицерон говорит: «Что в нем

принадлежало Фаннию?— Тело.— Что Росцию?— Умение... Тело его не могло заработать и двенадцати асов², а за свою выучку, которой он был обязан Росцию, он получал не менее ста тысяч сестерциев... Какие надежды, какой интерес, какое сочувствие и расположение публики сопровождал первый дебют Панурга! А почему?— Он был учеником Росция!»³ Желая ярче подчеркнуть блестящие педагогические способности своего подзащитного, Цицерон приводит случай с комедийным актером Эротом. «Когда его выпроводили со сцены не только свистками, но и ругательствами, он прибежал в дом моего клиента — словно к алтарю — с просьбой взять его в ученики, под свое покровительство, прикрыть его своим именем, и в самое короткое время вполне плохой актер сделался перво-классным комиком!»⁴



¹ Сестерций — римская серебряная монета, по весу 1 г серебра.

² Ас — древнеримская мелкая монета.

³ Марк Туллий Цицерон, Полное собрание речей в русском переводе под редакцией Ф. Зелинского, т. I, Спб., 1901, стр. 79.

⁴ Там же, стр. 80.

ГЛАВА
XVII
УСТРОЙСТВО ТЕАТРА В РИМЕ

До середины I в. до н. э. в Риме не было постоянного театра. Сценические игры устраивались на форуме, перед храмами, в Фламиниевом цирке, выстроенном еще в 220 г. до н. э., и других местах. Плебейские игры, на которых в 200 г. до н. э. была поставлена комедия Плавта «Стих», происходили во Фламиниевом цирке, где бывали и другие более популярные зрелища — бои гладиаторов, бег колесниц, состязания атлетов. Зрители сидели на скамейках перед сценой так, как это изображено на настенной живописи этрусской гробницы в Корнето. Представление о сценической площадке, на которой разыгрывались пьесы Плавта, Невия, Энния, Теренция, Акция и других драматургов, можно составить на основании изображения на Геракловой вазе Астев и других вазах с изображением представлений флиаков. Все такие площадки имели богато украшенные двери, из которых выходили актеры, и лестницу с несколькими ступеньками, по которой актеры, «прибывшие из города или из другой страны», поднимались на сцену. Иногда сооружали окна,

верхний этаж и крышу. Все это необходимо, например, для комедии Плавта «Амфитрион».

Все сооружения, которые воздвигались для театральных игр, ломались по их окончании. Так, в 179 г. до н. э. сломали места для зрителей и сценическую площадку, выстроенные близ храма Аполлона; так же поступили и с театральным зданием, сооруженным в 174 г. до н. э.

Сенат, враждебно относившийся к успехам в Риме греческой культуры во II в. до н. э., не позволял сооружать постоянные театры, а в строящихся театрах запрещал иногда устраивать зрительские места. Так в 154 г. до н. э. появилось постановление сената, запрещавшее зрителям сидеть в театре, поскольку это было бы, по мнению сената, проявлением изнеженности. На основании этого постановления в том же году было запрещено сооружение каменных сидений в театре, предпринятое цензорами¹ Валерием Мессалой и Кассием Лонгином. Это запрещение, надо думать, просуществовало недолго, так как уже в 145—144 гг. до н. э. Луций Муммий.

¹ Цензор — важная государственная магистратура, связанная с процедурой проводившегося раз в пять лет ценза, то есть утверждения граждан в их общественном статусе.

получивший триумф за взятие Коринфа, приказал соорудить места для зрителей в связи с тем, что на устроенном им празднике ставились драмы. В I в. до н. э. в этих временных деревянных театрах начинают богато украшать фасад сцены в подражание разрисованным панно. Задник сцены, сооруженной в 99 г. до н. э. Клавдием Пульхром, имел изображения картин природы.

До постройки первых чисто римских театров театральные здания в Италии сооружались в греческих колониях на юге и в городах Сицилии.

Старейшим чисто римским постоянным театром, руины которого до нас дошли, является так называемый Малый театр в Помпеях, сооруженный вскоре после основания здесь Суллой колонии, то есть приблизительно в 75 г. до н. э. Театр предназначался для музыкальных представлений. Места для зрителей и орchestra имеют форму полукруга. Сцена была низкой и глубокой. Передняя стена сцены имеет архитектурные украшения. Пароды были застроены, и над ними, как и на широких ступенях орchestra, помещались почетные места. На обычные места вели шесть расходящихся радиусом лестниц, начинавшихся за нижними, почетными. Здание было четырехугольным; как над сценической площадкой, так и над местами для зрителей была солидная крыша. Крыши вообще устраивали только над небольшими зданиями, примерно на полторы тысячи человек. Над большими же протягивали тенты, изображение которых ок. 80 г. до н. э. приписывалось уроженцу Кампании Квинту Катуту.

В это же время в Помпеях соорудили амфитеатр для гладиаторских сражений и боев животных. Арена его лежала ниже уровня земли. Самый нижний ярус, отделенный от арены и второго яруса парапетом, также находился ни-

же уровня земли. В него вели, следовательно, крытые проходы, устроенные под вторым ярусом. С другой стороны в верхнюю секцию попадали по внешним лестницам, как это видно на помпейской стенной живописи. В таком устройстве входов и выходов для публики можно видеть начало хорошо спланированных сооружений, развившихся позже в целую систему коридоров, лестниц, входных дверей, характерную для Колизея и римских театров.

Дальнейшее усовершенствование фасада сцены обнаружило тенденцию к большей орнаментальной роскоши и более богатым пластическим и архитектурным формам в противоположность греческим живописным декорациям.

Каменные театры были выстроены вначале не в Риме, а в Сицилии, именно в Сегесте и Тиндариде (город на северном побережье Сицилии) и Помпеях. Они представляют собою перестройку больших эллинистических театров. Театры в Сегесте и Тиндариде были первоначально позднеэллинистическими театрами с параскениями. Зрительные места театра в Сегесте имели два яруса. Между параскениями, вероятно, был устроен эллинистический проскений. Они были украшены близ пародов статуями Пана. В параскениях находились лестницы в верхний этаж сцены. Верхний и нижний параскении в Сегесте имели открытую колоннаду. Два этажа передней стены сцены украшены колоннами внизу в дорическом, а сверху — в ионическом стиле. Сцена была на высоте проскения, но в Сегесте его передняя стена не является больше колоннадой: фасад представлял собой солидную стену с пилястрами. Возможно, что театр в Сегесте является ранним римским театром, сохраняющим еще высокую эллинистическую сцену.

В Риме первый постоянный театр был сооружен Помпеем в 55 г. до н. э. Этот театр был построен ниже храма Венеры Победительницы, и центральный клин его зрительных мест образовал монументальный ряд ступеней, ведущих вверх к храму. Образцом для этого театра послужил театр в Мигилтене (самый большой город на острове Лесбосе), к сожалению нам неизвестный. План театра Помпея сохранился в более позднем плане Рима, относящемся ко времени династии Северов (193—235 гг. н. э.), но едва ли возможно допустить, принимая во внимание монументальность здания, чтобы эта поздняя планировка не воспроизводила в существенных чертах первоначальное строение. Согласно этому плану, театр Помпея имел уже, в противоположность греческому театру, полукруглую оркестру и соответствующие ей зрительные места. В театре Помпея новые римские элементы были творчески объединены с элементами, заимствованными от греков. Из старой италийской сцены для ателлан, греческих зрительных мест и римского декоративного фасада образовалось впервые величественное строение, в котором высота мест для зрителей оказалась одинаковой с высотой здания сцены, что являлось необходимой предпосылкой для крытого театра. По своей архитектуре римский театр представляет собой дальнейшее развитие греческого, но имеет ряд особенностей, отличающих его от греческого образца. Места для зрителей, шедшие то в один, то в несколько ярусов, занимали только половину круга. Оркестра тоже получила форму полукруга. Так как

римская драма хора не имела, то отпала и необходимость в оркестре в виде полного круга. На оркестре стали устраивать места для сенаторов. Сцена была очень низкой — в среднем 1,5 м — для того, чтобы сидящие в оркестре могли все хорошо видеть. Но одновременно с этим и очень широкой. Расширившееся здание загородило старые пароды. Их теперь заменили проходы со сводами, устроенные под ступенями для сидения. Зрители проходили по ним к оркестре и затем шли на свои места.

В греческом театре передняя стена сцены была расположена по касательной к оркестре (или несколько захватывала ее), а в римском театре — на диаметре оркестры. Римские театры, в противоположность греческим, сооружались вообще на ровном месте, и места для зрителей поддерживались мощными фундаментами со сводами, под которыми расходились во все стороны лестницы, идущие внутрь. Фасад богато декорировали.

В римском театре существовал и занавес, только он не поднимался вверх и не раздвигался, как у нас, в стороны, а спускался вниз в продольную щель, устроенную впереди проскения, то есть собственно сценической площадки. Проскений был снабжен люками и подъемниками. Подробное описание римского театра в его сравнении с греческим дал знаменитый римский архитектор I в. до н. э. Витрувий. Необходимо только отметить, что его описание в точности не совпадает ни с одним из дошедших до нас театров. По-видимому, Витрувий в своем трактате дает идеальный план римского театрального здания вообще.



«ПОСЛАНИЕ К ПИЗОНАМ» ГОРАЦИЯ

В римской литературе существовали произведения, специально посвященные театру, но они до нас не дошли. Однако сохранились некоторые сведения по театру в сочинениях отдельных писателей — Цицерона, Тита Ливия, Овидия, Тацита, Квинтилиана и некоторых других. От одного из крупнейших представителей «золотого века» римской литературы, Горация (65 — 8 гг. до н. э.) дошло даже целое произведение, в значительной своей части посвященное драме и театру. Это его послание к братьям Пизонам, старший из которых занимался литературой. Уже в древности это послание было известно и под другим заглавием, указывающим на его содержание — «Об искусстве поэзии» (*De arte poetica*). Не подлежит никакому сомнению, что Гораций был хорошо знаком с «Поэтикой» Аристотеля. Более того, отдельные положения «Послания к Пизонам» в очень сильной степени напоминают то, что дает Аристотель в своем трактате. Однако по

глубине изложения и широте поставленных вопросов это произведение Горация значительно уступает «Поэтике»: основные положения Аристотеля — о фабуле, перипетии, катарсисе — не нашли отражения в «Послании» Горация. Впрочем, Гораций, сам поэт-лирик, и не собирался концентрировать все внимание на эстетике драмы и театра. В поэтике Горация нет строго систематического расположения материала: она написана в форме непринужденного послания¹. Первое требование, которое предъявляет Гораций ко всякому художнику, состоит в верности жизненной правде и соблюдении гармонического единства произведения. Разумеется, и поэт и живописец претендуют на известную свободу творчества. Что же, надо им ее дозволить, но в пределах должной меры и здравого смысла. Построение поэтического текста должно быть подчинено ясной логике. Быть может, кто-нибудь умеет хорошо описать рошу с алтарем Дианы, говорливый ру-

¹ «Первое впечатление при чтении «Поэтики» Горация — это необычайная плавность и в то же время отрывистость изложения. Гораций незаметно переходит от мысли к мысли, самые случайные на первый взгляд подробности становятся в его рассказе важнейшими связующими звеньями, он увлекает читателя в далекие отступления, но в самый неожиданный момент опять оказывается на главной линии своего повествования» (М. Л. Г а с п а р о в, Композиция «Поэтики» Горация. — В сб. «Очерки истории римской литературной критики», М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 108).

чей или величавый Рейн, яркую радугу в дождливом небе, но зачем все это, если оно не к месту?

Возвращаясь в дальнейшем к вопросу о верном воспроизведении жизни, Гораций настаивает на максимальном приближении к правдоподобию.

Выдумкой теща варод, выдумывай с истинной сходно,
И не старайся, чтоб мы любому поверили вадору,
И не тащи живых малышей из прожорливых Ламий¹.

Переходя к вопросу о способах воспроизведения жизненных явлений, Гораций указывает, что действие воспроизводится или в рассказе, или прямо на сцене. То, что зритель воспринимает только слухом, потрясает его меньше, чем то, что он видит. Однако на сцене нельзя показывать того, что должно быть скрыто от взоров людей. Не следует показывать и то, что будет красноречивым в словах очевидца: Медея не должна на глазах у зрителей убивать детей, а Атрей — варить человеческое мясо. Зритель либо не поверит увиденному, либо испытает вместо высокого ужаса тягостное омерзение (ст. 185—189). Обращаясь к изображению характеров, Гораций советует поэту хорошо изучать жизнь:

Далее, я прикажу, чтоб ученый умел подражать,
Жизнь и нравы людей наблюдать для правдивости слога.

Идеал Горация — «драма, где мысли умны, а нравы очерчены метко» (ст. 319).

Часто пьеса, лишенная изящества, но отличающаяся верным изображением нравов, больше понравится зрителю,

чем та, которая блестит внешней отделкой, но не дает правдивых образов. При изображении характеров (как и фабулы) поэт должен следовать преданию или изображать сходное с жизнью.

Верное изображение жизни включает в себя последовательность в изображении характеров. Если на сцену выводится лицо, созданное творческим изображением поэта и никому до сих пор не известное, то каким оно вошло на сцену, таким же пусть и уходит. Это положение Горация нуждается в серьезном ограничении. Тот или иной персонаж может уйти со сцены не таким, каким он вошел на нее. События, происходящие с ним по ходу действия, могут изменить его характер или хотя бы некоторые его свойства. Это было уже знакомое античной драматургии. Демей в «Братьях» Теренция, хотя и несколько иронически, все же признает, что ему придется изменить свой характер. Практика античного театра шла в этом отношении дальше античной теории, все еще базировавшейся на учении Теофраста (греческого философа IV в. до н. э.) о стабильных и статичных характерах.

Если драматург желает, чтобы его пьесу внимательно смотрели с начала и до конца, то он должен изобразить характер каждого возраста сообразно с природой, — должен показать, что дают и что отнимают летучие годы. Далее следует характеристика каждого возраста, причем ощущается некоторое влияние «Риторики» Аристотеля.

Поэт должен серьезно готовиться к своей деятельности, ему необходимо солидное философское образование.

