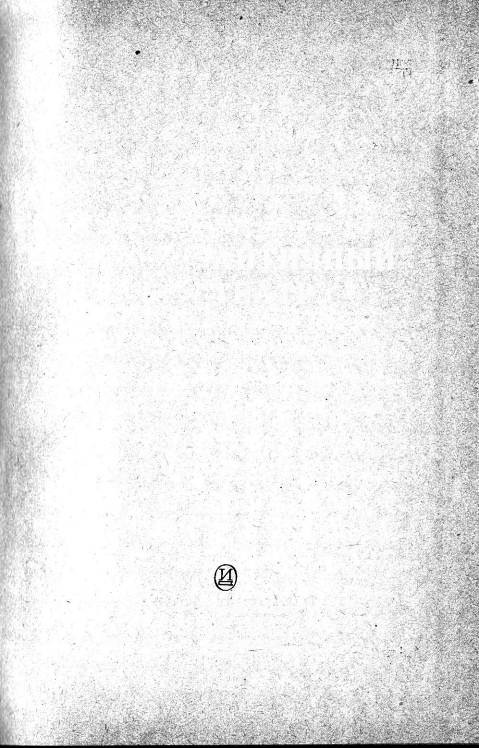


**ТЕАТР**



Д. П. КАЛЛ ИСТОВ

АНТИЧНЫЙ ТЕАТР

ИЗДАТЕЛЬСТВО

«ИСКУССТВО»

ЛЕНИНГРАДСКОЕ

ОТДЕЛЕНИЕ

1970

ВВЕДЕНИЕ

Античная эпоха создала ценности не­преходящего значения. Они пережили свой век и то общество, в среде ко­торого возникли, и прочно и неотъемлемо вошли в современную мировую культуру. В числе этих ценностей и театр. До сих пор во всех европейских языках он обозначается тем же словом, каким обозначали его и древние греки. Будучи одним из наиболее ярких проявлений культуры, сложившейся it античную эпоху, театр органически связан и с другими проявлениями тон же культуры: эпической поэзией, мифологические образы которой были со­зданы творческой фантазией высокоодаренного народа задолго до появления у него письменности; древней наукой, на первых ступенях своего развития еще не расчлененной на отдельные, потом обособившиеся отрасли знаний, и потому универсальной, затрагивающей коренные проблемы человеческого миросозерцания; изобразительными искусствами и архитектурой, достиг­шими уже в раннее время необыкновенно высокого уровня; литературой, поражающей многообразием своих жанров,—одним из таких жанров, притом наиболее зрелым, и явилась драматическая поэзия.

3

В историческом прошлом человечества нет эпохи, которая бы внесла и его культурное развитие больший вклад, чем античная. Как в филосо­фии, так и в других областях—пишет Фридрих Энгельс — мы вынуждены снова и снова возвращаться «к достижениям того маленького народа, уни- ш'рсальная одаренность и деятельность которого обеспечила ему в исто­рии развития человечества место, на какое не может претендовать ни один другой народ».[[1]](#footnote-2) Благоприятствующая культурному развитию этого народа неповторимая комбинация исторических условий наложила на всё стороны его жизни печать яркого своеобразия и в конечном счете привела к тому, что принято было иногда называть «греческим чудом». ■■ .'

Для исторической науки нашего времени греческое чудо уже пере­стало быть чудом. В ходе всестороннего изучения исторической жизни античных греков, древних народов Передней Азии, Африки и Европы (римлян и многочисленных племен и народностей, населявших тогда ев­ропейскую территорию) многое может считаться достаточно выясненным. Правда, многие исторические вопросы, связанные с этой эпохой, еще ждут своей разработки. Но существует уверенность, что если и не все, то многие из таких вопросов со временем будут достаточно изучены и объяснены, ибо в результате новых исследований и открытий число ис­точников, каким располагает историческая наука, непрерывно возрастает и приемы исследования этих источников совершенствуются.

Античные греки вступили на путь культурного развития позже древ­них народов. Культуры, сложившиеся в Египте, Ассирии, Вавилоне, Малой Азии и на некоторых островах Эгейского моря, были старше греческой. Именно это обстоятельство сыграло немаловажную роль в последующем формировании греческой культуры. Расселившись по обоим побережьям — и Балканскому и Малоазийскому — и на многочисленных островах Эгей­ского моря, греки рано приобщились к морскому делу и развитию ре­месел, что предопределило широкий размах их дальнейшей торговой и колонизаторской деятельности. Еще на заре своей истории они завязы­вают тесные и разносторонние взаимоотношения со своими более культур­ными соседями, что закономерно сказывается и на развитии их собствен­ной культуры. Наглядные тому примеры можно почерпнуть из истории греческого изобразительного искусства раннего времени, за целым этапом которого утвердилось название периода восточного стиля. Это был период nOTTHjyik^QrojMflgaHc^^

Влияния эти слабели по мере освоения греками более совершенной техники художественного ремесла, уступая место активной творческой пе­реработке заимствованного. Использовав и усвоив чужеземный опыт, гре­ческое изобразительное искусство примерно с середины VII века до н. э. уже полностью вступает на самостоятельный путь, быстро обретает свои характерные черты и теперь уже само оказывает все возрастающее влия­ние на искусство Востока. В так называемый эллинистический период античной истории это влияние достигает своего апогея.

Однородные явления в раннее время наблюдаются и в других сферах культурной жизни греков. Из Египта и Вавилона приходит к ним и ус­пешно усваивается ряд математических, астрономических, медицинских знаний, из Финикии — алфавит, из Лидии — чеканка монеты. Все эти культурные заимствования явились не только отправными пунктами для развития греческой культуры, но послужили ей своего рода трампли­ном для дальнейшего взлета. При этом нужно учесть, что многое из заимствованного греками, в силу ряда специфических особенностей соци­ального строя древневосточных государств, на своей родине было уделом лишь ограниченного и замкнутого круга людей; греческая же культура чуть ли не с первых шагов своего поступательного движения, и уж во псяком случае в пору своего расцвета стала достоянием значительно бо­лее широких социальных слоев, в античном смысле этого слова, стала культурой народной. То ест^сужгурои[свободных\_лшдей.

Это очень важный исторический факт. Объяснения ему следует ис­кать прежде всего в том, что сложный, часто болезненный процесс пере­хода от пережитков родового строя, тормозивших развитие производи­тельных сил общества, к более прогрессивной для того времени классовой структуре рабовладельческого общества протекал в Греции без заметного вмешательства внешних сил и во всех передовых греческих общинах н сравнительно короткие исторические сроки привел к полной победе де­мократических сил над родовой аристократией.

В начавшихся греко-персидских войнах (V век до н. э.) эллинский мир, раздробленный на многие города-государства, оказался в состоянии объединить силы и отстоять свою свободу и независимость, добившись полной победы над грозным противником в растянувшихся на десятиле­тия военных действиях.

Историческое значение этой победы не приходится недооценивать. Она открыла перед всем греческим миром широкие перспективы дальней­шего беспрепятственного развития всех его производительных сил, знаме­новала собою вступление античной Греции в полосу величайшего эко­номического, политического и культурного расцвета.

Центром экономической, политической и культурной жизни становятся Афины, которым принадлежали наибольшие заслуги в ведении закончив­шейся победоносными результатами войны. Возглавленное афинянами большое объединение греческих городов не распадается и после окончания военных действий. Союзники подчиняются афинской гегемонии. В самих Афинах утверждается строй античной рабовладельческой демократии, возглавленной Периклом. В золотой век Перикла Афины становятся не Только крупнейшим по масштабам той эпохи центром экономической, по­литической, но и культурной жизни всего эллинского мира.

В Афинах при непосредственном участии таких выдающихся зодчих, кик Иктин, Калликрат и Мнесикл, возникает непревзойденный шедевр ан­тичной архитектуры — ансамбль Акрополя, увенчанный Парфеноном с зна­менитой на весь античный мир статуей Афины работы великого Фидия. Во иссх этих сооружениях, богато украшенных скульптурами и стенными росписями, архитектура вступает в гармоничное сочетание с ваянием и Живописью.

В это же самое время в Греции работает целая плеяда других замеча­тельных художников, имена которых прочно вошли в историю мирового Искусства: Поликлет, Пракситель, Мирон, Скопас.

Ключом бьет в греческих городах умственная жизнь.

/

Выступает со своей первой последовательно материалистической тео­рией атомов Демокрит. Занимаясь одновременно и астрономией и более широкими проблемами мироздания, создает свою систему, в основу кото­рой положены не представления о божественных силах, а представления о разуме, Анаксагор. Возникает как наука история, представленная тру­дами Геродота и его младшего современника гениального Фукидида. Гип­пократ закладывает основы научной медицины. Появляются многочис­ленные сочинения по самым различным отраслям знания, вплоть до коне­водства и поварского искусства.

Потребности умственной и общественной жизни приводят к возник­новению особой профессии софистов— платных учителей мудрости. За большие деньги они обучали желающих ораторскому искусству и искус­ству спора. В обстановке постоянных дебатов в народном собрании ов­ладеть этими искусствами для политических деятелей того времени было делом первостепенной важности. Логика вещей привела софистов к поста­новке коренной для философии всех времен проблемы познания. Софистами был выдвинут и ряд других острых теоретических вопросов. Освещение и ре­шение этих вопросов некоторыми из них не может не поражать своим радикализмом. Так, Протагор выдвинул и развил тезис о субъективности всякого познания — «человек есть мера всех вещей». Следование этому тезису приводило не только к отрицанию объективных истин, но и к от­рицанию обязательных для всех моральных норм. Продик не остановился | перед прямым выступлением против традиционной религии, объявив бо- \ гами полезные для людей силы природы. Не удивительно, что подобный радикализм вызвйл реакцию со стороны Сократа, который в противовес софистам создал учение об объективной истине, раскрывающейся в про­цессе самопознания и обязательной для всех морали.

Именно на это время приходится расцвет драматической поэзии и театра. В сложившихся условиях театральная сцена приобретает значение трибуны для наиболее широкого распространения новых мыслей, освеще­ния наиболее актуальных этических, политических и социальных проблем, волновавших умы современников. Поэтому драматическая^^юэзия,. впи­тавшая в 'себя весь опыт художественного творчества предшествующего времени, смогла отодвинуть на второй план все другие литературные жанры и на^дапй^зш^;^

Вторая половина этого века, впрочем, оказалась связанной с новой полосой тяжелых потрясений. На этот раз они были вызваны уже не внеш­ними причинами, но порождены нарастанием острых противоречий в са­мом греческом обществе, в конечном счете обусловленных всей системой общественных отношений, построенных на эксплуатации несвободного труда. Вылился этот кризис в двадцатисемилетнюю Пелопоннесскую вой­ну, с самого же начала обнаружившую тенденцию перерасти из военного столкновения двух группировок греческих государств, возглавляемых

Афинами и Спартой, в войну гражданскую. В ходе этой войны проявилось небывалое ожесточение участвующих в ней сторон. Поражение Афин и роспуск Афинского союза не разрешили кризиса. В IV веке до и. э. можно наблюдать дальнейшее его нарастание. Хронические.воеинне.ххол- кновения этого времени^ между отдельными греческими государствами и Группировками этих государств в обстановке вызванного войной экономи­ческого застоя знаменуют\_\_собою начало упадка, сказавшегося на всех сторонах культурной и общественной жизни Греции. Греческие города утрачивают способность к самостоятельному существованию и оказыва­ются вынужденными признать над собою верховную власть Македонской монархии.

Последними большими взлетами философской мысли античных греков были системы Платона и Аристотеля. Учение первого из них, к которому и большей или меньшей степени восходят все построения философов- идеалистов, не исключая и нам современных, по сути дела представляет собою призыв уйти в мир заоблачных абстрактных идей из мира, напол­ненного ожесточенной борьбой и непримиримыми противоречиями. Си­стема универсально одаренного Аристотеля подводит своего рода итог нсем накопленным до него знаниям. В то же время Аристотель заклады­вает фундамент для дальнейшего развития уже отпочковавшихся от фи­лософии отдельных естественно-научных и гуманитарных дисциплин. Реа­лизация этого грандиозного плана развития дифференцированных отрас­лей научного знания оказалась растянутой на века и осуществлялась уже не столько в самой Греции, сколько в новых центрах культурной и умст­венной жизни эллинистической эпохи.

Поступательное развитие изобразительных искусств, архитектуры и литературы происходит и дальше, но начавшийся упадок все же на них сказался. В произведениях изобразительного искусства, наряду с появле­нием новых шедевров, становятся заметными и элементы некой вычурно- < сти, ослабляющей силу их воздействия. В литературе, в частности дра­матической, наблюдается отход от прежних классических традиций и по­явление новых жанров, равняющихся на вкусы уже совсем других по своему духовному облику поколений эллинистического времени.

Широкое распространение сложившейся в Греции культуры на Восток и на Запад местами проходит поверхностно, затрагивая лишь верхние слои няселения эллинистических государств. Характерными для этого времени становятся и явления синкретизма— слияния разнородных культур. По­ложение это не изменилось и с образованием римской мировой державы. Римляне подверглись сильному влиянию греческой культуры еще в пору распространения своей власти на Италию. Однако и ими не все достиже­нии этой культуры были достаточно глубоко усвоены, даже если иметь в виду высшие слои римского общества. Что касается римских полноправ­ных граждан в целом, то подавляющее большинство их проявляло

значительно больший интерес к военной и политической деятельности, чем к искусствам и литературе. В этом отношении очень показательно, что признанный ^родоначальник художественной литературы на латинском ^языке Ливий ^ндроник бшГне римлянин, a rpjeK по национальности и вольноотпущенник по сшдалыюкуг"^ХбжЩттв. Из двух-наивсотее ярких и нам хорошо известных представителей латинской драматургии Плавт по рождению принадлежал к низшщ\_\_ слЬям^итч^^ ,

отпущенным потом его хозяином"за талант на

волю.

Не удивительно, что и театр, на первых порах представлявший собою р прямое заимствование, так и не стал органической частью культурной I жизни римского общества. Римские граждане предпочитали театральным зрелищам гладиаторские бои на арене цирка. Смертельные схватки спе­циально обученных искусству рукопашного боя рабов находили более живые отклики в их сердцах, будили воспоминания о пережитом и всегда могли оказаться практически полезными и для их военного будущего. Почти беспрерывные, длящиеся веками войны, в которых участвовали поколения римских граждан, не могли не оказать своего влияния на их психику, на их вкусы. Военные интересы в значительной мере определяли и зрелищную политику римского правительства и в республиканское время и во время империи.

Отнюдь не умаляя того большого вклада, какой был внесен латинскими . поэтами, писателями и художниками в сокровищницу мировой культуры, ! следует все же подчеркнуть, что Рим оставил в наследство грядущим векам не столько художественные и научные ценности — тут он выступает J скорее лишь в роли посредника, — сколько детально разработанные пра­вовые институты, действительно легшие в основу правотворчества всех европейских народов.

Античная эпоха отделена от нашего времени толщей тысячелетий. Культура этой эпохи, по крайней мере в Европе, послужила фундаментом для последующего культурного развития ряда народов. Но не сразу на этом фундаменте стали возводить стены нового здания. Закат античного мира и зарождение новых исторически более прогрессивных феодальных отношений первоначально в области культуры были не столько временем созидания, сколько временем разрушений. С востока на запад и с севера на юг движутся воинственные полчища диких, в глазах мира тогдашней цивилизации, людей. Они беспощадно опустошают на своем пути цвету­щие города, области и целые страны, безжалостно уничтожая памятники чуждой им культуры.

Но не меньшую рьяность в уничтожении этих памятников проявляют и прямые потомки тех, кто их создавал. С распространением христианства разрушение всего языческого стало делом благочестия для фанатически настроенных адептов нового вероучения. То же, что не успевали уничто­жить люди, приходило в запустение и упадок — с ним расправлялось ни­чего не щадящее время. Еще приходится удивляться, что при всех этих обстоятельствах за монастырскими стенами, в архивах и библиотеках уцелело некоторое число древних рукописей и находились люди, которые и в это время старательно переписывали произведения языческих поэтов и писателей. Спасению многих памятников античного искусства и мате­риальной культуры мы, однако, обязаны не столько людям, сколько земле: она сокрыла их в своем лоне до времен более благоприятных.

Новая эпоха вступала в свои права. По улицам городов, помнящих еще радостные праздники в честь богов античного пантеона, потянулись процессии монахов с опущенными к земле глазами. Не наслаждение да- . рованными человеку благами жизни, а отречение от мирской юдоли и мирских утех во имя вечного блаженства под райскими кущами теперь проповедовалось. Все вопросы, волновавшие умы людей предшествующих веков, были объявлены полностью решенными церковью, и всякая по­пытка пересмотра принятых ею догм считалась тягчайшим грехом.

Так продолжалось до тех пор, пока над погруженной во тьму сред­невековья Европой не заполыхала новая заря. В книге по истории театра не место и не время останавливаться на предпосылках и причинах, по­родивших этот огромного значения исторический перелом, выдвинувший на историческую арену новые прогрессивные силы. Достаточно будет на­помнить, что имя ему Возрождение. Возрождение чего? Всего того, что стремились долгое время забыть, но что не смогли забыть, потому что \* история ничего не забывает и все оставляет в ней глубокий, ничем не смы­ваемый след.

Поход против господства средневековой церкви и средневековой схо­ластики повели наиболее передовые и прогрессивные деятели того времени под лозунгом возрождения античной культуры. Для них она была куль­турой прежде всего светской, которую, следовательно, можно было про­тивопоставить церковной идеологии отживающей феодальной эпохи. В трудах античных философов, историков, писателей и поэтов, в античном искусстве поборники прогресса находили, как им казалось, подлинные об­разцы установлений, которые могли обеспечить гармоничное развитие и общества и человеческой личности.

В Италии, а потом и в других странах Западной Европы начинается повальное увлечение памятниками античной культуры, форменная за ними охота. Из книгохранилищ и архивов извлекаются все новые и новые ру­кописи произведений античных писателей, из развалин античных горо­дов — древние скульптуры, художественная керамика, надписи, монеты, ювелирные изделия и т. д. Особенно много памятников античной культуры попало в руки деятелей Возрождения после падения Византии. «В спа­сенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях, — пишет по этому поводу Ф. Энгельс, — перед

изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья».[[2]](#footnote-3)

После изобретения книгопечатания произведения античных писателей начинают издаваться, а памятники античного изобразительного искусства попадают в качестве ценнейших экспонатов в коллекции, наиболее бога­тых и могущественных людей, откуда многие из них потом перекочевали в музеи.

Нужно ли говорить, что увлечение античностью сопровождалось вос­торженным перед нею преклонением, безудержной идеализацией античной эпохи при почти полном отсутствии критического подхода к историческим свидетельствам о ней. Под вечно голубым, безоблачным небом древней Эллады жили гармонично развитые люди. Радость, красота, любовь и свобода были их высшими идеалами. Эллинские мыслители и художники воплощали эти идеалы в своих произведениях, а государственные деятели, ораторы и рядовые свободные граждане —в своих речах и доблестных поступках.

Сложившиеся в эпоху Возрождения представления оказались удиви­тельно стойкими и долговечными. «Пусть всякий будет греком, хотя по- своему, но пусть будет», — восклицал уже много, позже Гете, всецело на­ходившийся под обаянием античной культуры. Не случайно некоторые из современников и ближайших потомков этого великого поэта называли его «великим олимпийцем».

Всеобщего увлечения античностью не избежал и формировавшийся тогда европейский театр. Пути его развития сложны. Связи европейского театра с античным оборвались еще в начале феодальной эпохи, ибо и в глазах церкви, и верующих театр этот был прежде всего театром язы­ческим. Средневековые театрализованные зрелища, послужившие истоком европейского театра, связаны и с возникавшими стихийно народными развлечениями, и с так называемой литургической и полулитургической драмой, обязанной инициативе духовенства и органически связанной с церковным богослужением.

Феодальная обособленность европейских стран привела к тому, что в каждой из них театр пробивал себе свой особый путь. Но в эпоху Возрождения пути эти начинают скрещиваться. Идей этой эпохи прони­кают во все европейские страны и оказывают одинаково мощное воздей­ствие на их культурную жизнь. Сказывается это не только в проникнове­нии и утверждении античных сюжетов на сцене европейских театров. Речь тут должна идти о несравненно большем.

Во Франции, например, так называемый французский классицизм возвел принципы античного театрального^ .искусства в непререкаемую догму. Трактовались^ оШГ'довольно своеобразно. Под влиянием господст­вовавшего после Декарта в духовной жизни французов направления разум, а не опыт (ибо опыт постигается чувствами, а они могут обманывать) был объявлен верховным судьей в вопросах искусства. Это была отправ­ная точка для того, чтобы путем чистого умозрения установить незыбле­мые правила для художественного творчестжа: в нем не должно быть места произволу.

Правила эти, как, например, принцип так называемого «триединства» (единства времени, места и фабулы), не были придуманы французскими теоретиками театрального искусства, а найдены, так сказать, в готовом виде в творчестве. античных поэтов-драматургов. При этом французские теоретики увлеклись: они не заметили того, что античные поэты, автори­тет которых был для них непререкаем, были живыми людьми и прояв­ляли в своем творчестве присущую им индивидуальность. Ведь нн один из великих афинских трагиков V века до н. э. не похож на другого. И если и есть у них общие черты, то обусловлены они прежде всего тем, что пи­сались эти произведения для одного и того же афинского театра, предъяв-) лявшего трагикам-поэтам свои требования. Понять этого деятели француз­ского классицизма тогда еще не могли, потому что знали об античном театре, хотя и любили его безмерно, значительно меньше нашего. В ре­зультате их взгляды на драматургическое творчество утвердились, спо­собствуя закреплению канонической формы французской классической тра­гедии. Именно с позиций этого канона д'Обиньяк критиковал потом мо­лодого Корнеля, инкриминируя ему отступления в «Сиде» от якобы Аристотелева правила о трех единствах. Обвинение было тяжелым и в сле­дующей своей трагедии, «Гораций», написанной на античный сюжет, Корнель постарался исправиться, точно соблюдая правила трех единств. Только эта трагедия стала считаться первым классическим произведением Корнеля.

Постепенно увлечение античностью становилось более умеренным. В XVIII веке все более дают о себе знать попытки критического осмыс­ления великого наследства. В конце этого века впервые были высказаны научно обоснованные сомнения в исторической реальности величайшего в глазах всех поколений античных людей поэта, за честь именоваться родиной которого спорили друг с другом многие эллинские города,— сомне­ния в исторической реальности слепого старца Гомера: он ли был автором «Илиады» и «Одиссеи»? На этих сомнениях, однако, не остановились. Новая мысль развивалась в начале XIX века в целом ряде исследований. Началось наращивание в дальнейшем совершенно необъятной литературы по так называемому гомеровскому вопросу. Вскоре появились исследова­ния, поставившие под. сомнение и другие, принимавшиеся раньше на веру, факты, известные из произведений античных авторов.

Новое критическое направление в науке крепнет, набирает силы. Но, когда силы эти уже были набраны, и даже в избытке, появилась новая крайность: гиперкритицизм. Он стал модным в науке. Главная задача на­учных исследований была теперь сведена к проведению по возможности четкой границы между областью легендарного и не заслуживающего ни­какого доверия и областью «исторического», доверия заслуживающего. При этом оказалось, что с появлением чуть ли не каждого нового иссле­дования эта заслуживающая доверия область все время суживалась. Античным писателям перестали верить. Как из рога изобилия на них по­сыпались обвинения и в приверженности к извращающим историческую истину тенденциям, и в намеренном искажении исторической действитель­ности, и в неспособности понять свое время. Число белых пятен на карте наших представлений об античной эпохе росло.

Так продолжалось до 70-х годов XIX века, когда в изучении антич­ности вновь наметился крутой перелом. Он связан с именем Генриха Шлимана. Этот богатый коммерсант, одаренный редкими способностями к языкам, изучив древнегреческий, с упоением стал читать поэмы Гомера и проникся убеждением, что в поэтических произведениях такой огромной художественной силы может содержаться только правда. Совершенно не­ожиданно для всех он прекращает свою коммерческую деятельность и на свои средства, на свой страх и риск предпринимает поиски мифиче­ской Трои.

Как к этому отнесся тогдашний ученый мир? Примерно так, как мы бы отнеслись к человеку, вздумавшему заняться поисками сказочного города или того дерева, на котором сидел знаменитый Соловей-раз­бойник из былины об Илье Муромце, — странные причуды богатого и не­компетентного в науке человека; одни из них собирают различного рода коллекции экзотических предметов, другие интересуются балетом или кар­тинами, а этот вот отправился искать мифическую Трою.

Однако голоса скептиков скоро смолкли. Шлиман нашел Трою. Он обнаружил ее на холме Гиссарлык, расположенном в часе ходьбы от моря, на малоазийском берегу, у самого входа в древний Геллеспонт. И да будет ему прощено, что при раскопках этого древнейшего города были допущены некоторые археологические ошибки.

Не менее блестящие результаты дали раскопки Шлимана в древних Микенах — резиденции мифического царя Агамемнона. Это была не только мировая сенсация, но и очень важная веха на пути дальнейшего изучения античности. Для всех теперь стало ясно, что даже в самых фантастических по содержанию произведениях народного творчества, ухо­дящих своими корнями в глубь веков дописьменного периода, следует ис­кать и можно < находить зерна исторической истины, что в мифах, сказа­ниях, легендах и сказках, которые существуют у всех народов, может находить отражение реальная историческая действительность далекого прошлого. Рикошетом археологические открытия Генриха Шлимана и по­следовавшие за ними другие исследования подобного рода привели к пе- рермотру взглядов, высказанных представителями суперкритического на­правления. Получило преобладание более бережное отношение к содер­жащимся в античной традиции данным. Во многих случаях это привело к весьма плодотворным результатам.

.Взаимоотношения нашего — в широком значении этого слова — вре­мени с античной эпохой, таким образом, имеют свою историю. И каждый из периодов этой истории в большей или меньшей мере наложил на наши ' представления об этой эпохе свой отпечаток. Мы, например, должны от­давать себе полный отчет в том, что деятели эпохи Возрождения чрез­мерно увлекались античностью, идеализировали ее, пренебрегая историче­ской истиной. Мы хорошо знаем, что эти их взгляды не могут найти себе научного оправдания и все же... И все же полученные в наследство от эпохи Возрождения представления и образы — хотим ли мы этого или нет — продолжают в нас жить. Потому что жизнь их в нашем сознании, а может быть и подсознании, постоянно поддерживается. Она поддержи­вается теми произведениями живописи, графики, ваяния, декоративного искусства и античной эпохи, и гораздо более близких нам по времени эпох, которые мы видели и постоянно видим. Такое же воздействие ока­зывают на нас стихи и художественная проза, которую мы читали и чи­таем, театральные постановки, которые мы посещаем, архитектурные и декоративные особенности многих зданий, в которых мы бываем, наконец, даже те фильмы на сюжеты из античной жизни, которые мы смотрим на экранах кинотеатров.

Есть в античной эпохе действительно одно, кажущееся бесспорным, преимущество перед всеми позднейшими: она совпадает с молодостью че- • ловечества. Не с младенчеством или детством, а именно с молодостью,; то есть таким временем, когда уже полностью пробуждается сознательная жизнь и пытливый интерес ко всему окружающему, когда есть избыток" сил и нет никакого груза времени за плечами.

Античные люди не были в такой мере, как их далекие потомки, отя­гощены грузом прошлого. У них это прошлое упиралось в совсем тогда еще близкую границу дописьменного периода и заполнялось для них не столько учеными трудами историков (которые, как известно, проникают в присущие прошлым эпохам противоречия гораздо глубже и уж во вся­ком случае основательнее, чем современники этих эпох), сколько поэти­ческой фантазией народа.

Извечная потребность всех наделенных творческими способностями людей в создании нового, до них еще не бывалого, тогда могла удовлет­воряться и легче и полнее. Над античными мыслителями и учеными не тяготели в такой„мере, как над их потомками, ученые труды предшест­венников, и не должны они были пробивать путь своим новым мыслям через дебри чужих, ранее высказанных мнений. Отсюда классическая яс­ность и простота в их построениях. Она не может нас не пленять.

Античные поэты и писатели долгое время также могли не бояться уже использованных до них приемов художественного творчества. Гроз­ный для наших современников жупел шаблона для них почти не суще­ствовал. Если и встречаются в их произведениях повторения, то античная литература обладала завидной способностью превращать их в художе­ственные каноны, и тогда они уже никого не шокировали, а, напротив, помогали дальнейшему развитию художественного творчества.

Не были заняты натужными поисками новых форм и приемов и те, кто творил в области изобразительных искусств и архитектуры. По край­ней мере, в известной нам истории этих отраслей античного искусства трудно заметить следы каких-либо нарочитых исканий, продиктованных стремлением во что бы то ни стало и любой ценой оторваться от своих предшественников и превзойти их своей оригинальностью.

То же можно сказать и об античной драматургии и театре. Они роди­лись в Греции, унаследовав от прошлого традиции народных игровых обря­дов и впитав в себя все предшествующие достижения поэтического твор­чества. Все, что потом в этой отрасли искусства было достигнуто, было и новым и оригинальным. Потому что поле деятельности для античного театра ничем не было занято или ограничено.

Так или иначе, но и разоблачительная работа, проделанная предста­вителями критического и суперкритического направлений, тоже не прошла бесследно, и результатов ее нельзя не учитывать. Конечно, крайности тут не менее опасны, чем крайности идеализации. Это доказал Генрих Шли- ман. Его археологические открытия и все, что было сделано в науке после него, помогли найти некий средний путь, оправдываемый современ­ными научными достижениями. Людям, питающим интерес к античности в XX веке, очевидно, следует избрать именно этот путь. Не нужно пре­небрегать традициями, хотя бы уже по одному тому, что полностью от них оторваться мы все равно не сможем, но по возможности нужно вно­сить в эти традиции реалистические коррективы.

ВЕЛИКИЕ ДИОНИСИИ В АФИНАХ

Итак, сначала отдадим дань традиции. Голубое небо, синее море, омывающее живописные берега, холм Акрополя с его непревзойденным архитектурным ансамблем, сверкающие на южном солнце статуи, колоннады храмов и портиков и люди с классическими чертами лица в светлых туниках, живописно задрапированных гиматиями, Все, как в лучших иллюстрированных изданиях нашего вре­мени, широко распространенных во всех странах мира.

Если сбросить со счетов южное солнце, голубое небо, жи­вописные берега и действительно поражающее путешествен­ников своим лазурным цветом море, то во все остальные де­тали этой привлекательной картины, к сожалению, придется внести довольно существенные реалистические коррективы. Начать с того, что знаменитый пентеликонский мрамор имеет желтоватый оттенок и потому на солнце не сверкает, что статуи античных богов и героев в древности не были белыми, а раскрашивались.

Но не это еще самое главное. Всемирно известные творе­ния афинских зодчих, которые и сейчас вызывают восхище­ние многочисленных туристов, а современным грекам прино­сят немалый доход, в исторической действительности были лишь островами среди моря невзрачных, убогих сооружений. Афинские улицы были кривыми, пыльными, замусоренными и большей частью такими узкими, что по ним едва могла про­ехать одна повозка. В древних городах каждая пядь про­странства, окруженного оборонительными стенами, ценилась на вес золота. Улицы поэтому сужались до пределов возмож­ного, и дома строились впритык друг к другу.

Складывались эти дома из сырца и булыжника. Вторые этажи выступали над первыми. Деревянные лестницы со вторых этажей спускались прямо на улицу и мешали прохо­жим. Комнаты в домах были тесными, темными, с глинобит­ными полами. Окна, прорубавшиеся далеко не во всех поме­щениях, напоминали узкие щели. Стекол в них не было и при­крывались они ставнями. Многие дома не имели дворов, и тогда двери из комнат открывались прямо на улицу. Печи отсутствовали, и зимой обитатели этих домов спасались от холода и сырости у переносных жаровен. Канализации, в на­шем ее понимании, конечно, тоже не существовало. Геродот, например, искренне удивлялся тому, что египтянё «испраж­няются дома, а едят за домом на улицах», тогда как его соотечественники, очевидно, поступали как раз наоборот.[[3]](#footnote-4)

В таких бытовых условиях жило подавляющее число афи­нян и в золотой век Перикла, когда и Афины и вся древняя Эллада достигли, по выражению К. Маркса, «высочайшего внутреннего расцвета». Даже дома состоятельных и имени­тых афинских граждан, как было принято писать в пособиях по классическим древностям для гимназистов, «отличались скромностью и простотой».

Но дома, по афинским обычаям, главным образом пребы­вали одни женщины со своими дочерьми и малыми детьми. Большая часть жителей города, пользуясь мягкостью юж­ного климата, проводила свое время под открытым небом. Афинские улицы с самого утра и до вечера были полны на­рода. В любой час на них можно было увидеть и афинских граждан, и свободных, но неполноправных метеков, занимав­шихся всеми видами ремесел и торговлей, и многочисленных приезжих из других городов, и рабов, свозимых сюда из всех стран тогдашнего мира.

Как и на всякой многолюдной улице, здесь, очевидно, можно было встретить некрасивых людей значительно чаще, чем красивых. Греки — южане. Преобладали среди них брюнеты. Ведь златокудрыми среди эллинов были лишь бес­смертные боги; им, так сказать, положено было отличаться от обыкновенных людей незаурядностью своей внешности. Красота и свежесть южных женщин недолговечна. И вряд ли афиняне и афинянки в массе своей очень походили на те из­ваянные из мрамора скульптуры античных художников, клас­сической красотой которых мы сейчас любуемся. Более точно отражают действительность, очевидно, те шутливые, иной раз карикатурные изображения, какие встречаются в античной вазовой живописи и терракотах.

К этому нужно еще прибавить, что питались афиняне от­нюдь не амброзией и нектаром, а в изобилии ели чеснок, бывший неотъемлемой частью дневного рациона каждого эл­лина, так что, очутись мы чудом на улицах античных Афин рядом с их обитателями, мы бы наверняка сразу это почув­ствовали.

Не знала античная эпоха на всем своем протяжении и мыла — ни туалетного, ни стирального. Правда, у афинян были в ходу и отечественные и импортные благовония. Вряд ли, однако, ими широко пользовались по обе стороны от ры­ночных прилавков, в мастерских и на улицах, не говоря уже о том, что подавляющая часть городского населения думала не столько об этих благовониях, сколько о том, чтобы после трудового дня заснуть сытой.

Отсутствие мыла затрудняло стирку. Поэтому шерстяные одежды античных людей, которые были очень распростра­нены, стирались весьма редко и очень несовершенно. Из ис­точников более позднего, уже римского времени, известно, что в таких случаях шерстяные одежды неделями вымачива­лись в моче. Отложения пота на ткани в сочетании с содер­жащейся в моче кислотой образовывали своего рода жидкое аммиачное мыло, призванное очищать эти ткани.

Если уж писать об афинской бытовой гигиене, нельзя не упомянуть и о цирюльнях. В Афинах их было много. В ци­рюльнях не только подстригали бороды и делали прически. Они служили местом встреч и обмена новостями. Показатель­но, что одну из наиболее трагических за всю историю древ­них Афин вестей—весть о гибели в Сицилии в годы Пело­поннесской войны цвета афинского войска и значительной части флота — афинские граждане услышали из уст цирюль­ника.

17

Однако наибольшее оживление в Афинах царило не в цирюльнях и не под колоннадами, где тоже велись и дело­вые и всякого рода другие разговоры, а на рыночной пло­щади — афинской агоре. Она была истинным деловым, торго­вым и вместе с тем официальным центром города. Потому, что, наряду с ларьками, временными будками, окружающими площадь лавками и специально выстроенным афинским

2 Д. Каллистовправительством для торговли мукой помещением, здесь же на­ходились афинский суд, афинский совет, государственный архив, то есть наиболее важные присутственные места.

С самого раннего утра к рынку устремлялись крестьяне с овощами, фруктами и домашней живностью, рыбаки с кор­зинами, наполненными рыбой, горшечники со своим товаром, женщины с пряжей и венками, уличные торговцы съестным с лотками и т. д. Афинские хозяйки, особенно из состоятель­ных семей, рынка не посещали. По укоренившемуся обычаю все закупки производились их мужьями, отправлявшимися на рынок в сопровождении одного-двух рабов. Закупленное от­сылалось с этими рабами домой, потому что у хозяев их было много и других дел на рынке. Не лишним было осведомиться о ценах на те или иные товары или подойти к столам трапед- зитов, занимавшихся, как мы бы теперь сказали, валютными операциями. Здесь же рядом на холме Колона была своеоб­разная биржа труда, на которой свободные люди различных специальностей предлагали свои услуги. Здесь можно было нанять хорошего повара для предстоящего пира или других людей нужной специальности на небольшой срок. На рынке же продавали и покупали рабов. Наконец, на рынке смотрели петушиные бои, до которых афиняне были величайшими охот­никами, или играли в кости.

Каждый здесь был занят своим делом. Одни хотели по­дороже продать, другие — подешевле купить. И те и другие с южным темпераментом жестикулировали, кричали, торго­вались, спорили, обвиняли друг друга в недобросовестности. Видимо, не так уж редко дело доходило до вмешательства агораномов — особых должностных лиц, в обязанности кото­рых входило наблюдение за порядком на рынке.

Это были деловые будни большого античного города. Но бывали в этом городе и праздники. Много праздников — го^ раздо больше, чем в последующие века христианской эпохи. И вот в эти праздники с наибольшей полнотой и ясностью выступают на первый план те черты быта античных греков, которые действительно не могут не вызывать чувства восхи­щения. Была здесь одна поражающая особенность, одинаково присущая и быту состоятельных людей, и быту людей сред­него достатка, и быту бедняков. Эта особенность — вкус.

Среди самых разнообразных предметов, сохраненных зем­лей и извлекаемых на ее поверхность в ходе раскопок, без­вкусных вещей почти не встречается. Находят во время рас­копок посуду самых различных форм и назначений —и простую и расписную. Находят светильники и терракоты, детские игрушки, ювелирные изделия. Бывают все эти вещи сделаны и лучше и хуже — на периферии античного мира обычно хуже, чем в центрах. Но ничего, отдаленно напомина­ющего рыночные коврики XIX и XX веков с их белыми лебе­дями, плавающими по густо-синему пруду, при расследовании античных поселений, как правило, не находят.

Не знает античная эпоха и безвкусных храмов, палестр, театров и других сооружений общественного назначения. Не знали афиняне классического времени и безвкусных праздни­ков, связанных с пьянством, обжорством, грубостью.

Наиболее крупные афинские праздники длились по не­скольку дней. Но, судя по всему, что мы о них знаем, были они не днями праздности, а днями празднований, строго ре­гламентированными разного рода обычаями и обрядами, свято соблюдавшимися и передававшимися из поколения в по­коление. Именно разного рода обычаями и обрядами, необык­новенно гармонично сочетавшимися друг с другом. Ибо были предусмотрены этими обычаями и обрядами и торжественные шествия, и культовые церемонии, и часы безмятежного на­родного веселья, когда каждому была предоставлена полная свобода веселиться, как он хотел, и хоровые, музыкальные и гимнастические состязания с присуждением наград победи­телям, и состязания драматические.

Последние приурочивались к праздникам бога Диониса, прежде всего к так называемым Великим Дионисиям. Они праздновались в месяце Элафеболионе афинского лунного календаря, соответствующем нашему марту. Это время, когда на юге полностью вступает в свои права весна. Когда после зимнего перерыва возобновлялась навигация и в Афины съезжалось множество людей из близких и далеких грече­ских и не греческих заморских городов. Когда все в природе расцветало, и солнце, с нашей северной точки зрения, начи­нало светить и греть уже совсем по-летнему.

2\*

В один из весенних дней, следовавший сразу после того как на афинском небе появлялась первая четверть молодой луны, начинались Великие Дионисии. Начинались они, как и все в Афинах, ранним утром, на восходе солнца. В будние дни в городе в этот час закипала обычная деловая жизнь. Но в этот день будничная жизнь города замирала. Тихо было на рыночной площади. Не функционировали суды, совет и другие официальные присутствия. Кредиторы в дни празд­ника оставляли в покое своих должников, никого в городе

19

нельзя было подвергнуть аресту или заточению, узников вы­пускали из тюрем на поруки, чтобы и они могли принять участие в великом празднике Диониса.

Много людей из всех областей Греции съезжалось в Афи­ны на этот праздник. В их числе и официальные делегаты от союзных Афинам городов. Эти последние собирались не только для услады души, но и по причинам куда более про­заическим. К Великим Дионисиям была приурочена выплата союзниками в государственную казну Афин причитавшейся с них по афинской раскладке подати. Для афинского прави­тельства это было, очевидно, делом далеко не лишним. Про­ведение пышных торжеств сопровождалось большими расхо­дами. В таких случаях афиняне никогда не скупились. Это было вопросом их государственного престижа.

Итак, утром все афиняне в праздничных одеждах устрем­лялись к юго-восточному склону Акрополя, где рядом с те­атром находился небольшой храм бога Диониса.

Здесь собирался весь город: жрецы, официальные долж­ностные лица, представлявшие афинское государство, все афинские граждане обоего пола и неграждане — афинские метеки и приезжие из других городов.

Предстояло вынести из храма Диониса его деревянную статую и перенести ее в театр, чтобы бог, так сказать, лично мог присутствовать на проводившихся в его честь драмати­ческих состязаниях.

От храма Диониса до театра рукой подать, они находи­лись почти рядом. Но коротким путем не пользовались. Нужно было воспроизвести весь тот путь, по которому, со­гласно преданию, Дионис впервые пришел в Афины. И вот эфебы — юноши, проходившие обязательное для всех полно­правных афинян двухлетнее военное обучение, — торжест­венно выносили статую Диониса, и начиналась праздничная процессия. Все в ней заранее и давно было предусмотрено. За эфебами, несущими статую бога, следовали в определен­ном порядке жрецы, афинские власти, мальчики в празднич­ных одеждах — сыновья афинских граждан, — возглавляемые своими наставниками, самые красивые, специально для того отобранные афинские девушки с корзинами цветов на голо­вах; дальше несли всякого рода праздничные аксессуары, вели жертвенных животных, следовали граждане и все ос­тальные участники празднеству.

Процессия огибала юго-воАочный склон Акрополя, выхо­дила на самую парадную афинскую улицу — улицу Тренож­ников, названную так потому, что на ней стояли бронзовые треножники, присуждавшиеся за победы на хоровых состя­заниях. Следуя по этой улице, процессия достигала большой площади и останавливалась у алтаря Двенадцати богов. Здесь совершались жертвоприношения и произносились мо­литвы. Потом по Дромосу, самой большой и широкой улице Афин, процессия выходила к Дипилонским воротам. Сразу за ними находился Внешний Керамик — самое древнее афин­ское кладбище. После греко-персидских войн на нем хоро­нили только граждан, павших смертью храбрых за свое оте­чество на полях сражений, и самых именитых афинских государственных деятелей. Процессия проходила между над­гробными памятниками, по дороге, ведущей к роще, которая носила имя мифического афинского героя Академа.

На месте рощи Академа раньше была выжженная солн­цем, бесплодная земля. Но в пору наиболее острых полити­ческих боев между сторонниками демократического строя и олигархической группировкой вождь последней, Кимон, чтобы расположить сограждан в свою пользу, на собственные сред­ства провел оросительные работы и посадил деревья. В полу­тора километрах от Афин возник прекрасный парк с тенистыми аллеями и статуями. Здесь впоследствии занимался со своими учениками философ Платон и по имени этой рощи привер­женцев его учения потом стали называть «академиками».

Именно в этот парк и направлялась праздничная процес­сия. На одной из его лужаек эфебы устанавливали статую Диониса. Тут же начиналось его чествование. Группа за группой подходили сыновья и внуки афинских граждан к статуе бога и по очереди, каждая группа под руководством своего учителя, исполняли во славу Диониса посвященные ему песнопения. Слушая пение мальчиков, взрослые участ­ники праздника, может быть, вспоминали то невозвратное время, когда сами они вот такими же звонкими голосами прославляли радостного бога плодоносящей природы. Это должно было настраивать их на сентиментальный лад. Но не следовало забывать и о лежащей на них обязанности: они должны были решить, какой из десяти хоров мальчиков, представлявших все десять фил, на которые делились афин­ские граждане, пел лучше всех остальных. С выступления мальчиков начинались праздничные состязания в честь бога Диониса.

Только когда солнце склонялось к закату, покидали уча­стники праздника рощу Академа и отправлялись в обратный путь. Процессии теперь уже не было. Возвращались в город в быстро наступающих сумерках кто с кем хотел, группами, парами, в одиночку. Только одни эфебы были обя­заны доставить статую бога в театр на склоне Акрополя. Всем остальным предоставлялась полная свобода. Настрое­ние было приподнятым, радостным. Шутки, смех, песни, звуки свирелей. В городе, за Дипилонскими воротами, всех ждало угощение. О нем должны были позаботиться наиболее состо­ятельные и видные афиняне, которым очень не мешало перед очередными ежегодными выборами на руководящие государ­ственные посты заручиться расположением своих сограждан. По всем признакам они это хорошо понимали.

Под угощением в первую очередь, конечно, разумелось вино. Сосуды с вином расставляли между колоннами порти­ков и у статуй вдоль всего Дромоса на традиционных под­стилках из зеленого плюща — растения бога Диониса. Под покровом южной ночи, при свете пылающих факелов устра­ивались пирушки. Появлялись ряженые—буйная свита Дио­ниса: сатиры, силены, вакханки, которых изображали пере­одетые юноши, веселый пастушеский бог Пан с растрепанными волосами и козлиными ногами. Начинались пляски под звуки флейт и тимпанов, песни. До театра Диониса, видимо, до­ходили только одни эфебы со своей священной ношей.

Следующие два праздничных дня были целиком посвяще­ны состязаниям хоров у жертвенника Диониса. На этот раз уже пели не мальчики, а взрослые, также представлявшие десять афинских гражданских фил. Хору, победившему в со­ревновании, присуждался треножник. Такой наградой горди­лись не только организаторы хора и те, кто в нем пел, но и все их сограждане по филе.

На четвертый день праздника Великих Дионисий в театре начинались драматические состязания. С восхода и до захода солнца шли они потом еще два дня. Это была самая важная, самая значительная часть празднований Диониса, к которой в Афинах долго и тщательно готовились. Именно в дни дра­матических состязаний праздник Великих Дионисий достигал своей кульминации.

Афиняне приходили в свой театр, таким образом, не после утомительного для многих из них рабочего дня, еще не от­решившимися от повседневных забот. Они успевали отойти от них за три предшествующих дня праздника, наполненных яр­кими и разнообразными впечатлениями. Главное назначение этого праздника, как, впрочем, и всех других, в том и состо­яло, чтобы освободить его участников от оков будничного, за­ставить их забыть отрицательные стороны повседневного быта, наполнить их сердца радостным, возвышенным настроением. И надо отдать должное древним афинянам: цель эта дости­галась ими с редкой последовательностью.

Соответствующее торжествам Диониса праздничное на­строение поддерживалось у афинян и всем тем, что они ви­дели и слышали в своем театре. Сценическое отображение жизни в формах самой жизни не могло бы иметь здесь успеха. К театру предъявлялись совершенно иные требования. Афин­ские зрители классического времени были бы разочарованы, а пожалуй, и возмущены, если бы в театре им стали показы­вать то, что они видели вокруг себя изо дня в день. Театр, в их представлении, должен был высоко стоять над повсе­дневной жизнью, и не просто людей, а «.. .лучших людей, не­жели ныне существующие», по мнению Аристотеля («Поэти­ка», 2, 1448а), должна была изображать трагедия.

Сюжеты для трагедий поэтому, как правило, заимствова­лись не из настоящего, не из окружающей жизни, а из дале­кого прошлого. При этом мифического прошлого, то есть та­кого прошлого, которое никогда не было настоящим. «Задача поэта, — пишет Аристотель («Поэтика», 9, 1451а), — говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы слу­читься. .. поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит о более общем...» Под этим «более общим» подразумевалась не столько сама жизнь, хотя бы и трактуе­мая на сцене очень обобщенно, сколько те общие принципы, которые ею управляли, подчиняя себе поведение людей и пред­определяя их судьбы. В глазах древних это было действи­тельно «серьезнее истории», под которой Аристотелем, как и другими его современниками, понималась история прагмати­ческая, излагающая одни факты.

Даже в единственной дошедшей до нашего времени траге­дии на исторический сюжет — «Персах» Эсхила — речь, в сущ­ности, идет не об исторических и военных событиях, участни­ком которых был автор, но о гораздо более общей и широкой теме возмездия, постигшей персидского царя за чрезмерную гордость, и эллинском патриотизме.

Было бы неправильным видеть только отражение быта и в другом жанре античной драматургии — античной комедии V века до н. э. Целью этой комедии было прежде всего не отображение быта, а насмешка над повседневным бытом. И не над бытом отдельных людей, а бытом всей афинской общины, афинского государства. Это была политическая ко­медия. Используя приемы гротеска, авторы ее смело откли­кались на самые животрепещущие и острые проблемы обще­ственной и политической жизни Афин. В комедиях, ставив­шихся на афинской сцене, зрители могли увидеть нечто такое, чего почти никогда не доводилось потом видеть в своих театрах зрителям позднейших эпох. Перед глазами афинских граждан в нарочито карикатурном обличье выступали даже наиболее влиятельные деятели того времени, от которых, ка­залось бы, зависела не только судьба отдельных людей, но и судьбы всех афинских граждан и их государства. И, чтобы у зрителей не могло возникнуть никаких сомнений в том, кого они перед собой видят, деятели эти сплошь и рядом называ­лись на сцене своими собственными именами, а изображав­шие их актеры выступали в масках с чертами портретного сходства. Могли афинские граждане на той же сцене увидеть и злую карикатуру на самих себя. В одной из комедий Ари­стофана «Народ» — «Демос» — представлен в образе выжив­шего из ума старца, которым помыкают его слуги — проныр­ливые и беззастенчивые проходимцы. И ставилась эта коме­дия на театральной сцене тогда, когда в Афинах утвердился строй античной рабовладельческой демократии и афинский «демос» официально был провозглашен носителем абсолютной верховной государственной власти.

В чаянии таких зрелищ, вызывавших глубокие пережива-. ния, размышления или гомерический хохот, собирались афи­няне на четвертый день Великих Дионисий у своего театра; собирались задолго до начала спектаклей, то есть, очевидно, еще до восхода солнца. Каждому хотелось занять место по­лучше.

По форме своей и устройству афинский театр Диониса напоминал, скорее всего, стадион нашего времени или цирк под открытым небом, но с одной усеченной его половиной. Места для зрителей, расположенные рядами по склону Акро­поля, амфитеатром спускались к круглой площадке — «орхе­стре» с алтарем бога Диониса посередине. На этой круглой площадке в V веке до н. э. и происходило сценическое дей­ствие— выступал хор, актеры и статисты. К орхестре с про­тивоположной от зрителей стороны примыкала деревянная пристройка — «скене» (в буквальном переводе «палатка»), служившая складом для театрального реквизита и местом, где переодевались и меняли маски исполнители. Одна из сто­рон этой пристройки, обращенная к зрителям, служила деко­рацией, изображая здание с центральным и двумя боковыми выходами к орхестре.