¹ Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., изд-во «Художественная литература», 1970, стр. 391.

Л а м и я — чудище-людоед, которым пугали детей, нечто вроде нашей «буки».

² Там же.

Мудрость — вот настоящих стихов исток
 и начало!
 Всякий предмет тебе разъяснят философ-
 ские книги,
 А уяснится предмет — без труда и слова
 подберутся.
 Тот, кто понял, в чем долг перед родиной,
 долг перед другом,
 В чем состоит любовь к отцу, и к брату,
 и к гостю,
 В чем заключается дело судьи, а в чем —
 полководца,
 Или мужей, что спдят, управляя, в высо-
 ком сенате, —
 Тот для любого лица подберет подобаю-
 щий облик¹

На слог — и в частности на речах — Гораций останавливается много, и, пожалуй, это самый интересный раздел в его «Посланиях». Наряду со старыми словами поэт может употреблять новые слова и выражения. Это делали и прежние поэты, например Плавт, Цецилий, Энний; то, что было им дозволено, нельзя запрещать новым поэтам.

Далее Гораций переходит к метрическим средствам поэзии. Со времени Гомера грозные битвы, подвиги царей и знаменитых вождей воспевают гекзаметром; затем появились разнообразнейшие лирические метры, и в числе их ямб, усвоенный трагедией и комедией. Поэт повторяет несколько иными словами мысль Аристотеля о том, что из всех размеров ямб более всего пригоден для живой речи (см. «Поэтику» Аристотеля, гл. IV). Поэт обязан теоретически изучить стилистику и метрику, в чем большую помощь ему окажут греки. Трагический стиль не подходит для комедии; но нельзя и о пире Фiestа рассказывать разговорным языком, пригодным для комедии. Правда, жанровые различия допускают исключения и комедия иногда возвышает

свой голос (когда, например, Хремет в сильной речи порицает своего сына), и герои трагедий изливают иногда свое горе в простых словах, например изгнанный Пелей и Телеф², оставив пышные речи, трогают своей жалобой сердца зрителей. Прежде скромный трагический поэт состязался из-за того, чтобы получить в награду козла (именно так объясняет, по-видимому, Гораций происхождение слова «трагедия»). Вскоре он вывел на сцену и голых сатиров, и на нее проникла грубая шутка, чтобы развеселить подгулявших зрителей. Что же, можно выводить на сцену насмешливых и дерзких сатиров, можно внутри жанровых границ сатирической драмы обращать в смешное важные предметы, однако надо помнить один совет: выступающий в этой драме бог или герой должен изъясняться средним слогом, одинаково далеко держащимся и от просторечия комедии и от высокопарности трагедии.

В поэтике Горация содержится кратко сформулированное требование соблюдать закон трех актеров: в разговоре четвертый всегда лишний, надо стараться обойтись без него (ст. 192—193). Это требование идет вразрез с тем, что нам известно из практики театра: паллиата часто требовала для своего исполнения от четырех до шести актеров, а разговор мог идти между четырьмя действующими лицами. Очевидно, Гораций желал, чтобы римская драма в отношении числа актеров строго следовала греческим образцам. О хоре, хотя и иными словами, высказывается старая аристотелевская мысль, что он должен быть одним из актеров (ст. 194). Требование, чтобы хор пел только то, что непосредственно связано с действи-

¹ Квинт Гораций Флакк, Оды. Эподы. Сатиры, Послания, стр. 391.

² Герои не дошедших до нас трагедий Еврипида.

ем, еще больше увеличивает сходство с соответствующим местом «Поэтики» Аристотеля.

Поэтика Горация содержит краткие сведения по истории греческого и римского театра. Изобретателем трагедии Гораций называет Феспида, изобретателем масок и театрального костюма — Эсхила. Он же соорудил на брусках невысокую сцену, ввел котурны и приучил слух к возвышенной речи¹.

Интересно суждение Горация о древней комедии: она пользовалась в народе немалым успехом, но вскоре ее свобода перешла в необузданность; она сама своими безрассудствами навлекла на себя законодательные запреты — и старинные хоры умолкли.

Гораций отмечает, что римские драматурги подражали греческим, но не ограничивались этим и создали национальную римскую драму — претексту и тогату. Однако римские драматурги, по мнению Горация, недостаточно работали над отделкой своих произведений.

В конце «Послания» Гораций возвращается к ранее затронутому им вопросу: что предпочтительнее может обеспечить успех произведения — гений или выучка? Гораций так отвечает на это:

Что придает стихам красоту? талант или наука?
Вечный вопрос! А по мне, ни старанье без
божьего дара,

Ни дарованье без школы хорошей плодов
не приносят:
Друг за друга держась, во всем и всегда
они вместе².

Но в то же время занятие поэзией не допускает посредственности.

...Поэту посредственных строчек
Взвек не простят ни люди, ни боги, ни книж-
ные лавки!
Как на богатом шпру нескладный напев
музыкантов,
Мак в сарацинском меду иль масло, жирное
слишком,
Нам претят, ибо мы и без них провали
бы славно,
Точно так и стихи, услада душевная наша,
От совершенства на шаг отступив, без-
ударными будут.

Талант должен много работать над собой, вверять только неподкупным и строгим критикам свои произведения, а иные из них вынашивать по нескольку лет.

Послание заканчивается великолепным изображением бесталанного, но влюбленного в себя поэта. И горе тому, кого он достигнет: своего невольного слушателя он зачитает до смерти!

«Послание к Пизонам» много читали в древности, и в средние века, и в новое время. Трактат римского поэта был также предметом самого внимательного изучения. Достаточно сказать, что «Послание к Пизонам» послужило образцом для «Поэтического искусства» Буало, теоретика французского классицизма XVII в.

¹ Как мы уже знаем, мнение о существовании особой — высокой или низкой — сцены для греческого театра классической эпохи теперь отвергается. Однако выше было отмечено, что к дворцу или храму в греческом театре классической эпохи могли вести две-три ступени.

² Квинт Гораций Флакк. Оды, Эподы, Сатиры. Послания, стр. 393.

³ Там же стр. 392.

ГЛАВА XIX

РИМСКИЙ ТЕАТР ИМПЕРАТОРСКОЙ ЭПОХИ

Предпосылки установления монархии в Риме. Общая характеристика театра императорской эпохи. Постройка новых театров в Риме в конце I в. до н. э. Витрувий о плане римского театра. «Греко-римский» тип театрального здания.

Древнеримские театральные жетоны. Репертуар римского театра императорской эпохи. Трагедии Сенеки (4—65 гг. н. э.). «Федра». «Медей». Ателлана и комедия. Пантомим и пириха. Мим. Зрелища цирка и амфитеатра. Падение Западной Римской империи.

Бродячие труппы мимов в варварских государствах в VI—VII вв. н. э.

ПРЕДПОСЫЛКИ УСТАНОВЛЕНИЯ МОНАРХИИ В РИМЕ. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТЕАТРА ИМПЕРАТОРСКОЙ ЭПОХИ

Падение римской рабовладельческой республики было подготовлено всем предыдущим ходом событий. Начиная от реформ братьев Гракхов и кончая победой Октавиана над Антонием, Рим находится в состоянии почти непрерывных гражданских войн. Эти войны были следствием крайнего обострения противоречий внутри самого класса рабовладельцев. Конкуренция крупных рабовладельческих хозяйств разорила мелких землевладельцев. К тому же их хозяйство приходило в упадок благодаря постоянным войнам, которые вел Рим. Разоренные крестьяне массами шли в Рим и превращались здесь в люмпен-пролетариев. К концу I в. до н. э. городской люмпен-пролетариат представлял собой уже сложившийся класс со своей особой психологией и особыми требованиями.

Многие из разорившихся крестьян вступали в армию, куда после реформы Мария (конец II в. до н. э.) начали принимать независимо от имущественного положения. С этого времени в Риме возникла постоянная армия, которая скоро стала громадной силой в руках

того или иного победоносного полководца. В конце I в. до н. э. в Италии почти совсем исчезло мелкое землевладение, главная опора республики.

Во II и I вв. до н. э. неоднократно происходили восстания рабов. Самое известное из них — восстание (73—71 гг. до н. э.) под руководством гладиатора Спартака, одного из самых выдающихся героев древности. Борьба рабов временами переплеталась и сливалась с борьбой итальянских крестьян против крупных землевладельцев.

В таких сложных условиях происходил в Риме переход к военной диктатуре. Основатель Римской империи Октавиан (63 г. до н. э.—14 г. н. э.) действовал крайне осторожно, помня о судьбе своего предшественника Гая Юлия Цезаря, убитого в 44 г. до н. э. заговорщиками-республиканцами. Он сохранял видимость республиканских учреждений, хотя по сути дела уже обладал самодержавной властью, объединяя в своих руках все важнейшие республиканские магистратуры. Октавиан получил почетное прозвище «Август»¹, а в 12 г. до н. э. в необычно

¹ Это древнее смутное по смыслу и многозначное слово означает «возвеличенного» и «освященного» свыше сверхчеловека, перешедшего обычные пределы человеческого и гражданского бытия.

торжественной обстановке был избран верховным жрецом и стал главой римской религии. Режим Августа был завершением кризиса, который в течение десятилетий переживало Римское государство. Порядок, установленный им, был военной диктатурой с огромным бюрократическим аппаратом, частично возникшим еще в предшествующий период. Возникновение и дальнейшее развитие этого бюрократического аппарата было неизбежным следствием усиления императорской власти и превращения Рима из города-государства в империю, включающую в себя почти все страны Средиземноморья.

Весьма благоприятно складывалось для Августа и общественное настроение конца республики. После многочисленных гражданских войн, сопровождавшихся конфискациями земель, проскрипциями¹, принудительными налогами, бегством рабов и т. п., италийское общество стремилось к миру и восстановлению нормальной жизни. «Моральная и психологическая депрессия, утомление столетием гражданских войн, страх перед новыми потрясениями создали то общественное настроение, при котором гражданский мир, купленный любой ценой, приветствовали как наступление «золотого века»².

Преемники Августа постепенно отказались от республиканских прикрас и превратились в настоящих монархов. Эта монархическая власть, опиравшаяся на профессиональное войско и разветвленный бюрократический аппарат, нужна была в первую очередь имущим слоям рабовладельцев; она подавляла рабские восстания и движения неиму-

щих слоев свободного населения, управляла многочисленными провинциями, доставлявшими Риму огромные доходы, сдерживала натиск варваров, с каждым десятилетием все сильнее и сильнее теснивших границы империи.

Во II в. н. э. при императорах из династии Антонинов (96—192 гг.) Римская империя достигает вершины своего развития. В ее пределы кроме Италии входили современная Франция, Испания с Португалией, Бельгия, Голландия, Англия, юго-западная Германия, Швейцария, Австрия, значительная часть Венгрии, Малая Азия, Сирия, Месопотамия, прибрежная полоса Северной Африки. Однако прочной экономической базы империя не имела и была временным и непрочным военно-административным объединением многих племен и народностей.

Хотя рабовладельческий способ производства выявил всю свою невыгодность уже ко времени установления принципата, однако основывающаяся на нем империя могла продержаться еще в течение ряда столетий, а временами достигать и значительного подъема, как это было, например, при Антонинах. Объясняется это расширением материальной и социальной базы империи. Уже Август (правда, только по отношению к давно присоединенным к Риму провинциям) проводил политику, ставившую своей целью создать в провинциальном населении прослойку, заинтересованную в сохранении римского господства. Императоры после Августа еще более последовательно проводили эту политику по отношению к имущим слоям провинциального насе-

¹ П р о с к р и п ц и я — специальные списки лиц, объявлявшихся вне закона, составлявшиеся в Риме в период ожесточенных гражданских войн в I в. до н. э. Людей, внесенных в эти списки, можно было безнаказанно убить; имущество их отбиралось в казну.

² С. И. К о в а л е в, История Рима, М., Соцэкгиз, 1948, стр. 481.

ления. Имея в виду эти слои провинциалов, а в ряде случаев заботясь главным образом об интересах казны,— императоры обуздывали даже произвол своих правителей по отношению ко всему провинциальному населению. Маркс дает такой отзыв о правлении Антонина Пия (138—161): «При нем наблюдается процветание провинций, строгий надзор над их правителями»¹. Действительно, при Антонинах происходит рост городов, развитие торговли и ремесла, улучшение путей сообщения. Не было ни одного большого города, в котором отсутствовали бы общественные бани (термы), театр или амфитеатр. Появляются свои писатели, художники, зодчие, создающие произведения под римским влиянием, но вносящие в них и чисто местные черты. В городах развивается местное самоуправление, в которое вовлекаются верхи провинциального населения. По образцу Рима в каждом городе был свой сенат (курия), и при выборе в члены его иногда шла настоящая избирательная борьба, причем кандидаты в члены городского совета устраивали для народа театральные или цирковые зрелища, возводили на свой счет постройки и т. п.

Однако этот расцвет городов в провинциях оказался кратковременным и почти не пережил эпохи Антонинов.

Тяжелое положение зависимых крестьян («колонов») и рабов было причиной недовольства во второй половине III в. н. э. В III в. усиливается натиск германских племен на границы империи. В 263 г. готы разграбили Эфес, в 267 г. захватили даже Афины. Для того чтобы справиться со всеми этими внутренними и внешними трудностями и держать в повиновении армию, превратившуюся к этому времени в на-

стоящую армию ландскнехтов, и провинции, в которых сильны были сепаратистские тенденции, требовалось осуществить сильную концентрацию императорской власти.

Все эти социально-экономические перемены нашли свое отражение и в духовной жизни общества императорской эпохи. Своего расцвета римская культура достигает в эпоху гражданских войн I в. до н. э. и непосредственно примыкающий к ней период принципата. На последний век существования республики падает деятельность таких писателей, как поэт-философ Лукреций, лирик Катулл, историки Саллюстий и Цезарь, оратор Цицерон. «Золотой век» римской литературы, давший поэтов Вергилия, Горация, Тибулла, Проперция, Овидия, в значительной степени покоится на результатах, достигнутых в предшествующий период. Примечательно, однако, что вслед за этим культурным подъемом эпохи Августа замечается снижение уровня в некоторых областях духовной жизни, например в литературе, философии, театральном искусстве. Беспорядное положение перед императорской властью всех слоев свободного римского населения оказывало сковывающее влияние на развитие римской культуры. Хотя литература и после Августа выдвигает несколько крупных имен (трагик Сенека и автор сатирического романа Петроний Арбитр в I в. н. э., мастер эпиграммы Марциал, сатирик Ювенал и его современник историк Тацит, Апулей во II в. н. э. и другие), однако ее идейное содержание постепенно оскудевает. Литературу заполняют погоня за внешними эффектами и изысканностью формы, смешение вычурности с архаизмами. Все эти перемены в жизни рим-

¹ Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, т. V, стр. 6.

ского общества и в его культуре оказывают влияние и на театр.

Театр в императорском Риме получил развлекательный, зрелищный характер. Его идейно-воспитательная роль неуклонно падает. Исчезновение свободного италийского крестьянства, рост городской деклассированной массы и паразитический образ жизни верхов рабовладельческого общества не могли не сказаться отрицательно на развитии театра. Не следует, однако, думать, что в театре императорской эпохи мы найдем только одни отрицательные черты. В эпоху империи идут на сцене

и трагедия, и паллиата, и тогата. Мим, который в это время занимает преобладающее положение на сцене, отключается на насущные общественно-политические события. В процессе романизации, которой подвергаются западные римские провинции, театру принадлежит большая роль. О его значении говорят многочисленные театральные здания, возникающие в эпоху империи во всех провинциях Рима — и в тех, где происходил процесс романизации, и на Востоке, где по-прежнему было преобладающим влияние греческой культуры и греческого языка.

ПОСТРОЙКА НОВЫХ ТЕАТРОВ В РИМЕ В КОНЦЕ I В. ДО Н. Э. ВИТРУВИЙ О ПЛАНЕ РИМСКОГО ТЕАТРА

В самом Риме в конце I в. до н. э. появились еще два каменных театра. В 13 г. до н. э. Луций Корнелий Бальб построил великолепный театр на Марсовом поле. В 11 г. до н. э. была завершена постройка театра Марцелла. Она была начата Цезарем и закончена Августом, посвятившим театр памяти своего племянника и зятя. От театра Марцелла дошли до нас остатки великолепной наружной стены. Она разделена на три этажа, что соответствует трем внутренним ярусам. Между сводчатыми аркадами нижнего этажа помещены колонны дорического ордера, на втором этаже — ионического и на третьем — коринфского. Хорошо спланированная система многочисленных лестниц, сводчатых проходов, галерей и входов давала возможность многим тысячам зрителей без затруднений и давки достигать своих мест непрерывными проходами, ведущими к отдельным секциям в каждом ярусе. Со всех мест было одинаково хорошо видно, потому что сцена

была низкой и зрительные места составляли только полукруг. Навесы защищали зрителей от палящих лучей солнца.

Представление о фасаде сцены дает модель мраморного рельефа, сохранившаяся в римском музее. Главная, так называемая царская дверь лежит в высокой сводчатой нише, а боковые помещения в прямоугольных нишах. Колонны поддерживают чередующиеся округленные и треугольные фронтоны. На другом терракотовом рельефе, хранящемся в том же самом музее, передняя часть сцены изображена с находящимися перед ней трагическими персонажами.

В своем трактате «Об архитектуре» Витрувий дает указания, как надо делать план римского театра: он сопоставляет при этом римский театр с греческим. Вокруг оркестры вписываются четыре равносторонних треугольника, вершины которых через равные промежутки касаются линии окружности.

Основание треугольника с вершиной, касающейся середины мест для зрителей, образует переднюю стену здания сены, богато украшенную в римских театрах. Параллельная основанию этого треугольника линия, проходящая через центр круга, отделяет помост просцения от второй половины оркестры, предназначенной для сенаторских мест. Высота этого помоста, по Витрувию, не должна превышать 5 футов, чтобы сидящие в оркестре могли следить за движениями всех исполнителей.

Из двенадцати углов треугольников семь указывают на направление подъемов и лестниц, ведущих к первому круговому проходу и разделяющих первый ярус на отдельные клинья. Во втором ярусе добавлялись дополнительные лестницы между лестницами, идущими из первого яруса. Остальные пять углов обозначают расположение сены. Средний должен приходиться против царских дверей, углы справа и слева обозначают расположение гостевых дверей, а два крайних угла — боковые проходы на сцену.

Длина сены должна превышать вдвое диаметр оркестры. Витрувий упоминает и о перiakтах, помещая их позади гостевых дверей. За перiakтами находятся выступы крыльев, образующие входы на сцену, один — с форума, дру-

гой — из чужой страны. Указав, что сены бывают трех родов (трагические, комические и сатировские), Витрувий говорит о несходстве декораций этих сцен. Трагические изображают колонны, фронтоны, статуи и т. п. комические представляют частные дома, балконы и изображения ряда окон в подражание тому, как это бывает в обычных домах, а сатировские драмы украшаются горами, пещерами, деревьями и другими особенностями сельского пейзажа.

В то время как на юге Италии в Сицилии греческие театры перестраивались по римскому образцу (театр в Помпеях, Сегесте, Таормине и т. д.), по соседству с Римом, а также в северной Италии и Галлии возникали уже чисто римские театры. Объясняется это тем, что в этих местах не существовало раньше греческих театров, которые можно было бы перестроить. При Августе был сооружен театр в гавани Рима Остии. Он подвергся перестройке в конце II в. н. э. Театральное здание соединялось с площадью ремесленных коллегий, на которой стоял храм. Вообще же театр отделялся теперь от храмов как чисто светское здание. В этрусском городе Фезулах (ныне Фьезоле) был построен небольшой театр по правилам, рекомендуемым Витрувием.

«ГРЕКО-РИМСКИЙ» ТИП ТЕАТРАЛЬНОГО ЗДАНИЯ

Приблизительно к началу нашей эры и может быть, не без влияния театра Помпея широко распространился в Малой Азии особый тип театрального здания, получивший в современной науке наименование «греко-римского». Примеры этого типа усматривают в театральных зданиях в Термесе, Сагалассе, Патаре, Мире и других городах.

Здания этого типа не только сооружались вновь, но по их образцу перестраивались и старые эллинистические театры, например — в Магнезии и Эфесе.

С греческим образцом эти театры роднит их расположение и главные части: 1) они сооружены у склона холма; 2) места для зрителей большей частью

сохраняют свою старую форму, занимающая больше половины круга; 3) обычно они имеют между зрительными местами и сценой только открытые проходы (пароды); 4) оркестра, которая в греческих театрах была круглой, теперь занята частично зданием сцены, но всегда охватывает более половины круга.

В некоторых же греко-римских театрах оркестра составляет даже целый круг, в то время как находящаяся перед сценой сценическая площадка (сцена в нашем понимании этого слова) выступает вперед приблизительно на половину радиуса.

С другой стороны, греко-римские театры по сравнению с греческими имеют некоторые новые конструктивные признаки.

1) Сцена в греко-римском театре ниже сцены эллинистического театра, но выше сцены римского. Ее приблизительная высота 2,5 м с отклонениями в ту и другую сторону. Но глубина сцены много больше, чем в эллинистическом театре, и иногда достигает более 6 м.

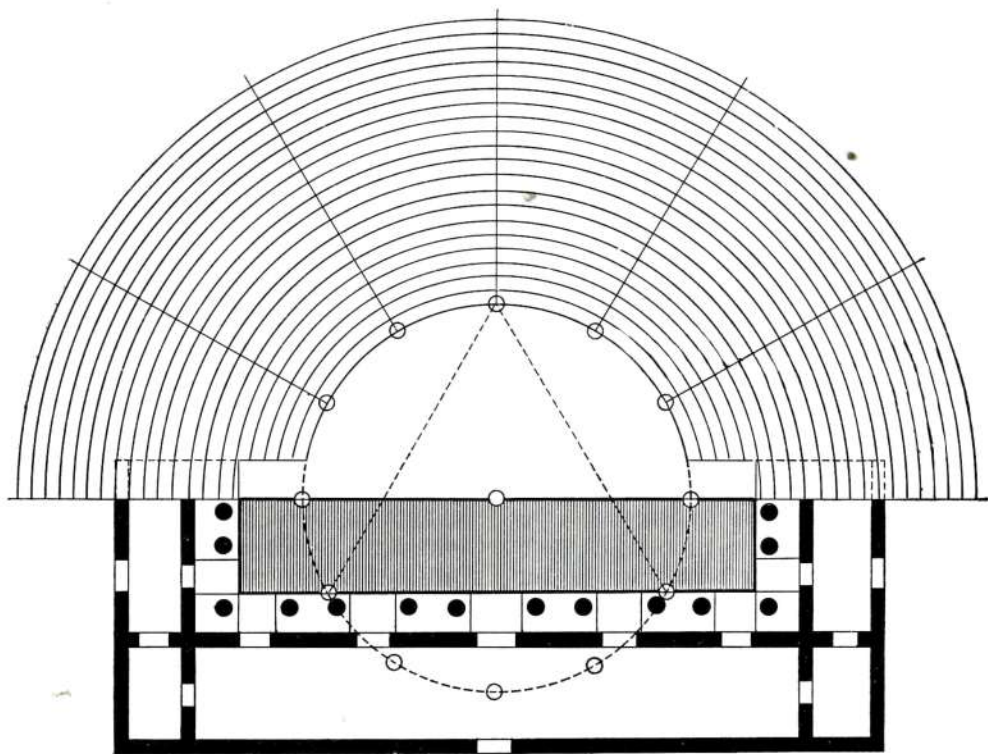
2) Фасад сцены в греко-римском театре был детально разработан. В Эфесе, например, разнообразные архитектурные украшения, поднимающиеся до трех этажей, дают пышный условный фон для игры актеров. Сцена в Эфесе имеет семь дверей, выходящих на сценическую площадку: одну в центре и по три, меньшей высоты, по бокам.

Передняя стена сценической площадки представляет собой сплошную каменную стену, лишенную украшений. Она прорезана небольшими дверями. Некоторые из них слишком малы, чтобы люди могли проходить через них. Эти двери ведут в полуподвальный этаж здания сцены. Это обозначает, что бои животных и диких зверей происходили

на оркестре, превращаемой в таких случаях в арену.

Но в Малой Азии были и театры, сооруженные по чисто римскому образцу. Наиболее типичный, чисто римской формы театр был сооружен в Аспенде, в Памфилии, области на южном берегу Малой Азии. Здесь мы видим полное соединение зрительных мест и здания сцены. Опорные стены зрительных мест, идущих в виде полукруга, оканчиваются с каждой стороны строениями, которые в свою очередь имеют двери, открывающиеся ввиду на сцену, в среднем этаже (ярусе) на зрительные места и в верхнем этаже на галерею, окружающую зрительные места. Фасад сцены был богато украшен приблизительно сорока свободно стоящими колоннами, нишами, фронтонами. Он был защищен идущей покатом назад деревянной крышей. С внешней стороны задняя стена здания сцены имеет в самом нижнем этаже пять дверей, уменьшающихся по направлению к краям в своих размерах, и сверху узкие окна. Во втором этаже идет ряд окон и над ними два ряда более узких окон. Над этими окнами, а также и под ними идут крошечные, которые держали мачты для тента. Театр был посвящен богам и императорской фамилии. Соорудил его архитектор Зенон, сын Теодора.

Здесь же следует вкратце коснуться и тех перестроек, которые были сделаны в афинском театре Диониса в римскую эпоху. Во времена Нерона этот театр перестроили уже по римскому образцу. Перед зданием сцены была сооружена сценическая площадка, благодаря чему полный круг оркестры нарушился. Высоту этой сцены Дёрпфельд определяет приблизительно в 1,5 м. К этому же времени оркестру вымостили мраморными плитами.

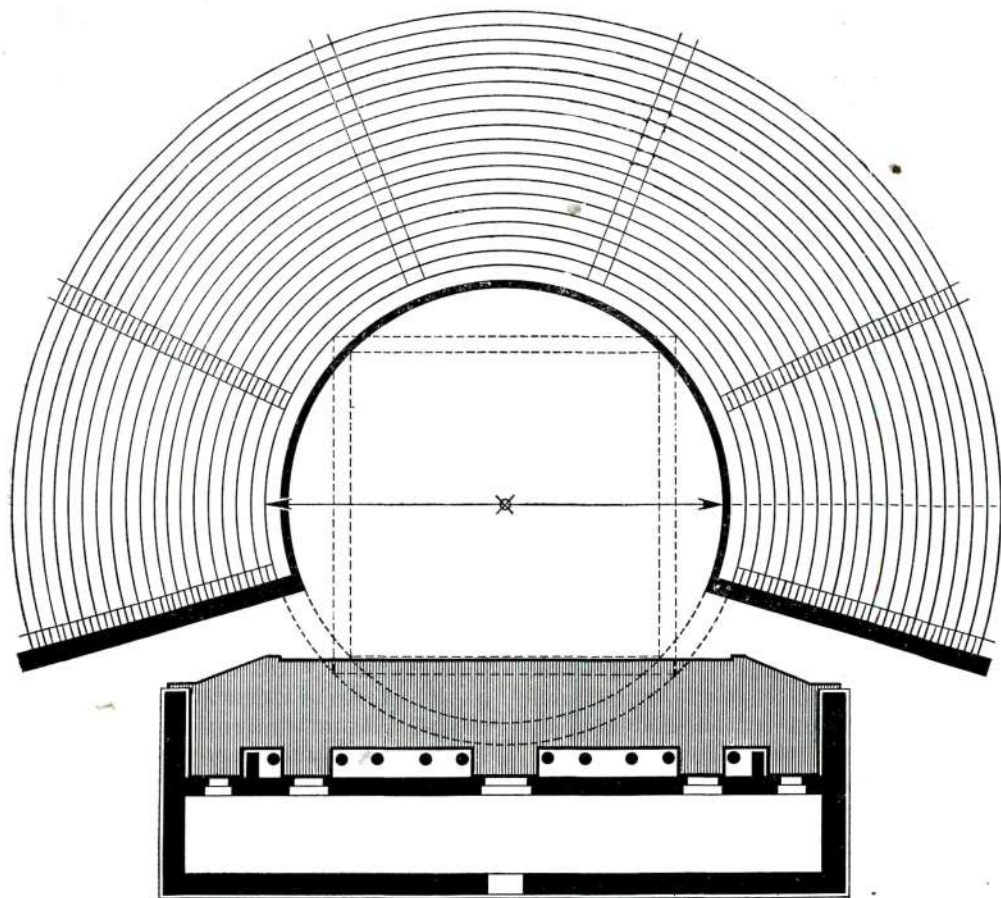


Витрувий. План римского театра
I в. до н. э. (по Дёрпфельду)

Посредине ее виднеется ромб, также вымощенный плитами, а на пересечении его диагоналей находится небольшая впадина. Здесь стоял жертвенник Диониса. С наружной стороны водосточной канавы старого театра IV в. до н. э. воздвигли мраморную балюстраду, которая должна была защищать зрителей от несчастных случаев во время гладиаторских игр или же когда на оркестру выпускали диких зверей.