В золотой век Перикла за право входа в театр полагалась небольшая плата. Но малосостоятельных афинских граждан это не должно было смущать. По закону, проведенному при Перикле, они получали в праздничные дни особое пособие из государственной казны в два обола специально на посещение театра —так называемый теорикон (зрелищные деньги). И вот со свинцовыми марками в руках, удостоверявшими их право на вход в театр, зрители спешили через орхестру под­няться к своим местам. Места эти, по-видимому, не были ну­мерованы. На свинцовых марках обозначался лишь сектор, отведенный для граждан той или иной филы. Первые ряды мест у орхестры предназначались для особо почетных посети­телей театра: жрецов бога Диониса, должностных лиц афин­ского государства и граждан, удостоенных особых почестей за какие-либо заслуги перед государством.

Многие из посетителей театра приносили с собой подушки, чтобы было мягче сидеть, а также захватывали с собой еду. Ведь пробыть в театре всем им предстояло до самого захода солнца. При таком скоплении народа дело, видимо, не обхо­дилось и без всякого рода конфликтов между зрителями, воз­никавших на почве споров из-за мест или по каким-либо другим причинам. На этот случай в театре все время нахо­дились особые блюстители порядка с длинными палками. В случае необходимости они могли всегда пустить их в ход. - и зрители об этом прекрасно знали.

Когда все были в сборе и сидели на своих местах, насту пал торжественный момент. Перед глазами зрителей проноси­лись— к вящей славе афинского государства—-дары, пре­поднесенные народу афинскому его союзниками, а фактиче­ски—целиком зависимыми от Афин городами. Тут же те граждане союзных городов, которые отдали свою жизнь за афинские интересы, сражаясь с врагами Афин в бесчисленных в то время вооруженных столкновениях, удостаивались бла­годарности афинского государства. Поскольку чествуемые граждане уже не могли выслушать эту благодарность лично, выводились на орхестру их сыновья. Выходили они в полном вооружении, подаренном им афинянами, и глашатай объяв­лял, что эти юноши будут пользоваться оружием только для выполнения своего долга афинских союзников.

Затем наступал черед афинских граждан, чествуемых и самими афинянами, и их союзниками за различного рода

услуги, оказанные ими собственному отечеству и союзным городам. По очереди выходили они на орхестру, и афинские архонты под приветственные возгласы всех присутствующих и звуки труб венчали их золотыми венками. Кстати сказать, эта церемония не так уж дорого обходилась афинскому госу­дарству, потому что было принято потом посвящать эти вен­ки богине Афине, и, следовательно, затраченное на их изго­товление золото только перекочевывало из одного отделения афинской казны в другое ^—из общегосударственной казны в так называемую казну богини Афины, также находившуюся в полном распоряжении афинского государства.

Вслед за чествованиями начиналась церемония религиоз­ная: жертвоприношения на алтаре Диониса перед его статуей и обряд очищения всех собравшихся в театре. Только люди, прошедшие через этот обряд, могли находиться здесь, не ос­кверняя своим присутствием театра этого бога. В жертву Дионису приносили поросят. Потом кровью их окроплялись все, кто находился в театре, а мясо разрезалось на мелкие кусочки и разносилось по рядам зрителей, которые тут же с благоговением его проглатывали. Только после такого риту­ала можно было приступить к самому главному. Судьи состя­зания были уже выбраны, жребий брошен и на основании его установлен порядок следования трагедий, сатировских драм и комедий тех авторов-поэтов, которые были допущены к дра­матическим состязаниям. Звуки труб возвещали о начале первого спектакля. Только они смолкали, как раздавался тра­диционный возглас первого афинского архонта: «Введи свой хор...», — тут следовало имя поэта-драматурга, пьесу кото­рого сейчас должны были увидеть зрители. И вот рядами (в трагедии по три человека, в комедии — по четыре) на ор­хестру, предшествуемый флейтистом, выходил и выстра­ивался правильным четырехугольником хор во главе со своим корифеем—запевалой. Начиналось театральное действие.

Крайне трудно сейчас представить себе это театральное действие в том виде, в каком оно протекало перед афинянами V века до н. э. До нашего времени дошел лишь поэтический текст некоторого числа трагедий, комедий и всего одной са- тировской драмы. Кроме того, мы располагаем: рядом обычно скудных фрагментов из недошедших до нас произведений ан­тичной драматургии; немногочисленными и не во всем для нас ясными свидетельствами современников об античном те­атре и одним не полностью сохранившимся теоретическим трактатом о нем Аристотеля; надписями, в которых в сухой протокольной форме фиксировались результаты драматиче­ских состязаний; изображениями театральных сцен в вазовой живописи и других сохранившихся памятниках античного изо­бразительного искусства разного времени; руинами античных театральных сооружений.

Практически, комбинируя такого рода данные, в лучшем случае можно восстановить лишь отдельные части того еди­ного художественного целого, какое в свое время в нерас- члененном виде воспринималось древними афинянами в теат­ре Диониса. Мы хорошо знаем, что в состав этого целого входили и музыка, и пение — хоровое и сольное, — и игра актеров, и танец, и декорации, и всякого рода сценические эффекты, достигаемые путем использования театральной тех­ники, которая ведь тоже тогда существовала.

Но что от всего этого осталось? От музыки — ничего. О разнообразии музыкальных композиций можно лишь дога­дываться по меняющимся стихотворным ритмам и размерам в дошедших до нас драматургических произведениях. От игры актеров — тоже ничего; до нас дошли лишь имена некоторых из этих актеров. О танце можно судить по некоторым изобра­жениям их в вазовой живописи. Но разве можно по рисун­кам, фиксирующим только отдельные движения танцоров, представить себе, как сменялись в определенном ритме эти движения одно другим, как все это выглядело в живой дейст­вительности! Почти то же можно сказать и о других источни­ках имеющихся сведений по античному театру. Даже сохра­нившиеся на поверхности земли остатки театральных сооружений античного времени в этом отношении не состав­ляют исключения: на протяжении веков они неоднократно подвергались всякого рода переделкам и перестройкам и те­перь не очень-то легко представить их себе в первоначальном виде.

Наши познавательные возможности, таким образом, ока­зываются весьма ограниченными. Воскресить то, что происхо­дило на афинской сцене во всей полноте и своеобразии, нам явно не по силам. Вряд ли тут можно выйти за пределы простого перечня тех особенностей античного спектакля, ка­кие нам известны на основании всей совокупности имеющихся данных.

Спектакль этот с полным на то правом можно назвать и музыкальным и хоровым: музыкальным в том смысле, что песь строй его был подчинен законам музыкальной ком­позиции и ритма; хоровым — потому что выступления хора с начала и до конца его пронизывали. Спектакль, как правило, начинался с традиционного пролога и выступления хора: так называемого «парода», когда хоревты с маршевой песней под аккомпанемент флейты выходили через один из боковых проходов на орхестру и становились лицом к зрителям. До самого конца спектакля хор потом уже орхестру не покидал, оставляя ее лишь под звуки заключительной песни. Она тоже исполнялась на маршевый мотив и называлась «эксодом» — буквально «исходом». Эксод знаменовал собою конец спек­такля.

На орхестре хор исполнял, уже на другие мотивы, так называемые «стасимы» — буквально «песни стоя». Название это не точно, потому что пение стасимов сопровождалось дви­жениями хора вокруг алтаря Диониса; сначала в одном на­правлении, когда исполнялась строфа, потом в обратном, ко­гда исполнялась антистрофа. С современной точки зрения пение это было довольно монотонным, так как хор, для того чтобы зрители могли лучше уловить слова текста, пел всегда в унисон. Пение сменялось речитативами и декламацией, но последние исполнялись уже не хором в полном составе, а лишь одним корифеем: по ходу действия он вступал в диалоги с актерами. ^

От пения были неотделимы ритмические телодвижения хо- ревтов, переходившие в танец. Характер этих телодвижений определялся общим ходом сценического действия. Но помимо таких подчиненных сценическому действию танцев, в спектакль вставлялись и самостоятельные хореографические выступле­ния. В трагедии таким танцем была строгая и торжествен­ная «эммелия», состоявшая не столько в движениях танцую­щего, сколько в игре его рук и верхней части тела. В сати- ровской драме и особенно комедии танцы носили значительно более темпераментный характер, нередко выливаясь в форму эротических плясок. Такова была в драме сатиров быстрая, полная огня «сикиннида», а в комедиях — фривольный, эроти­ческий «кордак».

В одних своих выступлениях хор комментировал сцениче­ское действие, в других — выражал эмоциональную его сто­рону, придавая действию большую выразительность, но во всех случаях не он его создавал. Выступления хора сочетались с игрой актеров, которые произносили монологи или прини­мали участие в диалогах. Выступали актеры и с сольными песнями, а также пели вместе с хором, например, в так на­зываемом «коммосе», представлявшем собою, по определе­нию Аристотеля, «общий плач хора и актера». Наконец, игра актера также сопровождалась ритмическими телодвижениями.

По мере развития театра удельный вес актера в спектак­лях все время возрастал, а хора — соответственно сокращался. Актерские выступления постепенно становились костяком спектакля. Однако в V веке до н. з., в пору наивысшего рас­цвета греческой драматургии и театра, сценическое действие было еще немыслимо без сочетания актерских выступлений с выступлениями хора.

Неповторимое своеобразие греческого театра проявлялось во всем. Выделившись в самостоятельный вид искусства, те­атр продолжает в Древней Греции сохранять органическую связь с породившими его религиозно-обрядовыми традициями. Считалось, что Дионис в дни своих праздников незримо при­сутствует в театре: сценическое действие происходило непо­средственно у его алтаря. Это во многом должно было пред­решить весь ход театрального представления и наиболее характерные особенности его стиля. В какой-то мере теат­ральное действие сохраняло черты богослужения. Не того, лишенного всякой жизнерадостности богослужения, какое в более поздние века отправлялось в церквах, мечетях или буддийских храмах, а богослужения античного, выливавше­гося и в формы торжественных культовых процедур с жертво­приношениями, и в формы карнавальных шествий, хороводов ряженых и веселых гулянок.

Своеобразие античного театра и в том, что ни одно пред­назначенное для постановки в нем драматургическое произве­дение не написано в проз.е — все без единого исключения стихами. Уже одно это создавало барьер между повседневной жизнью и сценой.

При этом поэты-драматурги пользовались не тем языком, на каком говорили афиняне их времени. В ходу у них был язык совсем особый: аттический язык предшествующей эпохи, то есть язык архаический, вышедший уже из употребления, притом со значительными примесями таких ионийских слов и оборотов, какие из живого разговорного языка тоже давно уже выпали. Встречаются, кроме того, в трагедиях слова и формы, заимствованные из гомеровского эпоса, а в хоровых партиях — из дорийского диалекта. Совсем необычны и далеки от живой речи также используемые в трагедиях метафоры и расстановка слов в предложениях.

С. И. Соболевский, характеризуя язык трагедий, приводит остроумное сравнение. Что бы сказали нынешние посетители театра — спрашивает он — если бы «какой-нибудь наш со­временник написал драму языком XVIII века, например, язы­ком Сумарокова, с прибавкой значительного числа церковно­славянских слов и небольшой примесью слов украинских. Это и было бы подобием языка диалога в греческой траге­дии».[[4]](#footnote-5)

На таком языке — явно искусственном — не только писали поэты, но и выступали афинские актеры перед множеством своих сограждан. Выступали они к тому же в совершенно не­обычных, пышных и ярких одеждах древнего покроя, каких никто, за исключением одних жрецов бога Диониса, давно уже не носил. Под одежды эти поддевали особого рода накладки, которые совершенно изменяли нормальные пропорции челове­ческого тела. На ногах у актеров была особая обувь, непо­мерно увеличивавшая рост. Играли они в масках и в масках же пели и танцевали хоревты. Само собой разумеется, что маски эти лишь очень относительно могли походить на живые человеческие лица. Все женские роли исполнялись актерами- мужчинами, ибо женщины никогда не допускались на сцену афинского театра. Как бы ни были талантливы исполнители этих ролей, живого женского обаяния в свою игру они, ко­нечно, внести не могли, и создаваемые ими женские образы должны были выглядеть весьма схематично.

Как же воспринимались все эти сугубо условные приемы сценического изображения действительности многочисленными посетителями афинского театра? Что чувствовали они и пе­реживали, взирая со своих мест на актеров и хоревтов в ди­ковинных старомодных одеяниях и причудливых масках с застывшими выражениями человеческих лиц, внимая доно­сившимся до них из орхестры необычайным стихотворным ре­чам, уснащенным непривычными для их слуха словами и оборотами?

Афинская театральная публика отнюдь не была на спек­таклях пассивной. Об этом свидетельствует ряд античных ав­торов. Зрители живо, темпераментно реагировали на все то, что показывали им на театральной сцене. В одних случаях — восторженными, шумными овациями и аплодисментами, в дру­гих— свистом и криками возмущения. А известны и такие случаи, когда зрители вскакивали со своих мест в полной го­товности ринуться на орхестру, чтобы изгнать, а то и избить не пришедшихся им по вкусу актеров.

Нет, однако, ни одного такого свидетельства, из которого бы следовало, что посетители афинского театра выражали свое одобрение или возмущение не по поводу содержания ви­денных ими там трагедий, комедий и сатировских драм или игры актеров, а по поводу самой постановки этих спектаклей п практиковавшихся приемов сценического изображения. Ос­тается прийти к выводу, что, как ни были условны эти при­емы, воспринимались они как нечто весьма привычное и само собой разумеющееся.

Очевидно, в приемах сценического изображения, утвердив­шихся в афинском театре, не было ничего нарочитого и на­думанного. Появились они не в результате критического пе­ресмотра прежнего опыта и неких исканий новых творческих путей в искусстве, вошли в театральный обиход не в виде смелого эксперимента, еще нуждавшегося в признании со сто­роны зрителей,— для афинского театра такие изобразитель­ные формы были изначальны. Театр не придумал их, а уна­следовал от времен давних, ибо генетически они восходили к культовым обрядовым играм глубокой древности. Это была традиция, такая же стойкая, как и многие другие известные нам традиции, пронизывавшие общественную, культурную и религиозную жизнь людей античного мира.

Но вот что примечательно. Театр как самостоятельный вид искусства зародился в Афинах во второй половине, собствен­но, уже в конце VI века до н. э. На протяжении V века до н. э. этот новый вид искусства проделал поражающе огромный путь и, можно сказать, достиг кульминации в своем развитии. За один этот век, если сравнивать его начало, середину и конец, неизмеримо расширилось и углубилось идейное содер­жание ставившихся на афинской сцене драматургических произведений, и значительно тоньше и совершеннее стали их художественные формы. Немалый прогресс был достигнут и и области оформления спектаклей и театральной техники.

V век до li. э~ вообще был веком бурного развития и круп- пых перемен во всех сферах афинской жизни: общественной, политической, экономической и культурной. Это был век со­фистов, когда все и вся подвергалось критическому переос­мыслению. Но приемы сугубо условного показа жизни на афинской театральной сцене в этом отношении являлись ис­ключением: нам неизвестно ни одной попытки их мало-мальски радикального пересмотра. В принципе они остались неизмен­ными на протяжении всего этого века. Никому из тех, кто творил для театра и в театре или находился в нем на местах,

отведенных для зрителей, и в голову не приходило, что ак­теры и хоревты, допустим, могут выступать на орхестре без масок, что можно модернизировать их одежды, а поэты-дра­матурги могут писать прозой, а не стихами, и на более со­временном языке.

Подобные крамольные мысли оказались бы в вопиющем противоречии со всем строем эстетических воззрений афинян того времени.

С точки зрения Аристотеля, выраженной в «Поэтике» и, очевидно, отражающей в большей или меньшей мере господ­ствующие в его эпоху взгляды, сущность искусства состоит в «подражании» и цель его в том, чтобы доставлять людям эстетическое «удовольствие». Наклонность к подражанию, по мнению Аристотеля, заложена в самой природе человека.

, «Во-первых, — пишет он, — подражание присуще людям с дет­ства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию... во-вторых, продукты подражания всем доставляют удовольствие» («Поэтика», 4, 1448в). Отли­чаются отдельные виды искусства друг от друга, по Аристо­телю, в зависимости от того —«чем совершается подражание, или тем, чему подражают» («Поэтика», 1, 1447а). Живописец,1 например, воспроизводя окружающую его жизнь, пользуется красками, поэт-драматург, он же постановщик спектакля,— ритмом, словами, гармонией и хореографией: танцовщики «посредством выразительных ритмических движений воспро­изводят характеры, душевные состояния и действия» («Поэтика», 1, 1447а). Таким образом, воспроизведение дейст­вительности в художественных творениях, по взглядам Ари­стотеля, прежде всего зависит от тех средств, какими распо­лагает тот или иной вид искусства; средства же эти условны по самому своему существу и природе.

Такова теория. Но такова и практика. Дошедшие до на­шего времени произведения античного искусства показывают, что те, кто их создавал, широко пользовались приемами от­кровенно условного воспроизведения действительности и мно­гие из этих приемов стали традиционными. Как далеко, од­нако, это условное могло увести античных художников от без­условного— от самой жизни?

Жизнь древних не была такой уж безмятежной. Горя и страданий, вероятно, у большинства из них было в жизни больше, чем радостей. Непосредственное восприятие явлений жизни при таких условиях далеко не всегда «всем доставляет удовольствие». Но те же явления, подвергнутые художествен­ной интерпретации, могут стать предметом эстетического на­слаждения. «На что смотреть неприятно, изображение того мы рассматриваем с удовольствием», — пишет Аристотель. Не только с удовольствием, но и с пользой; ибо люди, как пи­шет он дальше, «взирая на них (то есть на изображения. — Д. К.), могут учиться и рассуждать», приобретение же зна­ний—«весьма приятно не только философам, но равно и про­чим людям» («Поэтика», 4, 1448в).

Итак, искусство призвано доставлять людям удовольст­вие и пользу, непосредственное же лицезрение жизни далеко не всегда способно к ним привести. Значит ли это, что искус­ство в глазах древних тем более соответствует своему назна­чению, чем дальше оно... От чего? От жизни?

Ни в коем случае. Такое утверждение прозвучало бы явным и совершенно неоправданным поклепом на античных художников. Исходные позиции у них были иными. Жизнь многообразна. И движения духа человеческого со всеми его иисокими взлетами, и быт будничный со всеми порождаемыми им мелкими страстишками — все это жизнь. Никакое художе­ственное произведение не в состоянии отразить такого много­образия. Да и нужно ли это?

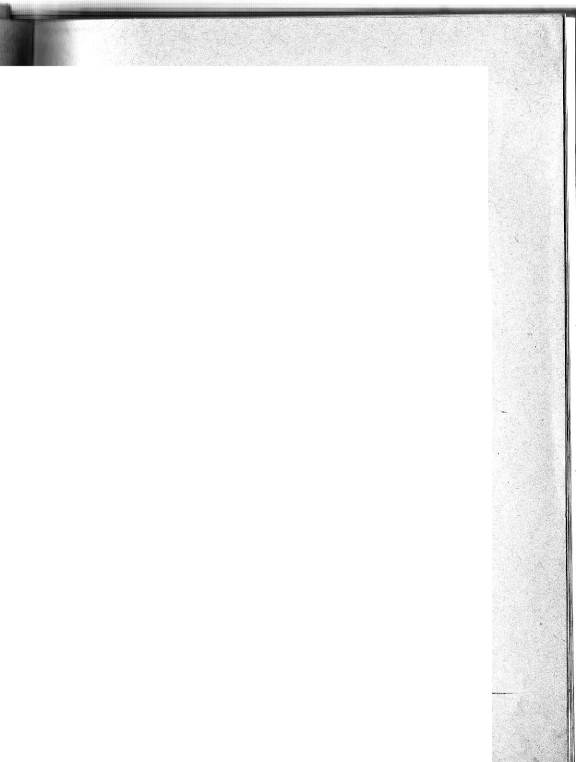
Задача искусства — как, впрочем, и науки — понималась иначе: она прежде всего сводится к отбору. Из бесконечного разнообразия единичных явлений следует брать такие явле­ния, какие соответствуют творческому замыслу художника. Однако отбор — это еще не все. В ходе работы художника становятся необходимыми обобщения. В непосредственном носприятии человеком окружающей его действительности — только единичное. Обобщения — результат активной, преобра­зующей эту действительность творческой мысли. В конечном счете Аристотель предлагает поэту писать «не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следова­тельно, о ^.возможном по вероятности или необходимости» («Поэтика», 9, 1451а). Под «возможным по вероятности» — нужно понимать общее соответствие реальной действитель­ности в целом, а под «возможным по необходимости» — реальные закономерности жизни, о которых у этого величай­шего мыслителя древности были достаточно четкие представ­ления. В обоих случаях, следовательно, Аристотель требует равнения на действительность.

Однако, равняясь на действительность, искусство не копи­рует ее, а осмысляет и преобразует. «Если поэта упрекают н том, — говорит Аристотель, — что он неверен действитель­ности, то, может быть, следует отвечать на это так, как сказал Софокл, что сам он изображает людей, какими они должны быть, а Еврипид такими, какими они есть» («По­этика», 25, 1460").

Сущее и должное Аристотелем тут противопоставляются. Это разные категории. Люди, такими, какими их изображает Софокл, должны существовать, но это еще не значит, что они действительно существуют в реальной жизни. И тем не менее Аристотель оправдывает Софокла, не считает, что он «не верен действительности». Отсюда следует, по Аристо телю, что искусство остается реалистическим и в том случае, если художники изображают в своих произведениях и то, что в момент их творчества реально не существует; конечно, при условии, если изображаемое ими возможно «по вероятности и необходимости»; иными словами, если оно не вступает в противоречие с реальной жизнью и присущими ей законо­мерностями.

Именно, исходя из этих соображений, Аристотель в своем теоретическом трактате об искусстве рекомендует выбирать для трагедий сюжеты из прошлого, ибо: «...Вероятно (только) возможное. А в возможность того, что не случилось, мы еще не верим, но что случилось, то, очевидно, возможно, так как оно не случилось бы, если бы не было возможным» («Поэтика», 9, 1451в). Аристотель хочет, чтобы искусству верили. Хотя искусство и условно по самой своей при­роде, но нужно, чтобы условное воспринималось как без­условное.

Успех в осуществлении художественного замысла зави­сит, однако, не только от художника. Какими бы творческими качествами он ни обладал, какие бы изобразительные сред­ства ни пускал в ход, цель его может считаться достигнутой лишь в том случае, если те, для-кого предназначается худо­жественное произведение, в него поверят. Без реакции зри­телей на ход сценического действия — взволнованности в тра­гедии, смеха в комедии — спектакль меркнет, разваливается. Зрители — участники спектакля. В древних Афинах зрители и официально были верховными судьями театра: на драмати­ческих состязаниях в честь Диониса они через избранных ими представителей выносили свой окончательный и не под­лежащий обжалованию приговор авторам, постановщикам и актерам. Можно сказать, что судьба театра была в их руках, ибо охладей они к нему, и само это искусство прекратило бы свое существование.



Были ли древние афиняне подготовлены к столь ответст­венной исторической миссии?

Не в «Поэтике», а в другом своем произведении Аристо­тель следующим образом характеризует современных его эпохе театральных зрителей: «...театральная публика бы­вает двоякого сорта: с одной стороны, она состоит из людей свободнорожденных и культурных благодаря полученному воспитанию, с другой стороны, это — публика грубая, состоя­щая из ремесленников, наемников и т. д.» («Политика», VIII, (), 1). Идеология рабовладельческой эпохи с типичным для нее пренебрежительным отношением к людям, в поте лица и, руками своими добывающим хлеб свой, наложила отпеча­ток на эту характеристику. По существу же, афинская теат­ральная публика, как и любая публика, посещающая театр, доступный для широких слоев населения, очевидно, склады­валась из людей весьма различных по своему интеллекту­альному уровню. Средний ее уровень, вероятно, был значи­тельно ниже, чем у особо просвещенных зрителей, и выше, чем у людей совсем не просвещенных, посещавших театр только потому, что так было принято и в праздник Диониса там собирались все.

Как реагировала каждая из этих групп зрителей на то, что она видела и слышала в театре, и какие предъявляла к нему требования и запросы? Об этом мы знаем весьма мало. Известно, например, что некоторые пьесы корифеев античной драматургии получали на состязаниях третье место, что было равносильно их провалу. Только уже последующие поколения античных зрителей и читателей оценили эти пьесы должным образом, благодаря чему они вошли в золотой фонд античной драматургии и усиленно переписывались. Про­изведения многих средних и посредственных поэтов безвоз­вратно канули в Лету, и мы знаем о них лишь по скудным, случайно уцелевшим фрагментам или отдельным упомина­ниям и замечаниям античных писателей по большей части позднего времени. Однако среди этих произведений было не­мало и таких, которые завоевывали на состязаниях первые места. Для того чтобы при всех этих условиях ответить на поставленный выше вопрос, остается вступить в зыбкую об­ласть гадательного и предположительного, подстраховывая себя такими давно уже выработанными на сей предмет вы­ражениями, как «по всей вероятности», «может быть» и т. д.

Итак, по всей вероятности, для особо просвещенных афин­ских зрителей на первом месте стояда^не столы<о эмоцио-

^нальная, сколько идейная сторона спектакля. В V веке до нГэ., в ё ке стфи сто В гуШЯ^те^г'ЖйзшГТГ^ф и й а х, не знаю­щих себе равных в отношении культурного уровня среди дру­гих греческих городов, биЛа ключом. Цищща\_1ш1 раньше, ни noTjjM—в этом городе н^\_£ождадось\_ стольконо^ЕдТ^идеи, ка­савшихся самого широкого круглТ э11птсских7-философских ц.социально-политических проблем. Театр не только не стоял в стороне от этого стремительного потока мыслей, но играл роль одного из главных и наиболее мощных центров их рас­пространения. При таких условиях особо просвещенные афи­няне шли в свой театр прежде всего в ожидании новых мыс­лей, отвечающих их духовным запросам. Конечно, они оцени­вали и постановку, и игру актеров, и выступления хора, но главным для них были все-таки мысли.

Если эти мысли оказывались для них не новыми, они, ве­роятно, скучали, потому что выслушивать уже знакомое не интересно, и тогда они, очевидно, осуждали автора пьесы за приверженность к шаблонам и отсутствие оригинальности. Если же услышанное в театре было для них действительно новым, то они либо его принимали и тогда давали спектаклю положительную оценку, либо по принципиальным соображе­ниям отвергали его. Но основная масса зрителей, вероятно, не мудрствуя лукаво, как и в наши дни, прежде всего вос­принимала эмоциональную сторону театральных зрелищ.

Может, не лишним тут будет напомнить, что софисты V—IV веков до н. э., иной раз выступавшие с поражающей нас и сейчас смелостью и радикализмом против традицион­ных, укоренившихся на протяжении веков взглядов и пред­ставлений, вербовали своих последователей и единомышлен­ников отнюдь не в среде рядовых граждан. Адептами их были люди и по рождению и по своему имущественному положению преимущественно принадлежащие к олигархической верхуш­ке афинского общества. Именно они пошли за Сократом, ря­довые же граждане вынесли этому мыслителю смертный при­говор в народном собрании.

Для характеристики посетителей афинского театра сред­него и низшего уровней интересен еще один бесспорно ус­танавливаемый на основании ряда источников факт: среди афинских граждан того времени почти не было неграмотных или они встречались весьма редко. Что значила тогда гра­мотность? Государственных школ с определенной програм­мой в древних Афинах не было. Дело обучения находилось в руках частных предпринимателей. За большие деньги п Афинах можно было получить и своего рода высшее об­разование у виднейших софистов, то есть изучить под их руководством риторику и философию, представлявшую тогда собой свод знаний по всем отраслям науки. Для рядовых граждан такое образование было, конечно, недоступно, и дети их проходили обучение в элементарных школах. Здесь обычно обучали чтению, письму, пению, музыке и гимнастике. Скромная программа. Но нужно учесть, что, обучаясь чте­нию, афинские школьники вслух и хором читали стихи древ­них поэтов, понижая и повышая голос на отдельных слогах. Среди изучавшихся в школе поэтов на первом месте стоял Гомер. Однако читали и других авторов, в частности — уже не на первом году обучения — и произведения поэтов-тра­гиков.

Школьное обучение чтению, таким образом, было и из­вестного рода упражнением в декламационном искусстве и в то же время приобщало афинян с детских лет к древней поэзии и мифам. Обучение музыке знакомило их с мелоди­ями, музыкальными композициями и ритмами, гимнастика — воспитывала представления о красоте и выразительности движений. Иными словами, все это в какой-то мере под­готавливало к полноценному восприятию театральных зрелищ.

Когда афиняне в праздник Диониса шли в свой театр, многое из того, что там предстояло им услышать и увидеть, они уже знали заранее. Прежде всего — сюжеты большей части ставившихся в театре трагедий, поскольку они совпа­дали со всем им известными еще со школьной скамьи ми­фами. Правда, используя эти мифы, поэты-драматурги могли допускать некоторые сюжетные отклонения, но последние никогда не бывали значительными. Авторы трагедий, как правило, ограничивались лишь собственной интерпретацией образов героев и по-своему мотивировали их поведение. Со- нершенно исключалось, чтобы, например, микенский царь Агамемнон, который по мифу был умерщвлен своей супругой Клитемнестрой, в трагедии на сюжет этого мифа оставался жить и благоденствовать. Подобного рода вольностей антич­ные писатели никогда не допускали. Тем самым из античных спектаклей начисто исключались, столь эффектные в спек­таклях позднейших эпох, неожиданные развязки. Никакая неожиданность в развитии сценического действия афинских зрителей поразить не могла. Если они даже забывали содер­жание мифа, его напоминали в прологе к трагедии.

Знали наперед афинские зрители и многое другое. Знали они, например, что если хор выходит на орхестру с левой стороны, через левый проход, то перед ними иноземцы, если же справа, то хоревты изображают местных жителей. Услов­ность эта, как и всякая условность, имела под собой реаль­ную почву. Для сидящих в театре Диониса лицом к ор­хестре— слева, за чертой города, начиналась дорога, уходя­щая к границам Аттики, а справа и за спиной — город и гавань Пирей, численность населения которого лишь немно­гим уступала численности населения самих Афин. Но разве думали обо всем этом зрители во время спектакля!

Так же естественно воспринимались ими и все другие ут­вердившиеся в театре сценические приемы. Если на орхестре перед глазами зрителей появлялась фигура в пурпурном или шафранно-желтом плаще со скипетром в руках, то всякий сразу же узнавал в ней царя; если же в белом плаще, окай­мленном пурпурной полосой, то это был уже не царь, а ца­рица. Прорицатели — излюбленные персонажи многих траге­дий— неизменно представали перед зрителями в клетчатых плащах и с челом, увенчанным лаврами, а изгнанники и люди, которым вообще не везло в жизни, — в плащах синего или черного цвета. Длинный посох в руках выдавал человека преклонного возраста, старца. Богов было распознать еще легче: Аполлона —по луку и стрелам, которые он всегда дер­жал в руках; Диониса — по тирсу, Геракла — по его палице и львиной шкуре и т. д.

А маски? Они не препятствовали, а помогали. Цвета этих масок были хорошо видны и из дальных рядов. И вот, если актер появлялся в белой маске, зрители могли не сомне­ваться в том, что он исполняет перед ними женскую роль: маски мужских персонажей всегда бывали темных цветов. И настроение и психологическое состояние действующих в трагическом спектакле лиц тоже можно было сразу же уло­вить по цвету их масок. Раздражительность обозначалась багровым цветом, хитрость — цветами рыжеватых оттенков, болезненность—желтым и т. д. В комедиях все было еще проще: гротескные маски комических актеров и их костюмы говорили сами за себя и могли вызвать смех сразу при появ­лении актеров на орхестре. Ни один из выступавших в спек­таклях персонажей, таким образом, не оставался для зри­телей загадкой.

Понять сценическое действие помогала зрителям и теат­ральная техника. Когда, например, из-за кулис выкатыва­лась деревянная платформа на колесах — так называемая эккнлема — и на ней разыгрывалось действие, все зрители уже знали, что действие это происходит Не вне, а внутри дома, за его стенами. Использовалась и другая техника: например, особые подъемные устройства с крюками, при по­мощи которых богов и героев можно было спускать сверху или заставлять их летать по воздуху. Позднее, когда теат­ральные действия были перенесены с орхестры на особую, приподнятую над уровнем земли сценическую площадку, стали устраивать люки. Из них перед зрителями появлялись выходцы из подземного царства мертвых. Тогда же вошли в театральный обиход всякого рода другие приспособления для звуковых и зрительных эффектов.

Условным было и оформление спектаклей. Если требова­лось показать храм или дворец, изображалась только часть его фронтона — одна-две колонны, если лес — одно-два де­рева.

Наиболее талантливые из афинских поэтов и постанов­щиков умели увлечь своих соотечественников. Они в полной мере обладали способностью вводить зрителей в создаваемый их творчеством мир условного и заставлять их силой своего таланта воспринимать этот условный мир как мир безуслов­ный. Конечно, не всегда это им удавалось, потому что афин­ские зрители и избираемые ими на драматических состяза­ниях судьи отличались большой требовательностью и даже привередливостью. Об этом красноречиво говорит ряд засви­детельствованных источниками фактов. Даже Эсхил, талант которого необычайно высоко ценился в древности, не избе­жал поражений на драматических состязаниях, и, видимо, именно из-за этого под конец жизни был вынужден покинуть Афины и переселиться в Сицилию. Софокл, считавшийся ба­ловнем судьбы, за время своей творческой деятельности одержал на драматических состязаниях, по одним данным восемнадцать, а по другим —двадцать четыре полные по­беды. Меньше всего одержал таких побед великий Еври- пид —всего только пять. И это несмотря на то, что афиняне сочли нужным потом поставить всем троим, уже после их смерти, статуи-памятники в театре Диониса.

Чем руководствовались древние афиняне и судьи, прова­ливая на состязаниях пьесы и таких выдающихся поэтов- драматургов, имена которых потом навсегда вошли в ис­торию мирового искусства? На этот вопрос нелегко от­ветить. И в наше время встречаются расхождения между высказанными в печати оценками спектаклей компетентными знатоками театра и отношением к тем же спектаклям пуб­лики, которое сказывается на числе билетов, продаваемых те­атральными кассами.

В древних Афинах ничего этого не было: ни высоко ком­петентных критиков-профессионалов, ни прессы, ни театраль­ных касс. Античные театральные судьи были, по всем данным, теми же рядовыми зрителями, избиравшимися в обычном для демократических Афин порядке. Прессу заменял обмен мне­ниями на рыночной площади и в цирюльнях. Предваритель­ное воздействие на театральную публику, с целью настроить ее по отношению к тому или иному спектаклю на определен­ный лад, вообще было затруднено. Если пьесы ставились только по одному разу, то, естественно, что до спектакля об их недостатках или достоинствах могли судить лишь очень немногие, и мнение этих немногих ни с какой стороны не было непререкаемым для всех остальных. При этом, вне зави­симости от того, что говорилось о предстоящих спектаклях, в дни Дионисий в театре собирался весь город. Последую­щая оценка спектаклей давалась в самом театре в форме официально выносившегося судьями по большинству голосов постановления, которое тут же фиксировалось.

Практически все это значило, что в основе оценок спек­таклей лежала непосредственная реакция на них зрителей и судей. Воспринимали они спектакль, надо думать, как единое целое, соединяющее в себе и пьесу, и ее постановку, игру актеров, выступления хора, музыкальное оформление. Если же спектакль в чем-то не устраивал зрителей, его осуждали. Для этого достаточно было поставить не вызвавшую востор­гов пьесу на второе или третье, то есть последнее место, что считалось в Афинах ее провалом.

Как бы ни были, следовательно, совершенны, с нашей сов­ременной точки зрения, произведения античных драматургов- поэтов и по содержанию и по художественной форме, эти ка­чества не гарантировали их от опасности провала в афин­ском театре. Разница в оценке этих произведений древними и нами тут вполне понятна: мы судим о них только по их содержанию, древние — еще и по постановке на театральной сцене; мы по части, они по целому.

Даже в безукоризненной в литературно-художественном отношении трагедии, поставленной в афинском театре, мог, допустим, плохо петь хор-, или неудовлетворительно играли актеры, или были какие-либо заметные дефекты в ее музы­кальном и сценическом оформлении. Во всех этих случаях автор трагедии легко мог оказаться перед лицом неудачи. Успех или поражение тут зависели от' многих, иногда и при­входящих обстоятельств. Об одной такой неудаче, чуть было не постигшей Еврипида и граничащей со скандалом, расска­зывает хорошо осведомленный в истории греческого театра римский философ-стоик Сенека («Письма к Луцилию», 115, 14)'. В афинском театре была поставлена одна, не сохранив­шаяся до нашего времени, трагедия Еврипида. Все шло хо­рошо и гладко, но вдруг зрители в ярости повскакали со своих мест. Они были готовы ринуться к орхестре, чтобы расправиться с актерами и прекратить вызвавший их возму­щение спектакль. Почему? Потому что по ходу действия од­ним актером были произнесены стихи, смысл которых сво­дился к тому, что золото для людей дороже матери, детей и отца. Вот эта-то сентенция и вызвала взрыв возмущения. Автору пришлось выйти к зрителям, объяснить, что воз­мутившие их слова вложены им в уста отрицательного персо­нажа, и просить их досидеть до конца спектакля: тогда, мбл, они убедятся, что сребролюбцев постигает жестокое возмез­дие. Не будь у этой трагедии, написанной, очевидно, в от­ступление от обычая, на недостаточно знакомый зрителям сюжет, такого конца, она была бы обречена на полный про­вал.

Первостепенное значение афинские зрители придавали моральной стороне спектакля. В комедии «Лягушки» Арис-f тофан, например, обрушивается с суровой критикой на Ев-1 рипида. Он обвиняет его в том, что в трагедии «Ипполит» вы-f ведена на первое место совершенно безнравственная Федра; Еврипид оправдывается тем, что не он сочинил весь этсй мифический рассказ. Но для Аристофана это не довод: «Поэт\ должен скрывать дурное и не представлять его на сцене». Как детей наставляет учитель, так поэт должен наставлять взрослых. И уважать поэтов нужно «за искусство и поуче­ние» (Аристофан, «Лягушки», 1009—1010, 1054—1055).

И все это пишет Аристофан, автор комедий, изобилую­щих непристойностями (иначе их не назовешь даже с поправ­кой на то, что в античное время был иной, чем у нас, взгляд на пристойное и непристойное). Но тут речь следует повести уже о жанрах. Одни требования предъявлялись к авторам трагедий, другие — к авторам комедий. Трагедия, по словам Аристотеля, призвана выражать «сострадание и страх» и конечная цель ее в том, чтобы приводить зрителей к так

называемому «очищению» («Поэтика», 6, 1449в). Платон в од­ном из своих диалогов вкладывает в уста Сократа такую, по смыслу относящуюся к авторам трагедий, фразу: поэты эти «для нас как бы отцы и вожди мудрости» («Лисид», 214а). Тем самым в значительной мере предрешался и вопрос о до­зволенном и недозволенном в произведениях «отцов и вождей мудрости». У комедии другие задачи: не добродетели демон­стрировать, а высмеивать пороки. Очевидно, считалось, что для того, чтобы достигнуть этой цели, все средства хороши, лишь бы они обеспечивали ее осуществление.

Зрительская оценка спектаклей, вероятно, зависела и от того, насколько они были злободневны и затрагивали живо­трепещущие вопросы. Хотя сюжеты античных трагедий, как правило (допускавшее лишь очень мало исключений), за­имствовались из мифического прошлого, это вовсе не озна­чало, что написанные на эти сюжеты пьесы утрачивали связь со всем тем, что волновало соотечественников автора. Ведь в уста мифических героев можно было вложить, и всегда вкладывались, слова, касающиеся самых актуальных и ост­рых проблем современности. Кроме того, трагедии, не говоря уже о комедиях, полны всякого рода намеков. Можно не сомневаться, что они сразу же доходили до зрителя. Увы, для нас эти намеки по большей части непонятны, и мы бессильны их расшифровать.

Три весенних дня с восхода и до захода солнца находи­лись афинские граждане и все те, кто приезжал в Афины на праздники Великих Дионисий, в театре. Смотрели, слушали, впитывали в себя разнообразные впечатления, удовлетво­ряли присущую людям всех эпох потребность в непосредствен­ном восприятии творческого процесса. Театр приобщал их к искусству и был для них неиссякаемым источником глубоких переживаний. В то же время он обогащал их новыми пред­ставлениями и идеями. Тем самым театр осуществлял глав­ное свое историческое назначение: воспитывал и просвещал народ.

К концу третьего дня, когда солнце склонялось уже к за­кату и хор, участвовавший в последнем спектакле, под звуки маршевой заключительной песни покидал орхестру, афинские судьи приступали к своему ответственному делу. Еще до начала драматических состязаний давали они в присутствии первого афинского архонта торжественную клятву судить

справедливо и нелицеприятно. Теперь они должны были ее выполнить.

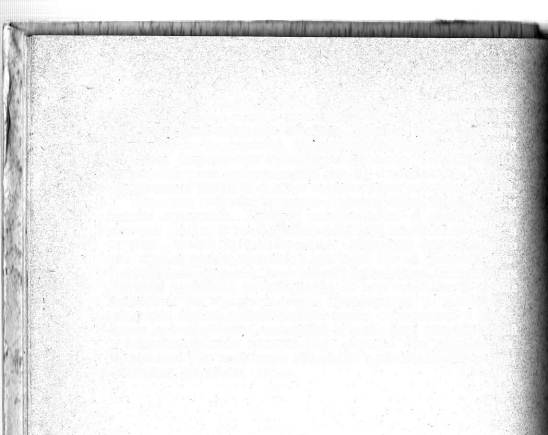
В руках у судей были деревянные дощечки. Каждый из них должен был написать на такой дощечке имена участни­ков драматических состязаний в той последовательности, ка­кую они, с его точки зрения, заслуживали. Затем эти записи сопоставлялись и выносилось общее решение. Если оно сов­падало с мнением большинства зрителей, они приветствовали приговор судей аплодисментами- и восторженными криками. Если не совпадало, они тоже кричали, к тому же еще свис­тели, хлопали, топали ногами, требуя от судей, чтобы они поставили имена пленивших их своим талантом участников состязаний на первые места: «приказывали судьям поставить их сверху» (Элиан, «Пестрые рассказы», II, 13). От судей ) требовали, чтобй они были гласом народа и, насколько мы знаем, они должны были подчиняться этому требованию, во всяком случае, не могли с ним не считаться.

Вынесением приговора торжества еще не заканчивались. После громогласного его оглашения победители в состяза­ниях выходили на орхестру. Первый афинский архонт от имени всех граждан, под гром приветствий, увенчивал их венками из плюща. А затем их ожидали и другие блага: бронзовые треножники, амфоры с вином, дарственные быки и денежные гонорары. Кстати сказать, гонорары, хотя и го­раздо более скромные, выплачивались и тем участвовавшим в состязаниях поэтам, которые оказывались на вторых и третьих местах, но, конечно, не в том размере, в каком их получали обладатели первых мест. Обладание такими ме­стами считалось величайшей честью. Имена тех, кто был ее удостоен, сразу же становились популярными среди всех афинских граждан, что в демократических Афинах могло ощу­тимо сказаться на ближайших же выборах должностных лиц.

Это знали и понимали все. И потому на другой же день в театре на южном склоне Акрополя созывалось народное собрание. Целью его было, так сказать, подвести организа­ционные итоги праздника, выслушать и рассмотреть все жа­лобы на его проведение, если таковые поступали. Участни­ками этого собрания, разумеется, были не все зрители, а только полноправные афинские граждане, и протекало оно по правилам, выработанным вековой афинской практикой проведения таких собраний.

Участвуя в этом собрании, граждане воспроизводили и памяти все дни праздника, подытоживали свои впечатления,

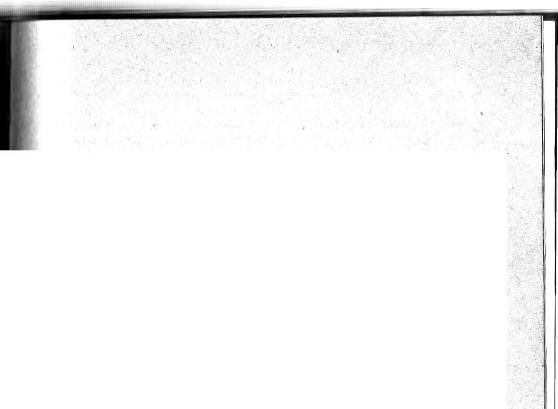
выслушивали и разбирали жалобы, голосуя, выносили по ним решения — иногда милостивые, иногда суровые. Нако­нец, участники собрания отдавали должное представителям афинской государственной администрации, показавшим себя с лучшей стороны при проведении торжеств. Такие должно­стные лица тоже удостаивались наград в виде венков, благо­дарственных декретов и даже воздвигаемых в их честь статуй.



Народное собрание в театре Диониса было официальным концом праздника. Афиняне возвращались к своим повсе­дневным делам. В городе вновь закипала обычная деловая и трудовая жизнь, сопровождаемая привычным для афинского уха шумом рынка, суетой на причалах Пирея, работой мно­гочисленных афинских ремесленных мастерских. Но праздник Великих Дионисий не забывался. О нем напоминали новые экспонаты на афинской улице Треножников и надписи на каменных стелах, увековечившие имена победителей и участ­ников драматических состязаний в честь бога плодоносящей и возрождающейся каждый год природы. Эти надписи вы­ставлялись для всеобщего обозрения в местах, наиболее по­сещаемых жителями города.

Предысторию греческого театра можно себе представить лишь в чертах весьма общих. Трудно провести более или менее четкую грань между подражатель­ными играми, существовавшими с незапамятных первобытных времен у всех народов, и началом театрального действия в собственном смысле этого слова. Ведь наклонность ради забавы, играючи, подменять реальную действительность дей­ствительностью воображаемой свойственна не только людям, но и животным.

В реальной действительности мы переживаем под влия­нием различных причин и радость, и горе, и гнев, и страх. Разумеется, в воображении эти чувства не возвращаются к нам сполна. Мы можем лишь вспомнить то, что при опре­деленном стечении обстоятельств испытывали' лично или ви-,' дели, как переживали другие. Но нам присуща способность; воспроизводить это пережитое или виденное при помощи го-! лоса, мимики, телодвижений, всеми имеющимися в нашем- распоряжении изобразительными средствами. Корни теам рального искусства в этой способносццюдражания~ деистшГ-1 тельности. Театральное и с кусств о "тес н е й Ш1щ"Т)браЗом сопри-1 касается с жизнью, но никогда с ней не сливается. На то оно и искусство.



ВОЗНИКНОВЕНИЕ ГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА

Исторические и этнографические наблюдения показывают, что на ранних ступенях развития человечества подмена ре­альной действительности действительностью воображаемой была органически связана с первобытным анимизмом и ма­гией; иными словами — с представлениями древних об окру­жающем мире, выраженными в формах первобытной религии.

Когда плясали, потрясая оружием, первобытные охотники изображая охоту на опасного зверя, или древние рыболовы воспроизводили своими телодвижениями и голосами плеск воды и морской или речной лов, или уже знакомые с земле- делием и скотоводством племена плясками и песнями встре­чали весну, означавшую для них начало полевых работ и выгона скота, во всех этих случаях они не только воспроизво­дили привычный для них быт. В их действиях содержалось нечто значительно большее. Так, казалось им, можно было воздействовать на те неведомые, мыслимые только в фанта­стических образах, таинственные силы, от которых прямо за­висела удача на охоте, обильный улов рыбы, хороший уро- I жай, большой приплод скота, победа при столкновении с соседним племенем.

Обрядовые игры выливались и в форму плача по павшему охотнику, утонувшему рыболову, подорвавшему свою жизнь непосильной работой пахарю, убитому воину. Неведомые силы природы, олицетворяемые образами древних богов, и пред­ставления о душах тех, кто уже ушел из жизни, сплетались в неразрывное целое. Обрядовые игры вмещали в себя и то и другое. При помощи их можно было, как считали древние, воздействовать в желаемом направлении и на вездесущих древних богов, и на злых и добрых духов, обитавших в окру­жавшем древних людей мире, а также и на души умерших. Всех их можно было умилостивить, задобрить или магиче­скими действиями и колдовскими заклинаниями отвратить от вредных для людей поступков и побудить на хорошие. Побудить разными способами. Чтобы охота или лов рыбы прошли успешно, заранее изображали их такими в песнях и плясках. Чтобы весна на радость земледельцам скорее всту­пила в свои права, сжигали чучело зимы. Карнавальные шествия, сопровождавшиеся нарочитой разнузданностью, имели своей целью спровоцировать, привести в действие жи­вотворящие силы природы. Смена времен года обычно мифо­логически осмыслялась как борьба двух враждебных друг другу сил и победа одной из них знаменовала воскресение бога плодородия.

I

При всей примитивности и простоте древних игровых об­рядов, в них уже можно заметить ростки будущего театраль­ного действия. А. Н. Веселовский в своем, получившем широ­кое признание исследовании об особенностях древней поэтики пришел к выводу, что наиболее характерная, можно сказать, определяющая ее черта заключается в синкретизме, под

46

которым он понимал — «сочетание ритмованных орхестиче- ских (то есть плясовых.— Д. К.) движений с песней, музыкой и элементами слова».[[5]](#footnote-6)

Сами по себе пляски, песни, мимические движения и вы­крики древних людей в обрядовых играх, конечно, еще не театральное искусство в нашем его понимании. Но в син-/ кретических, говоря языком А. Н. Веселовского, особенностях' этих игровых действий проявляется то главное и основное свойство театра, без которого он перестает быть самим собою.! Музыка и пение воздействуют только на слух, живопись—1 только на зрение, те^ргьльнос искусство^ на все чувства человека. В этом отношении оно подобно самой жизни, по- "тому-что и та воспринимается людьми одновременно всеми их чувствами, всем их существом. И вот эта главная черта театрального искусства уже присутствует в древних обря­довых играх.

Участники обрядовых плясок и хоров во многих извест­ных нам случаях облачались в шкуры или другие необычные одежды, раскрашивали себе лица и тела, надевали маски, пользовались разного рода «реквизитом». Такими средства ми и приемами увелим ип ал ась ...с.ВД а всестороннего .воздействия .изображаемого на присутствующих, воздействия на все их чувства одновременноТ

Все вышесказанное в полной мере распространяется и на предысторию театра древних греков. Эллины античной эпохи в этом отношении не только не представляли собой исключе­ние из общего правила, но совсем напротив: многие интере­сующие нас в данной связи явления в их историческом быте выступают в значительно более отчетливой и ясной форме, чем у других народов.