Последние изменения осуществил уже в III или в IV в. н. э. правитель Аттики Федр. Канаву для стока воды теперь засыпали. Балюстраду и переднюю сте-

ну гипоскения украсили и сделали водонепроницаемыми. Оркестра могла теперь наполняться водой для постановок, изображающих морские сражения. Гипоскений же украсили фризом, сделанным, по высказанному Дёрпфельдом предположению, еще при Нероне. Сохранившаяся часть этого фриза прерывается в трех местах нишами со статуями. В одной из ниш изображен стоящий на коленях Силен. У всех фигур (кроме Силенена) головы срезаны, что можно объяснить общим понижением сцены при Федре: ее высота составляет около 1,3 м.



План греко-римского театра

ДРЕВНЕРИМСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЖЕТОНЫ

До нас дошло большое количество древнеримских театральных жетонов, которые заменяли наши билеты и помогали зрителям найти свои места. В большинстве случаев эти жетоны круглой формы, но есть и четырехугольные. Они обычно сделаны из кости и указывают места в различных секциях посредством римских чисел и часто

дополнительно еще и посредством греческих букв в помощь двуязычной публике. На другой стороне их изображены маски, человеческие лица, здания или части здания и т. д. На одном билете есть изображение черепа, что, вероятно, связано с тем, что театральные игры были устроены при погребении какого-либо знатного лица.

РЕПЕРТУАР РИМСКОГО ТЕАТРА ИМПЕРАТОРСКОЙ ЭПОХИ

В I в. н. э. трагедии еще шли на сцене театра: зрители могли видеть пьесы и Акция и Пакувия. Писались еще и претексты, от которых до нас дошли только заглавия и имена авторов. Так, Куриаций Матерн написал претексту «Катон», а Помпоний Секунд, друг знаменитого натуралиста Плиния Старшего (ок. 22—79 гг. н. э.), — претексту «Эней». Во II в. и позже трагедии ставились в Риме и в провинциях, особенно на западе, как это показывают поздние римские воспроизведения театральных сцен на мозаиках и на рельефах. Эти изображения дают понятие об отдельных мизансценах, позах и жестах актеров, а также о театральных костюмах и масках. Маски снабжены онкосом, а актеры носят котурны, заметно увеличивающие рост. Некоторые из масок имеют утрированно выразительный характер. Однако не подлежит никакому сомнению, что трагедия пользуется меньшей популярностью по сравнению с другими жанрами.

Известно, что в последние времена республики роскошная постановка была чуть ли не единственным средством привлечь зрителей на представление трагедий. На сцену выходили большие пешие и конные военные отряды, три-

умфальные процессии, перед зрителями проплывали корабли, двигались колесницы, военная добыча — белые слоны и жирафы. Постепенно в эпоху империи вместо целой трагедии ставились только отдельные сцены, заключающие наиболее эффектные места пьесы и дававшие возможность актерам показать свое мастерство. Актеры («трагеды», как их называли) выступали в маске и в полном костюме; в их ролях заметное место отводилось пению. Нередко актерские арии-монодии составляли главную часть представления. Император Нерон любил выступать на сцене. Римский историк Светоний рассказывает, что Нерон исполнял трагические арии в маске, причем маски богов и героев были сделаны похожими на него, а маски богинь и героинь — на лица его любовниц. Император выступал между прочим в ролях ослепленного Эдипа, матереубийцы Ореста и безумного Геракла. Арии часто исполнялись на греческом языке, понятном не для всех. Этот факт доказывает, что главное внимание обращалось на вокальное мастерство, а не на содержание текста. Исполнение арий из трагедий сохранялось в Римской империи вплоть до последних дней ее существования.

ТРАГЕДИИ СЕНЕКИ

От I в. н. э. до нас дошло десять трагедий, все они написаны не для сцены, а для чтения вслух (рецитации) в аристократических домах. Автор девяти из них¹ — самый талантливый пи-

сатель и мыслитель аристократической оппозиции режиму Нерона, знаменитый философ-стоик Луций Анней Сенека. Жизнь Сенеки была бурной и полной противоречий, как его эпоха. Испытыв

¹ Десятая трагедия, дошедшая под именем Сенеки («Октавия»), не может ему принадлежать, так как рисует его самого в столкновении с деспотизмом Нерона. «Октавия» — интереснейший пример трагедии на актуальные сюжеты.

восьмилетнюю ссылку, он был в 49 г. н. э. внезапно приближен ко двору и назначен воспитателем будущего императора Нерона, а в 58 г. стал первым лицом в империи после императора. Однако благие намерения Сенеки, пытавшегося внушить высокие принципы своему свирепому питомцу и повелителю, приходят к безнадежному крушению: философу пришлось пережить ряд унижительных компромиссов, затем опалу и, наконец, в 65 г. по приказу Нерона он должен был вскрыть себе вены.

Трагедии Сенеки интересны для нас уже потому, что являются единственными вполне сохранившимися римскими трагедиями. Сюжеты их Сенека заимствует из круга греческой мифологии. Так, в «Медее» и «Федре» он обрабатывает те же сюжеты, что и Еврипид в своей «Медее» и «Ипполите». Для «Агамемнона» основным источником послужил Эсхил, для «Эдипа» — «Эдип-царь» Софокла. В выборе темы сказываются философские взгляды Сенеки. Он был приверженцем стоической философии, возникшей еще в IV в. до н. э. в Греции в связи с начавшимся упадком рабовладельческого общества. Философия стойков на первый план выдвигала постановку и решение этических вопросов. Она учила, что человек должен закалять себя в добродетели, довольствоваться умеренностью и подавлять свои страсти. Стремление к добродетели составляет закон человеческой природы: стремясь к добродетели, человек борется с неразумными, противоестественными аффектами. Стоики учили равнодушию к богатству, славе и жизненным удовольствиям вообще: добродетель сама по себе достаточна для блаженства, и для нее не нужно никаких жизненных благ. Се-

нека видит цель человека в нравственной свободе, в добродетельной жизни. а добродетельная жизнь — это жизнь сообразно с природой и присущей ей разумной необходимостью. Самое важное — выработать полную невозмутимость духа, безразличие к боли, утратам и смерти. Над всеми вещами и событиями господствует судьба, которую ничто не может изменить. Отсюда следует проповедь покорности, терпения и стойкости в перенесении жизненных невзгод. Стоическая философия в трагедиях Сенеки служит совершенно определенным политическим целям. Она была средством выразить протест против деспотического режима Нерона и его предшественников. Сенека вовсе не сторонник аристократической республики: он желал бы иметь во главе государства доброго монарха, который руководствовался бы принципами стоической философии. Истинный царь должен быть честным и справедливым. иначе его власть обратится в тиранию.

В трагедиях Сенеки постоянно встречается изображение ужасного: страшной мести, осуществленной героем или совершающейся над ним самим, и т. п. Это можно объяснить той кровавой атмосферой, в которой жил тогдашний Рим. Некоторые картины просто отталкивают нас своим натурализмом. Вот как, например, изображается гибель Ипполита в трагедии «Федра»:

Окровавив земля, голова
Со стуком разбивается о скалы.
Клочки волос повисли на кустах,
Раздроблены прекрасные уста
Камнями, злосчастная краса
От многих ран погибла. На камнях
Трепещут умирающие члены¹.

Стиль Сенеки насыщен приемами, обычными в тогдашних школах красно-

¹ Л ю ц и й А н н е й С е н е к а, Трагедии, М.—Л., «Academia», 1933, стр. 148—149.

речия, и часто страдает напыщенностью. С другой стороны, Сенека — блестящий мастер афоризма, выражающего в острой и отточенной форме законченную мысль.

Трагедии Сенеки делятся на пять актов и имеют хор. Хоровые партии обычно оторваны от общего развития действия и служат для высказывания морально-философских положений.

«ФЕДРА»

Развитие фабулы в «Федре» удобнее показать на сопоставлении ее с трагедией Еврипида «Ипполит». Основное различие между пьесами состоит в том, что у Сенеки Федра сама признается Ипполиту в своей страсти¹.

Возмущенный этим признанием, Ипполит хочет поразить Федру мечом, но, когда она восклицает, что смерть от его руки будет для нее желанной, он бросает свой меч, чтобы не исполнять ни одной ее просьбы, и исчезает со сцены. Брошенный Ипполитом меч используется как улика его мнимого преступления. Кормилица, которая по пьесе уже с самого начала знает о страсти Федры, сразу же пускает в ход клевету и поднимает крик, призывая на помощь слуг и афинян: Ипполит посягнул на честь Федры и в бегстве оставил свой меч. Эту клевету повторяет Тесею и сама Федра, когда он неожиданно возвращается в Афины после четырехлетнего отсутствия: она прямо заявляет мужу, что потерпела насилие и поэтому желает умереть. О виновнике насилия скажет меч, брошенный в страхе преступником, испугавшимся стечения граждан. Тесей узнает меч Ипполита. Прекрасной сцены объяснения между отцом и сыном, даваемой Еврипидом, у Сенеки нет. Как и в «Ипполите», Тесей проклинает

сына, и тот гибнет от морского чудовища. У Еврипида Ипполита еще живым приносят на сцену, и он умирает, примиренный с отцом, которому Артемиды раскрывает всю правду. У Сенеки в начале пятого акта перед Тесеем и Федрой даже не мертвое тело, а какой-то кровавый ком и в беспорядке лежащие члeпы, кое-как собранные слугами. Федра признается Тесею в своей преступной страсти и в клевете на Ипполита и пронзает себя мечом.

У Сенеки Федра с самого начала показана охваченной безудержной страстью, которую она объясняет действием рока. Кормилица обращается к Федре с увещанием:

О, погаси огонь любви преступной.
И грех, какого варварские земли
Не видели, ни негостеприимный
Суровый Тавр, ни скифы кочевые!²

Но Федра отвечает ей, что она не в силах справиться со своей страстью:

Я знаю,
Кормилица, ты правду говоришь.
Но страсть меня на худший путь влечет:
Сознательно душа стремится к бездне,
Ища вовсе спасительных советов³.

В конце концов под влиянием увещаний старухи Федра — впрочем, несколько неожиданно — говорит, что она победит свою любовь и не погубит

¹ На этом основании приходится полагать, что непосредственным источником для Сенеки послужила не дошедшая до нас трагедия «Ипполит Закрывающийся».

² Люция Аннея Сенека, Трагедии, стр. 107.

³ Там же.

своей доброй славы. Однако единственным выходом для себя она считает смерть. На это кормилица с некоторой изысканностью, мало уместной при данных обстоятельствах, возражает Федре:

О питомка,

Умерь души разнузданный порыв:
Ты потому-то и достойна жизни,
Что смерти мнишь достойною себя¹.

Во втором акте драматург дает объяснение Федры с Ипполитом. На основании текста можно представить следующее построение всей сцены. Кормилица сообщает хору о муках Федры, сжигаемой своей страстью; дальше она произносит слова, непосредственно дающие мизансцену:

Но вот дворцовые раскрылись двери:
Откинувшись на ложе золоченом,
Безумная с себя покровы рвет².

Однако вначале Федра не появляется на сцене. Диалог ведет кормилица с Ипполитом, как раз в этот момент появляющимся на сцене. Если у Еврипида кормилица искушала Федру, то у Сенеки искушению подвергается Ипполит. В самом диалоге нет той тонкости и изящества, какие имеются у Еврипида. Кормилица обращается к Ипполиту с увещанием наслаждаться юностью, которая так быстро проходит. Зачем умерщвлять нормальные влечения и жить грубым и одичалым среди лесов? Если Венера удалится от земли, мир станет бесплодной пустыней: если юношество начнет вести девственную жизнь, то мир разрушит себя уже в наше время. Ипполит должен избрать себе наставницей Природу,

наведываться в город, посещать веселые собрания сограждан.

Ипполит отвечает кормилице восхвалением жизни на лоне природы, затем говорит и о своем отношении к женщинам. Из-за их прелюбодейств ведутся войны и разрушаются царства; поэтому он боится, ненавидит и проклинает всех женщин. В это время из дворца стремительно выходит Федра. Она падает в обморок, но Ипполит подхватывает ее, и она приходит в себя. Федра просит Ипполита выслушать ее наедине. Начинается сцена признания. Вначале Федра ничего не может сказать, ибо, как поясняет вложенная в ее же уста сентенция:

Говорят
Крупны легкие, большие — немь³.

Ипполит просит мачеху поверить ему свои заботы. В ответ на его слова следует пока еще полупризнание. Федра говорит, что ее чувству приличнее более смиренное название. Она просит Ипполита называть ее сестрой или лучше служанкой, она готова быть его рабой.

Возьми мой скипетр, прими меня в служанки.
Тебе — приказывать, мне — исполнять:
Не женщинам дела мужчины править.
Ты, юностью цветущею могучий,
Отцовской властью гражданами правь
И у груди твоей укрой рабыню.
О, сжался над вдовой⁴.

Но Ипполит не понимает признания мачехи, отпоса ее слова «грудь иссушил огонь любви» к Тесею, ее мужу и его отцу. Объяснение Федры принимает теперь изысканно вычурные фор-

¹ Люций Анней Сенека, Трагедии, стр. 111.