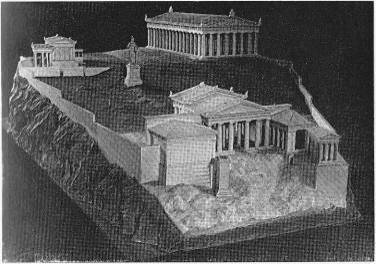
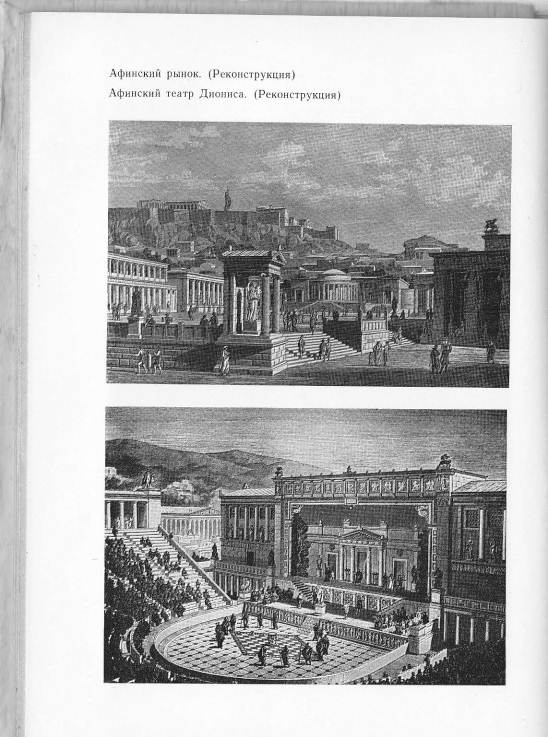
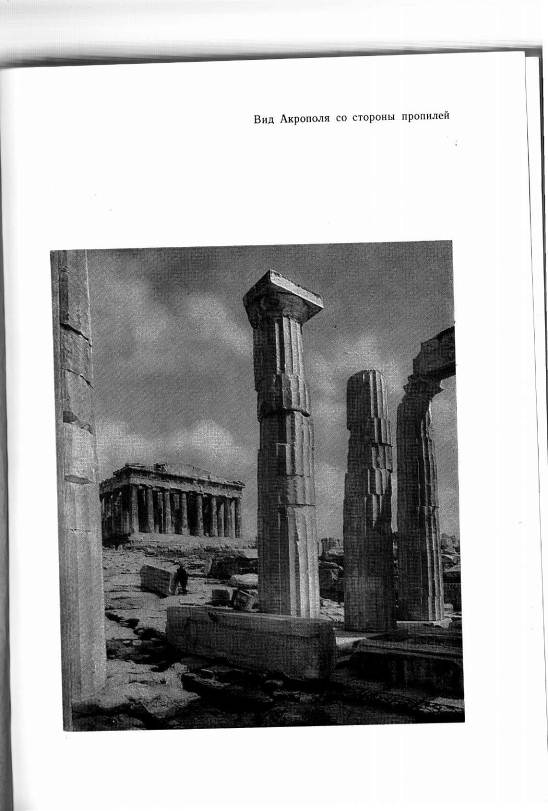
Одним из существенных достижений в современном изу­чении наиболее древних периодов исторической жизни антич­ной Греции можно считать установление того теперь совер­шенно бесспорного факта, что уже в так называемое микенское время — вторая половина третьего и второе тысяче­летие до нашей эры — у греков существовало относительно / развитое, далеко уже не первобытное земледелие и скотовод- ) ство. В последующие века в греческих городах большого ; развития достигают ремесленное производство, морское дело и торговля. Однако и в более позднее время почти во всех гре­ческих городах-государствах — полисах — владение участком

земли продолжали считать одним из обязательных при­знаков гражданской полноценности. Эллинская культура в ос­новных своих чертах оставалась культурой земледельческого народа на всем протяжении античной эпохи.

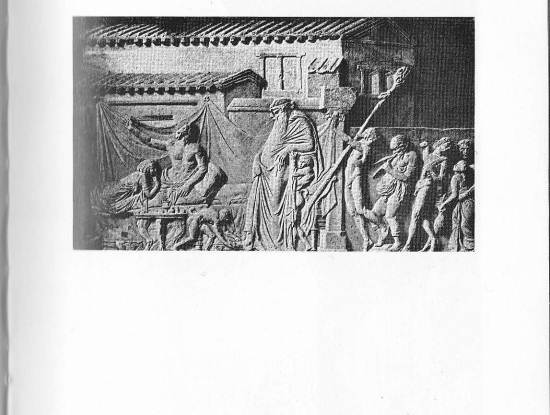
Земледельческий быт при всех этих условиях закономерно сказался на древнейших религиозных представлениях греков и связанных с ними обрядах. Это запечатлено многими источ­никами: мифологией, гомеровским эпосом и последующей по­эзией, прямыми свидетельствами многих античных авторов, памятниками архитектуры и изобразительного искусства. Судя по содержащимся во всех этих источниках данным, зем­ледельческие культы и связанные с ними обряды существо­вали в Греции со времен глубокой древности. : К числу таких культов относится и культ Диониса — бога 'плодородия. В дальнейшем, когда во многих местах Греции, в частности в Аттике, культивирование винограда приобре­тает значение одной из главных отраслей сельского хозяй­ства, Дионис становится и богом-покровителем виноградар­ства и виноделия. Именно он, согласно мифам, вернувшись в Грецию из дальних краев, привез с собою первую виноград­ную лозу и научил греков разводить и выращивать виноград.

В отличие от других эллинских богов, Дионис долгое вре­мя не включался в официальный олимпийский пантеон, оста­ваясь богом пахарей и виноделов. Происхождение у него тоже было демократическое: матерью его была не небожительница, а смертная беотянка, соблазненная Зевсом Семела. Ревнивая супруга Зевса Гера жестоко ей отомстила."НсГковарному ее совету Семела попросила своего возлюбленного явиться к ней во всем своем величии. Когда Зевс предстал перед нею в об­лике громовержца, окруженного сверкающими молниями, Се­мела была тут же ими испепелена, недозревшего же ее мла­денца Диониса Зевс доносил сам, зашив его себе в бедро, а потом отдал его на воспитание; по одной версии мифа — нисейским нимфам, по другой — смертной сестре Семелы. Злопамятная и мстительная супруга Зевса с ней тоже потом жестоко расправилась.

Дионис вырос на чужбине, пережил немало всяких при­ключений и злоключений, вплоть до того, что однажды попал в руки морских разбойников; они заковали его в цепи, наме­реваясь продать в рабство. Обретя чудесным образом спасе­ние, Дионис затем побывал еще во многих дальних странах и в конце концов торжественно вернулся на родину. Вернулся он окруженный шумной и веселой свитой: козлоногими похот-

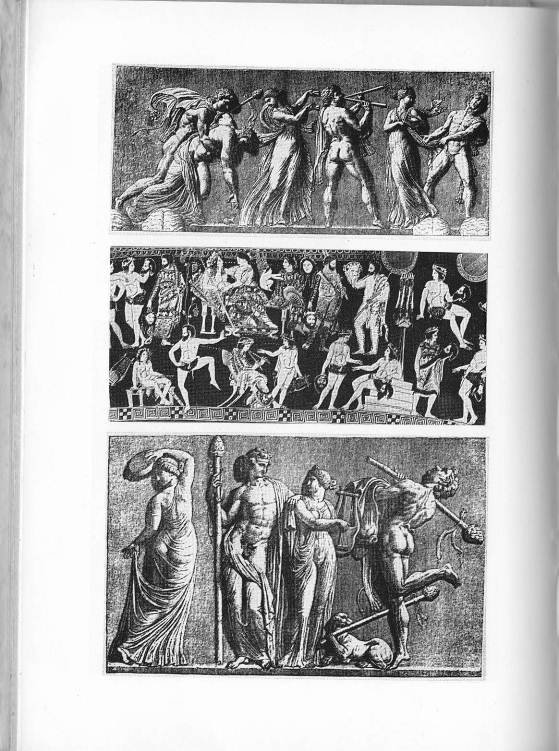
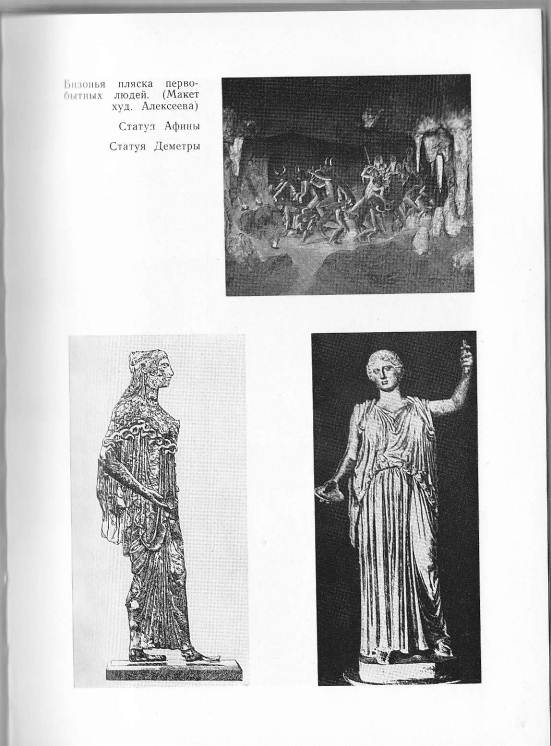
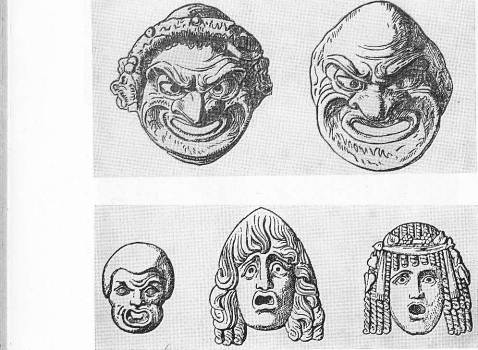


Дионис, посещающий трагического поэта. Рельеф

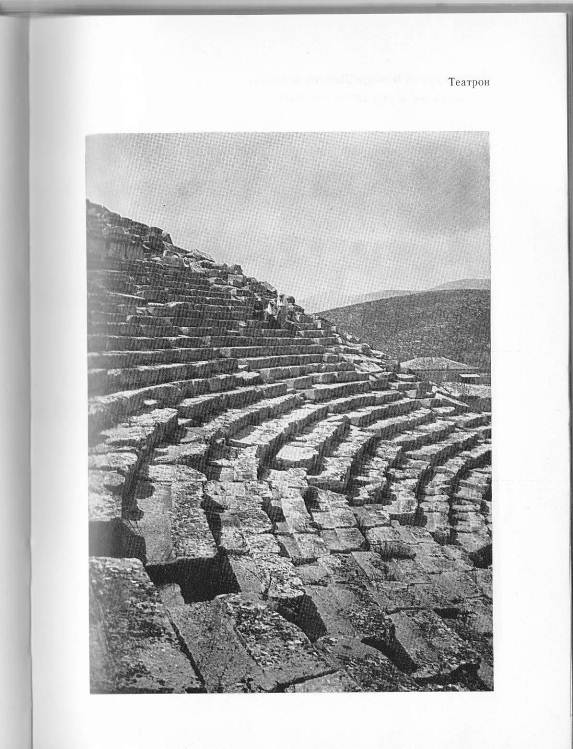
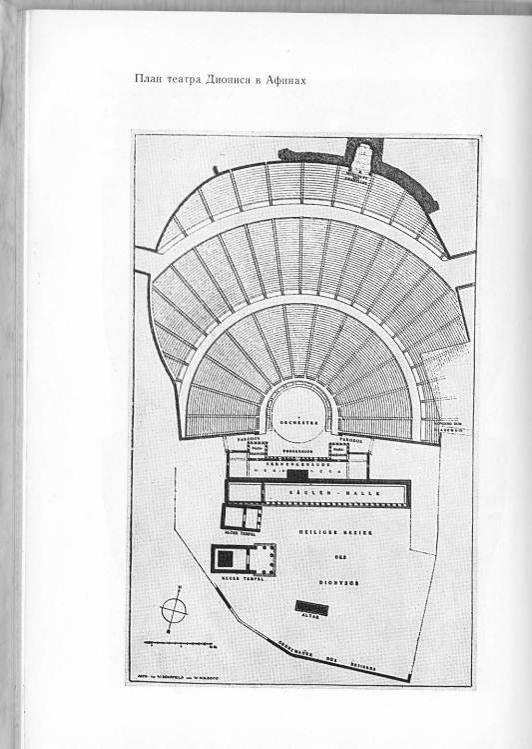


Сцена из трагедии. Мозаика Комические маски

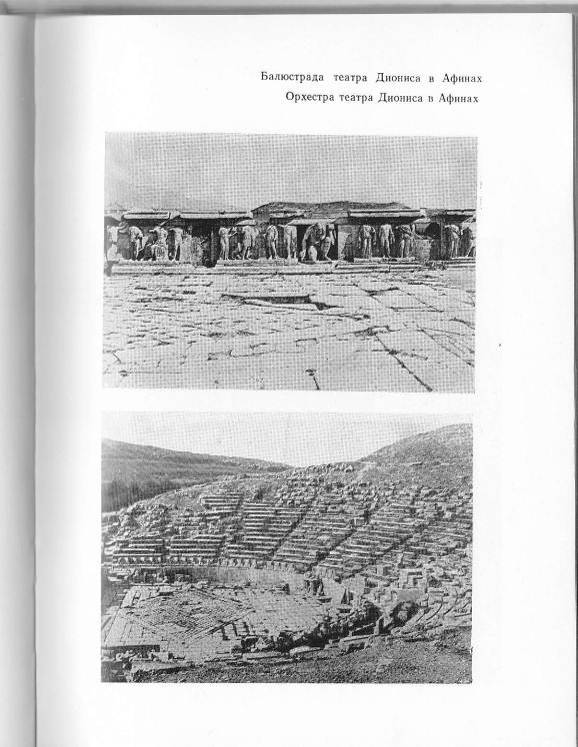
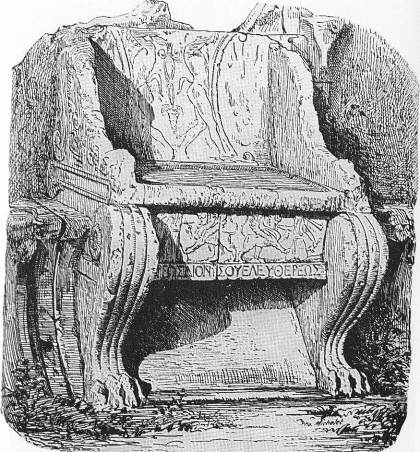
Комические и трагические маски



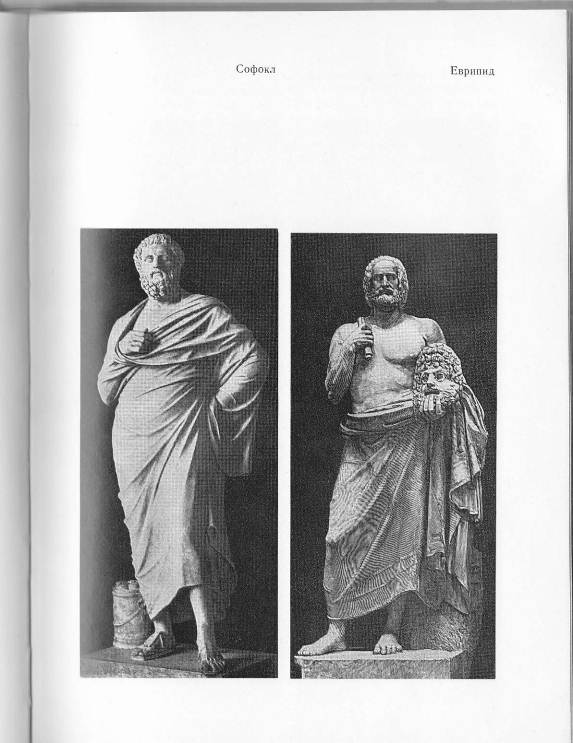
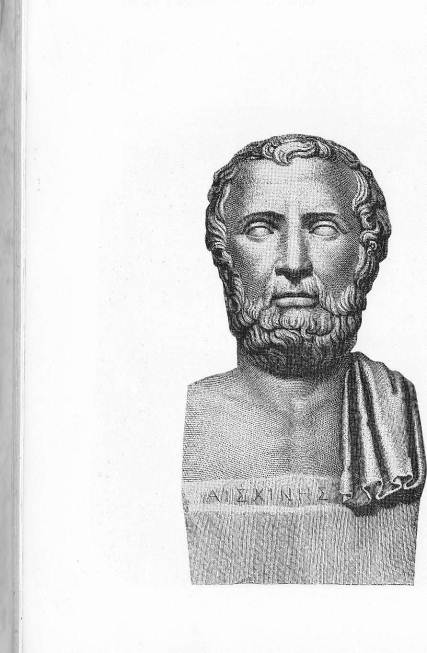
Вакханалия. Барельеф Дионис среди актеров комедии. Роспись на вазе Дионис с вакханками и силеном. Барельеф. Празднование Дионисий. Роспись на вазе Менады, пляшущие на празднике Дионисий. Роспись на вазе



Почетное кресло в театре Диониса в Афинах



Эсхил



тельный ответ. Особенно у Софокла. Да, Эдип — отцеубийца, вступивший в преступный кровосмесительный брак с матерью, но он не знал об этом и сделал все, что подсказывала ему совесть и чувство долга. Тягчайшее преступление Эдипа вы­зывает поэтому не отвращение, а, напротив, глубокое состра­дание к его злосчастной судьбе — судьбе человека, мужест­венно осушившего приуготованную ему чашу страданий.

Уже на склоне лет Софокл снова возвращается к тому же образу и пишет свою последнюю трагедию — «Эдип в Ко­лоне», поставленную уже после смерти автора. Сюжет этой трагедии заимствован уже не из фиванских, а из афинских сказаний. Действие ее местами перегружено чрезмерно мно­гословными монологами и диалогами и развивается медленно, без характерной для Софокла строгой последовательности, в чем можно усмотреть признаки некоторого увядания его та­ланта, очевидно, вызванного старческим возрастом. Недо­статки эти, впрочем, компенсируются сказывающимся и в пес­нях хора, и в репликах действующих лиц глубоким лиризмом, отражающим отношение автора к родным для него местам. Но наиболее примечательна в трагедии главная ее мысль; че­ловек, совершивший преступление не по злой воле, а по пред­начертанию рока и сделавший все, от него зависящее, чтобы избежать этого предначертания, не может считаться преступ­ником. Именно поэтому слепой Эдип пренебрег рядом жиз­ненных благ для того, чтобы прийти в Афины и найти здесь оправдание. Надежды его не обманули: афинский герой Те- сей признает его невиновным. Теперь Эдип может спокойно умереть. Таинственным образом он скрывается под землей, афиняне же свято чтут его память как одного из покровите­лей своего города. Тем самым под конец жизни Софокл пол­ностью выявил свое отношение к проблеме рока и морального поведения человека.

Из фиванского мифологического цикла заимствовал Со­фокл и сюжет своей «Антигоны». В этой трагедии, поставлен­ной в 442 году до н. э., драматическое повествование начи­нается с того, на чем закончил свою трагедию «Семеро про­тив Фив» Эсхил: с погребения Антигоной своего брата Поли- ника, павшего в единоборстве с Этеоклом. Софокл в данном случае связал этот сюжет с широко обсуждавшимся и очень актуальным для политической жизни греков вопросом о так называемых писаных законах, то есть законах, издаваемых в установленном порядке государством, и законах неписа­ных, обусловленных самой природой, высшей божественной



Уличные комедианты. Мозаика работы Диоскурида Сцена из комедии. Барельеф

рассказывает, как справлялись Дионисии в старину. Просто, скромно, весело. Деревенская процессия: несли кувшин с ви­ном, вели жертвенного козла, за ним шел еще один козел, груженный корзинкой с фигами. Мирная сельская идиллия.

В других случаях, например во Фракии, чествования Дио­ниса превращались в пьяное беснование, ночные буйные ор­гии. Изображая свиту Диониса, полуголые женщины в зве­риных шкурах с дикими выкриками плясали при свете факелов, под звуки флейт и тимпанов, доводили себя до ис­ступления. В экстазе они разрывали руками животное, олице­творявшее бога, ели сырым его окровавленное мясо, приоб­щаясь таким путем к его божественной плоти. Мужчины, изображавшие спутников Диониса, козлоногих сатиров, от них не отставали. В этом бурном веселье выступали магиче­ские черты празднования бога умирающей зимой и воскреса­ющей весной природы, восходящие к глубокой древности. Во время таких празднеств, призванных разбудить жизнетворя- щие силы природы и побудить их к действию, все было дозволено. Обычные, будничные правила поведения переста­вали действовать, уступая место безудержному ликованию, обжорству, сквернословию, половой распущенности.

В ряде случаев праздники Диониса сопровождались кар­навальными инсценировками. Воспроизводился, например, въезд бога в город на колеснице, которой придавалась форма корабля. Изображения таких колесниц с сидящим в них Дио­нисом и его спутниками сохранились в вазовой живописи. На острове Делос во время такого же праздника ввозили на ко­леснице не самого Диониса, но лишь постоянный его атрибут: фалл, олицетворявший присущую этому богу силу оплодотво­рения. Эта эмблема бога плодородия была постоянной при­надлежностью всех дионисийских торжеств.

В Афинах и Аттике существовало четыре больших ежегод­ных праздника Диониса. Первый — так называемые Малые Дионисии. Они происходили в декабре — январе. Праздник этот проводился не столько в самом городе, сколько в дерев­нях, почему его называют и Сельскими Дионисиями. Малые Дионисии были приурочены к первой пробе молодого вина. В этот день в деревнях устраивались веселые процессии, в ко­торых вели предназначенного для жертвоприношения козла, несли изображение фаллоса, пели песни в честь Диониса. Вслед за жертвоприношением на алтаре бога начинались сельские гулянки и пирушки, сопровождаемые всякого рода, иногда и непристойными, шутками и играми. Одна такаяигра, например, состояла в том, что участники ее должны были на одной ноге по очереди балансировать на надутом и снаружи намазанном маслом козьем мехе. Тому, кому удава­лось простоять на нем дольше остальных, в награду давался тот же мех, но уже наполненный вином.

В ходу были и переодевания, и импровизированные разы­грывания ряжеными всякого рода сцен из богатых сюжетами мифов о Дионисе. Большой славой в дальнейшем пользова­лось празднование Малых Дионисий в афинской гавани Пи- рее, где в более позднее время в дни этого праздника устраи­вались особые сценические игры, представлявшие собою уже подлинно театральное зрелище.

Второй афинский праздник Диониса — Линеи. Справлялся он в январе — феврале в течение нескольких дней кряду. По своему характеру Линеи были сходны с Малыми Диониси­ями, но проводились они гораздо пышнее — в самом городе Афинах в святилище Диониса. Именно на этих праздниках, начиная с 500 года, а, может быть, даже и раньше, стали ре­гулярно проводиться театральные состязания.

Праздник Анфестерий, названный так по месяцу Анфесте- риону афинского календаря (февраль—март), когда он про­исходил,— третий по счету афинский праздник Диониса. Анфестерии совпадали с наступлением в Греции весны. К этому же времени переставало бродить заготовленное с осени вино. Появлялись, следовательно, основания отметить и то и другое. Празднества продолжались три дня, и госу­дарство в их проведении почти не участвовало. Каждый из этих трех дней имел свое особое назначение. В первый день праздника афинские домохозяева пробовали молодое и уже готовое к употреблению вино и совершали им возлияние на жертвенниках бога Диониса. Все их домочадцы, не исклю­чая детей и находившихся в доме рабов, принимали участие в праздничном веселье. В этот день в Афинах открывался рынок игрушек, и было принято покупать их и дарить детям. В этот же день обычно выплачивалось вознаграждение плат­ным учителям, и они приглашали к себе в гости своих уче­ников.

4\*

Во второй день праздника развлечения продолжались. Ря­женые, представлявшие сатиров, вакханок и нимф, ходили по городу, навещали знакомых, участвовали в шумных пи­рушках, на которых происходили своеобразные соревнования: кто скорее выпьет большой кубок вина. Победитель награж­дался плющевым венком и мехом вина. Вспоминали в этот

51

день и умерших: посещали их могилы и совершали на них возлияния.

Наконец, в этот же день происходила и особая обрядовая церемония — единственная на празднике Анфестерий с уча­стием официального представителя государства. Начиналась она в центре города у южного склона Акрополя, в древнем храме Диониса. Главная роль в обрядовой церемонии принад­лежала супруге одного из девяти ежегодно выбиравшихся в Афинах должностных лиц — так называемых архонтов: именно жене архонта-басилевса (архонта-царя), почему она именовалась «басилиссой» — «царицей». Сам архонт-басилевс тут же отбирал из числа афинских гражданок четырех наибо­лее уважаемых. Они должны были сопровождать басилиссу, составлять ее свиту. Гражданки эти произносили клятву, обя­зуясь хранить в глубокой тайне все то, что дальше будет про­исходить на их глазах. Дальше же происходило вот что: баси- лисса в сопровождении своей свиты отправлялась в особое здание, находившееся тоже в центре города, и там «сочета­лась браком» с богом Дионисом. Сопровождавшие басилиссу афинские гражданки свято блюли свою клятву. Поэтому мы до сих пор так и не знаем, в чем именно состоял этот обряд. Проведение его было предписано законом. Текст этого за­кона, как это было принято у античных греков, был вырезан на каменной стеле. Она стояла в святилище бога Диониса у самого его алтаря еще в годы жизни знаменитого афинского оратора Демосфена, то есть еще во второй половине IV века до н. э.

Последний день праздника Анфестерий был целиком по­священ не живым, а мертвым. Назывался он «днем горшков», потому что в горшках, наполненных всякого рода вареными овощами и плодами, в этот день приносили жертвы подзем­ному божеству, которое господствовало над душами умер­ших. Пища в горшках предназначалась только для обитате­лей подземного царства мертвых, и живым, как и при всех других жертвоприношениях подземным богам, строжайшим образом запрещалось ее пробовать.

Итак, веселье, радость и тут же печаль по ушедшим из жизни —диаметрально противоположные переживания на протяжении одного и того же праздника. Та же черта при­суща и Великим Дионисиям — четвертому, самому торжест­венному и пышному афинскому празднику в честь этого бога.

И тут на одних спектаклях, поставленных в честь бога Диониса, иногда доходило до того, что потрясенные ходом трагического действия зрители навзрыд плакали, на других — до упаду хохотали. Характерная, уже знакомая нам эмоци­ональная двойственность. Она в полной мере присуща и обрядам, связанным с очень популярным во всей Греции культом другого, уже женского божества, олицетворявшего плодоносящую природу, — культом богини Деметры.

Афиняне чествовали ее на празднике Фесмофорий, который приходился на конец октября и тоже праздновался несколько дней. Это был особый — женский праздник. В нем могли при­нимать участие только коренные афинские гражданки, состоя­щие в законном браке и притом незапятнанного поведения. Девицы и мужчины к празднованию Фесмофорий не допуска­лись. В один из дней праздника эти афинские дамы безупреч­ного морального облика совершали своего рода паломниче­ство к морю, в загородный храм богини Деметры на мысе Колиаде, близ Фалернской гавани, где, собственно, и проис­ходил сам праздник. Шли они туда все вместе и по дороге, со­гласно обрядовой традиции, обменивались шутками и взаим­ными насмешками. Это было веселое шествие.

На другой день праздника было еще веселее. Наиболее состоятельные участницы Фесмофорий в обязательном, преду­смотренном законом порядке устраивали за свой счет для своих замужних соседок веселые пирушки. На них были танцы, веселые игры, пение. А на следующий день того же праздника те же самые женщины постились и предавались неутешной обрядовой скорби по умершим.

Этот резкий перелом в настроении, выраженный в празд­ничных обрядах Фесмофорий, находит себе прямое объяснение в содержании очень популярного в Греции мифа, запечатлен­ного в одном из древнейших памятников эллинского поэтиче­ского творчества — в дошедшем до нашего времени большом гимне Деметре, вероятно, относящемся к VII веку до н. э.

Миф этот сводится к следующему. Владыка подземного царства Аид воспылал страстью к юной и прекрасной Пер- сефоне, дочери Деметры. Когда девушка вместе со своими подругами, океанидами, беззаботно резвилась на покрытом цветами лугу, неожиданно разверзлась земля, показался мрачный бог мертвых и увез Персефону на своей золотой ко­леснице, запряженной черными конями, в преисподнюю. Де- метра услышала отчаянный крик дочери и охваченная беспо­койством и глубокой скорбью отправилась ее искать. Когда же она узнала, что дочь ее похищена с согласия Зевса, вы­давшего Персефону замуж за своего брата Аида без ведома матери, гнев охватил Деметру. Она покинула Олимп и в об­разе простой смертной переселилась на землю, земля же, лишенная ее покровительства, перестала давать урожаи, все засохло и завяло, начался голод и прекратились жертвопри­ношения бессмертным богам-олимпийцам. Примириться с по­следним олимпийские небожители уже никак не могли, и Зевс оказался вынужденным вернуть Персефону матери, но с условием, что часть года она будет жить с ней, а другую часть со своим супругом, владыкой подземного царства. Только тогда Деметра вернулась на Олимп и вернула земле ее плодородие. Однако каждый раз, когда Персефона поки­дает свою мать, та погружается в глубокую печаль и вся при­рода горюет вместе с ней. Это бывает осенью и зимой. А вес­ной Персефона возвращается к своей матери Деметре. Тогда обрадованная богиня плодородия щедро раздает людям, ра­ботающим на земле, свои дары.

Другая обрядовая интерпретация того же мифа — в элев- синских мистериях, таинственном мистическом культе Де­метры и Персефоны, восходящем к глубокой древности и очень популярном во всем эллинском мире. Центром его был Элевсин, небольшой древний город, расположенный на се- веро-западе от Афин, на близком от них расстоянии. Некогда Элевсин был самостоятельной общиной, но, по-видимому, еще в VII веке до н. э. вошел в состав афинских владений, и тогда афинская высшая администрация стала проводить и элевсин- ские праздники. Примерно тогда же, когда и культ Диониса, то есть в годы тирании Писистрата, эти праздники превра­щаются в большие общегражданские религиозные торжества. Проводились они в Афинах и в Элевсине одновременно, сли­ваясь в единые праздничные церемонии, растянутые на не­сколько дней.

Непосредственно в проведении мистерий могли участво­вать только посвященные. Однако таким посвященным легко мог стать не только афинянин, но и любой эллин. Не допуска­лись к посвящению только не греки, но в более позднее время, совпавшее уже с утратой греками независимости, к посвящению стали допускаться и римляне.

Элевсинские обряды посвящения и праздничные торжества особенно интересны в двух отношениях: и своей еще более ярко выраженной эмоциональной двойственностью, и тем, что в них присутствовали элементы театрального действия, сопровождавшегося и рядом типично театральных эф­фектов.

К сожалению, знаем мы обо всем этом очень мало. Как п в церемонии «бракосочетания» афинской басилиссы е Дио­нисом, все происходило здесь под покровом скрепленной клят­вами тайны. Посвящение в эту тайну происходило в самом элевсинском святилище Деметры и Персефоны, или Коры (в буквальном переводе — Девы), как ее тут чаще именовали. Согласно преданию, храм этот был воздвигнут по повелению самой Деметры, очутившейся в Аттике во время скорбных поисков своей дочери. В этом храме она радостно встречала свою дочь при возвращении ее из мрачного подземного цар­ства мертвых и отсюда же со слезами провожала ее обратно в преисподнюю. Во время своего вторжения в Аттику персы разрушили храм до основания, но после греко-персидских войн он был восстановлен и состоял из многих помещений.

Посвящение в элевсинские таинства происходило ночью. Посвящаемого переводили из одного помещения в другое. То он попадал в кромешную тьму, то на яркий свет. Он видел то статуи благоприятствующих ему богов в роскошных одеж­дах, то фигуры грозных чудовищ, вышедших из преисподней. Все это сопровождалось звуковым оформлением, и посвящае­мый слышал то леденящие сердце звуки, то звуки мелодич­ные, вселявшие чувство радости и спокойствия. Наконец, че­редование контрастов прекращалось, и посвящаемый попадал в освещенное ярким светом факелов помещение, где его са­жали на некое седалище, вокруг которого служители элев- синского храма совершали особую культовую пляску. Все пережитое посвященным ночью в храме символизировало за­гробные мучения грешников и вечную радость людей добро­детельных и удостоенных посвящения в таинства богини.

Сравнительно недавние раскопки в Элевсине позволили обнаружить следы приспособлений для осуществления всех этих сложных театральных эффектов. На некоторых из по­свящаемых эти эффекты производили такое сильное впечат­ление, что они лишались чувств.

Собственно элевсинские празднования, происходившие ежегодно в феврале (так называемые малые мистерии) и сентябре (так называемые великие мистерии), изобиловали самыми разнообразными обрядовыми процедурами. Тут были п ритуальные омовения водой из протекавшего вдоль южной границы города мелководного Илисса и такие же омовения морской водой, для чего совершалось особое шест­вие к морскому берегу. Была и торжественная процессия из города в Элевсин. С пением, традиционными праздничными возгласами и остановками у попутных святилищ двигалась она по дороге, называвшейся Священной. Участвовали в ней и посвященные, и огромные толпы, состоявшие как из граж­дан, так и из людей, специально приходивших на этот празд­ник из других городов. Была и ночная процессия одних по­священных, которые с факелами в руках шли к морю, изобра­жая горестные поиски богиней своей пропавшей дочери.

В самом храме совершался особый обряд перед по­священными, когда жрецы лили воду из глиняных со­судов необычной формы в заранее выкопанные в земле от­верстия, что символически должно было изображать бла­годетельное и оплодотворяющее воздействие влаги на землю.

В храме ставились и особые представления. Происходили они только ночью и присутствовать на них могли только по­священные. О представлениях этих известно очень немного. Сюжеты для них, безусловно, заимствовались из цикла ми­фов, непосредственно связанных с Деметрой и Персефоной — Корой. Изображалось, например, похищение Персефоны вла­дыкой подземного царства; при этом у зрителей представле­ния в руках были корзины с цветами в знак того, что Персефона была похищена тогда, когда она беззаботно со­бирала на лугу цветы. Изображались скорбные странство­вания разыскивающей свою дочь богини, и радостные сцены возвращения Персефоны к ее божественной матери, и при­мирение последней с олимпийскими богами. Разыгрывались эти сцены жрецами и жрицами — в отличие от будущего театра, где все женские роли исполнялись мужчинами. Сло­весные их выступления сочетались с плясками и пением.

По своей эмоциональной окраске элевсинские представле­ния были так же разнообразны, как и другие обрядовые дей­ствия на праздниках Диониса и Деметры. Одни из них были веселыми, жизнерадостными, другие —торжественными и пе­чальными, наконец, третьи — существуют основания думать — даже и непристойными. Таким образом, эмоциональная контрастность в одинаковой мере присуща и культу Дио­ниса и культу Деметры. Это общая их черта, раскрывающая мифологическую сущность обоих этих божеств в восприятии древних греков.

Для древнего грека смена времен года была сменой пе­чали и радости в самой природе. Отсюда и радость и скорбь в культах божеств, которые ее олицетворяли. В основе и культа Диониса и культа Деметры лежит еще более древ­ний и общий для них мифологический образ: образ Матери- земли, древней Геи.

Земля — источник жизни, мать всего живого. Как и вся­кая мать, она относится с одинаковой материнской нежно­стью и к живым, которых она кормит, и к мертвым, которых она принимает обратно в свое материнское лоно. Обширность представлений, порожденных грандиозностью этого образа, привела к некоторой его расплывчатости. Возникла потреб­ность дифференциации. Тут сказалось и столь характерное для j религиозной мысли античных греков устремление к конкрет- j ности. Мать-земля трансформируется в образы и мужских и! женских божеств, которые унаследовали от нее основное: они/ стали божествами и жизни и смерти одновременно. Эмоцио-/ нальная двойственность в их культах, следовательно, вполне( закономерна. (

Именно эта двойственность может объяснить многое в том сложном процессе, который в конечном своем результате привел к образованию театра. Почему почитание таких бо­жеств небесного пантеона, как Зевс и Аполлон, вылилось в форму таких грандиозных по масштабам того времени зре­лищ, как Олимпийские и Пифийские игры, но не породило об­рядов в той же мере насыщенных элементами театрального действия, как обряды почитания божеств^хшнических, то есть связаныы х с \_п о дз емным царством?

Нё"~потому ли, что мифологические образы этих небесных божеств лишены характерной для божеств плодоносящей земли раздвоенности? Ведь именно в этой раздвоенности и кроются истоки того самого действия, которое в обрядовых играх приобретает элементы действия театрального. И не случайно слово «драма», объединяющее все три созданных античной драматургией театральных жанра — трагедию, ко­медию и сатировскую драму,-—в буквальном переводе озна­чает «действие»^

Понятие этого действия — действия подражательного — лежит в основе взглядов Аристотеля^ Ж^геатральное licRyc^ ство. Сущность этих действий определяется им в «Поэтике» (11, 1452а) как «перипетия» — «перемена событий к противо­положному», то есть переход от радости к горю и печали или наоборот. Это и есть как раз то самое, что неизменно присутствует, как мы видели, в обрядах и обрядовых пред­ставлениях, связанных с культами Диониса и Деметры.

Тут трудно сказать, потому ли формирующееся теат­ральное искусство заимствовало «перипетию» из обрядовых

представлений, что она органически присуща самой его при­роде, или перипетия стала органически ему присуща, потому что само это искусство вышло из насыщенных эмоциональной j контрастностью обрядовых игр. Так или иначе, но античные I греки обозначали обрядовые представления, воспроизводя­щие мифологические сюжеты, словом «дромена» — «делае­мое», «совершаемое» ■— термином, очень близким к термину ; «драма» («та дромена» — страдательная форма причастия от j того же глагола «драо» — «делаю», «совершаю»).

Значит ли это, что историю греческого театра можно на­чинать с дионисийских торжеств и элевсинских мистерий или это все же только его предыстория?

Очевидно, у греков были основания для того, чтобы эти два явления своей культуры обозначать хотя и близкими по значению, но все же различными словами. Язык в таких слу­чаях обычно бывает очень точен, следовательно, было бы очень рискованным ставить знак равенства между словами «дромена» и «драма».

Элементы будущего театрального действия, безусловно, присутствуют уже в обрядовых играх первобытных людей. В дальнейшем ходе исторического развития они становятся все более заметными, постепенно выступают на передний план. Переход одного качества в другое в этом сложном и к тому же недостаточно хорошо нам известном процессе, однако, оказывается обусловленным еще целым рядом привходящих исторических обстоятельств. Почему, в самом деле, обрядовые игры, встречающиеся в историческом быте всех народов, у греков переросли в театр, а в других случаях этого не про­изошло?

Но самое главное, пожалуй, в том, что процесс, о кото­ром идет речь, протекает в таких формах, что очень трудно определить, где и когда кончается одно и начинается дру­гое. Вряд ли тут вообще можно провести четкую линию. Даже и тогда, когда существование греческого театра становится не вызывающим никаких сомнений историческим фактом, в этом театре продолжают сохраняться черты древних обря­довых культов, а в рудиментарном виде еще и более древние черты, воскрешающие в памяти обрядовые игры первобыт­ных людей.

В современной научной литературе, посвященной истории античного театра, за проблемой его происхождения уже дав­но и прочно утвердилась совершенно определенная репута­ция: она считается одной из самых трудных, все ещенедоста- точно выясненных и изученных, порождающих среди ученых существенные разногласия.

Объясняется это причинами двоякого рода. Во-первых, сами древние греки стали проявлять интерес к истории своего театра уже тогда, когда начальный период его исторической жизни отошел в далекое прошлое и многое было начисто за­быто, что и заставило их вступить на путь разного рода до­гадок. К этому нужно прибавить обычную для всех тех слу­чаев, когда речь идет о классической древности, оговорку: от громадной и разнообразной литературы этой эпохи до нас до­шли лишь крохи.

Во-вторых, на разработке проблемы происхождения гре­ческого театра далеко не положительным образом сказалось стремление ряда авторитетных ученых обязательно связать его с каким-либо одним определенным началом, все же дру­гие возможные истоки театра либо отодвинуть на задний план, либо даже исключить вовсе. Одни из них, например, целиком связывают происхождение драмы с религией, в част­ности с элевсинскими мистериями; другие, напротив, счи­тают, что о рождении драмы можно говорить с того лишь момента, когда она отделилась от культа. Большое число видных приверженцев имеет взгляд, согласно которому в ос­нове античной драмы лежат обряды драматизированного заупокойного плача.

Каждая из этих точек зрения может найти себе известную опору в тех сведениях об историческом быте древних греков, какие дошли до нашего времени. Элевсинские мистерии, как мы видели, действительно насыщены элементами театраль­ного действия. Обряды заупокойного плача с их горестными воплями, биением себя в грудь, царапаньем лица и бьющей по нервам музыкой также полны сценического драматизма.

Описание таких плачей содержится уже в «Илиаде» (XVIII, ст. 21—126, 315—355; XIX, ст. 282—301; XXII, ст. 405— 515; XXIV, ст. 61—168, 730—776). Заупокойные обряды, по- видимому, породили особые хоры плакальщиков или плакаль­щиц и особых запевал, прославлявших доблести и добродетели почивших. С появлением драматического жанра и утвержде­нием его в поэзии в качестве ведущего авторы ставившихся перед афинскими зрителями трагедий, вне всяких сомнений, широко в своих произведениях использовали приемы, вырабо­танные обрядовыми плачами. Трагедия Фриниха «Взятие Милета», поставленная в Афинах в 494/3 году до н. э„ по всем признакам, была сплошным плачем. Геродот (VI, 21) расска-•зывает, что этому плачу вторили все зрители, рыдавшие на­взрыд, так что на Фриниха потом был наложен штраф в 1000 драхм за то, что он чрезмерно расстроил своих сограждан. В сохранившихся трагедиях великой афинской троицы V века до н. э. также немало следов обрядовых плачей, например, в «Персах» Эсхила, «Электре» и «Эдипе в Колоне» Софокла, «Троянках>>\_Ев£ипида и других. уГ~ТЗсе эти факты не возбуждают никаких сомнений в отно- ' шении своей достоверности. Но можно ли, основываясь на такого рода данных, сделать вывод, что в сложном про­цессе формирования античной драмы решающая роль при­надлежала именно культовым мистическим представлениям или обрядовым плачам?

В греческой драме, как уже говорилось, сценическое дей­ствие представляло собою гармоническое сочетание слов, пе­ния, мимики, телодвижений, музыки, танца, воспринимав­шееся зрителями как единое художественное целое. В памяти воскресают первобытные обрядовые игры. Но то, что, следуя терминологии А. Н. Веселовского, можно назвать синкретиз­мом, возрождается здесь, в Греции, на несколько иной основе.

До того как театр завоевал господствующее положение и стал самостоятельным видом искусства, художественное творчество греков прошло уже большой путь. Эпическая по­эзия, дидактический эпос, элегическая поэзия, хоровая лирика, торжественная лирика по времени предшествуют поэзии дра­матургической. В то же время в народе продолжали бытовать песни, сказки, восходящие к глубокой древности игровые об­ряды. Неужели весь этот пройденный путь никак не отразился на новом виде искусства? Ведь писали для театра и ставили для него пьесы сыны того же народа, воспитанные на по­эзии, созданной их отцами, дедами и более далекими пред­ками.

f

I i

(

jl



Нет, истина тут явно на стороне тех ученых, которые придерживаются мнения о многих истоках греческого театра. Профессор Петербургского университета Ф. Ф. Зелинский, большой знаток классической литературы и театра, был твердо j уверен, что, например,.^реческая\_дра£едия «имеет не один j исток, а четыре, если не больше»: дионисийскйе хоры, сати- ! ровскую драму, драматизированные заупокойные плачи и ; I элевсинские мистерии. «Спор о том, — пишет он дальше, — ' который из них был настоящим, мы считаем совершенно праздным — это все равно, как если бы люди стали спорить о том, какая река является верхним течением Волги — твер-екая ли река того же имени, или Ока, или Кама. В этой реке, которую мы называем греческой трагедией исторической эпохи, соединились все четыре названных потока, не считая тех, о которых мы не знаем».1

С дионисийскими хорами и сатировской драмой связывает происхождение драмы Аристотель. К его свидетельству нельзя не отнестись с должным вниманием, хотя бы уже по одному тому, что исходит оно от великого, в доподлинном смысле этого слова, мыслителя и ученого древности, авторитет кото­рого стоит неукоснительно высоко не только в вопросах исто­рии театра. Не следует упускать из вида и того, что Ари­стотель был прекрасно знаком с литературой и своего и пред­шествующего времени и располагал для своих наблюдений , и выводов материалом, от которого до наших дней почти \ ничего не дошло.

Взгляды Аристотеля на происхождение драмы изложены в четвертой главе его «Поэтики» (4, 1449а). Они могут быть сведены к трем положениям:

1. трагедия возникла — «от зачинателей (эксархонтов) ди­фирамба», комедия же— «от зачинателей фаллических пе­сен»; !
2. «трагедия произошла путем перемен из сатирического представления», то есть драмы сатиров;
3. до того как трагедия приобрела «достодолжную и вполне присущую ей форму» — то есть форму, современную Аристотелю, — «она испытала много перемен».

\_Дифирамбы\_— это песнопения в честь бога Диониса, рас­певавшиеся на его праздниках." Хор'сатйровской драмы обя­зательно состоял из сатиров, то есть неизменных спутников того же бога. Иными словами, Аристотель с полной опреде- | ленностью связывает начало драмы с культом Диониса. Сви- j детельство его подтверждается тем, что театральным зрели- j щам на всем протяжении известной нам истории греческого театра предшествовали жертвоприношения на алтаре Дио­ниса и ставились они в форме состязаний поэтов-драматургов только в дни его праздников. Характерна терминология. Трагедия— слово составное, состоящее из двух слов: «тра- гос.»«КОзел» и «оде» — «песня». Получается — «песнь козлов»ГТолкоБали эттгтатовообразование еще в древности

' Ф. Зелинский. Предисловие к переводу Софокла в кн.: Софокл. Драмы, т. 1. М., 1914, стр. XIII.

по-разному. Одни считали, что этот вид драмы получил свое название от трагического хора, участники которого, изо­бражая спутников Диониса, одевались в козлиные шкуры; другие, в их числе и Гораций, толковали его не как «песнь козлов», а как «песнь за козла», имея в виду награду, кото­рую, по их мнению, в древности получали победители на тра­гических состязаниях за свои выступления. Так или иначе, но образ козла у греков прочно вошел в символику Диониса.

С обрядами культа Диониса связано и слово «комедия». Оно тоже составное: «комос» и «оде» — «песня комоса»; «комосами» же назывались фаллические шествия ряженых в дни праздников Диониса.

Сложнее со словом «дифирамб». Происхождение этого слова загадочно и определению не поддается. «Умею начать дифирамб, прекрасную песнь в честь владыки Диониса, когда вино молниеносным ударом поразит мой рассудок» — эти слова —первое упоминание о дифирамбе — дошли до нашего времени в одном из отрывков Архилоха, самого древнего из греческих лирических поэтов, жизнь и творчество которого Относится еще к VII веку до н. э.

\ В современной науке было высказано предположение, что дифирамб первоначально был сольной песней и превратил ее в хоровую Арион. Этот поэт тоже жил в конце^уИ века до н. э. Стихами его восторгался Овидий, но до наше?о~в"ре- мени от них не дошло ни одной строчки. Родился Арион на острове Лесбос, там же, где потом жили и творили Алкей и непревзойденная Сапфо, но Арион всю жизнь провел на чужбине. Геродот (I, 24) рассказывает, как однажды Арион сел на корабль, чтобы совершить очередное морское путешествие. Матросы этого корабля, прослышав, что у Ари- она с собой много денег, решили его убить и ограбить. Но поэт упросил их разрешить ему перед смертью спеть последнюю песню. Спев ее, Арион сам бросился в море, но тут же был подхвачен понимавшим толк в пении дельфином, который вы­нес его к Тенарскому мысу на южном побережье Пело­поннеса. Оттуда Арион отправился в древний город Коринф. И вот в Коринфе он первым, по словам Геродота, сложил ди­фирамб и научил коринфский хор его исполнять.

Два поздних писателя, живших уже на самом закате античной эпохи, повторяют эту версию о происхождении ди­фирамба: Свида, автор компилятивно составленного словаря, и Иоанн Диакон, в комментариях к речи одного из ораторов, которые были найдены случайно в Ватиканской библиотеке уже в нашем веке. По словам и этих авторов, .Арион был изо- бретателем дифирамба, и он же первым ввел хор сатиров, тем самым положив напало трагическому жанру.

Так ли всё это было в исторической действительности,

проверить нельзя: древние дифирамбы не дошли до нашего времени. Единственный образец этого песенного жанра со­хранился в фрагменте Бакхилида — поэта, жившего в V веке до н. э., то есть уже в то время, когда афинский театр стоял твердо на ногах и в нем ставились трагедии, сатировские драмы и комедии. С интересующей нас точки зрения фрагмент этот может дать очень немногое. Озаглавлен он «Тесей» и представляет собою песенный диалог между мифическим афинским царем Эгеем и хором афинских старейшин. Эгей рассказывает хору о подвигах своего прославленного в Афи­нах сына Тесея. По форме это диалог. Одна песенная строфа содержит вопрос, сменяющая ее антистрофа — ответ. Имя Диониса в этом песенном диалоге не упоминается вовсе.

По содержанию своему фрагмент Бакхилида, таким об­разом, не представляет собою песни о Дионисе, если пони­мать под ней непосредственное прославление деяний этого бога. Правда, и в театральных постановках, приурочиваемых ко дням праздника Диониса, использовались самые различ­ные мифологические, а в отдельных случаях и исторические сюжеты, которые не имели никакого отношения к мифам, непосредственно связанным с его именем. Видимо, все это нужно понимать шире: не о Дионисе, а в честь Диониса были эти песнопения. Они ему посвящались, посвятить же ему, очевидно, можно было любое произведение художественного творчества, вне зависимости от его содержания.

Было ли так и в более раннее время, мы не знаем. Фраг­мент Бакхилида, очевидно, нужно считать дифирамбом, ис­ходя не столько из его содержания, сколько из его формы — формы диалога между тором и запевалой; последний вы­ступает в-даттнШ случае в образе мифического афинского

царя Эгея.

Аристотель ведь тоже считает, что трагедия родилась не не­посредственно из дифирамба, комедия не непосредственно из фаллических песен, а от зачинателей — «экс.архонтов» дифи­рамбов и фаллических песен. В них, в этих зачинателях сле­дует видеть и авторов дифирамбов и запевал хора. Отсюда и форма диалога между запевалой и хором, в котором кроется один из важнейших конструктивных элементов сценического действия.

Для Аристотеля рождение театра и младенческие его годы были очень далеким прошлым; примерно таким же как для людей нашего времени московское «пещное действо», о ко­тором теперь по-настоящему осведомлены лишь специалисты по культуре Древней Руси. Он знал, что в прошлом трагедия «испытала много перемен», но на его памяти она давно уже приобрела «достодолжную и вполне присущую ей форму». В его время театр давно уже прочно стал на ноги, вошел не­обходимым ингредиентом в общественную жизнь афинян, достиг полной зрелости.

Как трудно в зрелом лице уловить прежние юношеские и детские его черты! Трудно, но не невозможно. Потому что в каждом лице существуют наиболее для него характерные, только ему присущие и изначальные черты, без которых оно перестанет быть самим собою.

Есть такие черты и в историческом лице греческого те­атра. Эти черты — его массовость, его народность. Об этой, безусловно, наиболее важной й характерной исторической особенности греческого театра красноречиво говорят уцелев­шие во многих местах Греции в более или менее поврежден- \ ном виде театральные сооружения. Данные об их вместимо­сти, даже по масштабам нашего времени, очень внушительны.

Афинский театр Диониса на южном склоне Акрополя, существовавший уже в V веке до н. э., вмещал, например, 17 тысяч зрителей. Но этр не предел. Театр в аркадском Мега- лополе, построенный, правда, уже в IV веке до н. э., вмещал 44 тысячи зрителей. Существуют и в наши дни стадионы, рас­считанные на значительно большее число зрителей. Но театров, способных вместить столько зрителей, сколько их вмещали театры древних греков, наш век еще не знает.