² Там же, стр. 117.

³ Там же, стр. 125.

⁴ Там же, стр. 126.

мы. Она говорит, что любит лицо Тесея, каким оно было у него в его юношеские годы, когда борода едва покрывала его ланиты. Но в Ипполите едльнее дикая красота:

Отец в тебе сияет весь, однако
И мать в тебе свирепая видна:
Суровость скифа в греческом обличье! ¹

Этот день принесет конец ее скорби или жизни. Федра просит сжалиться над ней, падает на колени перед Ипполитом, который в ответ на это признание охвачен негодованием и отвращением. Но Федру не останавливает возмущение Ипполита ее преступной страстью, и она снова говорит о ней:

Сама я знаю рок моей семьи.
Стремимся мы к преступному. Но я
Собою не владею. За тобой
Последую и в море и в огонь,
На кручи гор и в бурные потоки ².

В ответ следует описание движений и действий Ипполита:

Прочь!
Бесстыдными руками не касайся
До тела непорочного. Что это?
Она объятия мне раскрыла? Меч
Свершит над ней заслуженную казнь.
Я голову бесстыдную ее
За волосы схватил рукою левой
И запрокинул — никогда достойней
Не обгагрался кровью твоей алтарь,
Богиня лунодержщица! ³

В своей песне хор прославляет мужественную красоту Ипполита. Переходя в конце на ямбы, хор сообщает о злодеянии, которое Федра готовит невинному юноше. Она терзает свои волосы и увлажняет слезами щеки. В это время появляется Тесей, и одновременно с этим оканчивается второй акт.

Объяснение Федры с Тесеем драма-

тург переносит на начало третьего акта. Вначале Тесей слышит из дворца вопли и рыдания и узнает от кормилицы, что Федра пытается покончить жизнь самоубийством. Затем появляется на сцене и сама Федра. В своих ответах Тесею, желающему узнать, почему она стремится к смерти, Федра обнаруживает отвратительное притворство, которое трудно предположить у человека, только что пережившего порыв всепоглощающей страсти. Ее ответы Тесею имеют форму претенциозных афоризмов, пока она не указывает прямо (не называя, впрочем, имени) на Ипполита как на виновника ее неминуемой гибели. Вот часть этого диалога. Тесей просит Федру сообщить ему одному причину желаемой ею смерти.

Федра
Стыдливая жена боится только
Ушей супруга.

..... Тесей
Возможностей кончины
Ты будешь лишена.
Федра
Дорогу к смерти
Найдет всегда, кто хочет умереть.
Тесей
Какой проступок хочешь смертью смыть?
Федра
Тот, что живу.
Тесей
Неужто слезы эти
Тебя не трогают?
Федра
Прекрасна смерть.
Когда умрешь, оплакана своим ⁴.

В начале пятого акта поэт показывает Федру у трупы Ипполита. Ее скорбь, соединенная с раскаянием, носит бурный характер. Федра выпускает вопль, бьет себя в грудь. Обращаясь

¹ Люций Анней Сенека, Трагедии, стр. 128.

² Там же, стр. 129—130.

³ Там же, стр. 130.

⁴ Там же, стр. 139—140.

к Ипполиту, она говорит, что сама себе отомстит за него и последует за ним в преисподнюю. Желая умиловить тень Ипполита, она посвящает ей клок волос из растерзанной головы. Если им не суждено было соединить сердца, то они могут соединить свою судьбу. Когда женщина чиста, пусть она умрет для мужа; преступница должна умереть для милого. Нанося себе удар мечом, Федра описывает свои движения:

Острием пронзила

И грудь мою безбожную, и кровь,

О муж святой, тебе струится в жертву ¹.

Обращаясь к Тесею с предсмертными словами, она советует ему последовать ее примеру.

Образ Федры наделен резко подчеркнутыми внешними чертами. У нее походка умирающей, в лице то нет краски, то его обжигает скрытый жар; в глазах то сверкает пламя, то из них струятся слезы и орошают ланиты. В безумии она рвет с себя покровы и желает помчаться в леса. Тонкое и глубокое изображение переживаний Федры у Еврипида заменено у Сенеки прямолинейным их показом. Но иногда и этого Сенеке недостаточно. Желая сильнее поразить читателя (а может быть, и зрителя), он подчеркивает, применяя прием описания, самые движения, жесты, крики или стоны, вырывающиеся у героини. Все переживания Федры необычайно гиперболизированы. Жизненная правда чувств принесена в жертву холодной риторике. В момент самой сильной страсти Федра произносит отточенные афоризмы. Даже гибель героини отмечена печатью словесной изысканности и не вызывает сострадания у зрителя.

Образ Ипполита упрощен по сравнению с еврипидовским. У Еврипида он

адепт Артемиды, и именно потому, что служит Артемиде, он не может служить Афродите. Отсюда и его стремление жить на лоне природы в кругу избранных друзей. Тревожная власть царя его не прельщает. Он охотно займет второе место в государстве: оно даст ему возможность жить в соответствии с zaloженным самой природой идеалом целомудрия и уберезет от вражеских стрел. Форма его общения с людьми — общеэллинские состязания, потому что он все же не христианский аскет, а древний эллин, заботящийся о гармоническом развитии души и тела. Стремление Ипполита жить на лоне природы у Сенеки обособывается не религией Артемиды, но тезисами стоической философии, на помощь которой приходят мысли о счастливой жизни людей в «золотом веке» и довольно призрачные соображения о чреватой всевозможными опасностями жизни в императорском Риме. На призыв кормилицы отдаться влечению Венеры Ипполит отвечает восхвалением простой жизни среди лесов:

Нет жизни беспорочней и свободней
И больше близкой к нравам древних лет,
Чем та, что любит лес, презревши город.
Нет, тот не зажигается корыстью,
Кто посвятил себя вершинам гор.
Не знает он ни мнения народа,
Ни зависти отравы, ни успеха
Минутного у суетной толпы;
Ни раб, ни враг царям, он не стремится
Ни к роскоши, ни к почестям пустым.
Свободный от надежды и от страха,
И зависть черная не уязвит
Его зубами едкими. Не знает
Он претрупленный людных городов;
Он не дрожит пред всяким вздорным слухом,
Речей не сочиняет, не стремится
Свой дом украсить тысячью колонн,
Не позлащает сводов, алтарей
Не заливает жертвенною кровью,
Осыпав солью белых сто бков.

¹ Люций Анней Сенека, Трагедии, стр. 153.

Но он в полях хозяин и невинный
На воздухе открытом бродит¹.

Дальше изображаются прелести жизни в полях и лесах: охота на зверей, купанье в снежном Иллисе, сон на прибрежном дерне под журчание ручья. Голод утоляют плоды деревьев, питье дает зачерпнутая рукой вода из студеного ключа. Так, наверно, жил счастливый род полубогов, пока пограничный камень не разделил еще полей, земля не знала рабства человека и сами собой рождались на ней плоды. Во всем изображении картины «золотого века» ощущается влияние Овидия, а причина, разбившая эту счастливую жизнь людей, указана та же, что и у Овидия, — жажда наживы и власти.

Земля покрылась кровью, люди запытали себя злодейством и нечестием. Допуская некоторую логическую непоследовательность и забывая о только что названной первопричине всех человеческих бедствий — жажде наживы. Ипполит называет женщину родоначальником всех зол. Признание Федры доводит его женоненавистничество до апогея. Ипполит думает, что Юпитер при виде такого нечестия должен был бы воспламенить мир своей молнией. Он считает себя самого достойным смерти, так как невольно возбудил страсть в своей мачехе. Бегство Ипполита в конце второго акта психологически оправдано: убийство Федры было бы исполнением ее желания, и он бросает оскверненный ею меч.

«МЕДЕЯ»

Действующие лица в «Медее» Сенеки те же, что и в одноименной трагедии Еврипида. Хор состоит из коринфских женщин. События разворачиваются перед домом Медеи.

Уже с первого акта Медея одержима жаждой мести. Она «зловещим голосом» призывает всех богов, в том числе и богинь отмщения «со змеями в волосах», явиться и отомстить новобрачной и тестю. Она хотела бы сжечь весь город Коринф, где произойдет свадьба Язона. В ней, по ее собственным словам, «огонь, железо, молнии богов». Кормилица говорит, что охваченная яростным гневом Медея похожа на одержимую менаду.

Лицо в огне, глубоко дышит грудь,
Кричит, глаза кропит слезой обильной,
Смеется вдруг: все страсти в ней бушуют.
Колблется, куда оборотить

Всю тяжесть духа, дышащего гневом,
Грозит, бунует, жалуется, стонет...
Где разобьется бешеным приливом,
Разлившимся широкими волнами?²

Кормилица уверена, что предстоит «громадное злодейство», «свирепое, безбожное» (ст. 464—465).

Язон показан в трагедии Сенеки другим, чем у Еврипида. Он полон меланхолии, жалуется на свой рок: его с двух сторон теснят цари — Креонт и сын Пелия, мстящий за смерть отца. Язон говорит, что он «изнемог от бедствий» (ст. 534). Медея предлагает ему сразиться с врагами, но Язон отвечает ей на это: «Боюсь я скиптров царских» (ст. 648).

В брак с царевной Язон вступает ради любви к детям. Если б он отказался жениться на ней, то был бы обречен на смерть и детей постигла бы

¹ Люций Анней Сенека, Трагедии, стр. 120—121.

² Там же, стр. 62.

печальная участь. Медея просит Язона позволить ей взять с собой в изгнание детей. Язон отвечает отказом: он скорее расстанется с жизнью, чем со своими детьми. Медея понимает, как сильно Язон любит сыновей, и у нее возникает мысль убить их и тем больше ранить Язона. Медея приступает к мрачным священнодействиям. Об этом в четвертом акте рассказывает кормилица. Медея созывает всех чудовищ земли и преисподней и готовит смертоносное зелье. Наконец она появляется на сцене, продолжая свои заклинания. Весь четвертый акт, таким образом, состоит из описания кормилицей волшебных действий Медеи и ее собственных угроз. Но при всем нагромождении ужасов этот акт производит довольно бледное впечатление.

Убийство детей, в отличие от Еврипида, происходит у Сенеки на сцене. Вначале Медея убивает одного сына, а затем, взойдя на кровлю, на глазах Язона убивает второго и улетает на крылатой колеснице.

Трагедии Сенеки предназначались, как сказано выше, не для постановки на сцене, а для чтения в домах единомышленников автора. В самом деле, в этих трагедиях очень мало действия.

Отдельные сцены нельзя было бы даже технически воспроизвести, например гадания по внутренностям животных, изменение вида и окраски жертвенного огня и т. д. В самом тексте нередко описываются жесты и движения героев, произносящих тот или иной монолог. В этом не было бы никакой нужды, если бы трагедия разыгрывалась перед зрителями. Однако не исключено, что отдельные сцены из трагедий Сенеки могли исполняться и в театре. Впоследствии трагедии Сенеки оказали большое влияние на развитие западноевропейского театра. Долгое время (в средние века и на заре Возрождения) Сенека считался даже единственным представителем античной трагедии: на первых порах греческие трагики были недоступны ученым раннего Возрождения, которые не знали греческого языка.

Трагедии Сенеки изучали и использовали в своей творческой практике Шекспир, испанские драматурги и особенно представители французского классицизма — драматурги Корнель и Расин.

Тираноборческие мотивы в трагедиях Сенеки привлекали писателей эпохи Просвещения — Дидро, Лессинга и других.

АТЕЛЛАНА И КОМЕДИЯ

Из других видов драмы в Риме продолжали исполняться паллиата, тогата, ателлана и особенно мим. В императорскую эпоху часто пользовались ателланами и мимами для намеков на политические события. Во время правления Тиберия (14—37) одно место в ателлане, ассоциирующееся с распущенностью императора, было встречено с шумным одобрением. Приближенные не раз жаловались Тиберию на

дерзость актеров ателланы. Император письменно обратился к сенату с указанием на необходимость запрещения постановок ателланы. В правление Калигулы (37—41) за насмешки над императором актер одной ателланы был сожжен живым в амфитеатре на глазах у публики.

Ателлана шла не только в Италии, но и в северных варварских провинциях, и особенно в Германии. Причи-

ной этого была доходчивость ее содержания, а сознательное преувеличение тех или иных человеческих недостатков способствовало более живому восприятию проходящих перед зрителем событий. Изображения масок ателланы дошли до нас от эпохи империи, с одной стороны, с юга Италии, например из Тарента, с другой стороны, из Кельна, Бонна, Вормса и других мест Германии. Все эти маски обнаруживают поразительное сходство друг с другом. Они представляют человеческое лицо с длинным и кривым носом, косым ртом, с асимметричными бровями, с лысой головой. Рот иногда широко открыт; на носу, на лбу и на темени — бородавки. Кроме обычных четырех персонажей — Макка, Буккона, Паппа и Доссена — в ателлане выступали и существа сказочного мира Мандук и Ламия, доставлявшие немало удовольствия не только зрителям итальянской родины, но и неприятельской публике северных ее провинций.

Паллиата и тогата шли на сцене реже, чем ателланы. Знаменитый учитель красноречия в Риме Квинтилиан (ок. 30—96 гг.) неоднократно касается комедии в своих «Риторических наставлениях». О комедии Теренция «Евнух» он пишет так ярко, что получается впечатление, будто читатель видит пьесу в театре. Квинтилиан приводит то место из начала «Евнуха», где Федрия, подозревая измену, выражает возмущение просьбой Фаиды оставить ее на два дня и в то же время сомневается — надо ли исполнять желание своей возлюбленной. Квинтилиан дальше говорит, что комический актер, играющий нерешительного человека, должен де-

лать паузы при каждом слове, менять голос и мимику, но в то же время «речь ораторская, — замечает он в соответствии с задачами своего трактата, — не терпит излишних приправ»¹.

Светоний в биографии Нерона сообщает о представлении тогаты Афрания «Пожар», приводя при этом некоторые подробности, свидетельствующие о снижении театральных вкусов того времени. При постановке этой комедии на сцене действительно горел дом и актеры спасали имущество. Они получили при этом разрешение присваивать себе все, что попадало им в руки.

Актеры комедии до конца I в. н. э., а может быть, и позже получали систематическое образование. Учителя красноречия советовали своим ученикам учиться у них правильному произношению, умению держать себя, мимике и жестам. Игра актеров стала более реалистичной, но говорили в театре, по-видимому, несколько нараспев, как об этом заставляет думать одно место из Квинтилиана, где он жалуется, что в школах и судах речи произносятся певуче: «Я не нахожу ничего бесполезнее и неприятнее, — пишет он по этому поводу. — Ибо, что меньше приличествует оратору, как театральное произношение, и иногда похожее на возгласы пьяных или пиршествующих своевольников»². Все жесты и движения были строго разработаны. Походка стариков, солдат, замужних женщин, юношей была более медленной, девушки, рыбаки, рабы, паразиты двигались быстрее. Знаменитыми актерами в I в. н. э. были Деметрий и Стратокл. Первый был наделен прекрасной внешностью и великолепным голосом. Он

К в и н т и л и а н, Двенадцать книг риторических наставлений, т. II, кн. XI, гл. III, Спб., 1834, стр. 404—405.

² Там же, стр. 377.

превосходно исполнял роли богов, добрых отцов семейства, почтенных женщин, юношей и добрых рабов. Голос Стратокла был более резким; актер отличался подвижностью и даже вертлявостью. Амблуа Стратокла составляли роли ворчливых стариков, плутоватых рабов, паразитов и сводников¹.

Самыми знаменитыми актерами пантомима при Августе были Бафилл из Александрии и Пилад из Каликии². Пилад особенно увлекал зрителей, когда изображал Вакха. Можно было подумать, писал о нем один греческий поэт, что сам Вакх сошел на землю. Бафилл больше отличался в таких ролях, как Пан или сатир. Оба артиста создали свои школы. Их ученики и последователи по обычаю того времени принимали имена своих учителей. Актеры пантомима достигали высокого мастерства в искусстве выразительного танца.

ПАНТОМИМ И ПИРРИХА

Гораздо большим успехом, чем все предыдущие виды представлений — отдельные арии из трагедий, ателлана, паллиата, тогата. — пользовался на сцене в императорскую эпоху пантомим, пришедший на смену вымиравшей трагедии. Это был сольный танец, который исполнял актер, игравший несколько ролей подряд, как мужских, так и женских. Актер пантомима носил театральный костюм, соответствовавший роли, и маску, имевшую, в отличие от масок трагедии, закрытый рот. Танец сопровождался музыкой и пением, причем вокальные партии исполнял не один певец, а целый хор, который и излагал содержание пантомима. Сюжеты пантомимов в подавляющем большинстве случаев заимствовались из греческой мифологии, и самыми любимыми из них были те, которые рассказывали о любовных приключениях богов. Сюда относились, например, романтические похождения Зевса, история Венеры и Марса, которых захватил на любовном свидании Вулкан и опутал их своей золотой сетью. Имелись и такие пантомимы, сюжет которых был почерпнут из разных сказаний о Язоне и Медее, Ипполите и Федре. Либретто для пантомимов составляли известные писатели того времени. Название «пантомим» было перенесено и на самих исполнителей этого жанра.

Хорошие актеры ставили своей задачей сделать понятным сюжет на основе одного только танца — без участия хора. Для этого использовались весьма разнообразные и выразительные ритмические движения. Хороший актер заставляет зрителя верить в то, что перед ним Ахилл, сражающийся под Троей, убивающий Гектора в единоборстве и влекущий потом его тело. Постоянными упражнениями и соблюдением определенного режима актеры пантомима добивались безусловной власти над своим телом — гибкости, легкости и грациозности движений. Они прекрасно исполняли женские роли, и публика забывала, что перед ней танцует мужчина. Современники отмечают, что нередко эти танцы носили

¹ Квинтилиан, Двенадцать книг риторических наставлений, кн. XI, гл. III, стр. 403—404.

² Область в Малой Азии.

чувственный характер. Исполняя последовательно одну за другой разные роли, пантомимы, естественно, должны были менять костюмы и маску. Но иногда в костюме менялась только драпировка или же к нему прикреплялась какая-нибудь характерная деталь: хвост лебеда, волосы выходящей из моря Венеры, бич Фурии и т. п. Выдающиеся актеры пантомима порой достигали богатства и высокого общественного положения, однако на самой профессии и в это время лежало еще клеймо бесчестия. Обычно в пантомимах выступали рабы, вольноотпущенники или же свободнорожденные из римских провинций, например греки, египтяне, уроженцы Малой Азии. При императорском дворе имелись свои актеры-пантомимы. Труппы имелись иногда и у богатых лиц. Они увеселяли хозяина и его гостей во время и после обеда. Главным же образом такие труппы гастролировали на время устройства публичных зрелищ. В более поздние времена в пантомимах выступали и женщины.

В противоположность пантомиму пирриха¹ была танцем, исполнявшимся целым ансамблем танцовщиков и танцовщиц. Число участников пиррихи могло доходить до нескольких сот человек. Пирриха, как и пантомим, заимствовала свои сюжеты из мифологии, причем главное внимание обращалось на постановочную сторону дела — роскошные декорации и разного рода сценические эффекты.

Яркое представление о пиррихе дает нам писатель II в. н. э. Апулей. В своем романе «Метаморфозы» («Золотой осел»)

он описывает пирриху, изображавшую суд Париса. «На сцене высоким искусством художника сооружена была деревянная гора, наподобие той знаменитой Идейской горы, которую воспел вещей Гомер; усажена она была живыми зелеными деревьями, источник, устроенный на самой вершине руками строителя, ручьями стекал по склонам, несколько козочек щипали травку, и юноша, одетый на фригийский манер в красивую верхнюю тунику и азиатский плащ, который складками ниспадал по его плечам, с золотой тиарой на голове, изображал пастуха, присматривающего за стадом»². Это был Парис. К нему в танце приближался отрок, изображавший Меркурия, и протягивал ему яблоко. Одна за другой появляются и сами богини: Юнона, Минерва и Венера. За каждой следует свита. Венера, окруженная роем резвящихся мотыльков-купидонов, выступает почти обнаженной. Прекраснейшие девушки, изображающие граций и Ор³, бросают гирлянды цветов и сплетают хоровод вокруг Венеры. Флейты звучат нежным напевом, под этот напев богини одна за другой начинают танцы. Жестами каждая из них обещает Парису, что в обмен за отданное ей яблоко он получит в жены красавицу, подобную ей. Парис отдает яблоко Венере. В конце представления через потаенную трубу низвергался с горы винный поток, смешанный с шафраном. Он орошал благоуханным дождем пасущихся коз, пока они не становились темно-оранжевыми. Затем деревянная гора проваливалась под землю.

¹ Пиррихой назывался вначале воинственный танец дорян; в изучаемую нами эпоху слово это означало танцевальный спектакль.

² Апулей, Аполония, или Речь в защиту самого себя от обвинения в магии. Метаморфозы в XI книгах Флориды, М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 291.

³ Орны (или Горы) — три богини времени года.

МИМ

Наибольшее распространение из всех театральных жанров в эпоху империи получил мим. Однако этот мим сильно отличался от своего прототипа — площадного фарса, и от литературно обработанного мима I в. до н. э. Мим становится теперь большой пьесой с занимательным, нередко запутанным сюжетом, с большим количеством действующих лиц и сложным сценическим аппаратом. Темами для него служат супружеские измены, приключения разбойников и т. д. Из числа последних особенным успехом пользовались приключения разбойника Лавреола, много раз убежавшего из-под стражи, совершавшего чудеса храбрости, но в конце концов все же попадавшего в руки властей. В представлениях о Лавреоле участвовало большое количество лиц, а сам мим носил кровавый характер: так, император Домициан (81—96) при одном представлении этого мима приказал вправду распять на кресте настоящего разбойника. Мим о Лавреоле долго еще оставался в репертуаре театра, как об этом свидетельствует церковный писатель II—III вв. Тертуллиан.

По некоторым данным можно предполагать, что был какой-то мим о незадачливом императоре. Неспособный человек становится императором, ведет себя в высшей степени глупо, и его в конце концов свергают. При частой смене императоров такой мим мог стать весьма злободневным.

Мы располагаем одним лирико-драматическим мимом из Оксиринха¹. Молодую особу, возвратившуюся с ноч-

ного праздника, где ее, по-видимому, пытались соблазнить, осаждают распросами ее брат и его друг, возлюбленный девушки. На основе этого сюжета построена вся пьеса.

Оксиринхский папирус № 413 содержит более подробное изложение другого мима. В одну госпожу, поссорившуюся со своим старым мужем, влюблен юноша по имени Малак. Госпожа отдает приказание убить мешающих ей раба Эзопа и его возлюбленную рабыню Аполлонию. Они пытаются убежать, но их ловят. По отношению к Эзопу приказание госпожи будто бы выполнено. Когда она приходит, Эзоп притворяется мертвым и слушает, как госпожа обсуждает с Малаком план отравления мужа. Преступление вскрыто, участники наказаны. В этом миме семь ролей, но роль главного персонажа — госпожи — в тексте оказывается меньше других. На этом основании один ученый сделал остроумную догадку, что дошедший до нас текст дает только схему мима, который исполнительница первых ролей — архимима — могла исполнять, импровизируя, по своему усмотрению, тогда как для остальных ролей был установлен твердый текст.

От II в. до н. э. до нас дошли и другие отрывки мима. Так, оксиринхский папирус содержит один мим, составленный на сюжет трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде». Гречанка Харитиона оказывается во власти царя варваров на одном из островов Индийского моря. Харитиону освобождают ее брат и его раб благодаря тому, что враги

¹ Оксиринх — город в Египте; на месте древнего Оксиринха в самом конце XIX — начале XX в. было найдено много папирусов, содержащих ценный материал для изучения экономики, истории, литературы и быта древнего мира.

напиваются. В папирусе имеются знаки, показывающие начало вступления музыки. В этом миме применяются как стихотворные размеры, так и проза. Датский ученый Роструп высказал мысль, что папирус представляет собой режиссерский экземпляр, который содержит текст не в полном виде, но лишь в той мере, чтобы режиссер знал, когда ему давать знак для музыки или для освещения.

Были также мимы, которые осмеивали христианство с его догматами и обрядами. В одном, например, пародировался обряд крещения. Разумеется, такие нападки на христианство были возможны только до тех пор, пока оно не стало государственной религией.

В свою очередь церковь нападала на мим, обличая безнравственность его сюжетов.

До нас дошло много имен актеров и актрис мима. Иногда эти имена приводятся в связи с биографиями императоров, причем указывается, что тот или иной мим был близок к императору. Мим Латин был, например, доверенным лицом императора Домициана и ежедневно доносил ему о городских сплетнях. С другой стороны, в этих кратких известиях говорится иногда о мастерстве какого-либо мима. Так, одна надгробная надпись на Кипре (III в. н. э.) превозносит «биолога» (по дословному переводу — «жизнелюба») Агафокла как выдающегося среди всех мимов по своей красоте.

«Биолог» Флавий Александр Оксид из Никомедии¹ (III в. н. э.) удостоился

в театре Тралл² почетной надписи от совета своего города и граждан «за превосходство своего искусства и красоту жеста». При этом были перечислены его победы на состязаниях в Малой Азии, Ликии³ и Памфилии⁴. От мима IV в. дошли лишь скудные известия. Известно, что император Юлиан во время своего похода против персов в 363 г. имел в лагере перед Ктезифоном⁵ какую-то «сцену Диониса». Надо думать, это была труппа мимов. При Феодосии (379—395) строгими законами было постановлено, что актеры и актрисы мима не могут уклоняться от своей обязанности доставлять удовольствие публике.

Разрушение широких хозяйственных связей между отдельными частями империи, упадок торговли и ремесла еще в III в. н. э. способствовали сильной натурализации римского хозяйства. Эти процессы усиливаются в IV в. Торговля окончательно падает и не выходит за рамки местного городского рынка. Непосильный налоговый гнет государства привел к тому, что население как сельское, так и городское бежало с насиженных мест. Поэтому правительство издает ряд законов, на основании которых каждый должен был сидеть на своем месте и платить установленный с него налог; колонны прикрепляются к земле, коллегии, объединяющие в городах людей одного занятия, становятся наследственными, сын должен был заниматься тем же, чем занимался его отец. Это прикрепление к профессиям было также распространено и на актеров мима.

¹ Н и к о м е д и я — город в Вифинии, северо-западной области Малой Азии.

² Т р а л л ы — значительный торговый город в Карии, на юго-западе Малой Азии.

³ Л и к и я — область и полуостров на южном берегу Малой Азии, к востоку от Карии.

⁴ П а м ф и л и я — область в Малой Азии, занимавшая прибрежную полосу на юге полуострова.

⁵ К т е з и ф о н — город на левом берегу Тигра.

От IV в. до нас дошло определение мима, принадлежащее римскому грамматiku Диомеду: «Мим есть соединенное с распушенностью подражание речи кого-либо или движению — без соблюдения пристойности или подражание делам и постыдным словам» (кн. III, гл. VIII). Мим, по словам Диомеда, нравился только низким людям и нарушителям супружеской верности; он являет собой руководство к совершению срамных дел. Даже из мифологических сюжетов выбираются такие, в которых изображаются безнравственные события. Думается, что в этом высказывании есть известная доля преувеличения. Ведь существовали мимы, написанные на другие сюжеты, чем те, о которых говорит Диомед. Сильно нападает на мим этого времени и христианская церковь. В писаниях отцов церкви часты упоминания о безнравственности мимов. Уже к концу IV в. церковь добилась того, что по воскресным дням представления были запрещены; однако это запрещение осталось безрезультатным. В 452 г. мимы отлучаются от церкви. Несмотря на это, мимы продолжали существовать как в восточной, так и в западной половине империи. В Италии при Теодорихе существовала даже особая должность трибуна развлечений, на обязанности которого лежала забота об организации представления мимов. Тематика репертуара сохра-

нилась та же: мифологический материал, сцены разврата, любви и измен, чувственных наслаждений и т. д., но наряду с этим — обсуждение злободневных вопросов и даже критика правительства. Актеры и актрисы мима по-прежнему занимали низкое общественное положение. Как и раньше, значительное число мимов прибывало в Рим с греческого Востока. Греческий историк V в. н. э. Прокопий называет финикийские города Тир и Бейрут родиной лучших мимов.