Учитывая численность гражданского населения в антич­ных полисах, можно с уверенностью сказать, что подавляю­щее число полноправных граждан, если не все они, в дни празднеств располагали вполне реальной возможностью по­пасть в театр, а то еще и прихватить туда с собою и членов своей семьи.

Массовость в сочетании со сложившимися в Греции усло­виями общественной жизни превратила театральную сцену в своего рода трибуну, с которой возвещались новые идеи большого общественного значения и критически пересматри­вались старые воззрения. Массовость греческого театра пред­определила и мно>гие другие, уже чисто сценические, а отча­сти и технические его особенности.

Была ли массовость изначально присуща театру?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно вспомнить историческую биографию театра. В ней не может не обра-^ тить на себя внимания одно очень примечательное хроноло-j гическое совпадение: даты включения культа Диониса в офи-i циальную государственную религию афинян и даты первых \ драматических состязаний на первом же праздновании всеми \ гражданами Великих Дионисий. На основании такого надеж- V ного источника античной хронологии, как Паросская хроника, обычно этой датой считают 534 год до н. э. В этом году на драматических состязаниях в дни Великих Дионисий высту­пил первый известный нам по имени афинский поэт-драма­тург ^Феспид. Отсюда все и пошло: начиная с 534 года до н. э. драматические состязания на Великих Дионисиях стано­вятся в Афинах ежегодными.

В 524—520 годах до н.э. на них выступилД§рдл, извест­ный, между прочим, тем, что в 499 году до н. э. он конкуриро­вал на драматических состязаниях с Эсхилом. В 494/3 году до н. э. на афинских драматических состязаниях выступил ученик Феспида Фриних, прославивший свое имя уже упоми­навшейся трагедией «Взятие Милета», которая была постав­лена на афинской сцене вскоре после разгрома этого города персами.

Ни одна из трагедий этих первых афинских поэтов-драма- тургов не сохранилась, но имена их не были забыты, и, на­пример, Фриниха уже в самые последние годы V века до н.э. вспоминает Аристофан в комедии «Лягушки».

Постоянного театрального сооружения в Афинах тогда еще не было, и представления устраивались на центральной площади города, где для зрителей каждый раз строились из досок и бревен временные помосты. Но и тогда эти зрелища уже были массовыми. Плутарх, упоминая в биографии Соло­на (Солон, 29) о Феспиде и первых театральных зрелищах, пишет, что этот афинский драматург «увлекал» народ новиз­ной своих представлений и выступал перед «множеством на­рода». Множество народа собралось в Афинах и на драма­тические состязания 500 года до н. э., так что даже деревян-^ ^ше\_ помосты, на котор~ш~ сидели зрители, не выдержали такого числа людей и лухцулл^-что повлекло за собою, оче­видно, немало жертв. После этой катастрофы высший законо­дательный орган афинского государства, народное собрание j вынесло постановление о постройке постоянного театра в свя- / щенном округе бога Диониса, на Южном склоне Акрополя.;

Таким образом, с самого начала и праздники и драмати­ческие состязания носили массовый характер. Они были ор­ганически связаны.

Органическое единство, о котором идет речь, полно исторического смысла. Дело в том, что официально господст- ( вовавшая до того времени и на протяжении ряда веков рели- I гия олимпийских небесных божеств никогда не была народной ' религией. Это была религия относительно узкого круга родо­вой аристократии, державшей в своих руках власть над ос­тальным народом.

Как показала недавняя дешифровка микенского линейного письма, позволившая прочесть имена богов-олимпийцев на ряде глиняных табличек, религия эта восходит к микенскому, а может быть, и еще более раннему времени. Характерная ее особенность-—в доведенном до логически возможного преде­ла принципе аитропоморфизма^Мир богов, олицетворявший в древнейшее время грозные для людей силы природы, те­перь мыслился в точном соответствии с миром людей. Только одна черта отличала небожителей от обитателей земли —• они были бессмертны.

Именно это бессмертие, надо думать, породило некоторые осложнения в мифологическом осмыслении взаимоотноше­ний олимпийских богов друг с другом. Как и во всякой семье, старшим в семье небожителей, согласно с представлениями людей родовой эпохи, должен был стать ее естественный гла­ва — отец и старший брат всех остальных богов. Но тут-то и должно было возникнуть серьезное затруднение: если приз­нать громовержца Зевса главой божественной семьи и в то же время последовательно придерживаться принципов антропо­морфизма, то у Зевса не могло не быть отца. В таком случае уже не Зевсу, а отцу Зевса тогда следовало возглавить семью олимпийцев, но и у этого отца тоже был отец... А все боги бессмертны.

Выход был найден в особом мифе: Зевс восстал против своего отца, свирепого бога первобытных людей Крона, про­глатывавшего своих детей. Зевс свергнул Крона в Тартар вместе со служившими этому богу титанами, но предвари­тельно заставил его отрыгнуть проглоченных ранее детей. До­бившись власти, так сказать, путем переворота, Зевс поделил ее со своими братьями: владыкой морской стихии Посейдо­ном и владыкой подземного царства Аидом. После этого он уже спокойно мог занять свое место отца богов и людей на Олимпе.

Семья олимпийских богов, в том виде, в каком она на­шла отражение в поэмах Гомера, не была многочисленной. Родовая аристократия гомеровской эпохи щедро снабдила ее всеми присущими ей самой качествами. Олимпийские небо­жители предстают перед нами в образах благоденствующих, счастливых, сытых, благодушно настроенных аристократов. Время они проводили в пирах и развлечениях. Не чуждались они и любовных приключений. На этой почве в божественной семье возникали взаимные интриги, в которые сплошь и ря­дом втягивались и люди. Иногда дело доходило до скандалов и случалось даже, что Зевс поколачивал свою ревнивую бо­жественную супругу. Когда за нее как-то заступился ее сын, Зевс не остановился перед тем, чтобы сбросить его с Олимпа: да еще и так, что тот сломал ногу и навсегда (навсегда, по­тому что он, как бог, был бессмертен) остался хромым.

Олимпийские боги, таким образом, отнюдь не были носи­телями высоких моральных начал. Вина за это во многом ложится на греческих аристократов. Мечтой каждого из них было объявить себя принадлежащим к роду божественного происхождения. Возможно же это было лишь в том случае, если смертный родоначальник сходился с богиней или смерт­ная родоначальница с богом. Знатных родов было много, а олимпийских богов мало, притом все они находились в су­пружеских отношениях друг с другом. Вот и приходилось каждому небожителю приписывать по многу супружеских из­мен. Где уж тут говорить о божественной нравственности!

Немало было у олимпийских богов и всякого рода других пороков. Они, например, лгали, обманывали и друг друга и людей. В XIII песне «Одиссеи» (ст. 287 и сл.) богиня Афина упрекает Одиссея в «коварных выдумках», в том, что он не может оторваться «от темной лжи и от слов двоемысленных, смолоду к ним приучившись». И тут же богиня добавляет: «Мы оба любим хитрить». В мифах немало рассказывается о коварстве, завистливости и мстительности богов и богинь. Не брезговали они и воровством. Сын Зевса Гермес, будучи, по известному мифу, еще совершенным младенцем, выскочил из своей колыбельки и украл из стада своего старшего брата Аполлона пятнадцать коров. И все же богов нужно было чтить и приносить им жертвы; главным образом для того, чтобы они не вредили смертным, а, напротив, им помогали. Только позже, под влиянием настоятельных потребностей об­щественной жизни и чтобы удержать авторитет олимпийской религии от падения, богам начинают приписывать разного рода добродетели. Появляется стремление изобразить их блю­стителями высшей справедливости, государственной мудрости, нравственного поведения. Но тут уже свою роль, и притом не малую, сыграли греческая драматургия и театр.

Народ постоянно привлекался к участию в праздничных чествованиях олимпийских богов, но официальная принадлеж­ность к этой религии сочеталась у него с рядом своих рели­гиозных представлений и верований. Они весьма разнооб­разны. В каждой области Греции существовали свои местные божества: боги источников, рощ, полей, боги — покровители отдельных общин. Чтились эти боги прежде всего в обрядах, восходивших к первобытной эпохе.

Общей и характерной особенностью народных верований было то, что божества хтонические почитались в народе зна­чительно больше, чем боги, олицетворявшие небесные сферы. Не только культ Диониса, но и очень распространенный хто- нический культ Деметры долгое время не пользовался офи­циальным признанием и сама эта богиня к олимпийским божествам не причислялась. При господстве аристократии она считалась божеством второстепенным и в поэмах Гомера почти не упоминается.

Уже неоднократно подчеркивалось, что оба эти культа божеств плодоносящей земли неотделимы от почитания мерт­вых. Среди бытовавших в народе обрядов видное место зани­мали воздаяния должного умершим. Покойника следовало пре­дать погребению с соблюдением всех обрядовых предписаний, снабдить его всем необходимым ему в загробном мире и в дальнейшем различными способами умилостивлять его душу. Если же причиной смерти было убийство, то на родственни­ков убитого ложился долг возмездия — убийце нужно было отомстить. При этом, по господствующему в народе воззре­нию, дети полностью несли ответственность за своих родите­лей, потомки за своих предков; особенно за тяжкие их пре­ступления, требовавшие особо сурового возмездия.

Всякое отклонение от выполнения долга перед умершими безнаказанным в таких случаях не оставалось. Согласно ве­рованиям, души непогребенных надлежащим образом или не­отмщенных покойников властно и настойчиво требовали своего. Незримо присутствуя среди живых, они наводили на них ужас. Если виновный в невыполнении своего долга, до­пустим, оказывался на корабле, то одним своим присутствием он мог навлечь на него гибель, и тогда вместе с ним гибли без всякой вины и все его спутники. Присутствие виновного на общественной трапезе оскверняло и трапезу, и всех ее участников. Месть не находящих себе успокоения духов умер­ших могла обрушиться и на весь город, поразить всех его жителей бесплодием, голодом или эпидемией. Во всем этом уже с достаточной четкостью проступает идея воздаяния за грехи. В более общей форме та же идея присутствует и в элевсинском культе Деметры, в частности в описанном выше обряде посвящения в таинства богини. Ведь в этом обряде по всем признакам выражено совершенно чуждое олимпий­ской аристократической религии представление о загробном блаженстве добродетельных и удостоенных посвящения лю­дей и мучениях, ожидающих за гробом грешников.

Так возникали и утверждались в общественном сознании этические нормы. Не воля олимпийских небожителей была их источником, ибо не могли эти боги дать смертным того, чем сами они не обладали. Эти нормы порождались всей со­вокупностью народных представлений об окружающем мире, о жизни и смерти; порождались и той, органически присущей всякому обществу потребностью в нормативах, способных упорядочить существующие между людьми взаимоотношения. Слагавшийся моральный кодекс древних греков, следова­тельно, был независим от официальной религии и генети­чески связан с народными верованиями и обрядами.

Возведение этих культов в ранг государственной религии направило создание новых норм морального поведения и пе­ресмотр старых, отживающих, по новому руслу. Этим руслом и оказалась греческая драматургия и театр. В трагедиях, те­перь ежегодно ставившихся в дни праздников Диониса и в его честь на афинской сцене перед многими тысячами зрите­лей, моральная проблема была главной, основной. В после­дующие эпохи исторической жизни человечества нормы ин­дивидуальной и общественной нравственности в виде готовых, не подлежащих обсуждению догм христианской, мусульман­ской, буддийской религии ниспосылались верующим сверху. В Афинах и других греческих городах такого рода вопросы выносились на суд собравшихся в театре граждан. От них всецело зависело принять ли моральные воззрения, выдвину­тые в той или иной трагедии, или признать их несостоятель­ными. Сотворив богов по образу своему и подобию, древние греки в области решения вопросов морали оказались с ними равноправными.

Рождение театра в Афинах VI века до н. э. не представ­ляло собою события исторически изолированного. По времени оно совпало с целым рядом крутых и знаменательных исто­рических перемен. В истории античной Греции VIII—VI века до н. э. — века так называемого архаического периода — были временем крупнейших и значительнейших сдвигов во всех /сферах жизни: экономической, политической и культурной. Греция меняет свое историческое лицо. Развивается горно­рудное дело. Изобретаются новые, более совершенные спо­собы литья и обработки металла, что закономерно сказы­вается на росте ремесла. Наблюдается прогресс в области строительной техники. Совершенствуется мореходство. Растет сельское хозяйство. Расширяются торговые связи.

Во всех передовых областях Греции города превращаются в крупные по масштабам того времени центры ремесла, тор­говли и культурной жизни. Возникает много новых городов, как путем слияния прежде обособленных поселков, так и в результате колонизации. Благодаря последней неизмеримо расширяются границы эллинского мира, что способствует расширению кругозора и развитию научных знаний.

И все это происходит в обстановке ожесточенных социаль­ных столкновений. Рушатся вековые устои родового строя, перевороты следуют за переворотами, сокрушается господ­ство родовой аристократии, историческое преобладание ока­зывается на стороне демоса, формируется классовый рабо­владельческий строй.

Первые же крупные победы афинского демоса в его борь­бе с родовой аристократией были ознаменованы и рождением театра. Народные праздники стали праздниками государст­венными, и бытовавшие в народе испокон веков обрядовые игры из сел и афинских улиц были перенесены на сцену го­сударственного театра. Родилось и стало быстро набирать силы новое, в доподлинном смысле этого слова народное искусство. Оно было народным и потому, что всеми корнями уходило в народные верования, обычаи и обряды, а еще и потому, что период господства аристократии не наложил на него почти никакого отпечатка.

Исторические судьбы афинской демократии и театра и в дальнейшем оказались органически связанными. Расцвет де­мократического строя в Афинах был временем и высочайшего творческого подъема афинской драматургии и театра. Когда же для демократии наступили тяжелые времена, этот период оказался кризисным и для театра. Вместе вышли они на историческую арену, вместе достигли наивысшего подъема и вместе вступили в полосу упадка.

ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЗРЕЛИЩ

У древних греков, в том чи­сле, конечно, и у афинян, не было касты жрецов. При таких условиях только государство могло принять на себя органи­зацию праздников Диониса после официального включения его в афинский государственный пантеон. Проведением тор­жеств и драматических состязаний в честь этого бога стали заведовать афинские государственные должностные лица. Для этой цели они использовали свои официальные пол­номочия и государственные средства. Организация театраль­ных зрелищ стала одной из их должностных функций. Это закономерно наложило свой отпечаток на весь строй афин­ской театральной жизни, можно сказать, предопределило наиболее характерные ее черты. Структура театра в данном случае отразила структуру государства.

Перикл, в приписываемой ему историком Фукидидом речи над могилой павших афинских воинов, следующим образом характеризует современный ему государственный строй Афин: «Этот строй называется демократией потому, что власть здесь принадлежит не немногим, а большинству граж­дан» (Фукидид, II, 37, 1). Определение это можно расширить еще следующими словами из той же речи: «Мы живем свобод­ной политической жизнью... не страдаем подозрительностью во взаимных отношениях повседневной жизни; мы не раздра­жаемся, если кто делает что-либо в свое удовольствие» (Фу­кидид, II, 37, 2).

Хотя Фукидид сам предупреждает своих читателей, что он не пересказывает дословно речей выводимых им в повество­вании деятелей, но передает их только так, «как каждый ора­тор... скорее всего мог говорить» (Фукидид, I, 22); хотя речь

Перикла была произнесена в торжественной официальной об­становке, что дает основания заподозрить оратора в некото­рой идеализации афинских порядков, но в целом определение, которое дается в этой речи государственному строю Афин, безусловно, выражает его политическую сущность. Аристо­тель, обычно очень точный в своих высказываниях такого рода, определяет демократию теми же двумя признаками: «сосредоточением верховной власти в руках большинства и свободой... в предоставлении возможности жить каждому по его желанию» (см.: Аристотель. Политика, 1310а, 28—34; 1317в, 10—12).

«Сосредоточение верховной власти в руках большинства» применительно к Афинам означало:

что верховная законодательная, исполнительная и судеб­ная власть находилась в руках народного собрания, состояв­шего из всех афинских полноправных граждан;

что этому собранию были подчинены и подконтрольны всс\* остальные афинские государственные органы и должностные лица, получавшие свои полномочия только путем избрания;

что власть народного собрания была вполне реальной, так как оно созывалось через каждые десять дней, следовательно, действительно располагало возможностью вершить всеми важнейшими государственными делами;

что существовала гарантия, обеспечивавшая и за мало­имущими гражданами реальную возможность использования своих политических прав для участия в управлении государ­ством, так как при том же Перикле был проведен закон о вы­плате государственной казной вознаграждения за отправле­ние государственных обязанностей, и очень большое число афинских граждан его регулярно получало.

При всем этом каждый афинский гражданин пользовался в народном собрании неограниченной свободой слова и ини­циативы. Он мог выступить по любому вопросу, мог открыто критиковать любых, в том числе и самых высших должност­ных лиц, требовать их отозвания и даже предания суду, мог внести любое предложение и законопроект, наконец, обладал правом опротестовать и приостановить действие любого за­кона, казавшегося ему вредным для афинского государства.

Характеризуя этот государственный порядок, оказывав­ший на протяжении многих веков огромное влияние на разви­тие политической мысли, нужно сделать одну очень сущест­венную оговорку: полноправные афинские граждане отнюдь не составляли в государстве афинян большинства населения.

В античное время не было статистики, и мы не можем ус­тановить точного численного соотношения между различными группами населения в греческих городах-государствах, осо­бенно, если подходить к ним с точки зрения деления их по по­литическим признакам. Однако, оперируя всякого рода кос­венными данными (сведения о подвозе хлеба и численности войск, площади города и т. д.), можно с уверенностью утверж­дать, что в Афинах и Аттике свободные полноправные граж­дане мужского пола (ибо женщины ни в одном греческом го­сударстве политическими правами не пользовались) вряд ли, даже в самые лучшие времена, составляли более 20—30 про­центов от общего числа населения, в массе своей состоящего из совершенно бесправных рабов и ограниченных в своих пра­вах так называемых метеков. Вот это привилегированное меньшинство, представлявшее в античном понимании народ, демос, только и пользовалось всеми благами политической свободы. Пользовалось за счет эксплуатации не только рабов и метеков, но и за счет эксплуатации свободного населения многих других греческих городов. Эти города оказались вы­нужденными подчиниться Афинам и регулярно выплачивали им очень обременительные подати. Именно за счет этих нало­говых поступлений полноправные афинские граждане полу­чали вознаграждения за отправления ими государственных обязанностей, пособия на посещения театра, проводили празд­ники, украшали свой город великолепными архитектурными сооружениями.

Афинский государственный строй, таким образом, был де­мократией, но демократией рабовладельческой. Это таило в себе глубокие, неразрешимые противоречия. В конце того же самого золотого века Перикла они привели весь эллинский мир к небывалой военной катастрофе, погрузили его в тяже­лый, безысходный кризис, в конечном счете привели к утрате всеми греками политической независимости и историческому упадку.

В пору величайшего подъема и расцвета Афин V века до н. э. эти губительные следствия рабовладельческого строя только еще намечались, и гражданские свободы, какими поль­зовались полноправные афиняне, закономерно распространя­лись и на их театр. На сцене афинского государственного те­атра тоже царила полная свобода слова. Из уст выступавших на ней актеров и хора можно было услышать —особенно в ко­медиях— и осуждение в самых решительных и даже резких формах проводимой афинским правительством политики, и не менее резкую критику деятельности высших должностных лиц, и самые радикальные мысли и идеи, касавшиеся очень ши­рокого круга этических, философских и политических проблем.

Что касается самой организации театральных зрелищ, то непосредственно театральными делами в Афинах ведал пер­вый, ежегодно переизбиравшийся афинский архонт. Офи­циально он считался высшим представителем государственной выборной администрации и давал свое имя году (афиняне бели счет времени по именам архонтов).

Как мы уже знаем, театральные представления в Афинах выливались в форму состязаний, традиционную для всех древнегреческих зрелищ. О состязаниях на запряженных ко­нями колесницах, состязаниях кулачных бойцов и музыкаль­ных состязаниях упоминается уже в эпических поэмах Гомера. Славившиеся на весь эллинский мир Олимпиады, по преда­нию, происходившие через четырехлетние промежутки вре­мени с 776 года до н. э., тоже проводились в форме различного рода соревнований. Когда драматические представления во­шли в обиход, они также приобрели форму состязаний по­этов-драматургов, постановщиков, а потом и первых ак­теров.

Проведение таких состязаний требовало и предваритель­ной их подготовки и затраты довольно значительных средств. В обязанности первых архонтов прежде всего входило назна­чение так называемых хорегов, ведавших подготовкой хора для спектаклей, отбором поэтов-драматургов, пьесы которых предстояло включить в программу представлений, а с 457/6 года до н. э. и отбором первых актеров. Первый архонт от­вечал и за проведение самих состязаний, связанных с выбо­ром судей, за осуществление ряда культовых процедур и под­держание порядка в театре.

Хорегия представляла собою одну из так называемых ли­тургий— особого рода повинностей, налагаемых афинским государством на наиболее состоятельных граждан, которые выполнялись ими за счет собственных средств. Литургии вос­ходят к глубокой древности. С утверждением в Афинах демо­кратического строя афинское государство продолжало в ин­тересах всех граждан привлекать средства наиболее богатых на покрытие расходов по проведению тех или иных госу­дарственных или общественных мероприятий.

В порядке литургий снаряжались корабли для афинского военного флота, погашались расходы, связанные с отправ­ками посольств, устройством праздничных торжественных ше­ствий и жертвоприношений и т. д. Но, пожалуй, самой обре­менительной из литургий, требовавшей наибольших расходов, была хорегия. Выполнявший обязанности хорега афинянин должен был нанять нужное число певчих и флейтиста, и если сам он не мог их обучить, пригласить для этой цели особого «учителя хора». Само собою разумеется, что всем им он обя­зан был выплачивать вознаграждение. Вслед за тем ему над­лежало найти подходящее для репетиций помещение, регу­лярно устраивать эти репетиции, а к началу состязаний одеть за свой счет всех певцов в стоившие немалых денег театраль­ные одежды, приобрести для них маски и т. д.

На хорегах же, по-видимому, лежала забота и о вспомога­тельном персонале: статистах, выступавших в театре в «не­мых» ролях — обычно в качестве свиты знатных лиц или «на­рода», запасных певчих и т. д. Их всех тоже нужно было над­лежащим образом одеть. И за все эти связанные с расходами хлопоты хореги в случае победы на соревновании удостаива лись награды всего лишь в виде бронзового жертвенника с на­чертанным на нем их именем. Между тем расходы хорегов были часто настолько велики, что некоторые из них, по выра­жению одного античного автора, «нарядив певцов в злато- тканные одежды, сами оставались в рубищах». Знаменитый афинский оратор Демосфен упоминает о таких случаях, когда граждане издерживали на отправление хорегий все свое со­стояние и разорялись.

. Вполне понятно, что не всякий афинский гражданин ре­шался брать на себя такие расходы. По афинским законам гражданин, которому казалась возлагаемая на него литургия чрезмерно обременительной или неправильно наложенной, мог предложить взять ее на себя более богатому. В случае же, если и тот от литургии отказывался, он мог потребовать от него обмена имуществом, и тогда дело доходило до суда. Однако общественная жизнь внесла свои коррективы в это установление. Возбуждать такие дела считалось в Афинах неприличным, не совместимым с нормами поведения добро­порядочного гражданина.

В золотой век Перикла афинские граждане охотно шли на большие материальные жертвы в пользу сограждан, зная, что таким путем можно стяжать себе популярность, а это от­крывало совершенно определенные перспективы на выборах и широкие пути для активной политической деятельности.

Но когда Афины, начиная с IV века до н. э., вступили в по­лосу прогрессирующего упадка, положение изменилось. Уже в конце V века до н. э. в потрясенном опустошительной войной городе каждая литургия осуществлялась не одним, а двумя лицами, и то государство оказывалось вынужденным выда­вать им субсидию. Судьбу всех литургий разделили и хорегии. В IV веке уже было очень мало желающих выполнять эту об­ременительную повинность, а к концу того же века хорегии вообще вышли из употребления. Устройством драматических состязаний стали ведать особые, специально избираемые каж­дый год для этой цели должностные лица — так называемые «агонофеты» (слово «агон» в буквальном переводе — «состя­зание»). В отличие от хорегов, они своих средств на устрой­ство состязаний не затрачивали, а получали денежные ассиг­нования от государства. Таким образом, то, что осуществля­лось в цветущие времена за счет личных средств отдельных граждан на общественных началах, стало осуществляться должностным лицом за счет государственной казны. По-види­мому, в это время число певчих и в трагических и комедийных хорах значительно уменьшилось, ибо хор утратил свое преж­нее значение в спектакле и выступал только в интермедиях.

Агонофеты существуют еще и в III веке до н. э. В годы Римской империи, когда вся Греция была вынуждена подчи­ниться римлянам и была превращена под именем Ахайи в одну из римских провинций, в Афинах вновь в связи с теат­ром упоминаются и архонты и хореги. Но это была уже искус­ственная реставрация, сознательное архаизирование, вызван­ное преклонением перед славным, но безвозвратно ушедшим прошлым. Тогда восстанавливались и древние, вышедшие из употребления имена и некоторые древние учреждения, но все это было фикцией.

Первый архонт обязан был заранее отобрать для очеред­ных драматических состязаний и произведения поэтов-драма­тургов. Авторство в античное время понималось несколько \иначе, чем в наше. Например, понятие плагиата вообще было .чуждо древним. До нас дошли произведения античных мате- /матиков, подписанные именем Пифагора, античных медн­иков— именем Гиппократа, античных историков — именем Ксенофонта и т. д. Давно уже и совершенно бесспорно дока­зано, что вышеназванные авторы никакого отношения к под­писанным их именами произведениям не имели. Поэтому в современных изданиях этих произведений стало принято писать перед именами их авторов слово «псевдо».

Какими соображениями руководствовались люди антич­ного времени, подписывающие свои работы чужими громкими именами? Самыми возвышенными и благородными. Эти люди были искренне заинтересованы не в том, чтобы прославить себя, но в том, чтобы мысли, которые они считали истинными, получили возможно более широкое распространение и при­знание. Ради этого они поступались своим честолюбием.

Поэтому государство, представляемое первым архонтом, при отборе пьес для драматических состязаний мало интере­совалось тем, кто именно написал данный литературный текст. Можно было представлять на отборочный конкурс ар­хонту и свои произведения, можно и чужие, лишь бы при этом не было допущено каких-либо, как мы бы теперь сказали, уголовно наказуемых деяний.

Одно лишь требование, как мы помним, неизменно предъ­являлось на таких конкурсах: чтобы представляемые произ­ведения были новыми, до этого на театральной сцене не ста­вившимися. Весьма показательно, что только для одного ав­тора в V веке было допущено в этом отношении исключение: для трагедий Эсхила, и то только уже после его смерти. Во веех остальных случаях для повторной постановки пьесы в те­атре каждый раз требовалось особое постановление высшего государственного органа — народного собрания. Такие поста­новления выносились им крайне редко.

На представившего пьесу полностью возлагалась ответст­венность за весь спектакль: его литературный текст, сцениче­ское оформление, музыку, танцы, игру актеров, выступления хора. Поэтому одновременно с предоставлением автору права участвовать в состязании ему давался и хор во главе с хоре- гом, который был обязан в порядке литургии подготовить хор. Так это официально и называлось: «получить хор».

Какими соображениями руководствовался архонт при от­боре пьес, нам точно не известно. Одно только можно сказать с уверенностью: учитывал он не только и не столько литера­турные достоинства или недостатки текста пьесы, но и лич­ные качества представившего эту пьесу автора. По-видимому, при этом принимались во внимание предшествующие поста­новки того же автора, но не под знаком плюса, а под знаком минуса. В Афинах стремились предоставить возможность проявить себя на театральной сцене новым молодым силам. По крайней мере, этим некоторые современные ученые объ­ясняют одно из поражений Софокла, которому предпочли го­раздо менее известного Гнесиппа.

Когда автор допускался к участию в состязаниях и полу­чал хор, начиналась работа. Разделение труда было тут такое: хорег брал на себя всю организационную часть и все расходы, а автор — всю режиссерскую часть, включая и репе­тиции. Если он не чувствовал себя в состоянии самостоятель­но справиться со всей этой работой, он мог пригласить себе помощников, но уже за свой счет, за счет причитающегося ему даже и в случае провала его пьесы гонорара из госу­дарственной казны.

В ту пору, когда автор выступал в своей пьесе и в каче­стве актера — первого актера, протагониста,— этими его по­мощниками были вторые два актера. Однако уже Софокл со временем отказался от актерских выступлений. Помощником автора становится первый актер. Дифференциация театраль­ного искусства в это время становится все более заметной, и с середины V века до н. э. уже твердо устанавливается но­вый порядок, в силу которого первый актер из помощника по­эта-автора превращается в самостоятельного участника дра­матических состязаний.

Утверждение этого нового порядка обычно относят к 457/6 году до н. э. С этого года протагонисты стали самосто­ятельными участниками конкурса. Назначение их происхо­дило в том же порядке, что и авторов-поэтов. Желавшие при­нять участие в состязаниях заявляли об этом первому ар­хонту. От него целиком зависело, допустить ли их на сцену или не допустить. Затем следовала жеребьевка, при помощи которой отобранных протагонистов распределяли между поэ­тами-авторами. Впрочем, тут не все для нас ясно: либо вытя­нувший первый жребий протагонист предоставлялся автору, тоже по жребию вытянувшему первое по очереди место для постановки своей пьесы, либо поэты сами выбирали себе в по­рядке, установленном жребием, протагонистов. При любом из этих вариантов число протагонистов соответствовало числу авторов-поэтов. Соотношение это изменилось только в IV веке, когда каждый из протагонистов стал играть в пьесе каж­дого из поэтов только один раз. С этого времени число прота­гонистов стало определяться уже не числом поэтов, некоторые из которых ставили трилогии, а числом пьес, ставившихся на состязании.

И поэты-авторы, и актеры-протагонисты, так же как все остальные участники спектаклей, должны были принадлежать к числу полноправных афинских граждан.

За свое участие в спектаклях актеры-протагонисты, как и авторы-поэты, получали вознаграждение и в тех случаях, когда пьеса, в-которой они участвовали, удостаивалась на

драматическом состязании по решению театральных судей не первого, а второго или третьего места.

Сделавшись самостоятельными и оплачиваемыми государ­ством участниками драматических состязаний, протагонисты превращаются и в своего рода антрепренеров. Теперь уже не автор-постановщик, а они приглашают двух вторых актеров в качестве своих помощников. Они же выплачивают им возна­граждение и принимают на себя ответственность за их актер­ские выступления в спектаклях. К актеру предъявлялся ряд требований, обусловленных специфическими особенностями сценического действия в античном театре. Он должен был об­ладать безукоризненно звучным и сильным голосом, которым одинаково хорошо можно было бы пользоваться и при декла­мации стихов, и в вокальных выступлениях. Музыкальные и чуткие на слово афинские зрители были в этом отношении весьма взыскательными судьями. Известен случай, когда они освистали одного актера за неправильное ударение в одном слове, исказившем смысл стиха.

Одновременно актер должен был быть одаренным и рядом других способностей, необходимых для игры на сцене. На пер­вом месте тут стоит искусство жеста, доведенное в древности до высокой степени совершенства. Выступая в громоздком театральном наряде и маске, нужно было уметь выразить дви­жениями рук и, главным образом, верхней части тела душев­ные волнения героя пьесы.

Маска тоже предъявляла актеру свои требования. Если по ходу действия настроение изображаемого актером ге­роя резко изменялось, то ведь маска этого отразить не могла. Следовательно, требовалось либо быстро сменить одну маску на другую — для этого нужна была небольшая пауза в дейст­вии,— либо (что обычно и делалось) актер должен был пу­стить в ход какой-либо другой прием: он мог отвернуться от зрителей, закрыть лицо руками или краем одежды, упасть на колени и т. д. Для того чтобы во время пустить в ход эти средства, нужно было обладать и сценическим тактом и уме­нием.

Кроме того, актер должен был владеть искусством танца. Главное же, от него требовалась совершенно исключительная выносливость. Участвуя, например, в трилогии и исполняя од­новременно по нескольку совершенно различных мужских и женских ролей, постоянно сменявшихся одна другой, актер находился на сцене в состоянии крайнего напряжения всех своих сил до восьми-десяти часов. Такую нагрузку могвыдер- жать далеко не всякий. Нет ничего удивительного в том, что имена актеров в античных текстах сплошь да рядом ставились рядом с именами атлетов. Да, это были своего рода атлеты — атлеты театральной сцены.

Высокий уровень творческого мастерства, разумеется, предполагал профессионализацию. На этой почве между ак­терами возникло разделение труда: трагические актеры ни­когда не выступали в комедиях, а комедийные в трагедиях.

В таких городах, как Афины, где искусство слова было одним из важнейших средств воздействия на сограждан в на­родном собрании, талант актеров оценивался весьма высоко. Дружбы с актерами искали выдающиеся политические деяте­ли, к ним за советом обращались ораторы, их нередко избира­ли на государственные должности вплоть до самых ответст­венных, словом, они вращались в наиболее высоких кругах афинского общества.

Гонорары актеров также были весьма велики. Известно, например, что знаменитый трагический актер Аристодем за каждое свое выступление в театре получал один талант. Это были очень большие деньги. А комического актера Лакона Александр Македонский вознаграждал сразу десятью талан­тами. Это было уже целое состояние. Второстепенные участ­ники спектаклей — певчие,- флейтисты, статисты,— конечно, находились в ином положении. Они непосредственно не состо­яли в договорных отношениях с государством и, как мы уже знаем, приглашались авторами, хорегами и протагонистами.

В более позднее время, когда театральное искусство нахо­дилось уже в упадке, положение актеров изменилось к худ­шему. Тогда у них вошло в обычай переезжать из одного города в другой и выступать в разных театрах. Тогда же появ­ляются и объединения актеров — союзы «ремесленников Дио­ниса». Они носили одновременно и профессиональный и куль­товый характер и возглавлялись выборными старостами, име­новавшимися жрецами. «Ремесленники Диониса» обладали правами юридического лица, могли владеть имуществом, вступать в сделки и т. д.

Процесс социально-имущественной дифференциации в это время коснулся и актерской среды. Наряду с актерами, поль­зовавшимися почетом и хорошо обеспеченными, было много актерской бедноты. Она занималась своим ремеслом хлеба насущного ради и еле-еле сводила концы с концами. Однако и в последние века античной эпохи актеры продолжали со­хранять известные привилегии. Их не брали на военнуюслужбу, с них не взимали налогов, их нельзя было посадить в тюрьму за долги и т. д.

Судьи на драматических состязаниях избирались так, как избирались в афинском государстве этого времени и все дру­гие должностные лица, то есть по десяти филам, на которые делились все полноправные афинские граждане.

Каждая фила выбирала по одному судье. Однако в источ­никах упоминается, что на комедийных состязаниях приговор выносился только пятью, очевидно, отобранными по жребию .судьями. Сколько судей участвовало в вынесении приговоров на трагических состязаниях, в точности не известно. Может быть, тоже пять, а может быть, и все десять.

Избираемые перед началом очередных драматических со­стязаний судьи, по всем признакам, были рядовыми афин­скими гражданами, которые, как и все афинские граждане, далеко не безразлично относились к своему театру. Ни с ка­кой стороны они не напоминали собою высококвалифициро­ванные жюри современных нам конкурсов. Плохо это было или хорошо, сказать трудно. Но именно так решались и многие другие важные и менее важные вопросы в афинском государстве в век демократии: не высококомпетентными спе­циалистами или политическими деятелями, а рядовыми граж­данами. Порой они выносили ошибочные решения, потом до­рого обходившиеся и гражданам и государству, но выноси­лось много и справедливых решений, свидетельствующих о политической и общественной зрелости афинских граждан. Такова уж была со всеми ее положительными и отрицатель­ными сторонами великая афинская демократия.

Вынося свое решение о присуждении первого, второго и третьего места участникам драматических состязаний, судьи, несомненно, считались с настроением всех присутствовавших в театре зрителей. Да и не могли не считаться, потому что любой из этих зрителей-граждан потом мог, используя свои права, поставить в народном собрании вопрос о несостоятель­ности вынесенного театральными судьями приговора и при­влечении их за это к суровой ответственности.

81

Выносимые судьями постановления фиксировались в осо­бого рода официальных документах — так называемых ди- даскалиях. Само слово «дидаскалии» — от глагола «учить», «обучать», в буквальном переводе «обучение» -— имеет широкое значение. В контексте, связанном с театром, оно означало разучивание пьесы хором и актерами под непосред­ственным руководством автора-поэта.

5 Д. Каллистов

Но это же слово имеет и второе, более Специальное зна­чение: дидаскалиями назывались и записи-протоколы, своего рода отчеты, официально фиксировавшие результаты драма­тических состязаний. Все они составлялись по установлен­ному образцу. Прежде всего в них упоминалось название праздника Диониса, в дни которого проводились драматиче­ские состязания, и имя первого афинского архонта, который их проводил. Это была и дата, потому что древние афиняне, как уже указывалось, вели счет времени по именам ежегодно избиравшихся первых архонтов, списки которых тщательно сохранялись. Далее в дидаскалиях упоминались: имена ав­торов ставившихся на состязаниях пьес и названия этих пьес; имена хорегов, на свой счет, в порядке осуществления почет­ной государственной повинности, проводивших театральные постановки; имена игравших в пьесах первых актеров — протагонистов; затем давались сведения, какому автору, хорегу и протагонисту какое место присуждено в состяза­нии— первое, второе или третье. Хранились дидаскалии в афинском государственном архиве. Когда удельный вес те­атра в афинской общественной жизни возрос и интерес ко всему относящемуся к театру повысился, тексты дидаскалий стали вырезать на камне и выставлять для всеобщего сведе­ния вблизи храма Диониса.

Много таких надписей в различной степени сохранности дошло до нашего времени. Еще больше утрачено, но о них мы располагаем некоторыми косвенными данными. Дело в том, что неутомимый Аристотель, у которого, кажется, на все хватало времени, и здесь приложил свою руку. Он обра­тил внимание на эти документы и не только заинтересовался ими, но и посвятил им особое сочинение, которое так и на­зывалось: «Дидаскалии». В этом сочинении были собраны все известные Аристотелю надписи такого содержания и, оче­видно, снабжены соответствующими пояснениями. Увы, это произведение гениального ученого оказалось утраченным. Од­нако его знали и им широко пользовались александрийские ученые филологи III—II веков до н. э. в своих комментариях к древним драматургическим произведениям; комментарии же эти частично дошли до нашего времени и служат очень важным источником по истории греческого театра.

Театральные зрелища устраивались как в Афинах, так и в других греческих городах в специально приспособленных для этой цели сооружениях. Эти сооружения — вначале вре­менные, а потом и постоянные — тоже строились на государ­ственные средства. Некоторые из них в более или менее поврежденном виде сохранились до наших дней. Нужно ли говорить, какое значение имеют эти памятники для изучения истории античного театра! Как важно для того, чтобы пра­вильно понять и объяснить своеобразие античных театральных постановок, собственными глазами увидеть уцелевшие древ­ние стены, разделенные проходами места для зрителей, ор­хестру, на которой в классическое время развертывалось те­атральное действие, выступал хор и играли актеры. Заняв место в рядах для зрителей, можно проверить акустические свойства таких сооружений, визуально выяснить, что могли видеть и слышать посетители античного театра, спустившись же к орхестре, наглядно себе представить весь ход театраль­ного действия.

До нашего времени дошли не только такого рода памят­ники, но и целый трактат, автор которого довольно под­робно разбирает и выясняет свойства различного типа теат­ральных сооружений своей эпохи и в то же время дает со­веты, как их наилучшим образом следует строить. Вышел этот единственный из дошедших до нас трактатов такого содер­жания под заглавием «Об архитектуре» из-под пера римского архитектора Витрувия.

Как и во многих других случаях, время жизни Витру­вия можно определить исходя из сведений, содержащихся в тексте его труда. Из авторского введения к трактату вытекает, что Витрувий был современником Цезаря, служил в его вой­сках и «принадлежал к приверженцам его доблести». Но он пережил Цезаря и после его смерти подвизался при дворе им­ператора Августа, которому и посвятил свое произведение. За спиной Витрувия был многовековой опыт строительства. Это открыло перед ним возможность широких обобщений и не ме­нее широкого использования греческих источников, что де­лает его труд особенно для нас ценным, но в то же время при­дает ему несколько компилятивный характер. Цель Витрувия состояла в том, чтобы наставления греческих архитекторов сочетать с римской строительной практикой.

Труд Витрувия, разделенный на десять книг, очень содер­жателен и солиден. Театральным сооружениям и другим по­стройкам общественного назначения в трактате Витрувия от­водится целая, пятая по счету, книга.

5\*

Казалось бы, чего же лучше! Ведь это целая энциклопедия по архитектуре и строительному делу! Не надо упускать из

83

вида, что от многих театральных сооружений античной эпохи остались только одни фундаменты, не поврежденных же вре­менем и всякого рода позднейшими перестройками театров до нас почти не дошло. Следовательно, для того, чтобы воссоз­дать их первоначальный облик, крайне необходима именно та­кого рода помощь со стороны древних архитекторов, и труд Витрувия должен был бы прийтись тут как нельзя более кстати. Но вот Гете пишет, что, когда бы он ни обращался за советом и помощью к Витрувию, в частности по вопросам, связанным с греческой архитектурой, его всякий раз пости­гало разочарование. Это мнение не только великого поэта, но и первоклассного знатока классических древностей сейчас разделяется и многими современными учеными, хотя в их среде существует и другое отношение к Витрувию.

В чем дело? Понять Гете и его единомышленников в этом вопросе не так уж трудно. Для этого достаточно обратиться к тем страницам Витрувия, которые относятся к планировке римского и греческого театров. На этих страницах он под­робно объясняет, как, вооружившись циркулем, следует уста­навливать определенные пропорции между различными частями театрального сооружения, как их планировать и в чем состоят различия в планировке римского и греческого театров.

Гете был поэтом, страстным поклонником античной куль­туры, министром Карла Августа, но не архитектором и чер­тежником. В том, что он не смог разобраться в трактате Вит­рувия, может быть, у него действительно были основания, как он выражается, «винить самого себя». Но тот же опыт, с цир­кулем в руках, проделали и многие другие, компетентные в архитектурных делах люди, а результат получился тот же. Планировки Витрувия не совпадают полностью ни с одним из тех памятников, какие сохранились до наших дней. Так, на­пример, места для зрителей (так называемый театрон) в теа­тре, построенном в конце V века до н. э. в Форике, спланиро­ваны совсем иначе, чем у Витрувия, и имеют вытянутую в плане форму. То же и в афинском театре. Сохранившиеся театральные сооружения в Эретрии, Сегесте, Эпидавре, Оропе, Мантинее, Делосе, Приене, Ассосе, Милете, Магнесии, Сикионе, Эфесе и др. своей планировкой так же довольно су­щественно расходятся с Витрувием. Остается прийти к вы­воду, что тйповые планы греческого и римского театров де­лались Витрувием не столько на основе обобщения данных реального опыта, сколько в соответствии с его взглядами на архитектуру; не такими были эти сооружения, какими пред­лагал он их вычертить при помощи циркуля и линейки, а та­кими только следовало их строить в дальнейшем. Это не ума­ляет значения труда Витрувия как очень важного и интерес­ного источника по истории античной архитектурной мысли, но, конечно, затрудняет его использование для изучения истории античного театра.

В исторической действительности театральные сооружения возникали не по типовым проектам, а складывались истори­чески под влиянием настоятельных потребностей обществен­ной жизни. Места для таких сооружений выбирались тоже не по Витрувию. Исходя из того, что «в продолжение всех игр граждане... плененные прелестью зрелищ... и приведенные в неподвижность от удовольствия, имеют открытые поры, в ко­торые проникают дующие ветры, а эти ветры, если они будут доноситься из болотистых или других нездоровых местностей, будут пропитывать тела вредными воздушными течениями» (V, 3, 1), Витрувий рекомендует так располагать театры, чтобы избежать «этих нездоровых явлений» (V, 3, 1). Ценный совет! Но, например, древние афиняне выбрали место для своего театра на склоне Акрополя вовсе не потому, что сюда мог доноситься свежий морской ветер, а потому, что оно на­ходилось рядом с древним святилищем того самого бога, ко­торому они посвящали драматические состязания, происхо­дившие в этом театре.

Известные до сих пор памятники театральных сооруже­ний весьма разнообразны и по своему местоположению и по особенностям планировки. И если есть между всеми ними об­щие черты, то были они вызваны к жизни отнюдь не общерас­пространенными среди всех эллинов и ставших традицион­ными планами, а общим для всех этих сооружений назначе­нием. Каждый из античных театров, как и театр в Афинах, состоял поэтому из театрона — мест для зрителей, орхестры и скене, первоначально палатки или деревянной постройки, служившей, как мы уже знаем, местом переодевания актеров и хранения театрального реквизита и декораций.

Исторические судьбы этих трех частей театрального зда­ния различны. В конструктивном отношении наименьшим из­менениям, по понятным причинам, подвергся театрон. Мест для зрителей в античных театрах было и меньше и больше — вплоть до сорока четырех тысяч, как в театре аркадского Ме- галополя, построенном в середине IV века до н. э.,— но распо­лагались эти места всегда по одной и той же системе. Театрон всегда представлял собою полукруглый амфитеатр, спускав­шийся к орхестре уступами и разделенный поперечными и продольными проходами на сектора. Так как каждая пядь пространства в театре ценились на вес золота, продольные лестничные проходы бывали обычно очень узкими, так что зрители могли попадать по ним на свои места, только следуя друг за другом; поперечные же проходы делались шире. В афинском театре Диониса было до семидесяти восьми зри­тельных рядов, разделенных тринадцатью узкими продоль­ными проходами. Два широких поперечных прохода делили афинский театрон на три большие зоны.

Места для зрителей, в собственном смысле слова, во всех античных театрах представляли собой углубления в уступах амфитеатра, приспособленные для сидения и рассчитанные на то, чтобы зрители подкладывали под себя подушки. Кроме того, делались еще особые углубления для ног. Только в пер­вом ряду театрона, предназначенном для особо почетных по­сетителей театра, и то уже позже, стало принятым устанавли­вать монументальные мраморные кресла. Пожалуй, это было единственным новшеством, внесенным более поздним време­нем в общие конструктивные особенности театрона. Судя по памятникам, раз появившись в форме большого амфитеатра под открытым небом, он потом примерно в таком же виде существовал до конца античной эпохи.

Этого нельзя сказать про две другие составные части ан­тичного театра, подвергшиеся в ходе времени целому ряду существенных изменений.

Скене из палатки для переодевания актеров постепенно превращается в деревянную постройку, гладкая, обращенная к зрителям сторона которой служила своего рода резонато­ром, способствовавшим усилению звука. Эту же стену исполь­зовали и Для декораций. Первоначально они, по-видимому, представляли собою навешивающиеся на стену куски тканей. Декорации были рассчитаны только на проведение очередных драматических состязаний. По преданию, первым стал рисо­вать декорации живописец Агатарх, уроженец Самоса. Потом, в годы Перикла, он, в числе многих других художников, был приглашен в Афины, где тогда полным ходом шли работы по возведению целого ряда прекрасных зданий общественного назначения. По свидетельству Витрувия (VII, вступл. 11), Агатарх оставил после себя сочинение о том, как нужно пи­сать декорации. Плутарх рассказывает, что писал он их не­обыкновенно быстро.

Изменялась и орхестра. В Афинах, например, в 20-х годах V века на средства Никия (крупного политического деятеля и очень богатого человека), пытавшегося таким путем распо­ложить в свою пользу сограждан, с южной стороны орхестры была построена большая колоннада, примкнувшая к храму Диониса. Северной своей стороной эта колоннада была соеди­нена с тогда же построенной площадкой, возвышавшейся над орхестрой, у которой справа и слева были еще особые, об­ращенные в сторону зрителей, выступы, так называемые «па- раскении». С орхестрой эта площадка была соединена на­ружной лестницей. Может быть, тогда же театрон был обо­рудован вертикально поставленными каменными плитами, на которые настилались все еще деревянные доски для сидения. Об этих досках упоминается в одной из комедий Аристофана (Фесмофориазусы, ст. 395).

Новая перестройка афинского театра произошла примерно через столетие, во второй половине IV века до н. э., в годы 341—329. Это были годы, когда один из виднейших афинских деятелей того времени, Ликург, заведовал афинской казной. Он оставил по себе прочную память не только перестройкой театра, на которую при его содействии были ассигнованы очень большие государственные средства, но и сооружением большого стадиона на юго-восточной окраине города.

При Ликурге претерпела существенные изменения даже сама планировка афинского театра.

В последующую, так называемую римскую эпоху — и во время республики и во время империи — афинский театр под­вергался еще целому ряду переделок и перестроек, особенно коснувшихся той его части, которую бы мы теперь назвали сценой. В I веке до н. э. появились сохранившиеся до наших дней шестьдесят семь мраморных кресел.

История афинского театрального здания это, таким обра­зом, история его перестроек. Характер этих перестроек уста­новлен археологическими исследованиями афинского театра. Они были начаты еще в 1862 году и, по сути дела, продол­жаются по сей день. Далеко не все из установленных этими исследованиями фактов могут считаться непреложными. Когда речь идет о памятнике, просуществовавшем многие века, очень трудно установить, что исчезло в нем полностью, а что лишь частично и какие следы остались от уничтожен­ного при перестройках. Еще труднее более или менее точно установить время всех этих изменений. Вполне понятно, что решение этих вопросов вызывает существенные разногла­сия среди ученых. Многие из таких вопросов вообще не мо­гут считаться еще достаточно выясненными.

Да только ли в этих вопросах возникают такие затрудне­ния и разногласия! Мы даже не можем с уверенностью опре­делить то место в театре, на котором разворачивалось основ­ное сценическое действие и выступали актеры.

Во второй половине IV и III веке до н. э. не только в Афи­нах, но и в театрах других греческих городов стали строить проскении — невысокие пристройки перед скене на столбах, часто обработанных в виде полуколонны. Со скене проскении соединялись особым деревянным перекрытием. Перекрытие это вошло в театральный обиход под названием «логейона», в буквальном переводе — «место, с которого говорят». Можно сказать с полной уверенностью, основываясь на свиде­тельстве Витрувия (V, 7), на этот раз не вызывающем ника­ких сомнений, что начиная с середины III века до н. э. логейон и становится основным местом игры актеров.

Ну, а раньше? Где выступали актеры в предшествующие века? Преобладает мнение, что не только хор, но и актеры вы­ступали на орхестре, проскений же служил для них только фоном. Что касается логейона, то на нем актеры, по-види­мому, появлялись тогда только в исключительных случаях. В V веке до н. э.— периоде наивысшего расцвета греческого театра — орхестра, безусловно, была основным местом вы­ступления актеров.

Таким образом, нас постигает некоторое разочарование. Казалось бы, сохранившиеся театральные сооружения антич­ного времени должны были бы стать наиболее надежным ис­точником по истории античного театра. На поверку же выхо­дит иначе. Свой путь по векам эти памятники начали уже в том виде, какой они приобрели после несчетного числа пере­строек в самом конце античной эпохи, когда театр давно уже пережил свой расцвет и находился в состоянии глубокого упадка.

РАСЦВЕТ АФИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Расцвет этот прежде всего не­разрывно связан с именами трех великих афинских драматур­гов— Эсхила, Софокла и Еврипида. Они были современни­ками. Современниками, но не сверстниками. Еще в древности получил распространение рассказ о знаменательной для всех трех дате. Он не может претендовать на историческую досто­верность, так как, по-видимому, стал фигурировать спустя сто­летие после смерти последнего из трех великих афинских тра­гиков, но он в общем правильно выражает существовавшую между ними возрастную дистанцию.

Согласно этому рассказу, в 480 году до н. э., когда в Афи­нах в очень торжественной обстановке праздновали историче­скую победу греков над флотом персидского царя Ксеркса, одержанную в сражении у острова Саламина, Эсхил был од­ним из чествуемых. Он был непосредственным участником этой битвы, а до того сражался и был ранен в не менее прославлен­ной битве у Марафона.,Софокл тоже участвовал в этих тор­жествах, но в другом амплуа: он пел в хоре афинских юно­шей-эфебов, приветствовавшем победителей. И в этот же день появился на свет Еврипид. По преданию, он родился в пещере на острове Саламине. Когда много лет спустя Ев­рипид стал славен, пещеру эту показывали античным тури­стам. Она стала одной из афинских достопримечательностей.

Биография старшего представителя великой афинской троицы известна сравнительно мало. Эсхил родился в 525 году до н. э. в Элевсине. Он принадлежал к знатному роду, пред­ставители которого из поколения в поколение участвовали в элевсинских мистериях. Очевидно, это в какой-то мере оказало влияние на развитие творческих способностей Эс­хила в области драматургии.

На драматических состязаниях Эсхил впервые выступил в возрасте 25 лет, но только к сорока годам одержал на них первую победу. Надо думать, что его поэтическим занятиям препятствовали военные события того времени. Будучи горя­чим патриотом, Эсхил активно в них участвовал. Сам он, как свидетельствует сочиненная им эпитафия, военные свои за­слуги ставил выше поэтических:

Эвфорионова еына, Эсхила афинского кости Кроет собою земля Гелы, богатой зерном; Мужество ж помнят его марафонская роща и племя Длинноволосых мидян, в битве узнавших его.[[6]](#footnote-7)

Об успехах на драматургическом поприще тут ни слова. Тем не менее Эсхил оставил после себя по одним данным, как уже упоминалось^22, а по другим 90 драматургических про­изведений и тринадцать раз,' начиная с"484 года до н. э., удо­стаивался первого места на афинских драматических состя­заниях. Уже в расцвете славы и достигнув зрелого возраста, столкнулся Эсхил, в лице молодого Софокла, с сильным про­тивником. На драматических состязаниях 468 года до н. э. Софокл одержал над ним победу.

Может быть, именно это побудило Эсхила на некоторое время оставить Афины и переселиться в Сицилию, где он был радушно принят при дворе сиракузского тирана Гиерона. Здесь была повторно поставлена его трагедия «Персы» и здесь написал он не дошедшую до нас трагедию «Этнянки», в кото­рой прославлялся основанный Гиероном у подшвы горы Этны одноименный город.

Вернувшись в Афины, Эсхил в 458 году до н. э. одержал последнюю и самую блестящую свою победу на драматиче­ских состязаниях — его «Орестея» получила первое место. После этого Эсхил снова уехал в Сицилию, где и умер в 456 году до и. э. в возрасте 69 лет.

По своему склаДу Эсхил был типичным человеком пере­ходного времени. На его глазах греческие города перед лицом смертельной опасности впервые за свою историю объединили все силы для того, чтобы дать совместный отпор грозному врагу, посягавшему на их свободу и независимость. И в те же самые годы в родном городе Эсхила шла напряженная борьба между родовой аристократией, отстаивавшей свое былое гос­подство, и новыми прогрессивными силами —афинским демо­сом. Демос победил, но потребовались еще десятилетия упор­ной борьбы, пока демократические порядки прочно не утвер­дились в Афинах. Однако и после этого прошлое продолжало влиять на умы и сердца многих афинян. Эсхил в этом отно­шении не был исключением. К тому же ему был свойствен не­который консерватизм, может быть, отчасти обусловленный его аристократическим происхождением.

Трагедии Эсхила отражают ряд проблем, волновавших и самого автора и многих его современников. К. числу их отно­сится и проблема рока^как независимой не только от поведе­ния людей, но и от воли богов силы, одинаково тяготеющей над отдельными людьми и над целыми народами; и проблема возмездия, и проблема нравственного долга и долга перед го­сударством. Эти проблемы были главными в этических воз­зрениях той эпохи. В трактовке всех этих проблем Эсхил об­наруживает горячий патриотизм, не только афинский, но и общеэллинский, приверженность к традиционным верованиям отцов и дедов и вместе с тем необычайную для того времени смелость мысли и веру в силу и достоинство человека. Верой в человека пронизана наиболее знаменитая из сохранив­шихся трагедий Эсхила — «Прикованный Прометей».

Не от Эсхила первого мы узнаем содержание мифа об этом мятежном титане. Его передает и живший на грани VIII—VII веков до н. э. поэт Гесиод. Но у Гесиода Прометей выведен в образе хитреца и обманщика, укравшего с неба огонь, вознамерившегося обмануть самого Зевса, за что тот справедливо его и покарал. При этом рядом с Прометеем\_\_. (в буквальном переводе «думающий вперед») у Гесиода стоит Эпиметей (в буквальном переводе «думающий после»), неда­лекий и простодушный брат титана. На горе всему человече­ству он доверчиво принял в дар от коварных богов красавицу Пандору. А та не замедлила, женского любопытства ради, при­поднять крышку ларца, полученного ею в приданое от богов и наполненного всякого рода бедами и напастями. Выпущен­ные Пандорой на свободу, они до сих пор терзают людей.

Совсем иначе трактуется тот же миф в трагедии Эсхила. Эпиметей из нее вообще выпал, Прометей же изображен сме­лым и самоотверженным борцом за счастье человечества про­тив насилия и произвола богов. Он похитил из небесного ал­таря огонь для того, чтобы передать его людям. Он научил людей строить жилища, укрывающие их от холода и жары; он научил их счету и письму, научил приручать диких

животных, пользоваться парусами, находить лекарства от бо­лезней, извлекать из земли полезные ископаемые, заниматься ремеслами.

За похищение огня Зевс велит пригвоздить Прометея к скале на краю света, в дикой стране скифов. Перед глазами зрителей пустынная горная местность. Три посланца Зевса — Власть, Сила и бог, покровитель ремесел и сам кузнец, Ге­фест— подводят Прометея к скале.

Гефесту жалко Прометея, но он не смеет ослушаться: «Как ремесло мое мне ненавистно».[[7]](#footnote-8) А Власть командует: «Силь­нее бей, затягивай покрепче... теперь же грудь ему насквозь пронзи железного гвоздя свирепым зубом». «О Прометей,— не выдерживает Гефест,— от мук твоих я плачу». Возглас этот тут же подавляется суровым окриком и угрозой Власти: «Ры­даешь ты о Зевсовых врагах? Смотри, чтоб о себе ты не за­плакал!»

Сам Прометей горд и не произносит ни слова. Только, когда исполнители Зевсова приговора оставляют его одного, разрешается он горькими жалобами. Он взывает ко всем сти­хиям природы и прежде всего к великой матери Земле: «Ведь я, злосчастный, страдаю за благодеяния смертным... за это преступление казнь терплю, вися в оковах под открытым не­бом. ..»

Появляется хор. В этой трагедии он изображает океа- нид — дочерей бога Океана. Хор (а значит и автор) горячо сочувствует Прометею. На его стороне и отец океанид, приле­тевший к страдальцу на крылатом коне-грифоне. За что Про­метея постигла такая жестокая кара? За его любовь к людям и благородное стремление помочь им, защитить от несправед­ливости, злой воли богов. Сцена эта заканчивается всеобщим плачем. Оплакивают Прометея и люди и природа — стону­щие морские волны, печально журчащие реки, и даже царь подземного царства Аид горестно содрогается в своих под­земных чертогах.

Прометей Эсхила уверен в своей правоте. Предвидя свои грядущие страдания, он тем не менее мужественно выступил против деспотизма Зевса. Чтобы еще больше подчеркнуть аморальность отца богов и людей, Эсхил выводит на сцену еще одну его жертву: соблазненную Зевсом дочь аргосского царя — Но. Ревнивая и мстительная супруга Зевса Гера пре­вратила Но в корову и наслала на нее повсюду ее преследую- гцих слепней. Укусы слепней приводят несчастную Ио, про­должавшую сохранять человеческий разум, к безумию. Забы­вая о собственных мучениях, прикованный Прометей пы­тается утешить Ио и грозит Зевсу. Ему одному известна тайна, сулящая Зевсу гибель.

Слова эти доходят до Зевса. Чтобы выведать у Прометея страшную для него тайну, Зевс посылает к нему вестника бо­гов Гермеса. Но миссия Гермеса оканчивается полной неуда­чей. С презрением смотрит Прометей на Гермеса, променяв­шего свободу на «рабское служение» Зевсу, и категорически отказывается открыть тайну. Угрозы еще больших мучений его не пугают. Ни на какие компромиссы он не пойдет. Тогда охватывает Зевса ярость, и он устремляет на Прометея все подвластные ему стихии. Скала вместе с прикованным к ней Прометеем проваливается в преисподнюю. На этом трагедия «Прикованный Прометей» заканчивается.

Не может не броситься в глаза редкое своеобразие в пост­роении этой трагедии: в ней, собственно, нет действия. Глав­ный герой подчиняется действию других, но сам не действует. В начале трагедии его приковывают к скале, в конце — низ­вергают в преисподнюю, в промежутке — одни монологи и диалоги. И тем не менее сила воздействия этой трагедии ог­ромна. Немеркнущий образ благородного Прометея, самоот­верженного и мужественного борца за счастье человечества, прошел через века, вдохновляя поэтическое и музыкальное творчество целой плеяды крупнейших поэтов и композиторов нового времени. Маркс назвал эсхиловского Прометея «са- ; мым благородным святым и мучеником в философском ка­лендаре».[[8]](#footnote-9)

Чем достигнута такая сила воздействия? Содержанием? Неожиданно новой интерпретацией древнего мифа, неотрази­мым обаянием самого образа Прометея? Нарастающим пафо­сом в монологах и диалогах, достигающим своей кульмина­ции в гордом отказе прикованного Прометея примириться с Зевсом? Необычайной смелостью автора трагедии, изобра­зившего в ней всеми почитаемого владыку Олимпа в совсем необычном для него облике жестокого бесчеловечного тирана?

Интересно, что ни в одном другом своем произведении из числа нам известных Эсхил не проявил такого чуть ли не революционного радикализма в отношении традиционной

религии. Во всех других его трагедиях Зевс продолжает оста­ваться глубокочтимым божеством, олицетворяющим мировой порядок и высшую справедливость. Почему же в «Прикован­ном Прометее» Эсхил так далеко вышел за пределы обычных для него религиозных представлений? Почему отошел он от трактовки Гесиода и так возвеличил Прометея, приписав ему целый ряд оказанных человечеству благодеяний, которые ан­тичная мифология связывала с именами совсем других ми­фологических персонажей (Гефеста, Дедала и др.)?

На все эти вопросы очень трудно ответить. Было выска­зано даже сомнение, является ли Эсхил подлинным автором «Прикованного Прометея».

Есть все основания считать, что «Прикованный Прометей» был частью трилогии, в состав которой входили еще две не дошедшие до нашего времени трагедии: «Прометей-Огнено- сец» и «Освобожденный Прометей». В античных источниках встречаются названия обеих этих трагедий, но неизвестен по­рядок, в каком они шли. Если судить по заглавиям, то «Ос­вобожденный Прометей» должен был идти последним, тра­гедия же на сюжет похищения огня, очевидно, шла первой. Маловероятно, чтобы эпопея главного героя трагедии закан­чивалась его провалом в преисподнюю. Не исключается по­этому предположение, что Эсхил нашел какие-то пути при­мирения Прометея с разгневанным Зевсом. К сожалению, предположение это пока что ничем подкреплено быть не мо­жет, так как все попытки восстановить содержание утрачен­ных частей этой трилогии до сих пор к убедительным ре­зультатам не привели.

Дата постановки «Прикованного Прометея» на афинской сцене точному определению не поддается. Однако можно быть уверенным в том, что Эсхил написал ее и поставил уже после своей первой поездки в Сицилию, то есть уже тогда, когда достиг творческой зрелости.

Самой ранней из числа семи сохранившихся трагедий Эсхила считаются его «Просительницы», по всей вероятности (точные данные отсутствуют), поставленные на драматиче­ских состязаниях 461 года до н. э., тоже в составе не дошед­шей до нас полностью трилогии. Сюжет «Просительниц» —- один из вариантов распространенных в древности мифов о насильственной выдаче замуж дочерей против воли их са­мих и их отцов. В данном случае Эсхил использовал для своей трагедии миф о Данаидах — пятидесяти дочерях ливий­ского царя Даная, с которыми захотели вступить в брак пять­десят их двоюродных братьев, сыновей царя Египта, брата Даная. Кончилось это тем, что все Данаиды, кроме одной, в брачную ночь зарезали своих мужей.

В трагедии «Просительницы» изображен лишь один из эпизодов этой мифологической истории. Преследуемые своими женихами Данаиды бегут в Аргос, на родину их прароди­тельницы, соблазненной Зевсом Ио. Данаиды умоляют аргос- ского царя Пеласга защитить их от преследователей. Пеласг попадает в затруднительное положение: с одной стороны, не­рушимые для всякого эллина законы гостеприимства побуж­дают его помочь девушкам (тем более что они угрожают в случае его отказа тут же у священного алтаря покончить с собой); с другой стороны, становится неизбежной война с их преследователями.

Пеласг поступает как идеальный правитель: он предла­гает отцу девушек Данаю обратиться за советом к народу. Только заручившись согласием народного собрания, обещает он просительницам защиту. Между тем флот преследовате­лей приближается к берегам Арголиды. Появляется глашатай с толпой египтян, пытающихся насильно увести девушек. Но Пеласг тверд в своем слове. Он объявляет преследователям войну, Данаид же уводит в свой город. Тем не менее пред­чувствие кары за то, что они нарушают волю богини любви Афродиты, не покидает дочерей Даная. Тревога нарастает.

В передаче чувства нарастающей тревоги Эсхил был не­превзойденным мастером. Людей подстерегают беды и не­счастья. Часто они настигают их неожиданно. В других слу­чаях их можно предвидеть, предчувствовать, как предчувст­вуют надвигающуюся грозу: еще небо чисто, но приближение ее улавливается «шестым» чувством. Средствами только еще формирующегося искусства Эсхил как никто умел передавать это ощущение. Лейтмотивом проходит оно через все его про­изведения.

В «Персах» — единственной трагедии Эсхила, написанной на исторический сюжет — оно образует основной фон дейст­вия. В этой трагедии Эсхил не ставил своей задачей воссоз­дать события огромного для всех греков исторического зна­чения, очевидцем и непосредственным участником которых он был. Целью его являлось осмысление этих событий. В «Пер­сах» поэтому нет ни одного эпизода, имеющего прямое отно­шение к военным действиям. Автор переносит зрителей в одну из столиц врага, Сузы, откуда персы предпринимали походы против греков.

Тяжелые предчувствия волнуют хор советников персид­ского царя. С театра военных действий еще не поступало ни­каких тревожных вестей, но мать Ксеркса и вдова Дария, царица Атосса, видела зловещие сны. Тревога нарастает. И тут появляется вестник. Он подробно рассказывает о страш­ных потерях, гибели всего персидского флота в битве с гре­ками у острова Саламина. Этот рассказ, вложенный в уста вражеского вестника, составляет центральную часть траге­дии. Он звучит патриотическим гимном, прославляющим одер­жанную греками блестящую победу. Самоотверженно сра­жаясь с войсками и флотом персидского царя, сыны Эллады отстаивали свою свободу и независимость.

Под стенания хора Атосса в отчаянии устремляется к мо­гиле своего супруга, чтобы вызвать его из царства теней. Призрак Дария появляется. Ему все ясно. Боги покарали его сына Ксеркса за надменность. Самой судьбой персам предоп­ределено владычествовать в Азии, а грекам — в Европе. Нельзя безнаказанно пренебрегать предначертаниями рока. Сам Дарий никогда не переступал естественных границ своих владений. Ксеркс не только это сделал, но дерзнул заковать море у Геллеспонта цепями, посягнул на владения Посейдона. Неземным своим взором Дарий видит и грядущее поражение персов в битве под Платеей, и полный разгром их войск во время бегства. Заканчивается трагедия появлением Ксеркса. Измученный горем поражения и долгим путем, в разорванной одежде, он вместе с хором оплакивает трагическую судьбу своего царства.

Трагедия Эсхила «Семеро против Фив», поставленная че­рез пять лет после «Персов» на драматических состязаниях 467 года до н. э., также отражает современную автору историческую обстановку. Фивы осаждены. Эта картина осаж­денного врагами города явно навеяна еще свежими воспоми­наниями о вторжении персов в Балканскую Грецию. Отрази­лись в трагедии и те разногласия и острая борьба, какие возникли в среде афинских граждан в связи с обсуждениями планов дальнейших военных действий против персов. Понять это помогает Плутарх.

В «Биографии Аристида» (3) Плутарх рассказывает, что во время представления этой трагедии в афинском театре, когда по ходу действия выступил лазутчик и характеризовал одного из героев этой трагедии, Амфиария, следующими сло­вами: «Не казаться благородным он хочет, а быть таковым на самом деле», взоры всех обратились на сидевшего в те­атре Аристида. Дело в том, что Амфиарий выведен в трагедии решительным противником похода и осады Фив; он принял в них участие помимо своей воли. Восхваляя Амфиария, Эс­хил, таким образом, раскрывает собственное отношение к про­исходившим в Афинах спорам. Он примыкал не к воинст­венно настроенному вождю афинской демократии Фемисток- лу, а был целиком на стороне более осторожного и умеренно настроенного Аристида, возглавлявшего консервативную и сочувствующую олигархическому строю группировку афин­ских граждан.

В трагедии «Семеро против Фив» затронуты и морально- философские проблемы. Это сказывается в самой трактовке мифа, использованного в трагедии. Он заимствован из так на­зываемого фиванского мифологического цикла. В целом этот цикл мог быть охвачен только трилогией, но две другие вхо­дившие в нее трагедии Эсхила полностью утрачены. Содер­жание цикла фиванских мифов, которыми пользовались и другие античные драматурги, сводится к следующему.

Фиванский царь Лай вызвал гнев богини Геры своей при­верженностью к противоестественной любви. Рассерженная богиня предала его проклятию, и через дельфийского оракула Лай получил предупреждение: если он не хочет пасть от руки собственного сына, он не должен никогда иметь детей. Между тем супруга Лая Иокаста вскоре родила ему сына. Лай ве­лел его убить. Однако обстоятельства сложились так, что новорожденный Эдип не только остался в живых, но и попал к правившей Коринфом бездетной царской чете, воспитавшей его как своего сына. Когда Эдип стал взрослым, он узнал о предсказании оракула, предрекавшем ему убийство отца и женитьбу на собственной матери. Не ведая, что коринфский царЬ и царица только приемные его родители, он из самых благородных побуждений навсегда покинул Коринф. На пути в Фивы Эдип в случайной ссоре убивает какого-то старика, не подозревая, что это его отец Лай.

Эдип освободил фиванцев от тяготевшей над их городом власти страшного чудовища, Сфинкса. В благодарность за это они избрали его своим царем и он женился на вдовству­ющей царице Иокасте, не подозревая, что это его собственная мать. Когда истина открылась, Иокаста покончила с собой, а Эдип в отчаянии себя ослепил, предал проклятию обоих своих сыновей, Этеокла и Полиника, и предрек им гибель от меча при дележе наследства. После смерти Эдипа, Этеокл воцарился в Фивах, а Полиник покинул город.

Действие трагедии «Семеро против Фив» начинается с того момента, когда Полиник, заручившись союзом с шестью дру­гими вождями, с семи сторон осадил Фивы. Как и Пеласг в «Просительницах», Этеокл изображен в трагедии своего рода идеальным человеком: перед лицом смертельной опас­ности, нависшей над его родным городом, он обнаруживает качества образцового военачальника. Донесения лазутчика о действиях врагов не застают его врасплох. Стенания и крики хора фиванских женщин его це смущают. Он хорошо знает, что ему нужно делать, чтобы спасти город, и обраща­ется к жителям с патриотической речью, призывая их к за­щите отечества.

Этеокл проявляет решимость и мужество и в семи после­дующих эпизодах, на которые может быть подразделена эта трагедия. Каждый из этих эпизодов начинается с одного и того же: с очередного донесения лазутчика о подступе врагов к одним из семи ворот города. И каждый раз Этеокл знает, кого ему послать для их защиты. Но когда дело доходит до седьмых по счету фиванских ворот, он сам отправляется туда, наперед зная, что ему суждено там погибнуть в смертельной схватке с родным братом. Антигона и Йемена — сестры по­гибших— неистово их оплакивают. В заключительной сцене появляется глашатай, объявляющий, что тело Этеокла, так мужественно защищавшего родной город, достойно торжест­венного погребения, тело же Полиника, как изменника ро­дины, должно быть брошено без погребения на съедение пти­цам и собакам. После этого Йемена с хором отправляется хоронить Этеокла, в Антигоне же чувство любви к брату оказывается сильнее запрета, и она идет хоронить Полиника.

В трагедии «Семеро против Фив», таким образом, затро­нут целый ряд взаимосвязанных и очень важных в глазах древних вопросов. Если попытки избежать предначертаний рока, совпадающих с волей богов, в передаваемом Эсхилом мифе обречены на трагическую неудачу, если непредотвра­тимы и последствия отцовского проклятия, то избавляет ли это человека, сознающего свою обреченность, от выполнения патриотического долга, снимает ли с него ответственность перед согражданами? Эсхил не автор трактата на морально- философскую тему, а художник. Поэтому он не дает на этот вопрос четко сформулированного ответа. Но ответ этот, по существу, заключен в самом образе мужественного Этеокла. Сознавая в полной мере свою обреченность, Этеокл до конца выполняет свой патриотический долг, спасает родной город от вторжения врага и сам отправляется к городским воротам, чтобы пасть в кровавом единоборстве с собственным братом. Это идеальный правитель-военачальник, без всяких колеба­ний пожертвовавший своей жизнью ради спасения государ­ства.

С тем же кругом вопросов органически связана и про­блема возмездия, занимавшая в этических воззрениях древ­них едва ли не первое место. Эсхил посвятил этой проблеме свою трилогию «Орестея». Содержание трилогии заимство­вано Эсхилом из широко использованного до него в хоровой и лирической поэзии мифа о смерти микенского царя Агамем­нона— предводителя ахейского войска в походе на Трою.

Согласно мифу, вернувшийся из похода Агамемнон был убит, по одной версии, своей женой, Клитемнестрой, отомстив­шей ему за смерть дочери Ифигении (чтобы ускорить отплы­тие ахейского флота к Трое, Агамемнон принес ее в жертву богам); по другой версии — двоюродным братом — Эгисфом. Сын Агамемнона Орест отомстил за отца: убил и мать и Эгисфа. Аполлон оправдал это убийство, осуществленное по его велению, и очистил Ореста от скверны.

Эсхил и здесь по-своему интерпретирует это сказание. У него Клитемнестра убивает мужа не потому, что мстит за дочь. Она хочет, чтобы власть Агамемнона перешла к Эгисфу, ее любовнику. Убийству Агамемнона посвящена первая часть трилогии —трагедия «Агамемнон».

Вторая трагедия трилогии — «Хоэфоры», в буквальном пе­реводе— «женщины, несущие надгробные возлияния». Эти женщины составляют в трагедии хор. В «Хоэфорах» Орест узнает о повелении Аполлона убить свою мать; если он не отомстит за смерть отца, его ждут жестокие кары. И вот Орест, в сопровождении своего ближайшего друга Пилада, от­правляется в Аргос. Здесь на могиле Агамемнона он встреча­ется со своей сестрой Электрой, и они составляют план мще­ния. После этого Орест и Пилад убивают Эгисфа. Только тут Клитемнестра поняла, что час возмездия настал. Она броса­ется к ногам сына и молит его о пощаде. Орест колеблется. Но тут Пилад напоминает ему о воле Аполлона. Уже не ко­леблясь, Орест убивает мать. Хор прославляет мудрость Аполлона и торжество справедливости. Но Орест совершенно подавлен случившимся. Перед глазами его жуткие образы. Со всех сторон обступают его Эринии — подземные богини мще­ния. Из глаз их капает кровь. Страшен оскал окровавленных собачьих морд, в волосах шевелятся змеи. Размахивая бичами, они испускают звериные крики. Кажется, нет спасения Оресту и никогда не придет; конец его терзаниям.

Заключительная часть трилогии — «Эвмениды». Место действия этой трагедии — Дельфы. Повсюду преследуемый Эриниями, Орест ищет защиты в дельфийском храме Апол­лона. Он убил мать по прямому повелению этого бога и, сле­довательно, вправе искать у него помощи. Следом за Орес­том в Дельфах появляются и Эринии. В этой трагедии они составляют хор.

Аполлон целиком на стороне Ореста. Он гонит разъярен­ных Эриний из своего храма, но он бессилен избавить Ореста от их преследований. Единственное, что он может сделать, это дать Оресту совет: пусть он обратится за помощью к бо­гине Афине, покровительнице названного в ее честь города. Следуя этому совету, Орест, спасаясь от Эриний, бежит в со­провождении Гефеста в Афины.

Действие трагедии переносится на афинский Акрополь, к храму Афины. Припав к статуе богини, Орест молит ее о помощи. Следующие за ним по пятам Эринии взывают к мщению, неистовствуют. Афина смилостивилась к Оресту, но и она непосредственно помочь ему не может. Для разбора дела Ореста Афина созывает лучших афинских граждан и образует из них суд, названный по месту на холме бога Арея, где он заседал (по-гречески «холм» — «пагос»), Ареопагом.

Дальше происходит судебное разбирательство со строгим соблюдением всех процессуальных правил, принятых в совре­менном Эсхилу афинском народном суде присяжных. Эринии выступают на суде обвинителями. Матереубийство — тягчай­шее преступление. Они требуют самой суровой кары для об­виняемого. Орест признает совершенное им преступление, но перекладывает ответственность на Аполлона, ибо это он по­велел ему отомстить за отца и убить мать. Аполлон это под­тверждает и, защищая подсудимого, приводит ряд доводов в его пользу. Отец имеет в семье большее значение, чем мать, тем более отец, который был великим вождем.

Прения сторон заканчиваются, и Афина, как председа­тельствующая, предлагает судьям приступить к тайному го­лосованию. Сама она тоже подает вместе с судьями свой го­лос— за оправдание подсудимого. Афинский суд выносит Оресту оправдательный приговор. Оправданный от имени Ар­госа (своего государства) Орест произносит торжественное обещание никогда не подымать оружия против Афин. Эринии негодуют на приговор, вынесенный афинским судом: он ума-



ляет их права. Но богиня Афина их успокаивает. Из Эриний они превратятся в Эвменид — «милостивых», добрых богинь, j Афиняне воздвигнут им святилище и в трудные минуты жизни

будут к ним обращаться за помощью. В финале трагедии хор, преобразовавшийся в Эвменид, воспевает мудрость и спра­ведливость афинского суда и богиню — покровительницу го­рода.

Итак, то, что были бессильны осуществить боги, осущест­вили афинские граждане в своем суде. Что это, как ни со­вершенно новая трактовка вековой проблемы возмездия. Мно­гие века над человечеством тяготели пережитки той далекой эпохи, когда еще очень примитивные органы управления родо­вой общины не могли гарантировать своим соплеменникам безопасности от покушения убийцы и кровавая месть была чуть ли не единственным средством самозащиты. Возмездие убийце тогда рассматривалось как неукоснительный долг | родственников убитого. При этом родственникам убитого не

было дела до мотивов преступления. Непрерывная серия убийств прекращалась лишь тогда, когда после последнего убитого не оставалось родственников и уже некому было мстить дальше. В конечном итоге, создавалась вполне реаль­ная угроза самоистребления общины.

Это стали понимать уже люди той эпохи, которая нашла отражение в эпических поэмах Гомера. Кровавая месть стала заменяться выкупом — материальной компенсацией потери, понесенной родственниками убитого. Однако в глазах обще­ства убийца и после выкупа продолжал оставаться преступ­ником.

Выход был найден в обряде очищения. Совершившего

1

убийство в ходе особой культовой церемонии окропляли

кровью специально зарезанного для этой цели поросенка. Кровь, так сказать, смывалась с рук убийцы кровью же. Од­новременно подвергшийся очищению должен был безвоз­мездно прослужить год у того, кто совершил обряд очищения. Но могло ли полностью удовлетворить общество такое реше­ние этого вопроса? Очищать себя от пролитой крови человека кровью животного все равно, что смывать грязь грязью. Эта мысль была высказана современником Эсхила Гераклитом (фрагм. 5Д), одним из величайших мыслителей древности, и, вероятно, разделялась многими.

Древний миф, который отражает еще борьбу матриархата с патриархатом, привлек Эсхила тем, что открыл перед ним возможность всесторонне рассмотреть жгучую для его

времени проблему. Орест выполнил свой долг местн за убитого отца по прямому велению бога Аполлона, то есть поступил как самый богобоязненный эллин. Когда он с окровавленным плащом в руках, в котором был убит Агамемнон, выходит в заключительной сцене «Хоэфор» к хору, в данном случае выражающему общественное мнение, то тот его полностью оправдывает. Казалось бы, чего же больше. И боги и люди на стороне Ореста.

Тем не менее сердце Ореста «пляшет под напев ужаса». Не помогает ему и обряд очищения в дельфийском храме Аполлона. Голос совести оказывается сильнее религии и об­щественного мнения. Автор трагедии смело отодвигает их на задний план. По существу, в «Эвменидах» предлагается прин­ципиально новое решение вопроса: такого рода конфликты должны решаться в порядке всестороннего судебного разби­рательства государством, государство же, очевидно, в гла­зах Эсхила нечто значительно большее, чем простая совокуп­ность людей.

Но каким государством? Тем ли, какое выражает взгляды и интересы всех граждан или лишь состоятельной части граж­дан? Именно в годы, когда ставилась «Орестея», этот вопрос в политической жизни афинян был наиболее актуальным. Вокруг него шла напряженная борьба. От его решения непо­средственно зависело будущее Афин.

С точки зрения античных греков государственный порядок был демократией лишь в том случае, если верховная власть находилась в руках всех без исключения полноправных граж­дан, организованных в народное собрание. При олигархиче­ском строе власть находилась в руках лишь части граждан, отобранных по признакам имущественного ценза и группиро­вавшихся вокруг более узкого органа — Ареопага. Когда в конце VI века до н. э. афинский демос ниспроверг власть родовой аристократии, это было победой демоса, но еще не победой демократической формы государственного строя. Ре­альные права афинских граждан еще ряд десятилетий про­должали определяться цензом, и наиболее влиятельным орга­ном было не народное собрание, а древний совет на холме бога Арея, состав которого пополнялся только за счет граждан, принадлежащих по цензу к высшим разрядам. В политиче­ской борьбе Ареопаг был оплотом афинской реакционно на­строенной олигархии и подвергался постоянным атакам со стороны поборников демократического строя, которые воз­главлялись в те годы Эфиальтом. Борьба шла с переменным успехом. Только к 462 году до н. з., то есть всего за четыре года до постановки «Орестеи», демократы добились решаю­щего перевеса, и Эфиальтом был проведен закон, в силу ко­торого Ареопаг из влиятельнейшего государственного органа превратился в простой суд по некоторым видам уголовных преступлений. Тем самым путь для демократических преобра­зований оказался расчищенным, верховная власть перешла к народному собранию и в Афинах утвердился демократиче­ский строй. Но и после этого противники демократии не сло­жили оружия. Эфиальт был убит и^-за угла. Впрочем, это мало помогло афинским олигархам. Демократический пере­ворот был уже совершившимся фактом, место убитого Эфи- альта занял Перикл, новый порядок пустил глубокие корни.

Так с кем же был в эти годы напряженной борьбы Эсхил, поставивший на такую недосягаемую высоту Ареопаг в своей трагедии? Вопрос этот можно ставить и шире: с кем были все те афинские граждане, которые, спустя четыре года после реформы Эфиальта, аплодировали «Орестее» и через избран­ных ими судей присудили ей первое место на драматических состязаниях?

В этой связи не может не обратить на себя внимание тот бросающийся в глаза факт, что Эсхил прославляет Ареопаг именно как суд и нигде в «Эвменидах» ни словом, ни наме­ком не касается его былой роли в управлении афинским го­сударством. К этому можно прибавить, что и умаление авто­ритета дельфийского святилища Аполлона также в его тра­гедии не случайно. Этот храм играл очень видную роль в по­литических взаимоотношениях греческих государств, но как раз в это время, когда назревал конфликт между демократи­ческими Афинами и консервативной Спартой, вылившийся в недалеком будущем в Пелопоннесскую войну, Дельфы были на стороне Спарты. Не случайна и клятва верности Аргоса, вложенная Эсхилом в уста Ореста в заключительной сцене «Эвменид». Ведь незадолго до этого Аргос освободился от спартанского влияния, перешел на сторону Афин и заключил с ними союз. В сложившейся обстановке у афинян были все основания дорожить этим союзом, создававшим для них сво­его рода форпост в Пелопоннесе.

Таким образом, интересуясь чрезвычайно широкими фило­софскими проблемами, Эсхил в то же время находился под сильнейшим влиянием окружающей его обстановки и живо на нее реагировал. Обстановка эта на протяжении жизни Эсхила неоднократно и весьма радикально изменялась. Естественно, что он и реагировал на нее по-разному. В 467 году до н. э., когда ставились «Семеро против Фив», симпатии Эсхила по всем признакам были на стороне консервативно настроенного Аристида. Через девять лет, когда власть Ареопага была уже ниспровергнута, взгляды его могли измениться. Так или иначе, но у нас нет никаких оснований считать, что, воспевая в «Эвменидах» Ареопаг, Эсхил сокрушался о падении его прежнего влияния.

Художественный стиль Эсхила, жанровые особенности его трагедий, характер выводимых в них образов и сценического действия определялись несколькими факторами: тем художе­ственным наследством, какое он получил от своих предше­ственников, заимствованиями у современников и тем, что он смог внести в искусство от себя.

«Эсхил, — пишет Аристотель, — первый ввел двух актеров вместо одного... уменьшил партии хора и подготовил первен­ствующую роль диалогу». Тем не менее трагедии, в особен­ности относящиеся к раннему периоду творчества Эсхила, остаются, по существу, ораториями. Хор в «Просительницах» можно было бы назвать главным действующим лицом этой трагедии, если бы не полная пассивность составляющих его Данаид. Они стенают, сокрушаются о своей горькой доле, объятые страхом за свое будущее взывают к богам, но на протяжении всего спектакля остаются совершенно бездея­тельными. В этом отношении недалеко от них ушел хор Оке- анид в «Прикованном Прометее», лишь скорбящих на разные лады о печальной участи героя.

Известный шаг вперед Эсхил делает в «Персах». Здесь хор умудренных жизненным опытом старцев нарочито про­тивопоставляется самонадеянному Ксерксу. Старцы предчув­ствуют и предвидят, что непомерное честолюбие и надмен­ность этого персидского царя приведут его к утрате чувства действительности и в конечном счете к катастрофе. Таким образом, именно устами хора в этой трагедии выражена глав­ная ее мысль. Однако подлинную активность хор обретает у Эсхила лишь в трагедиях, образующих его трилогию «Орес- тея». И в «Агамемноне», и в «Хоэфорах» хор с необыкновен­ной живостью и выразительностью реагирует на все перипе­тии и нюансы действия, постоянно его комментирует, попутно высказывая иной раз исключительно смелые мысли, идущие вразрез с традиционными воззрениями. Хор аргосских стар­цев в «Агамемноне», например, предостерегает от стремления узнавать будущее: «Узнавать его —это значит лишь напе­ред страдать»; «искусство гадателей в м^гословных речах возвещает только бедствие и внушает страх». Тем самым Эсхил выступает тут против освященного веками установле­ния, в силу которого не только отдельные лица, но и прави­тельства греческих городов-государств во всех более или ме­нее серьезных случаях неизменно обращались за прорицани­ями к оракулам.

Если хор в «Агамемноне» и в «Хоэфорах» в значительной мере задает тон всему действию, то в «Эвменидах» он сам ста­новится главным действующим лицом. Кровожадные Эринии, из которых состоит хор в этой трагедии, вопия о мщении, неотступно преследуют Ореста, вступают в столкновение с заступившимися за него богами — и Аполлоном и Афиной, в кульминационном пункте пьесы обступают со всех сторон объятого ужасом матереубийцу, требуя возмездия, на суде выступают его обвинителями и успокаиваются лишь тогда, когда Афина обещает им новые почести в своем городе.

Структурные особенности трагедий Эсхила в значительной мере предрешены их ораторным характером: повествование явно преобладает в них над действием. Впрочем, в этом от­ношении семь его известных нам трагедий не однородны. Че­тыре первых рассчитаны на участие в спектакле только двух актеров, и структура их еще очень примитивна. Большая часть пьесы отводится не столько действию, сколько озна­комлению зрителей с тем, что было до его начала, и с тем, что происходит за пределами сцены. Достигается это при помощи вестников, произносящих длинные монологи, и того же хора. И актеры и хор выступают в перемежающих одна другую сценах, внутренняя последовательность которых не всегда сразу улавливается. Действие в собственном смысле этого слова разворачивается лишь в самом конце спектакля и обычно разыгрывается крайне быстро.

Три последних по времени трагедии Эсхила построены иначе. В постановке их участвовало уже три актера, в чем нельзя не видеть равнения на такого опасного соперника, ка­ким стал для Эсхила Софокл. Действие в этих трагедиях по­строено на принципе постепенно нарастающего напряжения. В «Агамемноне» трагизм достигает потрясающей силы в про­рочествах безумной Касандры, ясно предвидящей и собст­венную гибель и гибель Агамемнона. Тем самым дальнейший ход действия в этой трагедии оказывается заранее предре­шенным. Действие в «Хоэфорах» и «Эвменидах» построено на том же принципе нарастающего напряжения с той лишь оговоркой, что в ^.Эвменидах» это напряжение достигает кульминации не в завершающей части трагедии, поскольку заканчивается она умиротворением.

Образы героев Эсхила отличаются обобщенностью черт. Эсхила интересовали не столько сами люди с присущими им особенностями, сколько стоящие высоко над ними силы, идеи и принципы. Колебания и внутренняя борьба поэтому чужды его героям, что, придает их образам особую целостность и мо­нолитность. Так, Этеокл в «Семерых против Фив», раз при­няв решение выступить против собственного брата ради спасения родного города, больше не колеблется. Он прене­брегает предостережениями хора, хотя и знает, что идет к гибели.

У Ореста появляются сомнения только один раз — в сцене, непосредственно предшествующей убийству матери. Но когда Пилад в ответ на вопрос Ореста — «Что делать? — пощадить ли мать?» — напоминает ему о воле божества, всякие коле­бания у Ореста исчезают. Так же ведет себя Клитемнестра, которая не останавливается ни перед лицемерием, ни перед вероломством на пути к своей цели.

Сила художественного воздействия произведений Эсхила от такой трактовки образов не только не уменьшается, но скорее даже увеличивается. Величественная, торжествен­ная замедленность действия в сочетании с глубиной мысли и изумительным по богатству и разнообразию поэтическим язы­ком Эсхила оставляли и оставляют неизгладимое впечатле­ние. Эсхил был не только автором текста своих трагедий, но и выступал сначала единственным, а потом первым актером, когда они ставились. И готовил хор для этих постановок. И сам сочинял для своих трагедий музыку, то есть был и композитором. И одновременно — и балетмейстером, и ко­стюмером, и изобретателем первых театральных машин. Ка­жется, он участвовал даже в изготовлении масок. Все было подчинено едцной воле, единому художественному замыслу универсально одаренного художника.

Младший современник Эсхила и постоянный его соперник на драматических состязаниях, Софокл был человеком и ху­дожником иного облика. Он был то, что называется бало­вень судьбы. Красивый, щедро одаренный, богатый, пользую^ щийся у всех расположением.

Родился Софокл в Колоне, предместье Афин, в состоя­тельной семье владельца оружейной мастерской и получил по тому времени хорошее, то есть стоившее его отцу немалых средств образование. Получил Софокл и специальность: вра­чебную, так как стал по семейной традиции жрецом Аскле- иия, бога врачевания. Рано началась и политическая карьера Софокла. В 443 году до н. э. его, как человека состоятель­ного, избрали на ответственную должность казначея Афин­ского морского союза.

В дальнейшем он сблизился с всесильным Периклом, приз­нанным вождем афинской демократии, в течение полутора десятков лет избиравшимся на высшую в Афинах должность первого стратега. Пользуясь поддержкой Перикла, Софокл в последующие годы занимал все более высокие государст­венные должности, вплоть до должности одного из десяти стратегов, в руках которых сосредоточивалась высшая воен­ная и исполнительная власть. Это наложило свой отпечаток на творчество Софокла, породив в нем особый интерес к проблемам, связанным с властью.

В произведениях Софокла большие философские и поли­тические проблемы, привлекавшие к себе Эсхила, также за­нимают едва ли не первое место. Внимание его, однако, при­ковывали к себе не столько стоящие над людьми силы, сколько сами люди в их взаимоотношениях друг с другом и государством. Отсюда интерес Софокла к моральным проб­лемам, в частности проблеме моральной ответственности — особенно острой в тех случаях, когда герой трагедии, как и сам Софокл, был облечен большой властью над другими людьми. Именно таким изобразил он главного героя траге­дии «Эдип царь»,— трагедии, которая, больше чем какое- либо из других произведений Софокла, утвердила его имя в истории мировой литературы.

Время постановки этой трагедии точному определению не поддается, можно только сказать, что она была поставлена уже после начала Пелопоннесской войны, очевидно, между 428 и 425 годом. Сюжет трагедии Софокл заимствовал из того же цикла фиванских мифов, какой до Него был использован Эсхилом. По содержанию «Эдип царь» Софокла совпадает со второй по порядку в трилогии Эсхила, не сохра­нившейся его трагедией «Эдип».

Одноименная трагедия Софокла несколько раз упомина­ется в «Поэтике» Аристотеля (Поэтика, 2, 1452а; 14, 1453в; 16, 1455а) как своего рода классический образец трагического жанра. Аристотель видит в построении софокловского «Эдипа царя» наилучшее воплощение основных конструктивных прин­ципов трагедии: и перипетии, и узнавания.

Действительно, перипетия — «перемена происходящего в противоположное» (Поэтика, 2, 1452а)—выражена в «Эдипе царе» с предельной четкостью: до начала событий, развора­чивающихся в ходе действия этой трагедии, Эдип—благопо­лучно властвующий, пользующийся любовью своих подданных (они сами его выбрали) фиванский царь, счастливый муж и отец; в конце трагедии — раздавленный тяжестью содеян­ного преступник—отцеубийца, вступивший в брачные отно­шения с собственной матерью.

Развитие действия, которое привело к такой развязке, в «Эдипе царе» строго последовательно: «переход, — как вы­ражается Аристотель, — незнания к знанию» осуществляется в форме следующих одно за другим узнаваний, в которых пе­ред главным героем постепенно раскрывается страшная ис­тина. Эдип, каким он выведен в прологе, не подозревал о со­вершенных им преступлениях. Но подвластный ему город по­разил мор. Гибнут люди, скот, посевы.

Как человек, облеченный властью и полностью сознающий лежащую на нем ответственность перед городом, Эдип сразу же принимает необходимые, с точки зрения древних, меры к его спасению. Он посылает своего шурина Креонта к дель­фийскому оракулу, чтобы выяснить, за что боги так жестоко покарали фиванцев. Вернувшись из Дельф, Креонт возве­щает: фиванцы наказаны за то, что на их земле продолжает жить и оставаться безнаказанным убийца их прежнего царя (Лая). Пролог заканчивается клятвой Эдипа: чтобы избавить город от постигшего его страшного бедствия, он должен во что бы то ни стало найти и покарать преступника.

Поиски убийцы Лая, которые повел Эдип, образуют стерж­невую линию пьесы. В первом же после парода эписодии на сцене появляется старец-прорицатель Тиресий, равный «силой вещей мысли» самому Аполлону. Диалог между ним и Эди­пом замечателен по своей выразительности и художественной отточенности. Эдип, по совету Креонта, призвал прорицателя для того, чтобы при помощи его дара узнать имя убийцы. Ти­ресий хорошо знает это имя, но он с сердечной теплотой отг носится к Эдипу и не хочет открыть ему ужасную тайну. «Вели мне уйти, — говорит он Эдипу, — так снесем мы легче: я — свое знание и свой жребий —ты».[[9]](#footnote-10) Но Эдипа такое пред­ложение не устраивает: «Ни гражданин так рассуждать не должен, ни сын — ты ж вскормлен этою землей». Спор разго-

ннш

рается. Тиресий упорствует, Эдип настаивает. Раздражение в нем нарастает: «Ужель, старик бесчестный, — ведь и ка­мень способен в ярость ты привесть — ответ твой ты бессер­дечно, гнусно утаишь». И уже в приступе совершенной ярости Эдип восклицает: «А если б зрячим был ты, убийцей полным я б назвал тебя». Тут Тиресий не выдерживает: «Меня ви­нишь ты, я ж тебе велю... от нас, от граждан, отлучить себя; земли родной лихая скверна — ты».

Для Эдипа в словах Тиресия не содержалось никакого уз­навания в том смысле, какой вкладывает в это понятие Арис­тотель. Постепенное приближение Эдипа к страшной для него истине еще впереди. Он не мог еще поверить и не поверил Тиресию; совершенно невероятным показалось ему обвинение в убийстве Лая. Мысли Эдипа теперь уходят в сторону от его главной цели. У него зарождается новое подозрение: уж не задумал ли Креонт свергнуть его с престола и завладеть властью; поэтому он подослал прорицателя, заранее с ним сговорившись.

Диалог Эдипа и Креонта построен с не меньшим мастер­ством, чем предшествующий. К концу он достигает предель­ного накала. Эдип обвиняет Креонта в измене, гневно отвер­гает все его оправдательные доводы, грозит ему смертью. Креонт, не чувствующий за собой никакой вины, готов бро­ситься с оружием в руках на Эдипа. Хор фиванских старей­шин в полном смятении. Именно в этот момент на сцене по­является Иокаста.

В эпической традиции образ Иокасты, по всем признакам, стоял не на первом плане: она лишь сестра Креонта и вдова Лая, вступившая по неведению в кровосмесительный брак с Эдипом. У Софокла Иокаста превращается в волевую, на­деленную недюжинным умом и большой внутренней силой смелую женщину, занимает среди героев его трагедии одно из первых мест. Можно даже думать, что сцена бурного объяснения между ее мужем и братом понадобилась автору трагедии главным образом для того, чтобы ввести Иокасту в сценическое действие в роли их примирительницы. Ведь по­том от их вражды не останется никаких следов, и Креонт во­обще надолго исчезнет со сцены, возвратится же на нее уже в самом конце пьесы без всякого «злорадства в сердце».

■

В своем стремлении внести успокоение во встревоженную душу супруга Иокаста не останавливается перед прямым по­кушением на священный для всех древних авторитет дель­фийского оракула. «Освободи от страха ум свой, — говоритона Эдипу, — и от меня узнай, что нет для смертных ведов­ской науки». Примером тому она приводит собственную жизнь. Тут следует ее рассказ о Лае, которому дельфийский оракул предсказал смерть от руки «рожденного в законе» от нее, Иокасты, сына. Слепая вера в оракула лишила ее этого сына, оставленного на произвол судьбы в пустынной местно­сти рабом-пастухом по ее приказанию. Между тем предска­зание оракула не сбылось, потому что через много лет Лай был убит не сыном, а «чужим разбойником», произошло же это «у распутья, где две дороги с третьего слились».

Этот рассказ Иокасты произвел на Эдипа совсем не то впе­чатление, на какое она рассчитывала. Особенно Эдипа заинте­ресовала подробность о перекрестке трех дорог. Когда он уз­нает со слов Иокасты, как выглядел Лай, в памяти его вос­кресает прошлое. Движимый той же верой в непререкаемость дельфийского оракула, предсказавшего ему отцеубийство и брак с матерью, он навсегда покинул Коринф, так как считал коринфских царя и царицу своими родителями. На пути из Коринфа встретился ему на перекрестке трех дорог старец, видом походивший на описанного Иокастой Лая. В возник­шей на дороге ссоре он убил этого старика. Теперь страшное подозрение зародилось в его душе. Если преданный прокля­тию убийца Лая он сам, то ему остается, чтобы выполнить свой долг правителя и спасти фиванцев от страшного бедст­вия, сдержать клятву и навсегда покинуть их город, наказав самого себя тяжкой долей изгнанника. Куда ему идти? Если вернуться в Коринф, он рискует стать убийцей отца и мужем матери.

Это первое узнавание еще не раскрыло Эдипу всей истины; оно лишь натолкнуло его на мучительные мысли, породило сомнения. Но за первым узнаванием следуют другие. На сцене появляется новый персонаж: Евфорб, коринфский по­сланец. Он прибыл в Фивы, чтобы сообщить о смерти царя Полиба и о том, что коринфские граждане избрали преемни­ком власти Полиба его сына — Эдипа.

Не рука убийцы, а старость и недуги свели Полиба в мо­гилу. Следовательно, терзавшие Иокасту и Эдипа тревоги оказались беспочвенными. Налицо еще один, казалось бы, бесспорный факт, подтачивающий веру в непогрешимость предсказаний дельфийского оракула. Эдип с этим соглаша­ется. Да, его отец умер не от руки убийцы, но мать его, с ко­торой суждено ему «сойтись в любви преступной» продолжает жить. Тут в беседу супругов вступает Евфорб. Чтобы «навеки» рассеять их страх и опасения, он рассказывает Эдипу и Иокасте о переданном коринфскому пастуху в пустынной ме­стности фиванским его собратом младенце, потом усыновлен­ном бездетными коринфским царем и царицей. Нет, таким образом, у Эдипа общей крови с Полибом.

Так, в этой второй сцене узнавания, как пишет Аристо­тель, «пришедший, чтобы обрадовать Эдипа и освободить его от сраха перед матерью... достиг противоположного» (Поэтика, 2, 1452а). Близится развязка. Иокасте уже все ясно, но она любит Эдипа и самоотверженно стремится удержать его от последнего шага на пути к страшной тайне. Пусть она одна несет ее бремя. Но Эдипа удержать уже нельзя. Он це­ликом поглощен стремлением раскрыть до конца истину, как бы ни была она для него ужасна. На сцене пастух. Тот са­мый, что передал брошенного младенца другому пастуху из Коринфа. «Свершилось, — восклицает, имея в виду предска­зание оракула, объятый ужасом Эдип, — несчастием мое рож­денье было, несчастьем — подвиг и несчастьем — брак!»

На современников Софокла эта трагедия должна была производить тем более сильное впечатление, что все они не­сомненно были знакомы с содержанием популярного фиван- ского мифа и, следовательно, они заранее знали об обречен­ности Эдипа — человека во всех отношениях достойного, са­мозабвенно заботящегося о своих подданных правителя,— по неведению противопоставившего себя непреодолимой силе рока. Софокл не пытается внести большую ясность в сущест­вующие в его время представления об этой силе. Как и Эс­хила, его интересует другое: может ли человек (если он такой, каким должно быть человеку) пассивно покориться своей участи —на том основании, что нельзя избежать неизбеж­ного,— или он обязан до конца следовать своему моральному долгу?