По своему сценическому оформлению мим императорской эпохи являлся блестящим феерическим зрелищем. В нем применялись все достижения тогдашней театральной техники. Число актеров было неограниченным, и среди них видную роль играли женщины. Все правила литературной драмы в миме были отброшены: проза чередовалась со стихами, вставлялись вокальные номера, танцы, акробатика. В числе участников мима выступают и дети. На сцену театра выводятся дрессированные животные.

Характер мима императорской эпохи ясно говорит об упадке театрального искусства в это время. Гибнущее античное общество, все больше и больше проникнувшееся психологией паразитизма, не могло создать иного театра, кроме односторонне развлекательного и зрелищного.

ЗРЕЛИЩА ЦИРКА И АМФИТЕАТРА

Еще в республиканское время кандидаты на высшие должности в Римском государстве устраивали игры в цирке или в амфитеатре, стремясь добиться расположения народа. Императоры использовали цирковые зрелища для усиления своей популярности. Очень

скоро римские пролетарии стали смотреть на эти игры не как на милость императора, а как на свое право, требуя от каждого нового правителя организации представлений для них. Обязанность устройства цирковых игр лежала преимущественно на сословии

сенаторов, которым в некоторой степени приходила на помощь казна. Число праздничных дней, посвященных зрелищам, было очень велико: при Августе игры длились в совокупности шестьдесят шесть дней, во II в. — сто тридцать пять, в середине IV в. — сто семьдесят пять, из них десять дней полагалось для гладиаторских состязаний, шестьдесят четыре — для цирковых и сто один — для театральных. Игр цирковых и гладиаторских было меньше, чем театральных, так как они стоили дороже.

В Риме цирк был сооружен между склонами Авентинского и Палатинского холмов и примыкающей к ним долиной примерно в 600 м длиной и 150 м шириной. Места для зрителей существовали на склонах холмов еще во времена республики. После предпринятых Юлием Цезарем и оконченных Августом сооружений цирк стал одним из красивейших зданий в Риме. Места для зрителей отделялись от ипподрома ровом в 3 м. Они поднимались вверх и были разделены на три этажа. Нижний был каменный, остальные — деревянные. Цирк перестраивался и украшался несколько раз. После всех этих перестроек и расширений он мог вмещать сто восемьдесят — сто девяносто тысяч человек. Самые нижние места, лежащие ближе всего к ипподрому, были предназначены для сенаторов. Женщины в цирке сидели вместе с мужчинами, тогда как на других зрелищах они имели особые места. Еще во времена республики в цирке устраивались потешные сражения между молодыми гражданами в полном вооружении. В императорскую эпоху начали устраивать уже сражения целых отрядов пехоты и конницы или же бои зверей и гладиаторов. Так было до постройки амфитеатра Колизей. Внимание зрите-

лей в цирке привлекали главным образом состязания колесниц. Опытные наездники, вербовавшиеся обычно из вольноотпущенников, рабов и низших слоев свободного населения, пользовались огромной популярностью. Некоторые из них при жизни зарабатывали колоссальное состояние, а после смерти почитатели ставили им статуи, которые должны были увековечить их победы.

В амфитеатрах главным образом устраивались гладиаторские игры, и здесь же происходила казнь преступников, которых бросали на растерзание диким зверям. Самым знаменитым был грандиозный амфитеатр, строительство которого было закончено в конце I в. н. э., так называемый Колизей. Эта обширная эллиптическая постройка имела в длину 189 м, в ширину 156 м, высота же ее достигала 48,5 м. Среднюю часть Колизея занимала покрытая песком арена, под которой находились многочисленные подвальные помещения глубиной до 9 м. Арену концентрически обрамляли постепенно возвышавшиеся места для зрителей. С наружной стороны Колизей представлял собой четырехъярусное здание. Обширные галереи нижних ярусов служили во время антрактов как фойе, здесь же можно было укрыться и в случае дождя. Колизей вмещал до пятидесяти тысяч зрителей. Почетные зрители размещались на подиуме (особое возвышение в цирке или амфитеатре с местами для зрителей), примыкавшем к арене.

Гладиаторские бои были известны в Риме еще во времена республики, но особенно широкий размах они получили в императорскую эпоху. Во время празднеств, устроенных императором Траяном (98—117) по случаю покорения Дакии и продолжавшихся четыре месяца, сражались десять тысяч чело-

век. Гладияторами были военнопленные, рабы, осужденные преступники и добровольцы. Искусству сражаться гладиаторов обучали в императорских и частных школах, где они держались в строгом заключении и были безоружны. В императорских школах их охраняли солдаты. Применялись такие наказания, как заковывание в кандалы, бичевание и прижигание раскаленным железом. Обучение гладиаторов и торговля ими были прибыльным делом.

Самый способ борьбы гладиаторов был разнообразным: иногда выступали в единоборстве друг против друга два гладиатора, иногда дрались целые отряды. Когда один из борцов бывал побежден, но оставался еще жив, зрители решали, даровать ему жизнь

или смерть. В первом случае зрители махали платками и подымали вверх большой палец, во втором случае большой палец опускался вниз. На арене амфитеатра, наполненной водой, иногда разыгрывались морские сражения. Корабли сцеплялись друг с другом, и воины старались прыгнуть на палубу вражеского корабля. В ряде случаев эти битвы гладиаторов оказывались театрализованными и разыгрывались на какой-либо сюжет (обычно мифологический). Так, одна часть гладиаторов изображала греков, другая — троянцев, греки шли на штурм Трои. Нечего и говорить о том, что подобные зрелища амфитеатра и цирка имели мало общего с театральным искусством в собственном смысле этого слова.

ПАДЕНИЕ ЗАПАДНОЙ РИМСКОЙ ИМПЕРИИ. БРОДЯЧИЕ ТРУППЫ МИМОВ В ВАРВАРСКИХ ГОСУДАРСТВАХ В VI—VII ВВ. Н. Э.

Деградация театра была одним из показателей упадка культуры римского рабовладельческого общества, который в свою очередь наглядно свидетельствовал об общем распаде рабовладельческого строя. Дойдя до крайней нужды и не видя никакого выхода из создавшегося положения, рабы и колонны массами покидали свои участки и бежали в города, записывались добровольцами в армию или становились членами разбойничьих шаек. Восстания рабов, к которым присоединялись и колонны, становятся почти непрерывными в последние века существования империи. Общество находилось в отчаянном положении.

Со второй половины IV в., со времени «великого переселения народов», варвары широким потоком вторгаются в пределы Римской империи, уже совер-

шенно расшатанной восстаниями рабов и колоннов. В 410 г. вестготский король Аларих берет Рим и подвергает его страшному разграблению. В 455 г. Рим был вторично взят и разграблен вандалами; после этого погрома в нем осталось только семь тысяч жителей. В 476 г. один из предводителей наемных варварских отрядов, Одоакр, свергнул с престола малолетнего римского императора Ромула Августула и отослал знаки императорского достоинства в Константинополь. Это событие условно считается концом Западной Римской империи.

В конце V в. путь в Римскую империю, обессиленную, обескровленную и беспомощную, был открыт германцам. Особенно печальную картину представляла собой сама Италия: она обез-

люддела, целые области были заброшены и превратились в малярийные болота. Запустела и столица мира, римский форум зарос травой, и на нем паслись свиньи. Политические центры передвинулись на север в Милан и Равенну, расположенные посреди болот и лесов и представлявшие собой неприступные крепости. Однако среди этого всеобщего разрушения можно было заметить ростки новых общественных отношений. Революционное движение рабов, одновременно с которым усиливается и натиск варваров, явно разрушает рабовладельческое общество, и на смену ему приходит феодализм.

Феодальное общество создает свою собственную идеологию и как один из видов ее — свой собственный театр. Истоки его коренятся в обрядовых земледельческих играх, связанных с хозяйством и со всем родовым бытом варварских германских племен, осевших на территории Западной Римской империи. За время своей сложной многовековой эволюции средневековый театр неоднократно обращается к усвое-

нию и переработке того, что оставлено было в области театрального искусства античностью. Не касаясь более поздних эпох в развитии европейского театра, например эпохи Возрождения, когда началось особенно глубокое и плодотворное усвоение античного театрального наследия, достаточно упомянуть о том, что существование бродячих трупп мимов можно проследить по разным источникам еще в VI—VII вв. н. э. в отдельных варварских государствах, возникших на развалинах Римской империи. Несмотря на ожесточенные преследования со стороны церкви и духовенства, мимы продолжали давать свои представления. Севильский епископ Исидор (570—636), один из крупнейших ученых готской Испании, убеждает христиан держаться подале от мима вследствие его бесстыдства. Едва ли можно сомневаться в том, что средневековые актеры и скорморохи немало переняли из векового опыта римских мимов. Их искусство стало одним из истоков театра новой феодальной формации.



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Август, Октавиан — 27, 351, 368—372, 387, 390
Августин — 27
Агатон — 61, 191—193, 244, 260
Агафокл — 388
Агис — 131
Акций — 328, 352—354, 361, 376
Аларих — 391
Александр Великий (Македонский) — 263, 264, 267
Алексид — 267
Алкивиад — 113, 200, 223, 228
Амбивий Турпион, Луций — 331, 344, 345
Анаксагор — 110, 138
Андроник, Ливий — 34, 289—292, 297, 326
Антиох III — 292, 295
Антифан — 66
Антоний — 368
Антонин Пий — 371
Антонины — 369, 370
Аполлодор Каристский — 265, 342, 344
Апулей — 370, 386
Арарот — 202
Арион — 40, 41
Аристарх из Теген — 192
Аристодам — 276
Аристотел — 191
Аристотель — 13, 18, 19, 26, 27, 36, 41, 42, 48, 106, 134, 136, 139, 141, 171, 187, 188, 192—195, 198, 199, 251, 253—262, 267, 364—367
Аристофан — 14, 17, 18, 22, 26, 43, 52, 57, 61, 62, 66, 69, 70, 72, 73, 75, 137, 151, 187, 189, 191, 192, 200—250, 266, 270, 273, 295
Архелай — 138, 192
Архилох — 40, 104, 200
Аспасия — 200, 205
Астидамант Младший — 191, 193—195
Атта — 351, 352
Афивей — 27, 51, 66, 192, 273
Афраний — 346, 351, 384
Ахей — 191
Бафилл — 385
Варрон — 295, 346
Вергилий Марон, Публий — 291, 328, 370
Витрувий — 20, 27, 69, 74, 273, 276, 363, 371, 372
Ганнибал — 286, 287, 292
Герод — 280
Геродот — 30, 51, 111
Геспод — 46, 88, 105
Гиший — 111
Гомер — 13, 29, 30, 36, 38, 46, 47, 78, 84, 89, 96, 104, 106, 108, 123, 134, 164, 183—185, 253, 254, 257, 260, 328, 366, 386

- Гораций Флакк, Квинт — 27, 50, 51, 283,
 284, 289, 291, 327, 351, 364—367, 377
 Гракхи — 346, 352, 369
- Дарий — 51
 Дементрий — 384
 Демокрит — 91
 Демосфен — 61, 208—210, 263, 276
 Диомед — 389
 Дион — 191
 Дионисий Галикарнасский — 187
 Дифил — 217, 265
 Домпциан — 387, 388
 Донат — 331, 348
- Еврипид — 13, 14, 17, 19, 22, 26, 35, 43, 48,
 53, 58—61, 69, 70, 72, 73, 75, 78, 82, 83, 107,
 111, 114, 136—197, 202, 203, 205—207, 215,
 224, 231, 233—236, 244, 245, 252, 260, 266—
 268, 273, 327, 328, 352, 353, 366, 377—379,
 381—383, 387
 Еврипид Младший — 177
- Зенон — 373
- Иктин — 110
 Ион Хиосский — 191, 192
 Иофонт — 191
 Исократ — 194, 195, 263
- Калигула — 383
 Каллий — 281
 Калликрат — 110
 Каллистрат — 201
 Каллишид — 55, 261
 Каркин — 193—195, 222
 Каркин Младший — 194, 195
 Карнеад — 294
 Кассий Лонгин — 361
 Катон Старший — 294, 310, 322
 Катул, Квинт — 362
 Катулл — 370
- Квинтиллиан — 346, 364, 384, 386
 Кимон — 111
 Кинесий — 226, 244
 Кири — 45
 Клавдий — 331
 Клейто — 138
 Клеон — 61, 112, 200, 201, 208, 210—213, 219—
 221, 244, 246
 Клеофонт — 233
 Клисфен — 44, 103,
 Коммод — 27
 Корнелий Бальб, Луций — 371
 Кратин — 199, 200, 217
 Критий — 192, 193
 Ксенофан Элейский — 45, 46
 Ксенофонт — 218, 281
 Ксеркс — 78
- Лаберий, Децим — 356—358
 Ламах — 205, 206, 244
 Латин — 388
 Лахет — 221
 Лелий, Гай — 329
 Лелий Старший — 288
 Ливий, Тит — 27, 34, 284, 292, 297, 364
 Ликург — 38, 66, 67, 275
 Лисандр — 202
 Лукан Теренций — 329
 Лукиан — 250
 Лукриан Самосатский — 27
 Лукреций — 370
 Лусций Лауруин — 330, 338, 345
- Марий — 368
 Марцелл, Клавдий — 290, 371
 Марциал — 370
 Матерн, Курнаций — 376
 Менандр — 26, 77, 265—272, 295, 296, 329—
 331, 336, 338, 340, 345
 Мессала Валерий — 361
 Метеллы — 290, 300
 Метон — 226, 244
 Минниск — 106, 261
 Мнесархид — 138