Главный герой эсхиловской трагедии «Семеро против Фив» знает о своей обреченности с самого начала, софокловский же Эдип еще должен ее раскрыть. Он не останавливается на своем пути и тогда, когда смутно угадывает ужасную для него истину, потому что это единственное средство спасти подвластный ему город от страшной беды.

Общее между Эсхилом и Софоклом тут в том, что на вопрос, волновавший людей античной эпохи на всем ее протя­жении, они отвечают не в форме каких-либо сентенций, вло­женных в уста хора или действующих в их трагедиях персо­нажей, а самими образами своих главных героев. Это убеди-

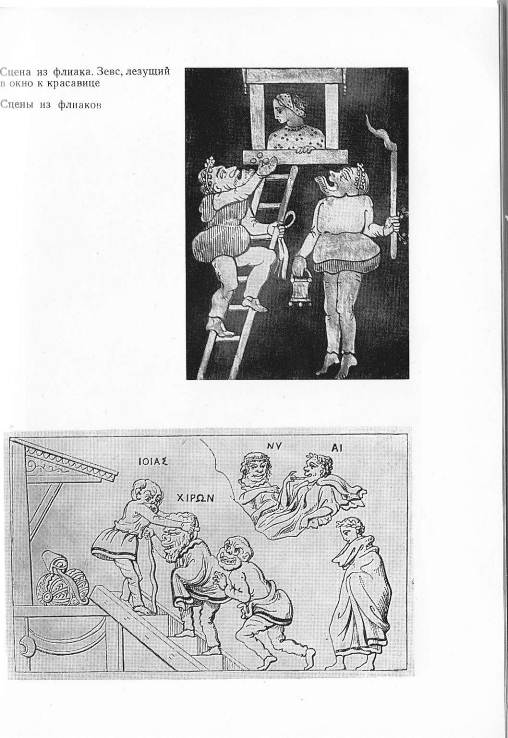
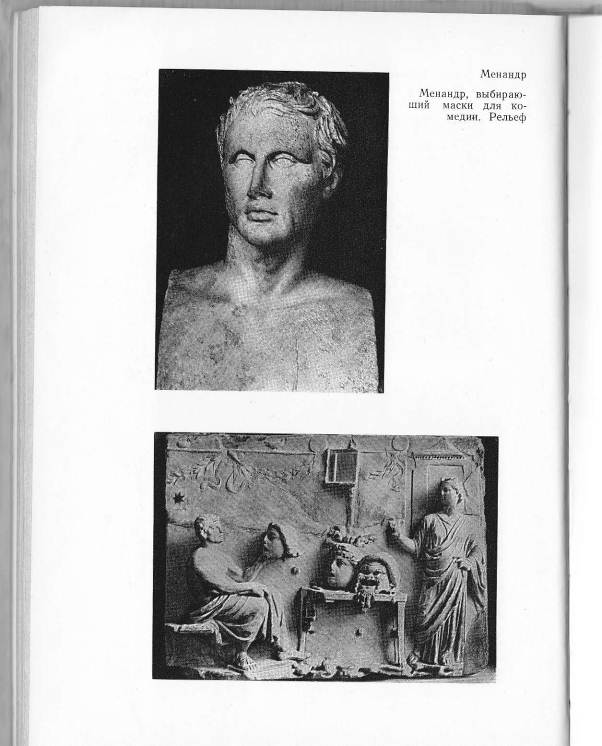
тельный ответ. Особенно у Софокла. Да, Эдип — отцеубийца, вступивший в преступный кровосмесительный брак с матерью, но он не знал об этом и сделал все, что подсказывала ему совесть и чувство долга. Тягчайшее преступление Эдипа вы­зывает поэтому не отвращение, а, напротив, глубокое состра­дание к его злосчастной судьбе — судьбе человека, мужест­венно осушившего приуготованную ему чашу страданий.

Уже на склоне лет Софокл снова возвращается к тому же образу и пишет свою последнюю трагедию — «Эдип в Ко­лоне», поставленную уже после смерти автора. Сюжет этой трагедии заимствован уже не из фиванских, а из афинских сказаний. Действие ее местами перегружено чрезмерно мно­гословными монологами и диалогами и развивается медленно, без характерной для Софокла строгой последовательности, в чем можно усмотреть признаки некоторого увядания его та­ланта, очевидно, вызванного старческим возрастом. Недо­статки эти, впрочем, компенсируются сказывающимся и в пес­нях хора, и в репликах действующих лиц глубоким лиризмом, отражающим отношение автора к родным для него местам. Но наиболее примечательна в трагедии главная ее мысль; че­ловек, совершивший преступление не по злой воле, а по пред­начертанию рока и сделавший все, от него зависящее, чтобы избежать этого предначертания, не может считаться преступ­ником. Именно поэтому слепой Эдип пренебрег рядом жиз­ненных благ для того, чтобы прийти в Афины и найти здесь оправдание. Надежды его не обманули: афинский герой Те- сей признает его невиновным. Теперь Эдип может спокойно умереть. Таинственным образом он скрывается под землей, афиняне же свято чтут его память как одного из покровите­лей своего города. Тем самым под конец жизни Софокл пол­ностью выявил свое отношение к проблеме рока и морального поведения человека.

Из фиванского мифологического цикла заимствовал Со­фокл и сюжет своей «Антигоны». В этой трагедии, поставлен­ной в 442 году до н. э., драматическое повествование начи­нается с того, на чем закончил свою трагедию «Семеро про­тив Фив» Эсхил: с погребения Антигоной своего брата Поли­ника, павшего в единоборстве с Этеоклом. Софокл в данном случае связал этот сюжет с широко обсуждавшимся и очень актуальным для политической жизни греков вопросом о так называемых писаных законах, то есть законах, издаваемых в установленном порядке государством, и законах неписа­ных, обусловленных самой природой, высшей божественной



Уличные комедианты. Мозаика работы Диоскурида Сцена из комедии. Барельеф

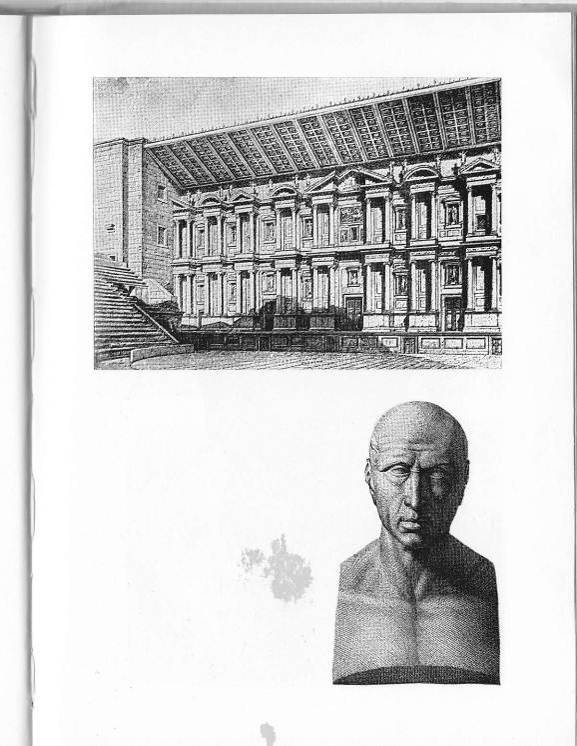
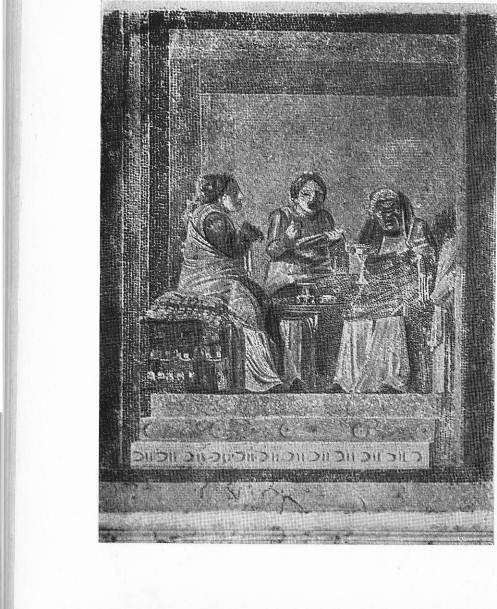


Сцена из мимиямба Герода. Женщина и сводня. Мозаика

Римский театр. (Реконструкция)

*w*

Теренций

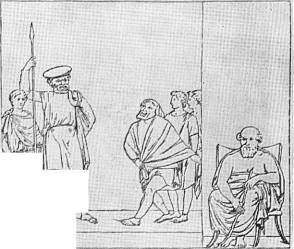


Сенека

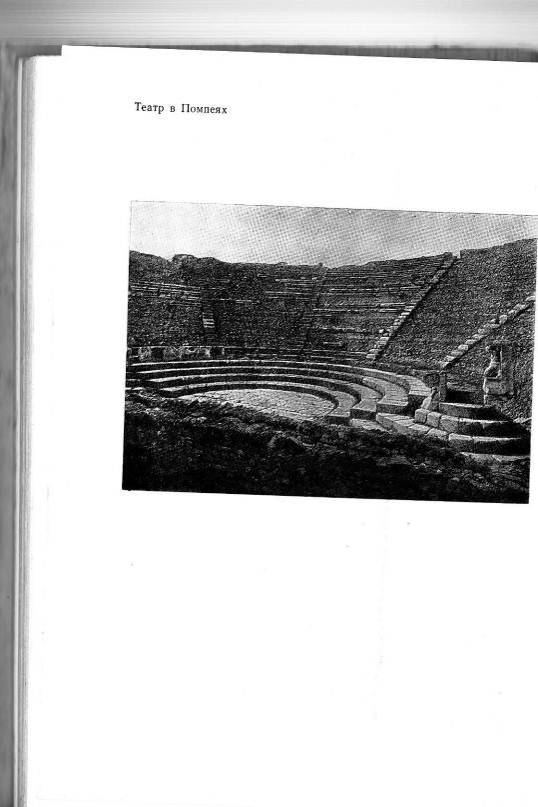
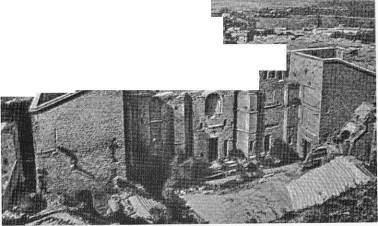


Сцена из римской комедии. Хвастливый воин и парасит

Римский театр в Оранже (Франция)



*ЕшЫ:*



справедливостью, чувствами любви и милосердия. Как быть, если между теми и другими возникает непримиримое проти­воречие? Каким из этих законов следовать?

По господствующим в век Софокла обычаям и убежде­ниям, изменник, поднявший меч на сограждан, лишался права быть погребенным на родной земле. Поэтому новый фиванский правитель Креонт был по-своему совершенно прав, когда под страхом смерти запретил погребение Полиника и приказал выбросить его тело за черту городских укреплений на съедение собакам. Но Антигона рассуждала иначе. Руко­водствуясь велениями своего сердца, то есть законами непи­саными, она во что бы то ни стало решила предать теле своего погибшего брата погребению. Своей непреклонной це­леустремленностью она очень напоминает Эдипа. Чтобы еще сильнее подчеркнуть эту особенность ее душевного склада, Софокл использует прием контраста: сопоставляет Антигону с ее сестрой Исменой. Йемена всем сердцем сочувствует на­мерениям Антигоны, но по робости душевной не решается на­рушить закон.

«Я рождена не для вражды взаимной, а для любви»,— го­ворит Антигона Креонту на допросе, объясняя свой поступок и отнюдь в нем не раскаиваясь. Жених ее Гемон, сын Креон- та, молит отца о снисхождении. На сцене появляется уже зна­комый нам по «Эдипу царю» слепой фиванский прорицатель Тиресий. Он тоже пытается повлиять на Креонта и предре­кает ему гибель всех близких. Но Креонт тверд и непрекло­нен в своем решении, ибо считает укрепление правопорядка в интересах государства своим долгом правителя. Закон был приведен в исполнение, и Антигона заплатила жизнью за свою любовь к погибшему брату. Гемон в отчаянии бросился на меч. Не в силах пережить смерть единственного сына, жена Креонта покончила с собой. Только тут, пораженный горем и морально раздавленный Креонт полностью понял свою ошибку: стремясь к укреплению авторитета государст­венной власти, он пренебрег вечными законами, преступать которые нельзя безнаказанно.

ИЗ

Сохранившиеся трагедии Софокла «Аякс» и «Филоктет» написаны на сюжеты троянского цикла мифов. В «Аяксе» — одном из ранних произведений Софокла — поднимается проблема воинской чести. В годы жизни Софокла, наполнен­ные беспрерывными военными потрясениями, переживаемыми всем эллинским миром, эта проблема была действительно до­статочно острой.

7 Д. Каллистов

Аякс —один из героев троянской осады. После смерти Ахилла обладание его оружием приобрело значение высшей воинской чести. Два претендента выступили в качестве наследников его доспехов: Аякс и Одиссей. Хотя Аякс, без­условно, имел больше прав на наследство, доспехи присудили Одиссею. Ярость охватила обиженного Аякса. При этом Афина намеренно помрачила его разум. В припадке безумия Аякс перебил стадо коров и овец, думая, что это ахейцы, а за­тем покончил с собой. Агамемнон и Менелай, желая нака­зать мертвого Аякса, объявили его изменником и запретили погребение. Но в защиту прав Аякса выступил не только его брат, но и его недавний соперник Одиссей. Они добиваются предания тела Аякса достойному погребению. В основе этой трагедии, таким образом, лежит мысль о том, что, если героя лишают заслуженной награды, тем самым посягая на его воинскую честь, он вправе выбрать себе достойную смерть.

Рядом с Аяксом в этой трагедии выведен трогательный образ Текмессы, его рабыни и наложницы. Аякс виновен в ги­бели родного города Текмессы и в смерти ее отца и матери. И тем не менее она его любит — для нее «нет жизни без Аякса». Способность внушить к себе такое сильное чувство вносит в суровый облик этого прирожденного воина неожи­данно мягкую и жизненно правдивую черту.

В трагедии «Филоктет», которую афинские зрители уви­дели на драматических состязаниях 409 года, ставится вопрос о честности. Дух предприимчивости, занятие торговлей, полу­чившей в Греции развитие с раннего времени, не мог не наложить своего отпечатка на общественную мораль. Дело в том, что в поэмах Гомера хитроумный, пронырливый, не останавливающийся перед обманом, когда это было ему вы­годно, Одиссей выступает отнюдь не в облике отрицатель­ного героя. Правда, в тех же поэмах рядом с ним существует Ахилл, олицетворяющий безупречную, прямолинейную чест­ность. В последние годы Пелопоннесской войны, когда ста­вился «Филоктет», хронические столкновения между различ­ными группировками граждан, происходившие в обстановке бедствий военного времени, нарастающей разрухи и экономи­ческого и политического кризиса, привели к значительному падению морального уровня во всех греческих городах. От­сюда понятно стремление Софокла поднять в своей трагедии вопрос о значении честности даже в тех случаях, когда обста­новка, казалось бы, диктует необходимость некоторых от нее отступлений. Речь в трагедии Софокла идет об одном изучастников троянского похода, ужаленном змеей и оставлен­ном больным на пустынном острове. Филоктет живет совер­шенно один и жестоко страдает и от своей незаживающей раны, и от обиды на всех остальных участников похода. Существо­вало, между тем, предсказание, что Троя падет только в том случае, если греки используют против нее волшебный лук Фи- локтета. Одиссей и юный Неоптолем, благородный и честный сын Ахилла, направляются на пустынный остров, чтобы вы­манить у Филоктета волшебный лук. Одиссей уговаривает Неоптолема ради спасения ахейского войска и победы при­бегнуть к обману. После мучительных колебаний Неоптолем наконец соглашается с доводами Одиссея, но при виде му­чений несчастного Филоктета, отступает от уже принятого решения. Он будет действовать только прямо и честно, без всяких обходных маневров. Именно таким путем Неоптолем добивается полного успеха. Филоктет соглашается вместе со своим волшебным луком вернуться к стенам осажденной Трои. Обман даже ради такой высокой цели, как победа над врагом, оказался ненужен. Честность и правдивость, с точки зрения автора трагедии, оправдывают себя в любых слу­чаях жизни.

7\*

Трагедия Софокла «Электра», поставленная после 419 года до н. э., поражает совершенно новой и весьма своеобразной трактовкой хорошо нам знакомого сюжета, поскольку он сов­падает с сюжетом «Хоэфор» Эсхила. Инициатива мести за смерть Агамемнона у Софокла целиком принадлежит Электре. Орест только орудие в ее руках. Никаких мук после убийства матери Орест не испытывает, и никакие Эринии его не пресле­дуют. Ответственность за смерть матери возлагается на одну Электру. Софокловская Электра горько жалуется хору, мать и ее любовник глумятся над памятью отца; через сестру она узнала о намерении Клитемнестры заточить ее в подземелье. При таких условиях известие о мнимой смерти Ореста по­вергло Электру в отчаяние, и она уже было задумала осуще­ствить возмездие вдвоем с сестрой, а когда под видом пос­ланца из Фокиды на сцене появляется Орест, в свое время спасенный ею от верной смерти, она сразу же начинает на­стаивать на убийстве матери. Таким образом, если у Эсхила Электре отведена совершенно второстепенная роль, то у Со­фокла она не сходит со сцены, и от начала и до конца ведет действие трагедии. Как и в «Антигоне», Софокл использует здесь прием контрастного сопоставления двух сестер. Сестра Электры Хрисотемида полностью на ее стороне, но она слаба,

115

беспомощна, не способна пойти ни на какой риск. Электра же — натура сильная и решительная. Подобно другим главным героям софокловских произведений, она одержима одной мыслью. Справедливость для нее не отвлеченное понятие,— она требует возмездия, расправы со злодеями, убившими ее отца и исковеркавшими жизнь всей их семье. На пути к этой цели у Электры, какой ее создал Софокл, не может быть ни­каких колебаний, что не лишает, однако, ее образ жизненной правды.

Из известных нам произведений Софокла несколько выде­ляется трагедия «Трахинянки», время постановки которой точ­ному определению не поддается. Тема этой трагедии для Со­фокла, проявлявшего интерес преимущественно к крупным философским и политическим проблемам своего времени, не совсем обычная — любовь и ревность. Сюжет трагедии за­имствован из одного из сказаний о смерти Геракла. Он прост. Прославленный герой после совершения своего последнего подвига возвращается домой и в муках погибает от дара, при­сланного ему его ревнивой женой Деянирой. Та не ведала о смертоносных свойствах своего подарка и, посылая его, рассчитывала при его помощи вернуть себе расположение мужа. В отчаянии Деянира накладывает на себя руки.

Казалось бы, что в трагедии на такой сюжет первое место должна была занять Деянира. Но изображение ее пережива­ний не поражает глубиной и яркостью. Возникает впечатле­ние, что автор в данном случае взялся не совсем за свою тему. Софокл был велик там, где изображал людей такими, «какими они должны быть», а не такими, какие они есть:

Именно в приемах изображения человека кроется основ­ное отличие двух старших представителей афинской троицы от младшего ее представителя. Еврипид первым стал изобра­жать людей с присущими смертным недостатками и достоин­ствами, с их увлечениями, горестями, страданиями и стра­стями, толкавшими их порой на преступления. В этом отно­шении Еврипид явился родоначальником психологической драмы, далеким предтечей Шекспира.

Необыкновенно широк круг интересов Еврипида. Он был очень образованным человеком и современником того исклю­чительно бурного периода в умственной жизни античных гре­ков, который связан с деятельностью софистов. Можно ска­зать без всякого преувеличения, что не было такого вопроса из числа выдвинутых этими весьма различными по своим воз-: зрениям мыслителями, какой бы не нашел прямого или кос­венного отражения в произведениях Еврипида. Это и вопрос об отношении к традиционной религии, мифологии и тем си­лам, какие управляют миром, и вопрос о так называемом естественном праве, противопоставляемом законодательной деятельности государства, и вопрос о познавательных способ­ностях человека и тех моральных критериях, какие должны определять человеческое поведение, это и вопросы политиче­ские— об отношении к войне, демократии; словом, все пробле­мы, волновавшие афинян V века до н. э., до предела насыщен­ного социально-политическими и военными потрясениями. Од­нако в центре внимания Еврипида стоял человек, страдания души человеческой: внутренняя жизнь человека, его беспре­рывная борьба с самим собой, с одолевающими его страстями.

Этот интерес к переживаниям человека проявляется в полной мере уже в «Алкестиде», самом раннем из извест­ных нам произведений Еврипида, поставленном на афинской сцене в 438 году до н. э.

«Алкестида» отличается своеобразием жанра. Это, собст­венно, не трагедия в обычном ее понимании, потому что она очень существенно отступает от уже установившегося класси­ческого канона: нет в ней ни трагического конфликта, ни тра­гического конца. Но «Алкестида» и не драма сатиров, хотя на состязаниях и была поставлена после трилогии. Скорее всего, она приближается к тому, что в наше время могло бы быть названо семейно-бытовой драмой.

Написана «Алкестида» на сюжет мифа о фессалийском царе Адмете, который привлекал до Еврипида и других афин­ских драматургов. Зевс разгневался на Аполлона за то, что тот перебил его киклопов, и послал его в Фессалию, чтобы он искупил свою вину, работая у Адмета простым пастухом. Ад- мет сердечно отнесся к опальному богу и в награду за это получил от него неоценимый дар: он мог избежать неизбеж­ной для всех других людей и преждевременной для него смерти, если кто-либо по доброй воле согласится за него умереть.

Обо всем этом мы узнаем в прологе из уст бога Аполлона, который потом больше не появляется. Ни друзья, ни родст­венники, ни родители Адмета, в особенности: же жадно цеп­ляющийся за жизнь престарелый его от^Ц, не проявляют ни малейшего желания за него умереть. Только- его юная и пре­красная жена Алкестида готова на жертву. Она любит его, он отец ее детей и любимый народом царь. Что будет с деть­ми и народом, если Адмета не станет? И Алкестида решается.

Сцена прощания умирающей Алкестиды с детьми, мужем, жизнью — одна из самых трогательных в драматургии всех времен. Лишь об одном просит Алкестида: «Ты мачехи к сиро­там не приводи, чтоб в зависти детей моих она, Адмет, не за­толкала».[[10]](#footnote-11) Подавленный горем Адмет в отчаянии: «Увы, что буду делать я, оставшийся один! Возьми меня с собой к под­земным».

Поэтический пафос последних слов умирающей молодой женщины, безысходное горе ее мужа сменяются удивительно жизненной, можно сказать, даже будничной сценой перебран­ки сына с отцом. «Когда над головой моей висела смерть,— упрекает отца Адмет,— ты не пришел, старик, не пожелал остатком дней пожертвовать». Но на старого Ферета эти сло­ва не производят ровно никакого впечатления. Для него нет ничего более дорогого, чем собственная жизнь, и он не видит никакого смысла в том, чтобы отдавать ее за сына, хотя бы и единственного: «Я родил и воспитал тебя, чтоб дом отцов­ский тебе отдать, и вовсе не затем, чтоб выкупать тебя у смерти жизнью». Тут же он переходит в контрнаступление: «... жену убив, ее живешь ты жизнью... почаще жен меняй, целее будешь». Адмет возмущен: «И это муж?! позор среди мужей...» «Посмешищем я б стал, умирая за тебя», — отве­чает ему цинично Ферет.

Развязка в «Алкестиде» прямо не связана с предшествую­щим развитием сценического действия. На сцену выводится Геракл. Изображен он не в обычном для него героическом облике, а в образе благодушно настроенного путника. Отпра­вившись во Фракию за лошадьми Диомеда, он на пути завер­нул в дом гостеприимного Адмета. Чтобы не огорчать своего гостя, Адмет ничего не сообщил ему о постигшем его горе. Ге­ракл ест, пьет вино, запевает песню, пускается в рассуждения о бренности человеческой жизни за неимением других собе­седников с прислуживающим ему рабом:

Ты знаешь ли, в чем наша жизнь? Поди не знаешь, раб? Куда тебе! Ну, что ж, узнай — Всем смертным суждена могила, И никому не ведомо из нас, Жив будет ли наутро. Нам судьба путей не открывает... Сообрази ж — и веселись. За кубком хоть и день, да твой...

Раб поражен: в доме такое горе, а подвыпивший Геракл благодушествует. Он рассказывает Гераклу о трагической смерти Алкестиды, и тот сразу преображается. Он снова ни­кем не превзойденный в смелости герой, готовый совершить новый подвиг: вступиТь в жестокую схватку с демоном смерти и вырвать из его рук Алкестиду.

Сама эта схватка не изображена. Геракл возвращается к зрителям уже победителем демона смерти. Рядом с ним женщина, лицо которой плотно закрыто покрывалом. Адмет колеблется. Может ли он принять из рук Геракла эту жен­щину? Только что он похоронил жену и вот уже в его дом вводят другую. Что скажут люди? Тут Геракл срывает покры­вало с лица женщины, и перед глазами Адмета его жена Ал­кестида — живая и невредимая.

Здесь все необычно по сравнению с произведениями стар­ших современников Еврипида. И трагическое начало и счаст­ливый конец. И сами образы, в которых нет и следа эсхилов- ской величавости и софокловской героизации. Вместо подня­тых над реальной действительностью героев — обаятельный образ молодой умирающей женщины, в последние минуты думающей о своих детях, и живая фигура отца Адмета — чер­ствого эгоиста, не способного пожертвовать жизнью ради сча­стья других людей, хотя бы и очень ему близких, и образ Ге­ракла, поражающий своей человечностью. Мигом слетает с него благодушие разомлевшего от вина человека, когда он узнает о самоотверженном поступке Алкестиды и без всяких колебаний вступает в опасное единоборство, по другой версии этого мифа, даже не с демоном смерти, а с самим владыкой подземного царства мертвых Аидом!

Не столько нарастание напряжения, сколько резкие конт­расты определяют развитие действия в этой трагедии. Поэти­ческий язык «Алкестиды» отражает эти контрасты: то он по­дымается до высот патетики, то снижается до будничной бы­товой речи. Сама композиция «Алкестиды» необычна: хор здесь играет совершенно второстепенную роль. Составляющие этот хор фессалийские граждане искренне сочувствуют своему царю, утешают его, плачут вместе с ним, но, по существу, в развитии действия никакого участия не принимают.

Читателей последующих эпох не могло не смущать то, что Адмет без всяких колебаний принимает от своей жены столь огромную жертву. Показательно, что поэты нашего времени, используя тот же сюжет в своих произведениях, отступают от Еврипида и изображают Алкестиду жертвующей жизнью за своего супруга без его ведома. Действительно, как мог Адмет согласиться на смерть своей жены, оставаясь, по Еврипиду, любящим мужем и достойным человеком? Вряд ли, однако, такой вопрос мог возникнуть у тех, кто присутствовал на по­становке «Алкестиды» в афинском театре Диониса. Мораль людей той эпохи существенно отличалась от нашей. Богобояз­ненный античный грек никогда бы не решился отвергнуть нис­посылаемые ему богами дары, так что у Адмета не могло быть выбора, и смерть жены воспринималась им как неиз­бежная.

Стремление передать во всей полноте подлинные чувства и переживания человека характерно и для других произведе­ний Еврипида, хотя по своей форме многие из них, в отличие от «Алкестиды», и с античной и с современной точек зрения могут быть безоговорочно причислены к жанру трагедий. В полной мере это относится и к двум произведениям Еври­пида — «Медее» и «Ипполиту», — пожалуй, стяжавшим ему наиболее громкую славу во всех последующих веках.

Сюжет «Медеи» заимствован из мифов о походе аргонав­тов в Колхиду за золотым руном и возвращении их на родину — одного из самых популярных на протяжении всей ан­тичной эпохи мифологических циклов. Для Еврипида этот сю­жет был не нов, так как он его уже использовал в своей пер­вой, не дошедшей до нас трагедии «Дочери Пелея».

Место действия «Медеи» — древний Коринф. Сюда прибы­вает предводитель аргонавтов Ясон вместе со своей женой — дочерью колхидского царя, волшебницей Медеей, и их детьми. Поход был полон опасностей, и если Ясон вернулся из него живым и невредимым, добившись успеха, то этим он целиком обязан Медее. Полюбив Ясона, она усыпила дракона, кото­рый стерег золотое руно, помогла аргонавтам им овладеть, спасла Ясона от смертельных опасностей, ради него оставила семью и родину, не остановилась даже перед тем, чтобы убить своего брата, когда тот устремился за ними в погоню. И вот теперь в прологе из рассказа кормилицы выясняется, что Ясон, решив устроить собственную судьбу и вступить в брак с единственной дочерью коринфского царя, бросил Медею с детьми на чужбине, где нет у нее: «ни дома, ни матери, ни брата, никого».

Почему Ясон так поступил? Он объясняет Медее свой по­ступок заботой о ее детях. На жалкое положение обречены они в Греции, поскольку мать их варварского происхождения. Помочь им занять достойное место в жизни смогут лишь их братья по отцу, которые должны еще родиться от нового брака Ясона с коринфской царевной. Медея хорошо пони­мает, что на самом деле Ясон руководствуется лишь стрем­лением к богатству и царской власти. МеДея подавлена и возмущена: «Все, что имела я, слилось в одном, и это был мой муж; и я узнала, что этот муж — последний из людей».

Гнев и неудержимая жажда мести овладевают Медеей. Сначала в ней вспыхивает жгучая ненависть к сопернице: та должна умереть. В душе Медеи бушуют страсти, но разум ее сохраняет полную ясность. Это умная и сильная женщина, рассчитывающая каждый свой шаг.

Однако смерть царевны и ее отца не смогли утолить в Ме­дее жажды мщения. Два чувства борются в ней: ненависть к Ясону и горячая любовь к детям. Мучительная раздвоен­ность Медеи находит выражение в ее монологе, редком по своей силе в истории всей мировой литературы.

Она было уже решила оставить детей у отца в Коринфе и навсегда покинуть этот город, но тут новая жуткая мысль приходит в голову Медее: убить детей. Мучительно созревает в ней новое решение, которое она скрепляет клятвой:

.. .Так клянусь же Аидом я и всей подземной силой, Что не видать врагам моих детей, Покинутых Медеей на глумление...

Решение Медеи непоколебимо. Она уже знает, что разъярен­ная толпа коринфян ищет ее детей, ибо это они принесли во дворец смертоносные дары, лишившие жизни и царя и ца­ревну. Нужно торопиться.

Трагическое действие, как это было положено, и тут до­стигает своей кульминации не на глазах зрителей. Из-за сцены до них лишь доносятся предсмертные крики детей. Ясон в ужасе и отчаянии. Он стремится хотя бы увидеть тела своих убитых сыновей, чтобы оплакать их и предать погребе­нию. Но Медея неумолима. Она наотрез отказывает Ясону даже в последнем прощании с мертвыми.

Финал трагедии неожидан. Если до сих пор перед нами были люди, то теперь в ход действия внезапно вмешиваются небесные силы: появляется колесница солнечного бога Ге- лиоса, на которой Медея улетает со своими мертвыми детьми.

«Медея» была поставлена в афинском театре в 431 году до н. э. На драматических состязаниях этого года она получила лишь третье место, что было равносильно ее провалу. Почему же эта трагедия, с такой художественной силой, психологиче­ской глубиной и убедительностью раскрывающая обуреваемую страстями душу страдающего человека, не нашла признания у современников?

Еще античные критики Еврипида недоумевали, как его Медея, решившись убить своих детей, в то же время их опла­кивает. Поведение ее представлялось им совершенно неправ­доподобным, нелогичным. Обвинение это, однако, нетрудно отвести. С таким тягчайшим преступлением, как детоубийство, вызывающим содрогание у каждого нормального человека, во все времена не так уж часто приходится сталкиваться. Еври­пид взял для своей трагедии, можно сказать, совсем особый случай, когда преступление это было совершено отнюдь не в состоянии исступления и потери рассудка. Он попытался за­глянуть в душу убийцы, отдававшего себе полный отчет в со­деянном. К тому же убийцей этим была женщина, не переста­вавшая любить своих детей. Борьба глубоко противоречивых чувств в душе тяжко страдающего человека и была в центре внимания Еврипида. Именно противоречивых, в большей или меньшей мере присущих внутренней жизни каждого, и не со­вершающего никаких преступлений человека. Нет поэтому на­тяжек или погрешностей против жизненной правды в образе и поведении еврипидовской Медеи. Она смогла убить своих детей, не переставая их любить и оплакивать. В этом и за­ключалась ее трагедия. Если тут и можно было винить Еври­пида, то только в том, что, изобразив Медею, он не дал ника­кой моральной оценки ее поведению, не выявил свое к ней отношение, а это в античное время далеко не всегда проща­лось и могло привести к обвинениям в безнравственности, в использовании сцены для пропаганды аморальных начал.

Есть основания думать, что неудача с «Медеей» в ка- кой-то мере была учтена Еврипидом в «Ипполите», постав­ленном тремя годами позже. Эта трагедия покорила афинских зрителей и явилась одним из немногих произведений Еври­пида, удостоенных на драматических состязаниях первого ме­ста. В основе этой трагедии лежит чисто афинское предание о легендарном основателе афинского государства Тесее, с деятельностью которого афиняне связывали древнейшие свои установления.

Тематически «Ипполит» близок «Медее»: здесь идет борьба страстей, приносящая людям столько горя и страда­ний. Сюжет трагедии сводится к тому, что Федра, молодая супруга престарелого афинского царя Тесея, воспылала пре­ступной любовной страстью к своему пасынку, царевичу Ип­политу. В образе Ипполита Еврипид вывел типичного пред­ставителя модных в его годы среди некоторой части высших слоев афинского общества взглядов, порожденных разочаро­ванием в общественно-политической жизни. Сторонники этих взглядов, в обстановке губительной для всех греков Пелопон­несской войны и нарастающего кризиса, утратили всякую веру н блага общественного переустройства и демократию. Они от- нращают свои взоры от окружающей их действительности, на­сыщенной острыми общественными столкновениями, и пере­носят их в сферу жизни внутренней, чтобы достигнуть душев­ного равновесия путем нравственного совершенствования. Влага духовные призваны заменить им блага материальные, чувственные, житейские. Именно такого «высоконравствен­ного» молодого человека и полюбила Федра.

Еврипид сразу же стремится оградить Федру, а заодно п себя от возможных упреков со стороны наиболее ретивых поборников семейной и общественной нравственности. Этой цели служит у него пролог к трагедии, разделенный на две части. В первой Федра оправдывается тем, что страсть к па­сынку наслала на нее богиня любви Афродита, чтобы его на­казать. Богиня была разгневана на Ипполита за то, что тот отказался признать ее власть над собой и предпочел делам Любви нравственное самоусовершенствование и книжные за­нятия.

Вторая сцена пролога — диалог между Ипполитом и его рабом, который по простоте душевной советует своему госпо­дину не противиться велениям всесильной богини любви. Только после этих двух.сцен начинается основное действие трагедии, которая была написана Еврипидом в двух вариан­тах. По первому варианту, дошедшему до Сенеки и от него заимствованному Расином, Федра сама признается Ипполиту и своих чувствах. Но этот вариант был Еврипидом потом от­вергнут и заменен другим: здесь уже появляется кормилица. 11е мудрствуя лукаво, она тоже, как и раб Ипполиту, советует Федре не противиться охватившей ее страсти. По взглядам кормилицы, которые мы бы теперь могли окрестить обыва­тельскими, в любви не может быть ничего преступного и нужно только: «Скрыть от глаз людских дурное, а строгость чрезмерная в делах житейских ни к чему». Кормилица бе­рется выступить посредницей.

Однако, узнав от кормилицы о чувствах мачехи, возмущен­ный Ипполит с гневом и резко их отвергает. Это восприни­мается Федрой как тяжкое оскорбление. Другого выхода у нее, кроме смерти, теперь не остается. Решив умереть, она, однако, не может не отомстить Ипполиту за так грубо отверг­нутую любовь. В предсмертном письме мужу она обвиняет Ипполита в покушении на ее честь. Тесей проклинает сына и обращается к Посейдону, к которому восходит его род, с мольбой покарать Ипполита. Ипполит гибнет. В финале этой трагедии, как и в «Медее», люди уступают место богам. К Тесею спускается покровительствовавшая Ипполиту богиня Артемида, чтобы рассказать ему о невинности сына и тайне жены.

Итак, либо в прологе, либо в эпилоге — а в «Ипполите» и в прологе, и в эпилоге у Еврипида появляются небожители. На протяжении всего основного действия трагедии — люди. Небожители вмешиваются в людские дела, так сказать, сверху, и по далеко не всегда оправданным и благовидным мотивам. Они, как правило, лишены психологических характе­ристик, включены в живую ткань пьесы механически и потому обладают лишь минимальным сценическим эффектом. В про­тивоположность им люди показаны со всеми их неуемными страстями, надеждой и отчаянием, тоской и гневом, страхом и радостью. Это живые люди в изображении большого ху­дожника и мыслителя, тонкого и наблюдательного психолога, мастера слова, который, при всей его творческой смелости и богатстве мысли, не мог, однако, не считаться с утвердивши­мися в среде его афинских соотечественников взглядами и вкусами, а также традиционными мифологическими канонами.

Те же художественные приемы с некоторыми модифика­циями применяются и во всех других трагедиях Еврипида. Например, трагедии «Ион» и «Елена» были поставлены больше чем через два с половиной десятилетия после «Алке­стиды» и, тем не менее, они обладают общими с ней жанро­выми особенностями: это тоже скорее психологические драмы, чем трагедии, причем с упором на бытовую сторону. В «Ионе», скажем, любовно передана обстановка античного празднич­ного пира, подробно описываются украшения дельфийского храма, а образы действующих лиц еще дальше отодвинуты от их мифологических прототипов в сторону реальной жизни.

Главный герой «Иона» имеет общие черты с Ипполитом: оба они разочаровались в общественной деятельности и оба ищут душевного равновесия в жизни внутренней.

В этих произведениях полностью реализуются ранее только намечавшиеся приемы. Они, главным образом, ка­саются конструирования самого сценического действия.

В «Ионе» и «Елене» оно целиком построено на совершенно необычных хитросплетениях, призванных заинтриговать и за­хватить зрителей, на сценах неожиданного узнавания, интри­гах, Именно интригах, а не только перипетиях. И интрига мо­жет привести к радикальному изменению ситуации, но она существенно отличается от перипетии. У Эсхила и Софокла перипетии\* как правило, происходят по причинам, от воли лю­дей не зависящим, и часто им неведомым; еврипидовская же интрига — целиком дело ума и воли людей. С легкой руки Еврипида интрига потом была принята на вооружение дра­матургами всех последующих времен. Его можно было бы считать первооткрывателем этого столь эффективного приема оживления сценического действия, если бы мы были уверены в том, что тот же прием не использовался до этого небезус­пешно конкурировавшими с Еврипидом другими поэтами. Но, к сожалению, их произведения не сохранились.

И по построению действия, и по приемам изображения «Елена» весьма близка к «Иону»; вплоть до того, что и она завершается счастливым концом. Но есть тут обстоятельство, на которое нельзя не обратить внимания. «Елена» написана на сюжет Троянской войны, поставлена же в разгар войны Пелопоннесской. Прошлое при таких условиях не могло не проецироваться на настоящее. Особенно у Еврипида, который во всех своих произведениях использует мифологический ма­териал для осмысления своего времени. И для самого Еври­пида, и для всех патриотически настроенных зрителей Елена и ее супруг Менелай были прежде всего ненавистными в эти годы всем афинянам спартанцами, лютыми врагами их го­сударства. В «Андромахе», поставленной примерно в то же время, Еврипид устами главной героини этой трагедии назы­вает спартанцев «всем людям наиболее ненавистными», «вла­дыками лжи», «убийцами» и от всей души желает им поги­бели. В той же «Андромахе», как и в других своих произ­ведениях, где упоминается или выводится Елена, Еврипид не жалеет для нее бранных слов. Он называет ее «сукой», счи­тает изменницей и главной виновницей войны, в которой из-за ее развратного поведения погибло столько доблестных вои­нов. Не щадит он и Менелая.

Трагедия «Елена» в этом отношении оказалась исключе­нием. Для ее сюжета Еврипид выбрал миф, реабилитирую­щий Елену. Согласно этому мифу, Елена не изменила своему мужу, не бросила его, не бежала со своим любовником в Трою, но, по милости богини Геры, ложе ее, на которое покушался троянский царевич, было обращено в воздух. Па­рису только казалось, что он овладел Еленой, на самом же деле перед ним была «пустая видимость», призрак Елены, который он и увез с собою в Трою. Реальная Елена по при­казу Геры была перенесена Гермесом завернутой в облако в Египет, где происходит действие трагедии. Елена выступает здесь в образе верной и преданной Менелаю жены. Она меч­тает с ним соединиться и при помощи хитроумно задуманного плана бежит вместе с ним на родину. Такая интерпретация образа Елены тем более удивительна, что в поставленной не­сколькими годами позже трагедии «Орест» Еврипид возвра­щается к своему прежнему взгляду на Елену и снова клей­мит ее на все лады. Попытки ученых нашего времени найти объяснение такому неожиданному отступлению Еврипида от, казалось бы, установившихся взглядов и не менее неожидан­ное к ним возвращение пока что не вышли за рамки разнооб­разных, но одинаково гадательных предположений. Это одна из стоящих в ряду с другими загадок, возникающих в про­цессе изучения творчества Еврипида.

Однако в отношении к главной, наиболее важной проблеме своего времени — проблеме войны — позиция Еврипида после­довательна и непоколебима. Расцвет его творческой деятель­ности приходится на годы Пелопоннесской войны, длившейся двадцать семь лет, охватившей весь эллинский мир, принес­шей ему неисчислимые беды и потрясения. «За время этой войны,— пишет ее современник и величайший историк древ­ности Фукидид,— Эллада испытала столько бедствий, сколько никогдаТШТГспытывала раньше... никогда не было взято и разорено столько городов... не было столько изгнаний и смер­тоубийств» (Фукидид, I, 23, 2).

Творчество Еврипида отразило не внешнюю сторону войны, не сверкание мечей и звон победных литавр, а истин­ную ее сущность: страдания тех, кто меньше всех других был виновником военных столкновений — страдания женщин и детей. Тема эта в той или иной форме затрагивается во мно­гих произведениях Еврипида, в том числе и таких, какие из­вестны нам только по фрагментам. Целиком этой теме посвя­щены три его трагедии, поставленные в годы войны: уже упо­минавшаяся «Андромаха», «Гекуба» и «Троянки». Сюжеты всех трех заимствованы из троянского мифологического цик­ла. В «Гекубе» изображена тяжкая доля пленных троянок, ко­торых победители везут на своих кораблях в Грецию, в неволю. На пути корабли пристают к берегу. Здесь и развивается дей­ствие трагедии. Плененная троянская царица, жена троян­ского царя Приама Гекуба, узнает, что находящаяся вместе с ней в плену дочь ее Поликсена должна быть принесена в жертву погибшему под стенами Трои Ахиллу. Отчаянию ма­тери нет предела. Она потеряла родину, дом, семью, а теперь должна потерять и любимую дочь. Гекуба молит Одиссея спасти ее, напоминает ему, что в свое время, когда Одиссей проник лазутчиком в осажденную Трою и был опознан, она спасла ему жизнь. Но Одиссей непреклонен.

Юная Поликсена ведет себя иначе. Ее не страшит смерть — неволя тяжелее. Ее прощание с матерью в совер­шенно замечательном по силе своего воздействия диалоге оставляет глубокое впечатление. Поликсена не просит пощады и гордо умирает. Гибнет и сын Гекубы — маленький Полидор. Брошенный в море труп мальчика волны прибивают как раз к тому берегу, на котором находится его мать, и без того убитая горем. В войне Еврипид видит прежде всего трагиче­ские ее стороны. Отсюда мрачный, скорбный колорит всей трагедии.

В центре трагедии «Андромаха» — образ вдовы Гектора, погибшего в схватке под Троей от руки Ахилла. Теперь Ан­дромаху отдали наложницей сыну убийцы ее любимого мужа Неоптолему. Жена Неоптолема, Гермиона, ревнует Андрома­ху к мужу и замышляет убить ее вместе с родившимся от Не­оптолема мальчиком. Сложные чувства обуревают Андро­маху: ведь отец ее сына — убил ее мужа, которого она не может забыть. Но прежде всего она мать своего ребенка, над которым нависла смертельная опасность. И она молит о по­щаде спартанского царя Менелая. В этой трагедии он выгля­дит фигурой весьма непривлекательной. Менелай находит спрятанного Андромахой ребенка и ставит перед ней вопрос: чью жизнь она хочет спасти, свою или сына, потому что —■ «один из вас двоих на свете лишний». Конечно, Андромаха готова пожертвовать своей жизнью ради жизни сына, но ве­роломный и жестокий Менелай намерен нарушить свое слово и убить обоих. Правда, это ему не удается.

К той же трагедии несколько искусственно присоединен второй сюжет, касающийся одного Неоптолема и его взаимо­отношений с богом Аполлоном. Вообще эта вторая часть тра­гедии значительно уступает первой, потому что о судьбе и пе­реживаниях второго героя трагедии зрители узнают главным образом со слов вестника. Но эта вторая часть трагедии в глазах зрителей не была лишена политической остроты.

Дело в том, что речь тут идет о конфликте между Неопто- лемом и богом Аполлоном, отразившем взаимоотношения Афин с таким влиятельнейшим в античной Греции храмом, как храм Аполлона в Дельфах. Храм этот в годы войны стал недвусмысленно поддерживать Спарту и ее союзников, и это очень раздражало афинян.

В трагедии «Троянки», собственно, нет действия. Здесь встают одна за другой яркие и впечатляющие картины стра­даний и унижений пленных троянок. При этом ни одна из картин не похожа на другую. Каждая из пленниц, выведен­ных в трагедии, переживает свое несчастье по-своему.

Из других дошедших до нашего времени трагедий обра­щают на себя внимание «Электра», «Орест» и «Геракл». Две первые написаны на тот же мифологический сюжет, что и «Хоэфоры» Эсхила и «Электра» Софокла. Сопоставление их дает возможность ощутить своеобразие каждого из трех ве­ликих драматургов в приемах использования мифологической традиции и интерпретации мифологических образов.

Эсхил выступил с «Хоэфорами» в 458 году, а «Электра» Еврипида была поставлена в 413 году. За сорок пять лет мно­гое в общественной жизни Афин изменилось и многие духов­ные ценности успели подвергнуться переосмыслению. Творче­ство великих драматургов отразило эти перемены. Образы Электры, как и ее брата Ореста, даются Эсхилом еще в пол­ном соответствии с традиционными религиозными представ­лениями. Проливая кровь своей матери, герои выполняют ясно выраженную волю бога Аполлона, то есть поступают как богобоязненные эллины.

В «Электре» Софокла боги по-прежнему господствуют над людьми. Однако Электра у Софокла руководствуется уже больше мотивами личными, человеческими, чем предначерта­ниями небожителей. Она полна ненависти к матери и ее лю­бовнику. Она вступается за отца, страдает прежде всего по­тому, что смерть его все еще остается не отомщенной. Оправ­дывает Софокл свою Электру не столько соображениями религиозными, сколько исходя из своих общих представлений о справедливости: вероломная, жестокая, бесчеловечно отно­сящаяся к детям мать, с его точки зрения, утрачивает мате­ринские права, перестает быть для своих детей матерью.

Еврипид пошел по гораздо более радикальному пути, он отклоняет традиционные характеристики мифологических пер­сонажей. Клитемнестра не выступает в его трагедии плохой матерью. Она любит свою дочь, проявляет о ней материнскую заботу, спасает от грозящих ей смертью происков своего вто­рого мужа, Эгисфа.

Показательно, что действие переносится Еврипидом из царского дворца Атридов в простую крестьянскую хижину, куда переселяет свою дочь Клитемнестра, спасая ее от Эгисфа. Электра здесь в безопасности, но живет она в бед­ности. У нее нет даже приличного платья, чтобы принять участие в празднике Геры, на который зовут ее девушки, со­ставляющие в этой трагедии хор. Но тем сильнее Электра, вы­веденная в трагедии злобной, жестокой и вероломной, прони­кается лютой ненавистью к матери и Эгисфу. Не Аполлон — в трагедии о вещании оракула упоминается лишь вскользь — побуждает ее мстить за отца, а то, что мать и ее любовник от­няли у нее и у ее брата отчий дом, главное же — богатство и власть. Хитростью и коварством заманивает она в свой дом ни о чем не догадывающуюся мать, чтобы потом с откровен­ной жестокостью с ней расправиться. Она обвиняет ее в том, что не утрата старшей дочери, принесенной Агамемноном в жертву богам, привела ее к убийству мужа, а побуждения низменные: страсть к любовнику. Она убеждает колеблюще­гося брата в необходимости убить мать и сама принимает непосредственное участие в этом убийстве.

Финал трагедии и здесь неожидан и даже искусствен. Пе­ред зрителями внезапно появляются божественные братья убитой Клитемнестры — боги-близнецы Кастор и Поллукс. Они возвещают грядущие судьбы главных героев: преследуе­мый богинями мщения, Орест обретет спасение в афинском Ареопаге, который вынесет ему оправдательный приговор; Электра станет женой ближайшего друга Ореста — Пилада.

Создается впечатление, что, разрешив себе ряд вольностей в трактовке традиционного мифа, автор потом спохватился и решил, хотя бы в самом конце своего произведения, вер­нуться к традиции.

Однако в «Оресте», продолжающем ту же мифологиче­скую эпопею, Еврипид еще дальше уходит от традиции. Со­поставление с «Эвменидами» Эсхила в этом отношении осо­бенно показательно. В еврипидовском «Оресте» на первом плане не богини-мстительницы, Эринии, а глубоко страдаю­щий, тяжело больной человек, убивший свою мать. Он держит ответ перед своей собственной совестью, угрызения которой не дают ему покоя. Лишь в бреду Оресту кажется, что он со всех сторон окружен жаждущими возмездия и его смерти Эриниями. Хотя Аполлон в трагедии и упоминается, но не его веление играет тут решающую роль. Орест убил свою мать, потому что считал ее безнравственной женщиной. Он отомстил ей за то, что она обесчестила, а потом убила его отца, прославившего свое имя под стенами Трои. Главная вина Ореста состояла в том, что он пошел на самоуправство, а не обратился к суду, не поступил по законам.

В «Оресте» Еврипид, таким образом, несколько отступает от прежней трактовки образа Клитемнестры. В ином аспекте изображается у него и Электра. Здесь она выступает вначале в облике нежно любящей своего брата сестры. Она глубоко сочувствует Оресту и дни и ночи проводит у его постели. Гнев Электры теперь обращен на красавицу Елену, жену Ме- нелая, ибо она главная виновница Троянской войны, принес­шей столько бед и страданий. Электра ненавидит всю семью Елены, а также и аргосцев, вынесших ей, Электре, и ее брату Оресту смертный приговор. У нее возникает коварный план расправы с Еленой. Действие трагедии достигает наивысшего напряжения, когда из-за кулис до зрителей доносятся пред­смертные вопли Елены, которую убивают Орест и Пилад, а Электра со сцены в исступлении кричит им:

Бейте, губите, разите!

Меч двулезвенный

В тело ее погружайте.

В финале трагедии пускается в ход все тот же уже хорошо знакомый и не вяжущийся со всем ходом предшествующего действия прием, при помощи которого автор стремится вер­нуть зрителей к традиционному содержанию мифа: на сцене появляется Аполлон. Из его уст зрители узнают, что волей богов Елена вознесена на небо и превращена в звезду, а Орест после обряда очищения будет оправдан судом.

Трагедия Еврипида «Геракл» интересна тем, что здесь этот популярнейший у всех эллинов народный герой изображен не непревзойденным богатырем, а обездоленным Герой страдаль­цем, оказавшимся на грани самоубийства.

Не в силах Еврипида было полностью изменить уже утвер­дившиеся в драматургической поэзии его времени традиции использования мифологического материала, обязательного для жанра трагедии. Между тем интерес Еврипида к изобра­жению человеческих переживаний во всем их многообразии властно его толкал к новым темам, выходящим за пределы традиционных мифологических сюжетов и образов. Мифоло­гических героев он стремился превратить и превращал в лю­дей, канонизированные же образы героев далеко не всегда для этого подходили. В таких случаях Еврипид не останав­ливался перед ломкой привычных представлений. Весьма мало считался он и с тем, что одни и те же мифологические персонажи в различных его трагедиях выглядели совсем ие одинаково. Еврипид стремился не только по-своему интерпре­тировать мифологические образы, но и приспособить сюжеты мифов к своим творческим замыслам.

Лебединая песня Еврипида — трагедии «Вакханки» и «Ифигения в Авлиде». Обе были поставлены уже после смерти поэта его сыном, унаследовавшим имя отца. Еврипид написал эти трагедии тогда, когда силы афинян уже были истощены в многолетней изнурительной войне, когда уже рухнули все прежние их политические и военные планы и надежды на благополучный исход войны и над Афинами на­висла угроза полного военного разгрома. За четыре года до этого разгрома, до которого Еврипид не дожил, и за два года до своей смерти, воспользовавшись приглашением могуще­ственного македонского царя Архелая, поэт оставил Афины и переехал в Македонию. По-видимому, там и были им со­зданы обе трагедии.

«Вакханки» построены на одном из мифологических сюже­тов, связанных с Дионисом и его культом. Трагедия эта про­низана чувством разочарования во всем том, что окружало поэта в родном городе, усталости от напряженной, нервной, полной всякого рода потрясений жизни. Лейтмотивом звучит в этой трагедии призыв: «В горы, в горы!» В нем — стремле­ние к духовному обновлению разочаровавшихся в цивилиза­ции людей. Непосредственное общение с природой и полный экзальтации культ Диониса — в этом человек того времени искал выход из того тупика, в каком он оказался. Но и этот путь иллюзорен. Уход в горы ничего кроме несчастья не при­нес фиванским женщинам.

Трагедия «Ифигения в Авлиде» написана на сюжет одного из начальных эпизодов Троянского похода. Долг полководца повелевает Агамемнону принести любимую дочь в жертву богине Артемиде, чтобы та даровала ахейскому войску, за­стрявшему в Авлиде, попутный ветер. Мучительны пережива­ния Агамемнона. Он не решается сразу открыть свои намере­ния жене и дочери и вызывает их в Авлиду якобы для заключения брака Ифигении с Ахиллом.

В начале этой полной глубокого психологизма трагедии Ифигения — наивная веселая девушка, почти еще ребенок.

Она ничего не подозревает о приуготованной ей участи и ра­достно спешит на встречу с отцом, которого любит и долго не видела. Счастлива она и ожиданием брака с одним из са­мых прославленных героев Эллады. Сцена встречи Ифигении с отцом написана с редким даже для Еврипида мастерством.

В конце концов Агамемнон решается открыть жене и до­чери страшную истину. Клитемнестра и слышать не хочет о принесении в жертву дочери ради победы над врагом. Се­мейное счастье для нее дороже. Против такой жертвы и Ахилл. Он возмущен тем, что без его ведома злоупотребили его именем, и хочет спасти девушку. Ифигения тоже молит отца о пощаде. Но войско настойчиво требует жертвы. И тут в душе Ифигении происходит крутой перелом. Она видит воинов, рвущихся вступить в смертельную борьбу с врагом и готовых пожертвовать жизнью за честь родины. Ифигения понимает, что и она должна пожертвовать своей жизнью ради победы. Из живой, наивной, жизнерадостной девушки она превращается в героиню. Чувство патриотического долга ока­зывается сильнее желания жить.

Двадцать два раза выступал Еврипид со своими произве­дениями на афинских драматических состязаниях и только четыре раза выходил из них победителем. В пятый раз пер­вое место было ему присуждено афинскими театральными судьями уже посмертно. Почему же этот великий драматург- поэт, сыгравший такую огромную роль на протяжении всех последующих веков развития драматургического искусства, не был надлежащим образом оценен своими современниками? Вряд ли на этот вопрос теперь можно дать исчерпывающий ответ. Только наблюдая воочию реакцию афинских зрителей на драматических состязаниях в театре Диониса можно было бы понять причины успехов Эсхила, еще больших успехов Софокла и, в конце концов, неудач — иначе их не назовешь — Еврипида.

Отчасти эти поражения Еврипида на драматических со­стязаниях, видимо, были обусловлены некоторыми его субъ­ективными чертами, известными из его биографии. Правда, биография Еврипида очень недостоверна, потому что узнаем мы о подробностях его жизненного пути главным образом от его врага Аристофана. По словам последнего, Еврипид был человеком низкого происхождения. Его мать торговала ово­щами на рынке, притом овощами самого низкого сорта. Трудно сказать, соответствуют ли эти сведения истине. Ари­стофан насмехался и над семейной жизнью Еврипида, громо­гласно сообщая с театральной сцены всем афинянам о том, что жена Еврипида будто бы ему изменяла. •

Достовернее другие сохранившиеся сведения о Еврипиде. Известно, что был он человеком болезненным, замкнутым, нелюдимым, чуждавшимся всякой другой деятельности, кроме поэтической. То что он не участвовал в афинской обществен­ной жизни, не избирался ни на какие государственные долж­ности и не появлялся на полях сражений можно считать уста­новленным. Не был он, подобно Эсхилу и Софоклу, одарен и музыкальными и режиссерскими способностями и был вы­нужден в таких делах прибегать к помощи других. Не высту­пал никогда Еврипид в своих трагедиях и в качестве актера. Единственная сохранившаяся сатирическая драма Еври­пида— «Киклоп» — свидетельствует, что чувством юмора он тоже не обладал и жизнерадостная веселость была ему чужда.

Вряд ли, однако, все эти особенности, присущие индиви­дуальности Еврипида, к тому же еще и преувеличиваемые недоброжелательно настроенными к нему современниками, могли сыграть решающую роль в его неудачах на драмати­ческих состязаниях. Причины его поражений таились, скорее, в некоторых идейных сторонах его творчества.

При всем разнообразии героев Еврипида, у них есть одна общая черта: все они целиком погружены в себя, в свои переживания, в происходящую в них внутреннюю борьбу, все они непомерно страдают. И во всех этих переживаниях они изолированы от общественной жизни. Им нет никакого дела до соотечественников, до своего города и страны. При этом страдания героев не находят у Еврипида никакого объясне­ния. Божественной справедливости для него не существует. Возмездия за грехи личные или грехи предков, за которые, по воззрениям древних греков, должно было расплачиваться все их потомство,— тоже. Так почему же все-таки так жестоко страдают люди? Люди страдают, потому что страдания не­избежны—вот и все. Глубокий пессимизм, трагическая безыс­ходность. Недаром Аристотель назвал Еврипида самым тра­гическим из всех поэтов, подвизавшихся в этом жанре («По­этика», 13, 1453а).

Можно понять, почему Аристофан так не любил этого поэта. Аристофан был горячим афинским патриотом. Можно сказать, что вся его творческая энергия была устремлена на / то, чтобы средствами искусства, которыми он так совершенно владел, воздействовать на своих сограждан, отвратить их от

ошибочных действий, спасти от общественных бед, направить на благой для отечества путь. Мог ли у человека с такими взглядами найти оправдание отход Еврипида от обществен­ной жизни? К тому же герои и героини Еврипида, с точки , зрения Аристофана, были людьми сомнительной нравствен­ности. Всего этого Аристофан не мог простить Еврипиду и, очевидно, считал публичные его поношения делом патриоти­ческим и нужным.

Были и другие причины, отвращавшие от Еврипида не только Аристофана, но и очень многих других его соотече­ственников, не баловавших поэта своим расположением. Мы уже знаем, что в делах музыкального оформления своих про­изведений и постановок их в театре возможности его были ограничены. Тем самым нарушалось единство между художе- , ственным замыслом и его реализацией на театральной сцене. „ Могло ли это не сказаться на художественном качестве спек­таклей и восприятии их зрителями? Притом такими взыска­тельными зрителями, какими были афиняне.

. Кроме того, он пошел еще на ряд отступлений от устано­вившихся в афинском театре традиций. Тенденция постепен­ного падения удельного веса хора в спектаклях существовала и до Еврипида. Появление третьего актера на театральной сцене несомненно ее усилило. Но Еврипид тут сделал слиш­ком резкий шаг вперед. Из своих трагедий он вообще хор чуть ли не полностью вытеснил, превратив его выступления . в спектакле в своего рода обособленные интермедии, мало связанные с ходом основного действия. Хор стал механически вклиниваться в спектакль, нарушая его гармоничность.

Перегружал Еврипид спектакли и длинными прологами, Xй\* в которых не всегда ощущается прямая связь с содержанием трагедий. Выступали в этих прологах персонажи, часто боги, которые в дальнейшем не принимали никакого участия в ходе спектакля. Злоупотреблял он, как мы видели, и выступле­ниями всякого рода вестников, произносивших чрезмерно длинные монологи. Монологи основных героев трагедии, со сценической точки зрения, тоже не всегда бывали у Еври­пида удачными. Часто он перегружал их блестящими сентен­циями, которые не всегда, однако, били в цель, но зато всегда придавали этим монологам громоздкость, тем самым ослаб­ляя драматический подъем спектакля. В конечном счете I трагедии Еврипида часто не представляли собой монолитного художественного целого, что, естественно, влияло и на их оценку зрителями и судьями.

Ломая старые традиционные нормы, Еврипид, по сути дела, прокладывал театру путь в будущее. Потому-то и оце­нили его огромный талант должным образом не современ­ники, а потомки. В эллинистическом и римском периодах античной истории трагедии Еврипида приобрели исключи­тельную популярность. Именно благодаря этому с творческим наследием Еврипида мы знакомы лучше, чем с произведе­ниями двух его старших современников.

Пятый век до н. э. был временем формирования и рас­цвета и другой ветви драматургической поэзии — комедий­ного жанра. Истоки и трагедии и комедии, по словам Ари­стотеля («Поэтика», 4, 1449а), одни: сакрально-фольклорные, связанные с культом Диониса. Однако совершенно ясно, что прежде чем войти в литературу под условным названием «древнеаттической хоровой комедии», этот жанр должен был пройти большой путь. Об этом пути мы осведомлены весьма плохо. Аристотель откровенно пишет: «История комедии нам неизвестна» («Поэтика», 5, 1449а—1449в) и тут же добавляет, что по его сведениям хор комедии «сперва состоял из люби­телей», то есть разыгрывались комедии в Афинах на началах самодеятельности, и что жанр этот впервые получил литера­турное оформление в Сицилии и уже оттуда перекочевал в Грецию («Поэтика», 5, 1449в).

Действительно, судя по всему, в Сицилии (впрочем, как и в других местах эллинского мира, да и не только эллин­ского) были в ходу карнавально-балаганные представления: экспромтом разыгрывались на площадях и улицах шуточные сценки на такие сюжеты, как похождения незадачливого во­ришки или приключения обжоры, волокиты, врача-шарлатана, а также пародийно-мифологические сценки на темы любовных развлечений Зевса и ревности Геры, обжорства Геракла и т. д.

Традиция донесла имена сицилийских поэтов Эпихарма и Формия. Они первыми стали писать ямбическим размером тексты для таких представлений, но судить о содержании этих текстов можно только по скудным фрагментам Эпи­харма. Следует думать, что и у афинян издавна в дни празд­ников Диониса бытовали зрелища подобного типа и, видимо, они пользовались в народе большим успехом. Так или иначе, но в 487/6 году до н. э. комедийный жанр получил в Афинах официальное государственное признание. С этого года комедии в числе трех, а потом и пяти, стали включаться в про­грамму ежегодных драматических состязаний; первоначально, по-видимому, только в дни Линейских праздников Диониса, а в дальнейшем — и Великих Дионисий. Постановка комедий осуществлялась в том же установленном в Афинах порядке, что и постановка трагедий, то есть в порядке литургий, от­правляемых наиболее богатыми, ищущими популярности афинскими гражданами. Имена комедийных поэтов-победите­лей с этого времени стали заноситься в дидаскалии.

Из сохранившихся надписей этого рода, а также из от­дельных упоминаний, встречающихся в античной литератур­ной традиции,— прежде всего у Аристофана — нам известно около четырех десятков имен тех поэтов, комедии которых в V веке до н. э. ставились на афинской сцене. В подавляю­щем большинстве случаев это только имена, реже — названия отдельных не сохранившихся произведений, и уж совсем редко — фрагменты из этих произведений в виде цитат-выдер­жек у позднейших авторов или папирусных находок. Полно­стью до нас дошло лишь одиннадцать комедий Аристофана из общего числа сорока с лишним им написанных. Немного — особенно если учесть, что мы не знаем, лучшие ли из его ко­медий сохранило время или тут сыграли свою роль случайные обстоятельства.

Приходится утешать себя тем, что в этих одиннадцати комедиях использованы такие художественно-сценические приемы, какие не могли быть найдены одним человеком, как бы ни был он талантлив. В этих приемах явно ощущается живое дыхание народного творчества, проглядывают прочно утвердившиеся традиционные формы народной самодеятель­ности, непосредственно восходящие к сельским гулянкам и карнавальным шествиям в дни праздников Диониса, когда в нелегком труде греческих пахарей и виноделов наступал кратковременный перерыв и они беззаботно и от души весе­лились, дурачились, плясками и песнями ряженых прослав­ляя своего крестьянского бога.

Не в интересах Аристофана, чутко улавливавшего запросы своих зрителей, представлявших тот же народ, было ломать эти традиции и порождаемые ими художественные каноны. Талант Аристофана в том и сказался, что он сумел соединить в своем творчестве вековой опыт художественной народной самодеятельности и опыт других современных ему поэтов, работавших в том же жанре, с политически острой, злобо­дневной тематикой, подсказанной ему живой исторической действительностью. При таких условиях одиннадцать пол­ностью дошедших до нас комедий Аристофана позволяют составить представление не только об индивидуальных осо­бенностях его творчества, но и о том направлении, к которому оно принадлежало — о древнеаттической хоровой комедии.

Типичные для этого жанра черты обнаруживаются и в структуре комедий Аристофана, и в гротескных приемах ху­дожественного изображения, и в самом характере сцениче­ского действия. Действие аристофановской комедии «Птицы», например, происходит не на земле и не на небе, а на некоем пространстве между ними, и участвуют в этом действии не только люди, но и птицы. В его же комедии «Мир» аттический крестьянин при помощи двух рабов откармливает лепешками из навоза навозного жука до такой необычайной величины, что летит потом на нем на небо добывать долгожданный мир. В комедиях «Лисистрата» и «Экклесиазусы» («Жен­щины в народном собрании») женщины, которые, по воззре­ниям древних афинян, начисто были лишены способностей к общественно-политической деятельности и никогда граж­данскими правами не пользовались, становятся на место муж­чин и обнаруживают себя куда более политически мудрыми и дальновидными, чем последние. В «Лягушках» главные дей­ствующие лица не живые, а покойники. Кстати сказать, Ари­стофан тут не оригинален: в комедии «Демы» его соперника Эвполида та же ситуация. Судя по найденному в начале XX века большому папирусному отрывку из этой комедии, действие ее происходит в загробном мире: давно уже умершие обитатели этого мира посылают в Афины своего рода полно­мочную делегацию в составе четырех наиболее прославленных при жизни покойников, которым поручается помочь живым афинянам вершить их государственные и военные дела.

Откуда вся эта фантастическая перевернутость привычных природных и общественных отношений, как не из знакомого уже нам характерного для народных праздников стремления отрешиться от всего будничного, повседневного, противопо­ставить действительности сказку. Из того же источника и многое другое, вплоть до комедийных костюмов. Играющие в комедиях актеры поддевали под короткие туники и сзади и спереди подушки, от чего деформировались их фигуры и ноги казались непомерно тонкими. Часто костюм этот дополнялся традиционным бутафорским фаллом, высовывавшимся из-под одежды. Комедийные маски искусственно увеличивали го­ловы. - Хоревты, изображавшие в комедиях то людей, то

животных, то птиц или насекомых, были одеты в еще более яр- , кие и фантастические костюмы. Совершенно очевидно, что и тут эти одеяния восходят к одеждам ряженых на народных гудяньях или на балаганных подмостках.

Хор в комедии — поющий, пляшущий и активно участвую­щий в сценическом действии — обычно делился на два весело и буйно враждующих полухория по двенадцати хоревтов в каждом. В таком делении хора также нельзя не видеть пря­мой его генетической связи с народными обрядовыми играми, характерными для быта не только греков, но и других, в част­ности славянских земледельческих народов.

Деление хора на два полухория органически связано со структурой комедийного спектакля в целом. Не хитроумной интригой или разнообразием характеров — как это было позже — отличается древнеаттическая комедия, а так назы­ваемым «агоном» — «спором». У Аристофана это всегда спор на какую-либо актуальную животрепещущую тему. То это спор разных поколений — отцов и детей («Осы»), то это спор между сторонниками войны и мира («Ахарняне»), то это спор между представителями различных течений в искусстве («Ля­гушки») и т. д. Разрешались эти споры по-разному: и в сло­весных столкновениях, насыщенных обычно пародийной рито­рикой; и буффонных свалках, явно заимствованных из шу­товского репертуара карнавальных балаганов.

Во всех случаях агон у Аристофана составляет костяк спек­такля, подчиняет себе все его содержание.

Начинается подготовка -к агону в прологе, который, как и в трагедии, предшествует здесь пароду — первому выходу хора к зрителям. Уже в прологе, в ходе диалога, который ве­дут главные герои комедии, обычно отчетливо определяется предмет будущего спора и делается все возможное, чтобы заинтересовать этим предметом зрителей. В прологе же, чтобы облегчить зрителям понимание дальнейшего сцениче­ского действия, в диалогах даются своего рода заголовки всем последующим эпизодам комедии.

Парод в комедиях Аристофана в большинстве случаев мо­жет рассматриваться уже как начало агона, осуществляемого хором и действующими лицами. Правда, тут необходима не­которая оговорка: никогда ни сам хор, ни корифей хора у Аристофана непосредственного участия в самом споре не принимают, ограничиваясь лишь репликами и замечаниями, выявляющими сочувствие хора одной из спорящих сторон и осуждение другой. Агон — кульминация спектакля — решаю­щая победа одного из спорящих и поражение другого. К агону органически примыкает эксод— заключительная часть пьесы, в которой, так сказать, подводятся итоги столк­новения между спорящими и в буффонадном плане чест­вуется победитель: обычно в виде проводов его на предстоя­щее уже за сценой пиршество, сопровождаемое любовными утехами.

Еще одной и весьма важной особенностью древнеаттической комедии была парабаза. JIo существу, это вставка в пьесу, непосредственно не связанная ни с ее содержанием, ни с раз­витием сценического действия. Автор пьесы прерывал пара- базой ход спектакля для того, чтобы устами хора обра­титься к зрителям с каким-либо заявлением или призывом, имеющим лишь косвенное отношение, а иногда и никакого, к главному сюжету пьесы. Обособленность парабазы от об­щего хода спектакля внешне подчеркивалась тем, что хоревты в таких случаях, обращаясь к зрителям, снимали маски, то есть на время переставали участвовать в сценическом дей­ствии.

Интересно, что именно парабаза иногда решала успех спектакля. В этом отношении любопытна комедия Аристо­фана «Лягушки», поставленная на афинской сцене в 405 го­ду до н. э. Эта Комедия чрезвычайно понравилась зрителям. Судьи не только присудили ей первое место, но в нарушение установившегося обычая — случай для этого времени весьма редкий — Вынесли особое решение о повторной постановке этой комедии в афинском театре.

Чем же «Лягушки» так пленили афинских зрителей? Ведь эта комедия в основном посвящена вопросам, которые мы бы теперь назвали литературоведческими, в значительной мере теоретическими. Как нужно писать трагедии? Так ли, как их писал Эсхил, или так, как Еврипид? Аристофан цели-, ком на стороне Эсхила. Но творческие приемы последнего и круг идей, которыми он руководствовался, для многих лю­дей, живших уже в самом конце V века до н. э., могли пред­ставляться чем-то давно уже пройденным и устаревшим. К тому же сидевшие на скамьях афинского театра горшеч­ники, сапожники, кузнецы, мелкие рыночные торговцы вряд ли так хорошо разбирались в тонкостях литературного твор­чества, чтобы их могли сильно взволновать вопросы, подня­тые автором «Лягушек».

Понять причину успеха «Лягушек» помогает ученик Ари­стотеля Дикеарх. По его словам, публике понравилась вовсе не сама комедия, а только ее парабаза. В этой парабазе автор призывал сограждан прекратить преследования ина­комыслящих, не отнимать у них гражданских прав, а тем, у кого эти права уже отняты, их возвратить, чтобы таким путем восстановить мир и порядок внутри афинского госу­дарства. Одним словом, это был политический призыв. Ви­димо, предложения автора «Лягушек» полностью совпадали с чаяниями, настроениями и взглядами большинства афин­ских граждан, что и предопределило небывалый успех этой комедии.

Комедийные спектакли Аристофана были наполнены жи­вым юмором, комическими сценами с переодеваниями, весе­лыми недоразумениями, а также песнями, плясками, акро­батическими прыжками, жонглированием, каламбурами, ост­ротами— иной раз и очень непристойными, эротическими сценами, впрочем, никогда це переходившими в порнографи­ческое смакование. Поражает в его комедиях и богатство языка и разнообразие стихотворных размеров, отражающих разнообразие используемых в этих постановках музыкаль­ных ритмов и мелодий.

Все перечисленные особенности древнеаттической комедии можно назвать арсеналом ее средств. Для каких же целей использовалось оружие из этого арсенала? Характерной чер­той всего этого жанра была его политическая направлен­ность. И снова приходится повторить^ что Аристофан тут не ®ыл первым. Дошедшие до нас фрагменты комедий старшего современника Аристофана Кратина полны яростных нападок на такого авторитетнейшего политического деятеля и приз­нанного вождя афинской демократии, как Перикл. В своих комедиях «Фракиянки» и «Хироны» Кратин изображал Перикла сумасбродным тираном, высмеивал даже его наруж­ность: портившую благообразную внешность Перикла лукооб- разную форму его головы. А в комедии Кратина «Дионисо- александр», известной нам не по фрагментам, а по краткому пересказу, Периклу недвусмысленно инкриминировалось во­влечение афинян в войну, от которой он, подобно Дионису, спрятавшемуся при приближении врагов под бараньей шку­рой, пытался трусливо укрыться за афинскими оборонитель­ными стенами.

Столь же резко и решительно выступали против наиболее видных афинских политических деятелей и проводимой ими политики и другие комические поэты того же времени: Фе- рекрат — против достигшего тогда огромного политического влияния Алкивиада; наиболее опасный соперник Аристо­фана, Эвполид — против того же Алкивиада, против вождя наиболее радикальной части афинской демократии Гипер­бола и вообще против проводимой афинским правительством политики закабаления союзников.

Из всего этого следует, что такое грозное политическое оружие, как инвектива, использовалось на афинской сцене рядом комических поэтов и, следовательно, существуют все основания считать его одной из наиболее характерных черт всего этого жанра. Аристофан, может быть, только дальше других пошел по этому пути, и сатирическое оружие, кото­рым он пользовался, вероятно, было значительно острее, чем у остальных. Насколько действенным считалось это оружие, видно хотя бы из того, что в 440/39 году до н. э. в Афинах через народное собрание был проведен особый закон, вос­прещавший выводить на сцене афинских граждан под их собственными именами. Однако сила уже утвердившейся традиции была настолько велика, что через три года этот закон был отменен и ко времени первых выступлений Ари­стофана он был уже относительно далеким прошлым.

Биография Аристофана, если не считать дат его рожде­ния и смерти (родился он около 445 года до н. э., а умер, видимо, в 385 году до н. э.) и дат постановок отдельных его комедий, почти нам неизвестна. Знаем мы только, что писать и ставить свои комедии он начал очень рано, когда ему не было еще полных двадцати лет. При этом чуть ли не с пер­вых шагов своей творческой деятельности он вступил на путь острой политической инвективы. Может быть, именно поэтому первые свои комедии он подписывал не своим име­нем, а именем некоего Каллистрата, служившим ему псевдо­нимом вплоть до 424 года до н. э., когда были поставлены его «Всадники», впервые подписанные собственным именем:

Из дошедших до нас полностью комедий Аристофана пер­вые пять до предела насыщены политическим содержанием и нападками на политических деятелей, называемых их соб­ственными именами. Так, в «Ахарнянах» главный герой этой комедии, простой человек, наделенный здравым смыслом, в одиночку заключает мир со Спартой и наслаждается всеми его благами, тогда как ярый сторонник войны Ламах — ре­ально существовавший современник Аристофана — продол­жает терпеть бедствия. Во «Всадниках», бесспорно самой злой и острой из всех политических комедий Аристофана, подвергается издевательской критике Клеон, возглавивший после смерти Перикла афинскую демократию. В «Облаках», изобилующих всякого рода политическими намеками и вы­сказываниями, зло осмеивается новая, проповедуемая неко­торыми софистами и Сократом мораль. В «Осах» Аристофан вновь выступает против Клеона, высмеивает проведенное им в законодательном порядке повышение вознаграждения афинским судьям-присяжным, а заодно —: и сам этот суд, представлявший собою одну из главных опор афинского де­мократического строя. Резко осуждается в этой комедии и проводимая афинским правительством политика порабо­щения союзных городов. В комедии «Мир», поставленной весной 421 года до н. э., перед самым заключением так назы­ваемого Никиева мира, прервавшего на некоторое время гу­бительную для всех греков Пелопоннесскую войну, Аристо­фан выступает горячим поборником этого мира, но тут же обрушивается на афинских государственных деятелей, затя­нувших мирные переговоры.

Только в комедии «Птицы», поставленной в 414 году до н. э., то есть в год новых тягчайших для афинян военных по­трясений, Аристофан отходит от откровенно политической тематики и политических нападок. Он пишет замечательную комедию-сказку, видимо, порожденную мечтой о социальном и моральном оздоровлении современного ему афинского об­щества. В «Лисистрате» (в буквальном переводе это имя значит — «уничтожающая войну») Аристофан возвращается к проблеме войны и мира, но главным здесь становятся не политические выпады против конкретных сторонников докт­рины война до победного конца, а призыв ко всем грекам объединить свои силы для общей борьбы за прочный мир.

Неоднократно предпринимавшиеся попытки определить на основании комедий политические воззрения Аристофана и связать их с той или иной из борющихся в его время !в Афинах политических группировок не привели к бесспор­ным результатам. Живо реагируя в своих произведениях на актуальные события, он, очевидно, как и многие другие его современники, не обладал четко сложившимся политическим мировоззрением, и взгляды его менялись. Только отношение к проблеме войны и мира оставалось у Аристофана неизмен­ным: он был решительным противником войны и считал ее безусловным злом. Он выступал против Клеона именно по­тому, что тот был ярым сторонником беспощадной войны до полного разгрома противника. Этими же критериями Аристо­фан руководствовался в своих оценках и других деятелей,

Для истории античного театра периода его наивысшего расцвета совершенно исключительный интерес представляют две последние комедии Аристофана — уже упоминавшиеся «Лягушки» и «Женщины на празднике Фесмофорий» («Фес- мофориазусы»). В обеих этих комедиях Аристофан высказы­вает мысли и суждения об афинской драматургии своего времени. Это были мысли и суждения человека, для кото­рого драматургия и театр были основной сферой творческой деятельности.

Критические высказывания Аристофана разбросаны по многим его комедиям. В парабазе «Облаков» он, например, обрушивается на своих соперников по комедийному жанру — Кратина и Амипсия. С горечью упрекает он афинских зрите­лей в том, что они на драматических состязаниях 423 года до н. э. предпочли балаганные пьесы этих авторов его коме­дии: «Кому кажутся, смешными эти шутки, тот пусть не нахо­дит удовольствия в моих».

В ряде других своих комедий Аристофан бросает едкие замечания в адрес поэтов трагиков (Ксенокла, Морсима, Феогнида, Агафона, Меланфия, Филокла). К сожалению, мы не можем судить о справедливости упреков Аристофана, по­тому что не понравившиеся ему трагедии не дошли до на­шего времени. Но многие трагедии Еврипида до нас дошли, а его-то Аристофан превратил в главную мишень своей кри­тики.

Насмешки над Еврипидом, нередко издевательского ха­рактера, пародирование его приемов встречаются почти во всех известных нам комедиях Аристофана. В одних — он лишь бегло, походя задевает своего противника, в других — обстоятельнее останавливается на трагедиях Еврипида, кри­тикует его приемы интерпретации мифологических сюжетов и персонажей, зло высмеивает и осуждает его взгляды и ху­дожественный стиль.

Особенно в этом отношении выделяются упоминавшиеся выше комедии Аристофана «Женщины на празднике Фесмо­форий» и «Лягушки». В обеих этих комедиях Еврипид вы­ступает действующим лицом. В первой из них Еврипид об­виняется в том, что он изображает в своих трагедиях женщин безнравственными, чем причиняет им немало бед. Теперь мужья, вернувшись из театра, где они насмотрелись Еврипидовых трагедий, первым делом начинают шарить по дому: не спрятался ли где-либо любовник их супруги. Под влиянием Еврипида они перестали доверять своим женам.

Это, так сказать, моральный ущерб, нанесенный Еврипи­дом семейной жизни афинян. Но есть и материальный. На­слушавшись Еврипида и поверив его выпадам против богов, афинские мужчины стали охладевать к праздничным церемо­ниям и торжественным пиршествам в честь богов, на кото­рых полагалось присутствовать с венками на головах. Те­перь спрос на эти венки, естественно, должен был умень­шиться. Следовательно, торговавшие ими женщины лишились привычного заработка и виноват тут снова Еврипид.

«Какое наказание должен понести Еврипид, так как всем ясно, что он преступник?» — восклицает главная героиня ко­медии «Женщины на празднике Фесмофорий». Еврипид ста­рается оправдаться, но произносит при этом туманные, пол­ные загадочных намеков, громоздкие по своему построению речи, пародирующие монологи героев его собственных тра­гедий. Он хочет выпутаться из сетей, расставленных для него в комедии, но это ему плохо удается, и он попадает в еще более нелепое и смешное положение. И снова тут напраши­вается параллель с теми трагическими ситуациями, какие постоянно встречаются в произведениях Еврипида. Аристо­фан, непревзойденный мастер пародий пустил в ход грозное, разящее наповал оружие.

Вторая комедия — «Лягушки» — это серьезный и развер­нутый разбор всех принципов построения и задач трагиче­ской драмы, выдвинутых Еврипидом — наступление против него по всему фронту. В этой комедии Аристофан противопо­ставляет Еврипиду принципы другой школы драматургиче­ского искусства — школы Эсхила. «Лягушки» — поразитель­ный образец комедии-критики: критики трагедии, проводив­шейся с комедийной сцены.

Когда ставились на афинской сцене «Лягушки», всех трех гигантов эллинской драматургии уже не было в живых. Еврипид, а вслед за ним и Софокл умерли за год до этого. Эсхил — еще раньше, в 456 году до н. э.

Аристофан, таким образом, выступал в «Лягушках» не против живых своих современников, которых он мог знать лично, питать к ним симпатии или, наоборот, ненавидеть. Он выступал не против лиц, а против определенных творческих принципов. Это придает его критике Еврипида принципиаль­ный характер.

Как и в предшествующей комедии, Еврипид в «Лягуш­ках» действующее лицо, так же как и Эсхил. Оба поэта ве­дут спор в подземном царстве мертвых о своем творчествев присутствии бога Диониса, выведенного в карикатурном облике; Этот изнеженный бог, облачившись в грубый костюм Геракла, надетый поверх его традиционной одежды, мужест­венно спускается в преисподнюю, чтобы попытаться вывести оттуда,Еврипида, талантом которого он пленен.

Путешествие Диониса в преисподнюю и переправа его через реку, отделяющую царство живых от царства мертвых, сопровождается рядом забавных приключений. Насмешли­вые голоса хора лягушек, от которого комедия получила свое название, выводят Диониса из себя, и он старается их перекричать. Получается своеобразный дуэт, припевом кото­рому служит кваканье лягушек. Этот припев проходит лейт­мотивом через всю комедию. Но гвоздь комедии не в при­ключениях Диониса, а в ожесточенном споре Еврипида с Эсхилом. Они оспаривают друг у друга почетное кресло первого трагика. Эсхил уже спокойно сидел в этом кресле, но вот явился недавно умерший Еврипид и тоже предъявил на него свои права.

Оба в этом столкновении — агоне — ищут союзников, и оба их находят. В «Лягушках» на сторону Еврипида ре­шительно становятся умершие жулики и преступники всех рангов — отцеубийцы, грабители и т. д. Им импонируют тра­гедии Еврипида, живописующие всякого рода уловки, об­маны, хитрости, измены и преступления. Добропорядочные покойники, до смерти придерживавшиеся добродетельного образа жизни, конечно, целиком принимают сторону высоко­нравственного Эсхила. Бог подземного царства Плутон пре­доставляет Дионису роль арбитра в этом споре.

Первым в наступление устремляется Еврипид. Он обви­няет Эсхила во многих грехах: в нарочитом растягивании своих трагедий, в чрезмерной тяжеловесности и трагедий­ного действия и стиха, наполненного непонятными зрителям и нарочито страшными словами, размышления над смыслом которых могут привести к бессоннице. Эсхил отвечает Еври- пиду контробвинениями. Он направляет свой удар не против внешней формы, а против содержания произведений против­ника. Оно — утверждает Эсхил-—безнравственно. Еврипид показывает на сцене жен, изменяющих мужьям, и мужей, изменяющих женам. Это скверно влияет на молодежь.

145

Не оставляет Эсхил в стороне и язык Еврипида. Он уп­рекает его в приверженности к будничной, обиходной и в то же время манерной речи, в пристрастии ко всякого рода уменьшительным. После этого спор переносится в область

8 Д. Каллистовмузыкального оформления трагедий. Завершается он тем, что на орхестру приносят весы. Каждый из поэтов должен бросить на чаши весов стихи из своих трагедий. Понятно, что тяжеловесные стихи Эсхила сразу же перевешивают. Теперь Дионис, как судья, должен вынести свой приговор. Он спустился в преисподнюю поклонником таланта Еври­пида. Однако в ходе прений сторон точка зрения его ме­няется. Но в свое время Дионис дал клятву Еврипиду выве­сти его из преисподней! Найден простой выход: отказаться от клятвы, мотивируя отказ цитатой из еврипидовского «Иппо­лита»: «Поклялся лишь язык, а ум не связан клятвой».

Итак, спор, как и следовало ожидать с самого начала, заканчивается полной победой Эсхила. По существу, это был спор о вопросах кардинальной важности для театра. Ведь речь тут шла о критическом пересмотре всего уже пройден­ного театром пути и перспективах его дальнейшего развития. Что должны изображать поэты-драматурги в своих траге­диях? Образы людей, пусть и лишенных почти всякой инди­видуальности, но обнаруживающих воздействие на челове­ческие судьбы тех сил, какие управляют жизнью, и тех начал, какими должно руководствоваться все человече­ство? Или поэтам следует изображать людей такими, какими они должны быть перед лицом тяжелых жизненных испыта­ний? Или, наконец, такими, какими они предстают перед нами в окружающей действительности, то есть со всеми их недостатками, поглощающими их страстями и внутренней борьбой, страждущими и мятущимися? Три великих афин­ских трагика-—это три варианта решения этих вопросов. Аристофан целиком принимает вариант Эсхила.

История античного театра, таким образом, многим обязана Аристофану. О некоторых из ставившихся в этом театре пьесах у нас успели сложиться вполне определенные, впечатления. Благодаря Аристофану появилась возможность сопоставить эти впечатления с критическими оценками са­мих древних. Ведь выступал он с критикой других поэтов не в узком кругу ценителей театра, а на драматических состя­заниях, был заинтересован в успехе. Для достижения этой цели требовалось, чтобы взгляды драматурга доходили до зрителей и получали их полное признание. И если комедии Аристофана пользовались популярностью и признанием, то это одно может служить порукой надежности его произведе­ний как источника, который верно отражает господствовав­шие в то время взгляды на театральное искусство.

ТЕАТР

В ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ

Золотой век античного те­атра длился недолго. Это был именно один век. На протя­жении этого века афинский театр сложился, достиг вершины в своем развитии и на рубеже того же и следующего века резко склонился к упадку.

Трагедии, ставившиеся на афинской сцене в IV веке до н.э., не идут ни в какое сравнение с произведениями поэтов-дра­матургов V века. Ни IV век, ни последующие века не дали ни одного поэта (интересно, что в числе этих поэтов находи­лись сын Софокла, сын и племянник Эсхила), которого можно было бы поставить рядом с его великими предшествен­никами. И нет ничего удивительного в том, что произведе­ния этих третьеразрядных драматургов оказались почти це­ликом забытыми.

Трагический жанр катастрофически быстро деградировал. По-видимому, это ясно чувствовали и современники. По крайней мере, когда они ощущали потребность увидеть на театральной сцене действительно что-либо значительное, на ней воскресали произведения трех непревзойденных афин­ских мастеров трагического жанра. Наиболее популярные произведения великих афинских трагиков были включены в программу школьного обучения и переписывались (для нужд школы) из столетия в столетие.

8\*

У комедии иная судьба, чем у трагедии. Аристофан тоже не нашел себе достойных преемников. Но на то были, кроме общих, и особые причины. Представляемый им жанр так на­зываемой древней аттической комедии — комедии хоровой, буффонной, насыщенной злободневным политическим содер-'

147

жанием, открыто высмеивающей конкретных политических деятелей,— вообще сошел со сцены, уступив место новым формам этого жанра: Средней аттической комедии и Новой аттической комедии.

Сведения об этих новых жанрах, получивших распрост­ранение в эллинистическую эпоху, скудны. Известно свыше ста шестидесяти имен авторов-поэтов, представляющих Среднюю и Новую аттическую комедию, но от их произведе­ний, за очень немногими исключениями, дошли лишь случай­но уцелевшие фрагменты и отдельные краткие отзывы, за­мечания и упоминания позднейших писателей.

Долгое время о пьесах наиболее видных представителей Новой комедии можно было судить лишь по римским их пе­реработкам. Только в самое последнее время, в связи с ря­дом очень ценных рукописных находок, это положение не­сколько изменилось к лучшему.

Утрата комедий эллинистического времени не случайна. По мнению филологов позднеантичного и византийского вре­мени, эти комедии так далеко отошли от классических кано­нов, что они не считали возможным рекомендовать их для школьного преподавания. Комедии новых жанров поэтому перестали переписывать, что оказалось равнозначным их ги­бели.

Новые комедии действительно были новыми. Это не зна­чит, что между ними и предшествующим периодом оборва­лись связи преемственности. В некоторых сценических ситу­ациях новоаттической комедии (Среднюю мы знаем очень плохо), повторяющихся типах, приемах изображения можно обнаружить не только черты, восходящие к Аристофану, а в рудиментарном виде и к более ранней игровой традиции, но и сильное влияние Еврипидат^Однако творчество поэтов- драматургов эллинистического времени определялось уже совсем другими интересами и преследовало иные цели. Ис­торическая обстановка радикально изменилась. Бившая прежде ключом общественная жизнь была парализована за­тяжным кризисом, распространившимся на весь эллинский мир. Демократический строй обнаружил признаки явного разложения. Греческие города утратили независимость и были вынуждены подчиниться сначала Македонии, а по­том Риму. 44 : -

В таких условиях былой интерес подавляющего большин­ства граждан к общественной жизни сменился полным к ней равнодушием. Серьезные проблемы общегражданской морали, проблемы в широком смысле этого слова общест­венные и политические, перестали занимать центральное ме­сто в духовной жизни новых поколений. В этих проблемах изверились. В обстановке нарастающих и неразрешимых противоречий общественной жизни взоры современников по­ворачиваются в другую сторону. Софисты объявляют чело­века «мерой всех вещей». Сократ выдвигает лозунг: «Познай самого себя». В его глазах главным было не столько обще­ство со всеми его установлениями, сколько сам человек, его духовная природа.

Что нужно человеку для того, чтобы он достиг духовного равновесия, душевного покоя, без которых он никогда не бу­дет чувствовать себя счастливым? Этот вопрос становится теперь основным. Ученик Сократа Платон призывает своих последователей уйти из мира призрачных иллюзий в заоб­лачные высоты абстрактного мышления. Столь же отвлечен­ным был и его идеал государственного строя, начисто ли­шенный каких-либо шансов на претворение в действительно­сти и потому носивший ярко выраженный характер утопии. Решая тот же вопрос, философы-киники пошли по другому пути. Чтобы не испытывать постоянных мучительных разо­чарований на пути осуществления постоянно возникающих у человека и практически несбыточных желаний, он должен вообще отказаться от всяких желаний, свести их к мини­муму. Диогену был дорог лишь проникающий в его бочку солнечный свет. Последователи Эпикура, напротив, на пер­вое место ставили радости жизни. Не взирая ни на что, чело­век должен стремиться к приятным ощущениям. Такого рода ощущениями, однако, полна лишь жизнь, свободная от изли­шеств и низменных страстей, жизнь мудреца.

Во всех случаях на передний план выдвигается внутрен­ний мир человека, характер человека. Ибо именно в харак­тере находит выражение духовная природа человека. Ученик Аристотеля Феофраст посвятил этой теме особый труд. Он так и называется — «Характеры». Автор дает в нем научную классификацию человеческих характеров, сводит их к опре­деленному числу типов.

Драматургия и театр чутко улавливают все эти новые веяния. Не герои и выдающиеся личности, не человек, каким он только должен быть и никогда не был в реальной жизни, теперь занимают место на сцене. Новая комедия целиком по­ворачивается к тем самым людям, к каким в массе своей принадлежали потребители этого вида искусства, занимав­шие в театре^места на скамьях для зрителей. Эти люди были органически связаны с окружающей их бытовой средой. И новый жанр вылился не только в формы «комедии нра­вов» или «комедии характеров», но, по существу, стал пред­ставлять собой особый вид бытовой драмы.

В классическое время драматические зрелища, как мы знаем, проходили под знаком отрешения от всего буднич­ного, насмешки над ним. Никогда поэты-драматурги и поста­новщики того времени не ставили своей специальной целью сценическое отображение быта. Если он местами и проры­вался в ставившихся тогда пьесах, то это было помимо же­лания авторов: просто потому, что обстановка, в которой создаются художественные произведения, не могла не нало­жить на них своего отпечатка. Только уже в конце V века в последних комедиях Аристофана и ряде трагедий Еврипида можно уловить симптомы грядущих перемен. Теперь же будни, повседневный быт рядовых людей пробили себе путь на театральную сцену и на ней прочно утвердились.

Старые средства не годились для новых целей. По тради­ции еще продолжал существовать хор, но выступления его утратили всякую связь с содержанием пьесы и ходом ее действия. Хор теперь выступал только в интермедиях, бла­годаря чему установилось деление спектакля на отдельные акты, унаследованное в далеком будущем европейским те­атром. Комедия тем самым перестала быть хоровой и те­перь строилась исключительно на игре актеров. По сравне­нию с древней комедией изменился и облик актеров. Исчезли гротескные маски и короткие туники, уступив место маскам, реалистически изображавшим человеческие лица, и костю­мам, мало чем отличавшимся от тех, какие можно было ви­деть в повседневном быту. Изменился и язык пьес. По тра­диции действующие в спектакле персонажи продолжали го­ворить стихами, но стихи эти были максимально приближены к живому разговорному языку. Такие речи были естественны только в устах людей, а не богов и героев. Сюжетные заим­ствования из древних мифов тоже теперь оказались не к ме­сту. Если в Средней комедии боги и мифические персонажи еще появлялись на сцене, то лишь как герои пикантных по­хождений.

В основе содержания новых комедий по большей части лежит такое естественное человеческое чувство, как любовь. Очевидно, в этом сказалось и влияние Еврипида, великого мастера в изображении любовных страстей. Только любовь в комедиях, в соответствии с требованиями жанра, оставаясь главным рычагом сценического действия, перестала быть трагической. Любовные переживания героев новоаттической комедии неизменно завершались счастливым концом. При этом драматурги, отражая реальный быт своего времени, по большей части изображали не супружеские чувства, а сво­бодную любовь к гетерам. Последние становятся традици­онным персонажем всех пьес.

Персонажи новых комедий не отличались разнообразием. Уже в среднеаттической комедии появились такие типовые маски, как «повар», «гетера», «парасит», «врач», «флейтист» и др. Новоаттическая комедия наследует от Средней посто­янно повторяющиеся типы, которые в разных пьесах носят порой одни и те же имена. Среди этих типов, как правило, нет людей среднего возраста. С одной стороны,— это молодые люди, с другой — старцы. К первой категории прежде всего относятся «молодой человек», «девица» или «молодая за­мужняя женщина». В одних комедиях этот молодой и обыч­но влюбленный человек серьезен и преисполнен самых луч­ших намерений, в других — он легкомысленный повеса, но во всех случаях он недостаточно самостоятелен и постоянно нуждается в советах и помощи. Это открывало поле деятель­ности для ряда других персонажей: «параситов» — прихле­бателей, «друзей», ловких, пронырливых, а иногда и жули­коватых рабов, помогающих своим хозяевам или, напротив, находящихся на стороне их противников.

«Девицы» или молодые замужние женщины в этих пьесах почти всегда очень добродетельны и всегда кем-либо и чем- либо обижены. «Гетеры» сводятся к двум разновидностям: либо они безнравственны, либо обладают благородными ха­рактерами, толкающими их на самоотверженные поступки. «Старики» — чаще всего отцы — либо не по возрасту легко­мысленны, либо скупы и обладают дурным, раздражитель­ным характером. К перечисленным типам можно еще доба­вить хвастливого или не хвастливого «воина», скопирован­ного с очень распространенных в эллинистическое время наемных воинов-профессионалов, старую «няню-рабыню», близкую еврипидовским «кормилицам», «повара».

Все эти типы комедийных персонажей с удивительным по­стоянством соединяются в новоаттической комедии с тремя тоже постоянно повторяющимися сюжетными вариантами главной любовной темы: тайным материнством, избавлением от грудных детей, оставляемых на произвол судьбы и узна­ванием этих, обычно уже выросших детей по особым приме­там или вещам. Если автор комедии был талантлив, баналь­ность сценических типов и сюжетные шаблоны не мешали ему насыщать свое произведение тонкими психологическими наблюдениями и жизненной правдой.

Родоначальниками Новой аттической комедии обычно считают Филемона и Дафила. Время жизни и того и другого относится к III веку до н. э. Оба были чрезвычайно плодо­виты. Филемон, по имеющимся сведениям, написал девяно­сто семь комедий, Дафил — тоже около ста. Ни одна из всех этих комедий не сохранилась. Дошли только некоторые из их названий и переработки-пересказы римских представите­лей того же жанра — Плавта и Теренция.

Наиболее известным — ив древности и нам — и выдаю­щимся представителем жанра Новой комедии был Менандр. В изображении человеческих характеров и верности жиз­ненной правде с ее светлыми и темными сторонами он прев­зошел других. Один из виднейших античных литературове­дов и современников Менандра, Аристофан Византийский, характеризуя его творчество, даже воскликнул: «О Менандр и Жизнь! Кто из вас кому подражает?»

Менандр родился в Афинах около 343 года до н. э. в семье очень богатых афинских полноправных граждан и получил хорошее философское и риторическое образование. Учителем своим он считал Феофраста, принадлежавшего к школе Ари­стотеля, был знаком и с философом Эпикуром. В политиче­ской жизни своего города Менандр, как и многие другие писатели его времени, активного участия не принимал, хотя был близок с Деметрием Фалерским, с 317 по 307 год управ­лявшим Афинами в качестве македонского ставленника. На поэтическое поприще Менандр вступил рано. Первая его пьеса была поставлена в Афинах еще в 324 году до н. э. Всего же он написал и поставил свыше ста пьес, но только во­семь раз завоевал на драматических состязаниях первое место.

В последующие века античной эпохи Менандра читали значительно больше, чем других авторов. Во всякого рода справочниках, антологиях и словарях, распространившихся в позднеантичное и византийское время, имя Менандра встре­чается нередко. Впрочем, тогда его цитировали уже не как драматурга, а как философа-моралиста, сентенции которого были популярны. Когда в эпоху итальянского Возрождения воскрес интерес к античной литературе, Менандра знали только по цитатам. Герои его пьес в глазах приверженцев христианства не могли служить образцами нравственности, язык же, на котором они говорили,— образцом хорошего ли­тературного стиля. Это и решило судьбу его произведений.

Только в середине XIX века русский коллекционер-собира­тель древних рукописей епископ Порфирий обнаружил в од­ном из монастырей на Ближнем Востоке в переплете старой церковной книги пергамент с небольшими отрывками из двух комедий Менандра. С того времени число таких находок зна­чительно возросло, и теперь известно почти два десятка тек­стов Менандра. Самой ценной из этих находок до недавнего времени считался так называемый Каирский папирус. Он был найден в 1905 году во время раскопок в Египте и содержит неполный текст четырех комедий Менандра. Нам известен полный текст только одной комедии Менандра: «Дискол» — «Угрюмец». Он был обнаружен в 1956 году, когда швейцар­ский коллекционер приобрел на рынке в Александрии неиз­вестного происхождения папирус с текстом этой комедии. В 1958 году «Дискол» был впервые опубликован.

Научное освоение творческого наследства Менандра, та­ким образом, началось сравнительно недавно, но вокруг него уже успела вырасти большая литература. Центральное место в ней, естественно, занимает «Дискол», ибо все другие коме­дии Менандра, в лучшем случае сохранились лишь, как «Тре­тейский суд», на две трети, или, как «Отрезанная коса» — лишь наполовину.

Комедия «Дискол» — «Угрюмец» (другое название ее — «Человеконенавистник»), удостоенная первого места на дра­матических состязаниях 316 года до и. э., принадлежит к числу ранних комедий Менандра. Она существенно отли­чается от обычного типа комедий того времени. Нет в ней никаких раскрывающихся в ходе действия «тайн», нет и под­кидышей, сцен «узнавания», из числа обычных персонажей выпала гетера. Однако начинается «Дискол» с традиционного для новоаттической комедии пролога. Для таких прологов тре­бовался особый персонаж; в данной комедии это бог Пан. Во вступительном монологе он знакомит зрителей с предшест­вующей началу действия обстановкой и основным содержа­нием пьесы. Действие комедии разворачивается у грота Пана, перед фасадами расположенных по обе стороны от него до­мов вблизи филы — укрепленного пункта в северной, пустын­ной части Аттики с неплодородной каменистой землей. Здесь живет и с утра до ночи трудится над своим полем главный ге­рой комедии — Кнемон. Пан характеризует его в прологе как человека нелюдимого, угрюмого, за всю долгую жизнь ни­кому не сказавшего доброго слова. Жена Кнемона не выдер­жала совместной с ним жизни и переселилась в соседний дом, к сыну от первого брака Горгию. Кнемон остался один в доме с дочерью и старой рабыней.