- Мнесикл — 110
 Муммий, Луций — 293, 361
 Мус, Публий Деций — 352
- Навион — 66
 Невий, Гней — 34, 287, 290—292, 295, 296, 300, 304, 322, 326, 330, 338, 339, 361
 Неоптолем — 276
 Неофрон — 192
 Нерон — 351, 373, 374, 376, 377, 384
 Никий — 61, 112, 208, 209
 Новий — 354, 355
- Овидий — 364, 370, 382
 Одоакр — 391
 Оксэид, Флавий Александр — 388
- Павсаний — 67, 149, 150
 Пакувий — 328, 329, 352, 376
 Панург — 359, 360
 Перандр — 40
 Перикл — 53, 76, 108—113, 189, 200, 205, 219
 Персей — 292
 Петровий Арбитр — 370
 Пизоны — 50, 364
 Пиллад — 385
 Пиндар — 29, 41
 Писандр — 229
 Писистрат — 41, 44, 50, 52
 Плавт, Тит Макций — 18, 26, 28, 31, 34, 265, 267, 292, 294—326, 329, 330, 338, 339, 345—349, 351, 357, 359, 361, 366
 Платон — 27, 40, 76, 88, 192, 194, 200, 251—254, 259
 Плиний Старший — 376
 Плутарх — 27, 39, 51, 110, 190
 Полюбий — 286,
 Полигнот — 149
 Полидевк (Поллукс) — 27, 59, 73, 74, 273, 275, 277
 Поликлет Младший — 67
 Помпей Великий — 358, 363
 Помпоний Секунд — 354, 355, 376
- Постумий — 286
 Прагин — 40, 51, 61
 Продик — 138
 Прокопий — 389
 Проперций — 370
 Протагор — 111, 138, 185
 Птолемей — 264
 Птолемей I — 265
 Птолемей II — 265
 Публилий Сир — 356, 357
 Пульхр, Клавдий — 362
- Ромул Августул — 391
 Росций, Квинт — 351, 353, 358—360
- Салинатор, Ливий — 289
 Саллюстий — 370
 Сапфо — 45, 152
 Светоний Транквилл, Гай — 330, 376, 384
 Северы — 363
 Селевкиды — 264, 292
 Сенека, Луций Анней — 18, 26, 155, 156, 370—383
 Симонид Кеосский — 48, 215
 Сократ — 61, 138, 200, 213, 214—218, 243—247, 249, 314
 Солон — 41, 43—45, 47
 Софокл — 13, 14, 17, 18, 22, 26, 43, 47, 53, 54, 57, 58, 65, 71, 72, 75, 78, 81, 87, 107—141, 152, 171, 174, 177, 183, 187, 189, 191, 192, 194, 231, 233, 236, 259, 260, 276, 328, 352, 377
 Софокл Младший — 131, 191
 Софрон — 278
 Спартак — 368
 Сеспихор — 47, 48
 Стратокл — 384, 385
 Сулла — 355, 362
 Сульпиций, Гай Аполлинарий — 331
 Сципион Африканский Старший — 287, 288, 292, 293, 327
 Сципион Эмилиан Африканский Младший — 329, 341
 Сципионы — 294

- Тарквиний Гордый — 352
 Тацит — 364, 370
 Теаген — 199
 Теодект из Фезелиды — 194, 195
 Теодор — 373
 Теодорих — 389
 Теофраст — 267, 365
 Теренций Афр, Публий — 13, 18, 26, 28, 31, 34, 265, 267, 329—349, 351, 357, 361, 365, 384
 Тертуллиан — 27, 387
 Тиберий — 383
 Тибулл — 370
 Тиманф — 183
 Тимократ Аргосский — 138
 Титиний — 351
 Траян — 390
- Фабий Максим, Квинт — 341
 Фанний Херон — 359, 360
 Федр — 374
 Фемистокл — 78
 Феогнид — 45
 Феодосий — 388
 Феокрит — 280
 Феспид (Теспис) — 50, 51, 54, 222, 367
 Филемон — 77, 265, 267
 Фидий — 58, 110, 111, 135
 Филипп — 263
 Филипп, шут — 281
 Филипп V — 292
 Филонид — 219
 Фламиний, Гай — 286
 Фланк — 331
 Формис — 199
- Фрinius — 51, 233
 Фукидид — 112, 113, 164, 186, 205, 228
 Фульвий, Марк Нобилиор — 327, 328
- Хионид — 199
 Хермон — 194, 195
- Цезарь, Гай Юлий — 27, 330, 355—357, 368, 370, 371, 390
 Цецилий — 346, 367
 Цецилий Стаций — 327, 345, 346, 366
 Цицерон, Марк Туллий — 27, 326, 328, 329, 333, 346, 352, 353, 358—360, 364, 370
- Эвполид — 200, 217
 Эвфорнон — 191
 Эзон, Клодий — 352, 358, 359
 Элиан, Клавдий — 181
 Эмплий Павел, Луций — 292, 341
 Энний, Квинт — 34, 183, 192, 288, 327, 328, 345, 352, 353, 361, 366
 Эпикур — 92
 Эпихарм — 199
 Эрот — 360
 Эхил — 13, 15, 17, 18, 22, 26, 35, 43, 47, 48, 51, 53, 54, 57, 58, 61, 65, 66, 70—72, 75, 78—107, 111, 114, 121, 123, 124, 129, 133—141, 161, 162, 164, 171, 173, 174, 177, 182, 189, 191, 194, 199, 215, 231, 233—237, 244, 253, 259, 261, 328, 352, 367, 377
 Эфиальт — 101
- Ювенал — 370
 Юлиан — 388

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНТИЧНЫХ АВТОРОВ

- «Авга» Еврипида — 235
«Авгур» Афразия — 351
«Агамемнон» Сенеки — 377
«Агамемнон» Эсхила — 94—97, 102, 104—106, 114, 173
«Алкеста» Еврипида — 142—144
«Алопа» Каркина Младшего — 195
«Амбракия» Эвния — 328
«Амфитрион» Плавта — 318—322, 324, 325, 361
«Андромаха» Еврипида — 59, 73, 182
«Апналы» («Летопись») Эвния — 288, 328
«Антигона» Софокла — 14, 18, 47, 87, 113—121, 136, 152
«Атрей» Акция — 352
«Ахаряне» Аристофана — 52, 61, 69, 72, 200—207, 242, 244, 246
«Ахилл» Аристарха — 192
«Аякс» Софокла — 113, 114, 259
- «Беллерофонт» Еврипида — 73, 188
«Близнец» Афразия — 351
«Близнецы» («Менехмы») Плавта — 298—300, 326, 347
«Братья» Менаандра — 340
«Братья» Теренция — 329, 339—342, 347, 365
«Брут» Акция — 352, 353
«Брюзга» Менаандра — 268—270
- «Вавилояне» Аристофана — 201
«Вахпанки» Еврипида — 48, 188, 190
- «Ваххиды» Плавта — 322, 323
«Взятие Милета» Фрнниха — 51
«Видение» Менаандра — 267
«Всадники» Аристофана — 69, 200, 201, 203, 208—213, 244, 246
«Выкуп Гектора» Эсхила — 234
- «Гекуба» Еврипида — 182
«Геракл» Еврипида — 83, 156—161, 188
«Гераклиды» Еврипида — 156, 188
«Горячие воды» Атты — 351
«Государство» Платона — 252
- «Девушка с Андроса» Менаандра — 331
«Девушка с Андроса» («Андрвянка») Теренция — 329—336, 346
«Десять книг об архитектуре» Витрувия — См. «Об архитектуре» Витрувия
- «Евнух» Теренция — 329, 330, 336—339, 346, 348, 349, 384
«Елена» Еврипида — 140, 170
- «Женщины в Народном собрании» Аристофана — 69, 202, 203, 237, 238, 244, 246
«Женщины на празднике Фесмофорий» Аристофана — 72, 73, 202, 203, 247
- «За Росция-актера» Цицерона — 359

- «Илиада» Гомера — 38, 104, 178, 182, 196, 256
 «Илиона» Пакувия — 329
 «Ион» Еврипида — 70, 82, 164—168
 «Ипполит» Еврипида — 13, 70, 149—156, 215, 236, 377, 378
 «Ипполит Закрывающийся» Еврипида — 155, 378
 «Ипполит Увенчанный» Еврипида — 155
 «История» Фукидида — 112
 «Ифигения в Авлиде» Еврипида — 177—183, 188
 «Ифигения в Авлиде» Эвния — 353
 «Ифигения в Тавриде» Еврипида — 69, 168—171, 387
- «Канат» Плавта — 325
 «Катон» Куриация Матерна — 377
 «Киклоп» Еврипида — 26, 183—185, 190
 «Клад» Плавта — 304—307, 325, 326
 «Кластидий» Невия — 290
 «Красс» Плутарха — 190
 «Куркулион» («Проделки парасита») Плавта — 308—311
- «Лай» Эсхила — 87
 «Лисистрата» Аристофана — 14, 202, 228—231, 245, 246
 «Льстец» Менандра — 338
 «Льстец» Невия — 338
 «Льстец» Плавта — 338
 «Лягушки» Аристофана — 61, 137, 187, 202, 203, 207, 231—237, 245—247
- «Медея» Еврипида — 14, 140, 144—149, 190, 192, 256, 377
 Медея Каркина Младшего — 195
 «Медея» Неофрона — 192
 «Медея» Сенеки — 377, 382, 383
 «Медея» Эвния — 328
 «Метаморфозы» («Золотой осел») Апулея — 386
 «Мир» Аристофана — 73, 75, 200, 202, 242, 244—246
 «Молящие» Эсхила — 71, 80, 83, 84, 86, 87, 104
 «О гадании» Цицерона — 353
- «О пляске» Лукиана Самосатского — 27
 «О подражании» Дионисия Галикарнасского — 187
 «О природе» Ксенофана — 46
 «Об архитектуре» Витрувия — 20, 27, 69, 273, 371
 «Об искусстве поэзии» Аристотеля — См.
 > «Поэтика» Аристотеля
 «Об ораторе» Цицерона — 333
 «Облака» Аристофана — 18, 200, 201, 203, 212—219, 242, 244—246, 249, 274
 «Одиссея» Гомера — 96, 108, 183, 185, 260, 289
 «Октавия» — 376
 «Описание Эллады» Павсания — 149
 «Орест» Еврипида — 168, 175—177, 188, 273
 «Орестея» Эсхила — 58, 72, 94, 95, 100—104, 106, 129, 174, 259
 «Ослы» Плавта — 294
 «Осы» Аристофана — 69, 70, 200, 202, 203, 219—223, 244—246
 «Отрезанная коса» Менандра — 266
- «Персы» Эсхила — 71, 75, 78, 80, 84—87, 103, 104, 106, 234
 «Перфинянки» Менандра — 331
 «Пир» Ксенофонта — 281
 «Пир» Платона — 192
 «Пирующие» Аристофана — 201
 «Плененная Андромаха» Эвния — 328
 «Пленники» Плавта — 315—318
 «Плутос» («Богатство») Аристофана — 202, 203, 237—242, 244—246, 249, 266
 «Пожар» Афрания — 384
 «Политика» Аристотеля — 258
 «Послание к Пизонам» («Об искусстве поэзии») Горация — 50, 364—367
 «Послания» Горация — 283, 327, 351
 «Поэтика» Аристотеля — 13, 18, 19, 26, 36, 41, 42, 48, 141, 171, 192, 194, 199, 251, 253—262, 364, 366, 367
 «Прометей Огнелосец» Эсхила — 90, 91
 «Прометей Освобожденный» Эсхила — 90, 91
 «Прометей Прикованный» Эсхила — 71, 82, 83—94, 104, 105, 106

- «Псевдол» («Раб-обманщик») Плавта — 311—315
- «Птицы» Аристофана — 202, 203, 223—228, 244—246, 249
- «Разрушение Троя» Агатона — 192
- «Рес» — 26, 195, 196
- «Риторика» Аристотеля — 26, 188, 193, 195, 257, 261, 365
- «Риторические наставления» Квинтилиана — 384
- «Ромул» Невия — 290
- «Сабинянки» Эния — 328
- «Самоистязатель» Теренция — 329, 331, 345
- «Свекровь» Аполлодора Каристского — 342
- «Свекровь» Теренция — 329, 330, 342—345, 347, 349
- «Семеро против Фив» Эсхила — 87, 88, 161, 162, 234
- «Сизиф» Крития — 193
- «Следопыты» Софокла — 26, 113, 183
- «Сравнительные жизнеописания» Плутарха — 110
- «Стих» Плавта — 297, 324, 348, 361
- «Суда» — 40, 192, 195, 200
- «Тарентиночка» Невия — 290
- «Трахинянки» Софокла — 113, 114, 135, 152
- «Третейский суд» Менандра — 267, 268, 270—272
- «Троянки» Еврипида — 176, 182, 186
- «Тускуланские беседы» Цицерона — 329
- «Умоляющие» Еврипида — 161—164, 186, 190
- «Федра» Сенеки — 155, 377—382
- «Филоктет» Софокла — 72, 113, 114
- «Филоктет» Теодента — 194
- «Финякиянки» Фриниха — 51, 273
- «Формион» Теренция — 329, 347
- «Характеры» Теофраста — 267
- «Хвастливый воин» Плавта — 300—304, 307, 324, 347, 349
- «Хвастун» — 304
- «Хозфоры» Эсхила — 70, 94, 96—98, 101, 102, 106, 121, 123
- «Царь Эдип» Софокла — См. «Эдип-царь» Софокла.
- «Цветок» («Антос») Агатона — 192, 193
- «Чемодан» Плавта — 295
- «Эвмениды» Эсхила — 94, 98—103, 106, 135, 259
- «Эдип» Сенеки — 377
- «Эдип» Эсхила — 87
- «Эдип в Колоне» Софокла — 18, 113, 114, 131—134
- «Эдип-царь» Софокла — 13, 14, 18, 57, 113, 114, 125—130, 377
- «Электра» Еврипида — 140, 168, 171—176
- «Электра» Софокла — 14, 113, 114, 121—125, 175
- «Энеады» («Децпй») Акция — 352
- «Энеида» Вергилия — 328
- «Эней» Помпония Секунда — 376
- «Этика» Аристотеля — 254

1р.38к.