Вот к этой дочери Кнемона и прониклись сочувствием бог Пан и нимфы и вознамерились устроить ее счастье. Для этой цели они воспользовались Состратом, сыном жившего непо­далеку богатого землевладельца. Увидев дочь Кнемона, воз­лагавшую венки на изображения муз, Сострат, очевидно, не без внушения со стороны последних, немедленно же в нее влюбился, тем самым превратившись в традиционного коме­дийного юношу, которому теперь предстояло преодолеть ряд препятствий на пути к предмету своей любви. Намерения у Сострата были самые хорошие: вступить с девушкой в брак без всякого приданого. Но как добиться согласия ее угрю­мого отца?

Интересно, что, в отличие от всех других комедийных юно­шей, охваченных подобными чувствами, Сострат отнюдь не беспомощен. Хотя рядом с ним готовый к услугам парасит, он не обращается к нему за помощью, а сам посылает раба, по­ручая ему выяснить, с кем ему следует вести переговоры о браке. В ужасе возвращается запыхавшийся раб. Мрачный старик встретил его градом камней и комьями земли, наот­рез отказавшись с ним разговаривать.

Спасает положение пасынок Кнемона Горгий, проник­шийся симпатией к влюбленному юноше. Он советует ему пе­реодеться в одежду бедного крестьянина и, вооружившись киркой, поработать на земле рядом с домом старика, чтобы таким путем завоевать его расположение. Сострат с радостью на это соглашается.

По ходу действия перед зрителями появляется и ряд дру­гих, второстепенных персонажей пьесы: мать и сестра Со­страта, посетившие святилище Пана, повар, рабы — городской избалованный и сельский скромный и усердный и др. Тяже­лая, непривычная работа, однако, не помогла Сострату. Вы­ручил его неожиданный случай. Доставая упавшие в коло­дец ведро и кирку, Кнемон сам в него падает. На помощь ему бегут Сострат и Горгий. Спасенный ими Кнемон лежит у ко­лодца. Тут только он понял то, чего не мог понять всю свою долгую жизнь.

Ошибка Кнемона состояла в том, что, дорожа незави­симостью (автаркией) и видя вокруг людскую злобу,

своекорыстие, вражду, эгоизм, он ушел в себя, отвернулся от людей, стал человеконенавистником. Благородный поступок Горгия, которому он никогда не сделал ничего хорошего, от­крыл ему глаза. Он понял, что существует добро, что люди нуждаются во взаимной помощи.

Растроганный Кнемон усыновляет Горгия, передает ему свое имущество, поручает выдать сестру замуж, снабдив ее приданым. Горгий знакомит отчима с Состратом. Сострат еще не снял крестьянского платья, и лицо его потемнело от работы под жаркими лучами солнца. «Он загорел, он земле­делец»,— восклицает старик и дает согласие на брак Со- страта с его дочерью. Появляется перед зрителями и богатый отец Сострата. Он совсем не против женитьбы сына на бед­ной девушке. Тут же заключается и еще один брак: жившего до сих пор трудами рук своих Горгия с дочерью богатого землевладельца и сестрой Сострата, которой отец дает в при­даное огромную сумму в три таланта.

Этот счастливый конец не подготовлен предшествующим развитием действия. Но, видимо, автора комедии это мало заботило. Ему было важно высказать мысль о том, что от­казом от человеческих связей, уходом в себя, в свою частную жизнь нельзя достигнуть счастья.

Можно ли в этих мыслях автора комедии усмотреть сво­его рода противопоставление старой полисной морали и мо­рали новой, современной веку Менандра? Соблазнительно пойти по этому пути в оценке «Угрюмца». Сущность демокра­тии, в представлении древних, находила свое выражение не только в независимости (автаркии) государства, но и в праве каждого гражданина, как выразился Фукидид, «жить в свое удовольствие».

В таком случае явная утрировка Менандром образа не­людимого старика может рассматриваться как полемический ^вьшад против самого принципа широко понимаемой автар­кии. Такая мысль была высказана И. М. Тронским в статье, посвященной «Угрюмцу» Менандра.[[11]](#footnote-12)

Мысль эта представляется убедительной хотя бы потому, что доброжелательность, как принцип человеческих отноше­ний, тоже понимается Менандром очень широко. Доброжела­тельность у него порождает солидарность и взаимопонимание между людьми различного материального достатка, своего рода консолидацию мелких и крупных землевладельцев.

В браках """между богатыми и бедными, которым Менандр явно симпатизирует, так же можно видеть один из предла­гаемых им путей смягчения социально-имущественных проти­воречий, терзавших современное ему афинское общество. Если все это так, то это уже целая программа, проливающая свет на идеологию тех кругов афинского общества, которые поддерживали Деметрия Фалерского.

Другие комедии Менандра, известные нам уже не цели­ком, не дают возможности судить о воззрениях Менандра. В «Третейском суде» и близкой ему по содержанию «Отре­занной косе» мы уже встречаемся с сюжетными мотивами, сценическими приемами и типами персонажей, обычными для Новой комедии и ее римских переработок. Тут и раскрытие тайны, и подкидыши, и узнавания.

Содержание «Третейского суда» сводится к тому, что не­давно женившийся на дочери богатого и скупого отца моло­дой человек неожиданно узнает через своего раба, что лю­бимая им жена во время его отсутствия, через пять месяцев после брака, родила младенца и, чтобы скрыть этот компро­метирующий ее факт, велела новорожденного «подкинуть». Брошенный младенец был найден одним рабом, но выращен другим. Из-за вещей младенца между ними возник конфликт, потребовавший третейского разбирательства. По вещам под­кинутого младенца, при участии гетеры, наделенной благо­родным характером, раскрывается истина. Молодой человек, заподозривший свою супругу в измене, сам еще до брака со­вершил во время ночного праздника над ней насилие. Он и не подозревал, что является отцом ребенка. Не знала об этом и его жена. Когда все выяснилось, семейный мир был пол­ностью восстановлен.

В комедии «Отрезанная коса» возвращающийся домой воин увидел, что девушку, с которой он жил, обнимает некий молодой человек. В гневе ревнивый воин отрезает у девушки косу. Потом, путем ряда узнаваний выясняется, что молодой человек и девушка были братом и сестрой, в свое время под­брошенными. Убедившись в добродетельности своей возлюб­ленной, воин вступает с ней в законный брак.

Комедии Менандра «Самиянки», «Герой», «Земледелец» сохранились в фрагментарном виде, и содержание их вос­станавливается лишь с трудом и в общих чертах. Как и в ко­медиях, известных только по римским переработкам, Менандр широко использует здесь все те же сюжетные мотивы и изобразительные приемы. Здесь его по-прежнему занимает во­прос о счастье человеческом. Из содержания его комедий вы­текает, что счастье людей ,во многом зависит от них самих и судьбы людей во многих отношениях обусловлены их харак­терами. В такой трактовке характера человека явно ощу­щается влияние Феофраста.

Используя традиционные для своего времени драматурги­ческие формы, Менандр сумел наполнить их живым содер­жанием, вникнуть в психологию своих героев —людей рядо­вых и даже рабов — и запечатлеть их образы.

Наряду с театром официальным, у античных греков быто­вали и другие театральные формы. В Великой Греции, то есть в греческих городах Южной Италии и Сицилии, были,;' например, распространены выступления так называемых фли- аков — бродячих актеров. На площадях и улицах разыгры­вали они бытовые сценки или пародии на похождения богов и мифических героев, в которых, например, Геракл выво­дился в образе окруженного распутными женщинами пья­ницы и обжоры; не щадились и другие небожители.

Существовали и «мимы» —буквально «подражатели». Так назывались и комические или пародийные пьески крайне при­митивного содержания, и сами актеры, их исполнявшие. Ими могли быть и мужчины, и женщины. Выступали они на ули­цах и в частных домах во время пиров.

Особенно широкое распространение получил этот жанр в эллинистическое время, когда мимы стали ставить не только в частных домах, но и во дворцах царей. В это время для мимов стали писать и особые тексты. В 1891 году в Египте был найден папирус с восемью такими текстами, вышедшими из-под пера Герода, жившего в III веке до н. э. Содержание коротких пьес Герода разнообразно: содержатель притона обвиняет одного из посетителей в бесчинствах и произносит речь, пародирующую приемы судебных ораторов; пожилая развратная женщина истязает своего молодого и красивого раба за то, что он не хранит ей верность; две молодые жен­щины шушукаются,^обсуждая непристойные темы.

Во всех этих сценах, в сущности, нет действия. Написаны они сознательно архаизированными стихами, явно рассчитан­ными не на широкие круги зрителей, а на избранных цените­лей модного в то время литературного стиля. Из других со­хранившихся отрывков того же жанра небезынтересен текст песни девушки, брошенной любовником. Малопристойные сюжеты, таким образом, соседствовали в мимах с темами лирическими, близкими эллинистической любовной поэзии.

РИМСКИЙ ТЕАТР

Как и у всех народов, у рим­лян испокон веков существовали культовые и обрядовые песни и игры, тесно связанные с их земледельческим бытом. К числу их относятся так называемые фесценнины, оче­видно, получившие свое название от имени этрусского города Фесценниум, откуда, вероятно, они были заимствованы. По словам Горация, их распевали «в старину земледельцы, люди крепкие и довольные малым, после уборки жатвы» (Гораций, Послания, II, 1, 189 и сл.)\*. Две веселые ватаги — отсюда диалогическая форма — обменивались едкими шут­ками. Настолько едкими и вольными, что римские власти еще в пору составления первых письменных законов (законов «двенадцати таблиц») были вынуждены их запретить под страхом сурового наказания. Однако этот жанр продолжал жить в свадебных песнях и шутливых солдатских песенках, исполнявшихся во время триумфальных шествий и в гораздо более позднее и потому значительно нам лучше известное время.

По свидетельству Тита Ливия (VII, 2), римляне заимство-; вали от этруссков и выступления jhctphohob (от этрус­ского слова «гистер» — «актер»). Первоначально выступле­ния гистрионов ограничивались ритмическими танцевальными телодвижениями. В дальнейшем они стали сопровождаться пением.

Бытовал у римлян и особый, близкий к греческому миму вид народной комедии —; ателдана. Свое название она полу­чила от имени осского города Ателлы, где, по-видимому, и зародилась. Ателлана всегда разыгрывалась при участии постоянно повторявшихся действующих лиц в масках: «хваст­ливого глупца» — Буккона, «прожорливого дурака» — Макка, «простоватого старика» — Паппа,- «хитрого горбуна-шарла- тана» — Доссена. Тем не менее эти веселые народные фарсы отличались разнообразием. Судя по сохранившимся назва­ниям, ателлан Макк мог быть и «солдатом» и «трактирщи­ком», даже «девицей»; Папп — «земледельцем», кандидатом на государственную должность, «провалившимся на выбо­рах» и т. д. Время появления этого своеобразного жанра точ­ному определению не поддается, но он оказался очень живу­чим и продолжал существовать и тогда, когда у римлян по­явились театральные зрелища греческого типа.

Возникновение у рЛйлян театра теснейшим образом свя­зано с историческим переломом в области культуры, который они пережили в III веке до н. э. Перелом этот был вызван тем, что римляне в 70-х годах III века подчинили своей власти греческие города Южной Италии, а в середине того же века — эллинские города на побережьях Сицилии. По выра­жению Горация, «Греция, взятая в плен, победителей диких пленила, в сельский Лаций искусства внеся» (Послания, II, 1, 156—157). Вступив в тесное соприкосновение с несрав­ненно более высокой культурой, римляне испытали на себе сильнейшее ее воздействие, буквально преобразовавшее чуть ли не все стороны их собственной культурной жизни.

Например, религия римлян, обладавшая чертами прими­тивного политеизма и необычайной дробностью и абстракт­ностью религиозных представлений, коренным образом пере­страивается. По крайней мере, официальная религия. Она целиком заимствовала антропоморфные образы эллинских божеств, и преобразованные римские боги теперь стали отли­чаться от своих греческих собратьев только именами. Рим­ляне переняли от греков и формы культа этих божеств. Зна­комство с греческой мифологией" "породило у римлян стрем­ление связать с ней собственное легендарное прошлое: сын троянского царя Приама Эней, бежавший из охваченной пла­менем Трои на Запад, становится родоначальником латин­ских царей. Подверглись изменениям материальная культура и быт. Особенно быт высших, правящих кругов римского общества. Пленным грекам в богатых римских домах пору­чается воспитание и обучение детей. Совершенное знание греческого языка и знакомство с греческой литературой для римской республиканской знати становятся правилом хоро­шего тона. Среди видных римских государственных деятелей появляется немало людей, не только свободно говорящих по-гречески, но и предпочитающих думать и писать на этом языке.

Именно под влиянием деятелей такого склада римское правительство приняло в 240 году до н. э, официальное реше­ние ознаменовать победоносное окончание Первой пунической войны, стоившей римскому народу крайнего напряжения сил, пышными торжествами. Предусматривалась и постановка, трагедии по греческим образцам, но на латинском.языке.

Написать и поставить эту трагедию было поручено Луцию Ливию Андронику. Он был греком, уроженцем Тарента, при­везенным в Рим в качестве военнопленного и по суровым обычаям той эпохи превращенного в <раба. Но Ливию Андро­нику повезло. Он попал в дом просвещенного римского сена­тора Марка Ливия Салинатора, стал учителем его детей, обучал детей и в других римских знатных семьях, был отпу­щен на волю и, как было принято у римлян, получил имя своего бывшего патрона.

Для того чтобы иметь пособие для занятий со своими учениками, Ливий Андроник перевел на латинский язык «Одиссею» Гомера. Перевод был сделан Ливием Андроником в Так называемом сатурновом стихе — очень еще примитив­ном. Цицерон сравнивает этот перевод со скульптурами Де­дала — грубыми и архаическими. Тем не менее «Одиссеей» Ливия Андроника пользовались для школьных нужд еще добрых два столетия, и Гораций был не раз бит своим учите­лем за недостаточно прилежное ее изучение.

Располагая таким опытом, Ливий Андроник успешно справился со своим ответственным поручением. Он не только написал, усиленно пользуясь греческими образцами, и поста­вил на торжествах 240 года пьесу, но и выступил в ней в ка­честве единственного актера. Притом без хора, как и пове­лось потом во всех римских постановках. Видимо, в распоря­жении Ливия Андроника не оказалось достаточного числа людей, способных принять участие в спектакле. Пьеса на­столько понравилась, что в дальнейшем Ливий Андроник получает целый ряд аналогичных поручений. Всего им было написано до четырнадцати трагедий и три комедии, извест­ные нам только по заглавиям. Успех Ливия Андроника был настолько велик, что от постоянных выступлений в своих пьесах с пением и декламацией, в качестве единственного актера, он, по свидетельству Тита Ливия, потерял голос. Тогда Ливий Андроник стал пользоваться услугами мальчика, ис-поднявшего за кулисами все вокальные партии, тогда как сам автор, находясь перед зрителями, только сопровождал это пение соответствующими телодвижениями и жестикуля­цией.. С легкой руки Ливия Андроника такое своеобразное разделение труда и потом практиковалось в римском театре:, невидимые зрителям исполнители пели, другие же выступали перед ними с мимической игрой.

В истории римской литературы и театра Ливий Андроник по праву может носить титул родоначальника: родоначаль­ника в нескольких Отношениях. Хотя письменность появилась у римлян, судя по древнейшим надписям, еще в конце VI или самом начале V века до н. э., до Ливия Андроника она использовалась преимущественно для практических нужд го­сударства: составления списков должностных лиц, ведения кратких летописных записей, одновременно служивших ори­ентирами для составления лунного календаря и т. д. Ливий- Андроник был первым, использовавшим латинскую письмен­ность для литературных целей. Далее, он первый в истории мировой литературы автор художественного перевода. Нако­нец, Ливий Андроник не может не быть признанным „осно­воположником нового драматургического и сценического жанра: «комедии плаща» — так называемой «паллиаты» (от слова «паллиум» — «греческий плащ»). Этот тип комедии на­зывался так потому, что в заимствованных у греков пьесах действующие лица не только продолжали носить греческие имена, но и выступать перед зрителями в греческих одеждах.

При составлении такого рода пьес преемники Ливия Андроника стали пользоваться особым приемом, вошедшим в литературоведение нашего времени под названием конта­минации. Прием этот заключался в том, что римский драма­тург, не ограничиваясь переводом греческих оригиналов с необходимыми, с его точки зрения, купюрами или встав­ками, использовал для своих целей не одну, а две и даже несколько греческих пьес, соединяя их воедино или добавляя к одной из них отдельные сцены из других. Разумеется, по­добная переработка греческих оригиналов требовала от ее автора умения связать отдельные части пьес так, чтобы швы не бросались в глаза и пьеса представала перед зрителями как художественное целое. Успех в этой работе, естественно, зависел от степени одаренности того, кто применял приемы контаминации. s

161

Первым, кто стал ее использовать, был ближайший про­должатель Ливия Андроника Гней Невий. Италик родом

9 Д- Каллистовиз Кампании, участник Первой пунической войны, он обла­дал, по сравнению со своим предшественником, тем бесспор­ным преимуществом, что латинский язык был для него род­ным или, во всяком случае, он им превосходно владел. Как и от творчества Ливия Андроника, от произведений Гнея Невия сохранились лишь скудные фрагменты.

Гней Невий прославился прежде всего своей большой поэмой «Пуническая война», но с не меньшим успехом подви­зался он и на поприще драматургии. Пользовались извест­ностью его контаминированные трагедии «Ифигения», «Тро­янский конь», «Ликург», а также переработки нескольких среднеаттических и новоаттических комедий, в частности лю­бовных комедий Менандра, Дифила и Филемона. Кроме того, Невий ввел и новый для римской драматургии жанр траге­дий, созданных под непосредственным влиянием греческих образцов, но на римские исторические сюжеты и с действую­щими лицами — римлянами.

Трагедии эти вошли в историю римской драматургии под названием претекст. Претекстой называлась одежда высших в Риме должностных лиц. Трагедии Невия потому и были названы претекстами, что главные их герои выступали перед зрителями в таких одеждах. По дошедшим до нашего вре­мени сведениям, из-под пера Невия вышли два таких произве­дения: трагедия «Ромул», посвященная легендарному осно­вателю римского государства, и трагедия «Кластидий», про­славлявшая победу римского консула Марцелла, одержан­ную им в 222 году до н. э. над галлами. Стяжал себе Не­вий славу и своими необыкновенно смелыми выступлениями против сильных мира сего. Сохранились фрагменты его сти­хов, направленных против таких могущественных деятелей его времени, как Сципион Африканский и представителей влия­тельнейшего рода Метеллов. Выступление против Метеллов даром Невию не прошло. Он был заключен в тюрьму, откуда выбрался лишь с большим трудом с помощью народных трибунов.

За Невием следуют три драматурга: Квинт Эний (239— 169 годы до н. э.), Марк Пакувий (220 — приблизительно 130 год до н. э.), Луций Акций, родившийся уже во II веке до н. э. От произведений всех троих до нашего времени до­шли лишь скудные фрагменты, позволяющие составить лишь весьма поверхностное представление об их творчестве. Из­вестно, что первый из них переработал «Эвменид» Эсхила, ряд трагедий Еврипида, а также написал ряд претекст. Марк

Пакувий, в отличие от Эния, переработал и поставил только одну трагедию Еврипида, а увлекался больше Софоклом. Он же написал претексту «Павел», прославлявшую победу консула Эмилия Павла над македонским царем Персеем в знаменитой битве 168 года до н.э. при Пидне. Луций Акций считался одним из самых плодовитых римских драматургов. Известно свыше пятидесяти названий его трагедий, представ­лявших собой переработки произведений всех трех великих афинских трагиков V века. Написал он и ряд претекст.

Почти полностью до нашего времени дошли лишь произ­ведения двух римских драматургов, писавших в жанре «ко­медии плаща»: Тита Макция Плавта и Публия Теренция. Первый был уроженцем Умбрии, но жил и умер в Риме. Годы его жизни устанавливаются лишь приблизительно: 250—184 годы до н. э. Плавт, по всем признакам, принадле­жал к низшим слоям римского общества и, вероятно, был драматургом-профессионалом.

Творческая продуктивность Плавта велика: ему приписы­валось до ста тридцати комедий. Однако еще в древности возникли сомнения, во всех ли случаях он был подлинным их автором. Известный римский ученый и большой знаток литературы Теренций Варрон в I веке до н. э. отобрал из числа известных ему «плавтовских» произведений двадцать одну комедию, как безусловно вышедшую из-под пера Плавта. Все эти комедии, лишь с очень незначительными пропусками, дошли до нашего времени (наряду со значитель­ным числом отрывков из не сохранившихся полностью коме­дий Плавта).

Сюжеты для всех своих пьес Плавт в большей или мень­шей степени заимствовал у авторов преимущественно ново­аттической комедии — Филемона, Дифила, Демофила, Ме­нандра и др. В прологах к некоторым комедиям он сам от­кровенно ссылается на те греческие оригиналы, какие были им использованы. Из этих же комедий он заимствовал и ос­новные типы действующих лиц. Это хорошо знакомые по ново­аттической комедии старики отцы — косные и часто жадные, которым противопоставляются, по большей части легкомыс­ленные, их сыновья; это сводники, ростовщики, параситы, гетеры, воины, наивные девушки, купцы, рабы и т. д.

9\*

Рабам — то ловким и пронырливым, то верным и способ­ным к самопожертвованию и, как правило, всегда по уму и энергии превосходящим своих хозяев — в комедиях Плавта почти всегда принадлежит первое место и на них строится

163

интрига. Так, в комедии «Псевдол» — раб Псевдол централь­ная, ведущая фигура. Он помогает своему хозяину добыть его возлюбленную гетеру, которая находилась в руках сводника й была уже запродана одному воину. Псевдол ловко обманы­вает посланца этого воина, явившегося за девушкой, и добы­вает Деньги для ее выкупа. Такой же ловкостью, умом и энер­гией отличается раб Хрисал в комедии «Бакхиды», где ему также отведена центральная роль. В комедии «Перс» вообще изображены одни рабы, действующие в отсутствие своего хо­зяина. Заканчивается эта комедия веселой пирушкой рабов.

Сюжеты некоторых комедий Плавта оказались настолько живыми и сценичными, что были творчески использованы крупнейшими представителями позднейшей драматургии. Так, для своей «Комедии ошибок» Шекспир заимствовал у Плавта сюжет его комедии «Близнецы», действие которой построено на ряде веселых недоразумений, порожденных необыкновен­ным сходством двух братьев-близнецов. Мольер также ис­пользовал сюжеты Плавта. Сюжет «Скупого» заимствован Мольером из плавтовского «Клада», в котором изображен бед­ный, всю жизнь нуждавшийся старик, неожиданно нашедший клад. Боясь потерять этот клад и не находя ему применения, старик не может найти себе покоя до тех пор, пока не дога­дывается подарить клад своему зятю; только тогда он вновь обретает душевное равновесие. Комедия Мольера «Амфитри­он» даже сохранила плавтовское название, хотя, как и «Ску­пой», ярко отражает совершенно иную обстановку — совре­менной Мольеру Франции. Наш А. Н. Островский в комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын» также повторяет сю­жетные мотивы плавтовского «Клада», приспосабливая их к отражению русской действительности. Высоко оценивал комедии Плавта Лессинг, в особенности его «Пленников», которых он перевел на немецкий язык, посвятив им специаль­ную статью. Действительно, эта комедия во многом примеча­тельна. Центральное место в ней занимает преданный раб, который, чтобы выручить своего господина из плена, идет на самопожертвование. Господин этого раба ведет себя также весьма благородно. В конце спектакля выясняется, что само­отверженный раб на самом деле не раб, но похищенный еще в детстве сын богатейшего человека. Трактовка всего этого сюжета выходит за рамки комедийного жанра; «Пленники» скорее представляют собой социально-бытовую драму.

Во всех случаях очень важно установить, что новое, свое внес Плавт в заимствованные им у греческих авторов коме­дийные сюжеты. Так как греческие оригиналы этих комедий, как правило, не сохранились, прямое сличение тут невоз­можно, и нам остается лишь вступить на путь косвенных умозаключений.

Безусловно новым в произведениях Плавта было усиление роли музыки. Роль ее была настолько значительна, что пьесы Плавта приобретают черты сходства с опереттами на­шего времени. Диалоги постоянно сочетаются в них с так на­зываемыми кантиками — дуэтами, трио, отдельными ариями, написанными иными, чем диалоги, стихотворными разме­рами. Но это, так сказать, внешняя, постановочная сторона пьес Плавта, отличающая их, насколько можно судить, от греческих оригиналов. При ближайшем рассмотрении стано­вятся ясными и те изменения, какие Плавт внес в само со­держание заимствованных им пьес. Не говоря уже о широ­ком использовании приемов контаминации, он вводит ряд подробностей, явно почерпнутых из окружающей его римской действительности, понятных только римским зрителям. В па- рабазе к комедии «Куркулиен» упоминаются, например, рим­ские «Комиции», «Базилики», «Рыбный рынок», «святилище Кастора», «Туский квартал», связанные с исторической топо­графией современного Плавту Рима. В той же комедии устами одного из действующих лиц автор переработки с пре­зрением отзывается о «греках-плащеносцах», «начиненных томами» книжной премудрости, «лезущих с изречениями» за любым «кабацким столом». Такого рода высказывания ни при каких обстоятельствах не могли исходить от грека. К этому следует прибавить типично римский юмор в много­численных шутках и остротах, которыми в изобилии усна­щены комедии Плавта, и его язык, вызвавший восхищение у таких его знатоков, как Цицерон и Теренции Варрон. Сло­весный материал Плавт черпал из самых различных источни­ков, начиная с языка улицы и кончая языком официальных правовых и сакральных формул.

Все эти изменения, внесенные Плавтом в перерабатывае­мые им комедии греческих авторов, настолько существенны, что творческая его самостоятельность очевидна. Можно даже установить те тенденции, какими он руководствовался в ра­боте над греческими оригиналами. С одной стороны, он рав­нялся на римские жанры флиаков и ателлан, с другой — на бытовавшую в Сицилии комедию, представленную творчест­вом Эпихарма, к сожалению, знакомого нам лишь по отдель­ным фрагментам.

Значительно меньше творческой самостоятельности обна­руживает младший современник Плавта Публий Теренций, выступивший на драматургическом поприще уже после смерти Плавта. По данным античных его биографов, Терен­ций родился около 195 года до н. э. в Карфагене, а умер в 159 году до н. э. во время путешествия в обетованную для всех представителей римской культуры Грецию. В Рим Те­ренций попал в качестве вывезенного из Карфагена раба. Хозяин его, римский сенатор Теренций Лукан обратил вни­мание на одаренного юношу, дал ему образование и отпустил на волю. Став вольноотпущенником, Теренций сохранил свои связи, видимо, приобретенные в доме его бывшего хозяина, и продолжал находиться в близких дружественных отноше­ниях с такими влиятельнейшими римскими деятелями, как Публий Корнелий Сципион, будущий завоеватель Карфагена, и Гай Лелий, народный трибун 151 года до н. э. Потом во враждебных Теренцию кругах писателей циркулировали слухи, что эти высокопоставленные лица были подлинными авторами некоторых комедий Теренция, ибо им было не­удобно выступать в таком жанре под собственными именами.

Творческая деятельность Теренция длилась всего шесть лет: с 166 по 160 год до н. э. Всего за это время им было написано шесть комедий, и все шесть до нас дошли. Четыре комедии Теренция — «Девушка с Андреса», «Самоистяза­тель», «Евнух» и «Братья» — представляли собой перера­ботки-переводы пьес Менандра; две комедии — «Формион» и «Свекровь» — гораздо менее известного Аполлодера Карист- ского. Видимо, произведения этого далеко не первоклассного драматурга привлекли Теренция своей сюжетной свежестью.

В работе над заимствованными комедиями Теренций об­наруживает себя прежде всего добросовестным переводчи­ком, стремившимся как можно полнее и точнее воспроизвести оригиналы. Одаренность Теренция сказалась лишь в безуко­ризненном его латинском языке и умении найти в этом языке слова и выражения адекватные греческим. О тех римских зрителях, которые будут смотреть переведенные им пьесы, Теренций явно думал меньше, чем следовало. Те в долгу не остались и выявили свое отношение к нему в том, что дважды, не дождавшись конца поставленных Теренцием спек­таклей, покидали театр, предпочитая канатных плясунов и бои гладиаторов. Эти зрелища казались им более интерес­ными, чем мало приспособленные к их вкусам переводы гре­ческих авторов.

Вообще следует сказать, что заимствованный у греков вид искусства не пустил на римской почве глубоких корней. По-видимому, он импонировал вкусам лишь избранных зри­телей, всецело находившихся под обаянием эллинской куль­туры. Для более широких римских кругов это искусство оста­валось чужим. Очевидно, именно этим следует объяснять начавшиеся поиски новых жанров, более близких римским зрителям. «Комедия плаща» сменяется «комедией тоги» — так называемой тогатой. Комедии этого жанра были посвящены местным италийским сюжетам, и герои их выходили на сцену в римских национальных одеяниях. К сожалению, мы весьма плохо осведомлены о конкретных особенностях тогаты, так как ни одна из них не дошла до нашего времени. Существуют основания думать, что авторы этих произведений не смогли полностью освободиться от влияния греческой драматургии и продолжали подражать приемам художественного изобра­жения, выработанным греками.

Для того чтобы больше заинтересовать театром римских зрителей после трагедий или комедий, созданных по грече­ским образцам, на той же сцене стали ставить ателланы. И все же в последний век римской республики театр не вы­держал конкуренции с цирком и был оттеснен на задний план. Сначала трагедии, а потом и комедии постепенно схо­дят с римской сцены.

С утверждения Римской империи широкое распростране­ние получают пантомимы. Это не были пантомимы в совре­менном их понятии, потому что демонстрируемые на сцене живые картины сопровождались словесными выступлениями, музыкой, пением и танцами. На устройство таких пантомим тратились огромные средства. Сюжетами их обычно были лю­бовные похождения Зевса-Юпитера или другие мифологиче­ские темы. Оформлялись эти постановки роскошными, феери­ческими декорациями, и участвовало в них большое число исполнителей. Начиная со II века до н. э. в таких музыкаль­но-танцевальных спектаклях стали выступать и женщины-тан­цовщицы, нередко появлявшиеся перед зрителями в обнажен­ном виде, что придавало зрилищам сексуальный характер.

Трагический жанр в эпоху империи представлен только трагедиями Сенеки, написанными на мифологические сю­жеты, в "свое время использованные афинскими поэтами V века. Собственно говоря, эти трагедии не имеют прямого отношения к театру, так как Сенека писал их не для сцены, а для камерного исполнения в кругу избранных.

Луций Анней Сенека принадлежал к высшим слоям рим­ского общества — отец его был широко известен своим тру­дом о римских ораторах, принадлежал к всадническому со­словию и, судя по всему, был человеком весьма состоятель­ным. Родился Луций Сенека около 4 года до н. э. в римской Испании, но был воспитан и получил первоклассное по тому времени образование в Риме. Увлечение стоической филосо­фией, проблемами морали и даже учением пифагорейцев, под влиянием которых в молодые годы он долгое время воз­держивался от мясной пищи, не помешало ему вступить на обычное для молодых людей его круга поприще общественно- политической деятельности. Началась она с обычных выступ­лений в суде, избрания на первую по рангу государственную должность квестора, открывавшую путь в сословие сенато­ров, и участия во всякого рода интригах и столкновениях между придворными группировками, в которые тогда выли­валась политическая жизнь империи. Удача тут не всегда сопутствовала Сенеке. В годы правления Калигулы его даже приговорили было к смертной казни, и только счастливое стечение обстоятельств помогло ему остаться в живых. В годы правления Клавдия Сенека был обвинен в любовной связи с сестрой императора и по настоянию небезызвестной супруги Клавдия Мессалины, выступившей тут в не совсем свойствен­ной ей роли поборницы нравственности, был выслан на остров Корсику, тогда еще совсем дикую страну, где он пробыл це­лых восемь лет. Вызволила его из ссылки вторая супруга императора Клавдия, Агриппина, поручившая ему воспитание своего сына Нерона, будущего императора. Вскоре, с восше­ствием на императорский престол Нерона, политический вес и влияние Сенеки достигли своего апогея. Он стал факти­чески одним из всесильных руководителей государства и бо­гатейшим в империи человеком, состояние которого оценива­лось более чем в 300 миллионов сестерциев (около 30 миллио­нов золотых рублей). Однако через несколько лет, когда в политической жизни империи произошел очередной пово­рот и император Нерон начал, не останавливаясь перед тер­рором, решительную борьбу с сенатской оппозицией, Сенека был отстранен от государственных дел, а в 65 году заподо­зрен в участии в заговоре на жизнь императора. Именно тогда ему, уже достигшему 70-летнего возраста, было предложено от имени императора выбрать себе род смерти.

Сенеке не оставалось ничего иного, как принять предло­жение и покончить с собой широко практиковавшимся в те годы способом: перерезать себе в ванне вены на руках и ногах.

Сенека был чрезвычайно плодовитым и разносторонним писателем. По выражению одного из своих младших совре­менников, он в своих произведениях «коснулся содержания почти всех областей науки; от него остались и речи, и сти­хотворения, и письма, и диалоги» (Квинтилиан, X, I, 129). Большая часть этих произведений насыщена философскими рассуждениями, преимущественно на этические темы, трак­туемые в духе учения стоиков. В некоторых случаях эти рас­суждения звучат гневным протестом против утвердившейся в императорском Риме деспотической формы правления.

Сенека написал и десять дошедших до нашего времени трагедий: «Безумствующий Геркулес», «Троянки», «Медея», «Федра», «Эдип», «Агамемнон», «Тиест», «Финикиянки», «Геркулес на Эте» и «Октавия». Семь первых трагедий, безусловно, вышли из-под пера Сенеки, так как обладают всеми характерными особенностями его творческого почерка. Три последние в этом отношении возбуждают сомнения. Дело в том, что от трагедии «Финикиянки» до нашего времени до­шли только две первые части. Хора, обязательно присутст­вующего во всех других трагедиях Сенеки, здесь нет и, кроме того (что также в других его трагедиях не встречается), дважды меняется место действия. «Геркулес на Эте» тоже существенно отличается от других трагедий Сенеки. В сущ­ности, это ряд отдельных сцен, внутренне не связанных друг с другом. Создается впечатление набросков, черновика, мо­жет быть, написанных и Сенекой. Что касается «Октавии» — единственной из сохранившихся от античного времени траге­дии, написанной на римскую, да еще современную Сенеке тему об убийстве императором Нероном своей первой жены Октавии и женитьбе его на Поппее Сабине,— то существуют все основания не считать Сенеку автором этого произведения. Мог ли Сенека выступить с такими резкими нападками и об­винениями против властителя, от расположения которого он целиком зависел? Обращает на себя внимание и то, что сам Сенека выведен в этой трагедии действующим лицом.

Из заглавий всех трагедий Сенеки, исключая «Октавию», уже ясно, что тематически и сюжетно они совпадают с клас­сическими произведениями великих греческих трагиков V века. «Троянки» представляют собой контаминацию «Гекубы» и «Троянок» Еврипида с недошедшими до нас трагедиями Со­фокла; «Финикиянки» и «Медея» в общих чертах совпадают с одноименными трагедиями Еврипида; «Федра» — с еврипи- довским «Ипполитом»; «Эдип» — с софокловским «Эдипом царем»; «Агамемнон» — повторяет трагедию Эсхила. Нако­нец, «Тиест» написан на сюжет мифа, повествующего о раз­доре между братьями Атреем и Тиестом из-за соблазненной последним жены Атрея, и о так называемом «Пире Тиеста», когда тот под предлогом примирения был приглашен в гости к брату, который накормил его мясом его собственных детей. Этот миф также уже был использован Софоклом.

В каждой из перечисленных трагедий неуклонно соблю­дается единство времени и места, каждая разделена на пять частей и в каждой на сцене появляется не более трех актеров одновременно. Эти правила, не всегда соблюдавшиеся вели­кими афинскими поэтами V века, Сенека выполняет с редким педантизмом, что потом, в эпоху французского классицизма, породило неправильное представление о якобы совершенной их обязательности для античной трагедии.

• Используя греческих авторов, Сенека, однако, руковод­ствовался собственными критериями, служившими ему для отбора нужного материала. Как приверженца учения стоиков его прежде всего интересовали две проблемы: проблема пре­вратностей судьбы человеческой, которую бессильны изменить даже боги (наиболее ясно этот взгляд выражен Сенекой в трагедии «Эдип») и проблема страстей человеческих^ кото­рые, если выходят из-под контроля разума, несут людям ги­бель. Главные герои трагедий Сенеки поэтому служат либо примерами непредотвратимости рока, либо примерами ги­бельного воздействия на них той или иной страсти — тщесла­вия, любовных страстей, жажды могущества и неограничен­ной власти. Герои, охваченные этими страстями, уже не слышат предостерегающего голоса разума, обычно олицетво­ряемого у Сенеки лицами, дающими главному герою разного рода советы. Другие стороны трагического действия, зани­мающие такое видное место у греческих авторов, Сенеку ин­тересуют мало, отодвигаются на задний план, а то и вовсе исчезают из его трагедий.

Присутствие хора в трагедиях Сенеки обязательно. Хор комментирует ход действия, часто в форме очень глубоко­мысленных сентенций философского содержания. При этом и выступления хора, и нередко очень растянутые монологи и диалоги оснащены модной в годы Сенеки риторикой. Оби­лие пышных сентенций и афоризмов придает его произведе­ниям декламационный характер и лишает их динамики.

Трагизм изображаемых действий у Сенеки в достаточной мере искусственно подчеркивается нагромождением всякого рода ужасов и жестокостей, подробным описанием кровавых преступлений, появлением призраков и теней умерших. На­пример, в прямое отступление от незыблемого в классиче­ское время правила, сцена убийства детей Медеи происходит в трагедии Сенеки на глазах у зрителей. Любит Сенека — может быть, в угоду римским вкусам — и подробно изобра­жать всякого рода магические и колдовские действия. В той же «Медее», например, много места уделяется волшеб­ным заклинаниям, изготовлению ядов и т. д.

В конечном итоге, от полных жизни, глубоко психологи­ческих образов Еврипида в трагедиях Сенеки, трактующего те же темы, остается очень мало. Образы его героев схема­тичны. Не переживания людей во всей их полноте и многооб­разии стремится он изобразить, а лишь высказать свои мысли по поводу этих переживаний. Тонкость психологиче­ских характеристик сохраняется у Сенеки лишь в отдельных случаях, как, например, в одной из сцен его «Федры», где главная героиня, в отличие от Федры второго варианта еври- пидовского «Ипполита», сама объясняется в любви своему пасынку.

Несмотря на все это, творчество Сенеки оказало большое влияние на драматургию нового времени, в частности на французскую драматургию периода классицизма — на Кор- неля, Расина и др. Объясняется это тем, что долгое время греческий язык в послеантичной Европе был известен лишь немногим избранным. При таких условиях написанные на ши­роко распространенном латинском языке трагедии Сенеки на разработанные греками мифологические сюжеты для многих являлись главным источником знакомства с греческой траге­дией классического времени.

Организация римского театра имела свою специфику. В отличие от греческих, драматические зрелища у римлян небыли связаны с культом определенного божества, а приуро­чивались к различным праздникам вместе с цирковыми пред­ставлениями и гладиаторскими боями. Театральные пред­ставления давались также по особым поводам: в связи с триумфами, погребениями крупных государственных деяте­лей, освящением храмов или зданий общественного назна­чения и т. д.

Организация театральных зрелищ обычно поручалась римским магистратам, чаще всего- эдилам. На их проведение они получали ассигнования из государственной казны, но, как правило, добавляли к ним и собственные средства, чтобы таким путем привлечь к себе симпатии сограждан, от кото­рых прямо зависел их успех на ближайших выборах. Теат­ральные зрелища были бесплатными. Сценические игры, кроме того, не носили у римлян характера драматических состязаний, хотя актеры понравившихся пьес и получали в дополнение к выплачиваемым им гонорарам еще особые премии.

Устройство римского театра с самого же начала отлича­лось от греческого. Актеры выступали на нем на особо при­поднятой над местами для зрителей площадке, напоминаю­щей современную сцену. На расположенной перед этой пло­щадкой орхестрой находились места для наиболее почетных посетителей театра — сенаторов, всадников. Постоянных те­атральных сооружений в Риме вообще долгое время не было. Первый постоянный каменный театр был построен в Риме только в 55 году до н. э. на средства Помпея.

Актеры долгое время выступали перед зрителями без ма­сок. Число актеров не было, как в Греции, строго ограни­чено, и в пьесах Плавта, например, выступало одновременно до пяти актеров. Хотя некоторые из римских актеров и поль­зовались большой известностью, в целом положение их было совсем иным, чем в Греции. Полноправные римские граж­дане считали для себя зазорным заниматься этой профес­сией, и актеры преимущественно вербовались из среды воль­ноотпущенников. Таких актеров в случае их успеха щедро вознаграждали, а в случае провала их можно было и пуб­лично высечь тут же на сцене. Хор в ставящихся в Риме спектаклях не участвовал.

Все эти особенности римского театра находят себе объяс­нение в строе общественной и государственной жизни римлян. Господствовавшие в Афинах классического времени демокра­тические порядки были римлянам совершенно чужды. Рим­ское народное собрание никогда не располагало такими пра­вами, какими в золотой век Перикла обладали афинские полноправные граждане. Собиравшиеся по центуриям или трибам, римские граждане не пользовались ни свободой слова, ни свободой законодательной инициативы, ни правом контроля над государственными должностными лицами. Со­зываемое по согласованию с сенатом высшими магистратами

-Я'Г'1"" „Ufa

*тШ'-'ш*

собрание римских граждан могло только давать ответы пу­тем голосования на сформулированные заранее вопросы. Тео­ретически говоря, любой римский гражданин мог быть из­бран на любую государственную должность, но практически эти должности были доступны только для представителей от­носительно очень узкого круга республиканской знати, рас­полагавшей средствами для обязательной предвыборной ком­пании и не останавливающейся и после выборов перед очень значительными затратами на отправление своих должност­ных обязанностей.

По истечении срока полномочий по должности римские магистраты попадали в сенат. Формально это был только со­вещательный орган, фактически — он заправлял всеми госу­дарственными делами. Римская республика, таким образом, представляла собой государство ярко выраженного олигар- -""хического типа. С падением республики и утверждением им­перии в Риме устанавливался, по существу, режим дикта­туры крупных рабовладельцев, лишь завуалированный тра­диционными и давно уже себя изжившими республиканскими формами, которые в конце концов были отброшены-

В сложившихся исторических условиях развитие римской общественной и культурной жизни также пошло своими осо­быми путями, весьма отличными от путей развития греческой культуры классического периода. Это закономерно сказалось и на римском театре. Ему не доставало самого главного — подлинной народности. При таких условиях он не мог пустить глубокие корни на римской почве.

Две с половиной тысячи лет отделяют наше время от века величайшего подъема античной драматургии и театра. За та­кой срок очень многие явления исторической жизни далекого прошлого начисто исчезли из памяти человечества, многое же из того, что сохранилось, стало чужим, мало что говорящим уму и сердцу современного человека, интересным лишь для историков древности и археологов. Об античной культуре, по крайней мере о произведениях наиболее крупных ее предста­вителей, этого сказать нельзя. Их не забыли и, по всей веро­ятности, никогда не забудут. И не только потому, что куль­тура современного человечества генетически связана мно­гими нитями с античностью и античные художники занимают в истории искусства почетное место прародителей. Связь тут гораздо более тесная. Многие произведения античных

авторов живут и сейчас и продолжают оказывать на нас в ряде случаев не менее сильное впечатление, чем произведе­ния наших современников.

Это значит, что в том сложном комплексе явлений и про­цессов, который мы называем действительностью, античная культура заняла свое определенное место. Подобно тому как совокупность ныне здравствующих писателей не может ис­черпать наших представлений о современной литературе, дей­ствительность в целом — это далеко не только то, что в дан­ный момент обладает буквально понимаемым признаком реального существования. Наряду с таким настоящим, необ­ходимыми ингредиентами в действительность входят и прош­лое — и близкое и более далекое — и ростки будущего.

Удаляя или отодвигая на задний план все второстепенное, сосредоточивая внимание на коренных вопросах человече­ского бытия, достигая огромных художественных обобщений в изображении своих героев, античные драматурги продол­жали сохранять верность жизненной правде. То, что сюжеты для своих произведений они, как правило, заимствовали не непосредственно из окружающей обстановки, а из древних сказаний, не отодвинуло их от реальной жизни, но лишь как бы приподняло над ней, способствовало превращению их произведений в достояние всех эпох.

Все три классика античной драматургии в полной мере об­ладали этими свойствами. Но если Еврипид был непревзой­денным в древности мастером в изображении взлетов и паде­ний человеческой души и одолевающих эту душу страстей, то 'два его старших современника были такими же непревзойден­ными мастерами в изображении взаимоотношений отдельного человека с окружающим его коллективом — с согражданами и государством. Приверженным к общественно-политическим интересам был и Аристофан, которого сближает с наиболее прогрессивными движениями нашей эпохи ненависть к войне.

Разумеется, не все в античном наследии обладает одина­ковой ценностью. На античную драматургию наложила свой отпечаток полисная форма государственной жизни. Для даль­нейшего поступательного движения искусства в этом таилась и большая опасность. Она в полной мере обнаруживается тогда, когда в силу целого ряда объективных причин, связан­ных с общим ходом исторического развития античного мира, полисная форма государственного строя начинает разла­гаться и происходит постепенный распад гражданского кол­лектива. Это сразу же сказывается на исторических судьбахцш:

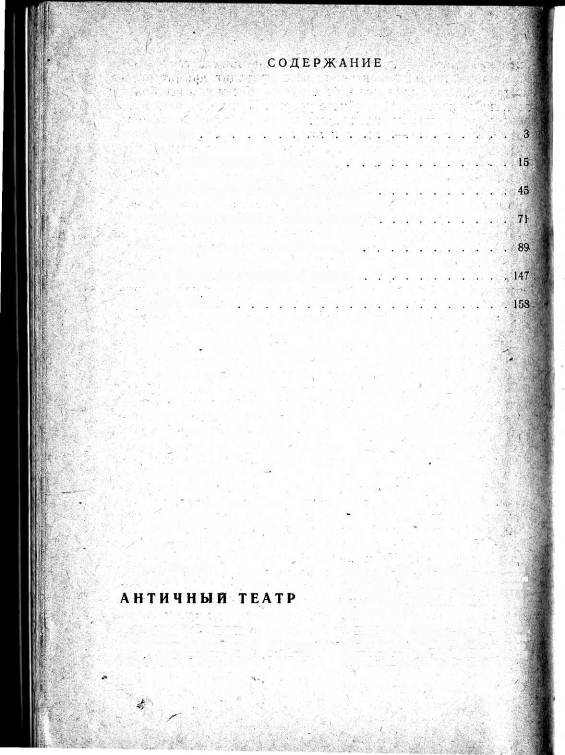
античной драматургии и театра. Падение общего тонуса об­щественной жизни в конечном счете приводит драматургию к утрате всякого интереса к большим проблемам, к все более заметному падению ее идейного уровня. Признаки упадка те­атральной культуры наблюдаются уже в эллинистическое время, в римское — они становятся куда более заметными. Огромное, централизованное, мировое по масштабам той эпохи государство римлян оказалось в культурном отношении не мощнее политически раздробленной даже в самые цветущие периоды своей истории Греции. По отношению к культуре ве­ков грядущих Рим выступает, скорее, в роли посредника, чем творца. Вклад, внесенный эллинистической и римской драма­тургией и театром в сокровищницу мирового искусства, много скромнее того, какой внесли в нее драматургия и театр клас­сического времени.

Действительность динамична. Ни один прожитый челове­чеством век не похож на другой. Из прошлого удерживается лишь то, что обладает реальным значением для настоящего и будущего и продолжает находить отклики в общественной жизни.

В книге об античном театре, а не об его влиянии на после­дующие века, включая наш, не место поднимать вопросы о той огромной роли, какую сыграли и играют античные тра­диции в истории европейского и современного театра. Каж­дый из таких вопросов представляет собой большую тему для специальной работы. Здесь же будет достаточным лишь на­помнить, что произведения античных драматургов постоянно ставятся на сценах современных театров, в драматургии же нашего времени существуют целые направления, ориентирую­щиеся на античное наследство.

*Li*

Объяснения этому, очевидно, следует искать прежде всего в том, что многие из идей, которыми руководствовались ан­тичные авторы в своем творчестве, равно как и созданные ими образы, в большей или меньшей мере созвучны нашей эпохе. Человечество давно уже изжило рабовладельческий и феодальный строй. На наших глазах изживается и строй ка­питалистический. Миллионы людей на земном шаре навсегда освободились от капиталистического гнета и прочно вступили на путь новых общественных отношений. Однако большие моральные и философские проблемы, поднимавшиеся на сцене античного театра, остаются столь же для нас актуаль­ными, как и для людей древности.



ВВЕДЕНИЕ

ВЕЛИКИЕ ДИОНИСИИ В АФИНАХ

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА

ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЗРЕЛИЩ

РАСЦВЕТ АФИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

ТЕАТР В ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ

РИМСКИЙ ТЕАТР

Дмитрий Павлович КАЛЛИСТОВ

Сдано в набор 1I/III 1970 г. Подпйгапо к печати 4/VI 1970 г. Формат 60х84Улв.. •Бум. тип. № 2, для иллюстр. мелов. Усл. печ. л. 11,63. Уч.-изд. л. 11,41, Тираж 20 000. М-31650. Изд. № 1481. Зак. тип, № 639.

Редактор С. В. Дружинина. Оформление Л. Д. Авидон. Художественный редактор Я. М. Окунь. Технический редактор М. С. Стернина. Корректор А. А. Гроссман.

Издательство «Искусство». Ленинград, Невский, 28. Ленинградская типогра­фия № 4 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Социалистическая, 14. Цена 86 коп.

1. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, изд. 2, стр. 345—346.

   I\* [↑](#footnote-ref-2)
2. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, изд. 2, стр. 345—346. [↑](#footnote-ref-3)
3. Геродот. История, книга II, § 35. В дальнейшем ссылки на антич­ных авторов (с указанием номера книги — римской цифрой, параграфа или строки — арабской) будут даваться в тексте. [↑](#footnote-ref-4)
4. С. И. С о б о л е в с к и й. Аристофан и его время. М., 1957, стр. 385. [↑](#footnote-ref-5)
5. А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 200—201. [↑](#footnote-ref-6)
6. Перевод В. Блуменау. [↑](#footnote-ref-7)
7. Здесь и дальше Эсхил цитируется в переводе В. Нилиндера. [↑](#footnote-ref-8)
8. К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведении. М., 1956, стр. 25. [↑](#footnote-ref-9)
9. Здесь и дальше Софокл цитируется в переводе Ф. Зелинского. [↑](#footnote-ref-10)
10. Здесь и дальше Еврипид цитируется в переводе И. Аннепского. [↑](#footnote-ref-11)
11. И. М. Тронский. Новонайденная комедия Менандра «Угрюмец». Вестник древней истории, 1960, № 4, стр. 55 и сл. [↑](#footnote-ref-12)