

**Библиотека
преподавателя**

В. Н. Ярхо

**АНТИЧНАЯ
ДРАМА
ТЕХНОЛОГИЯ
МАСТЕРСТВА**



Москва
«Высшая школа»
1990

Рецензенты: кафедра классической филологии Тбилисского государственного университета (зав. кафедрой д-р филол. наук, проф. А. В. Урушадзе); д-р филол. наук М. Л. Гаспаров (ИМЛИ АН СССР)

Рекомендовано Государственным комитетом СССР по народному образованию для использования в учебном процессе.

Ярхо В. Н.

Я 87 Античная драма: Технология мастерства: [Учеб. пособие]. — М.: Высш. шк., 1990. — 144 с. — (Б-ка преподавателя).

ISBN 5-06-001592-0

В предлагаемом учебном пособии внимание автора сконцентрировано на двух важнейших элементах драматического произведения — организации сюжета и принципах изображения действующих лиц. В ходе конкретного анализа трилогии Эсхила «Орестея», трагедии Софокла «Электра», поздних трагедий Еврипида, нескольких комедий Менандра, Плавта и Теренция показывается то общее, что роднит античную драму с драмой нового времени, и то специфическое в сюжетоложении и методах изображения человека, что делает произведения древних авторов художественным документом их времени.

Я 4603020300(4309000000)—316 318—90
001(01)—90

БК 83.3(0)4
8А

Учебное издание

Ярхо Виктор Ноевич

**АНТИЧНАЯ ДРАМА.
ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА**

Заведующий редакцией *Г. Н. Усков*. Редактор *Л. А. Дрибинская*. Младший редактор *Т. А. Феоктистова*. Художественный редактор *М. Г. Мицкевич*. Технический редактор *И. В. Резникова*. Программисты *И. А. Грохочинская, М. С. Титова*. Корректор *Л. А. Исаева*. Оператор *Л. С. Манукьян*

ИБ № 8619

Изд. № ЛЖ-106. Сдано в набор 13.11.89. Подп. в печать 11.04.90. Формат 60×88^{1/16}. Бум. офс. № 2. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем 8,82 усл. печ. л. 9,07 усл. кр.-отт. 10,04 учт.-изд. л. Тираж 17 000 экз. Зак. № 380 Цена 35 коп.

Издательство «Высшая школа», 101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14. Текстовые диапозитивы изготовлены на фотонаборном оборудовании издательства с применением ЭВМ

Отпечатано в Московской типографии № 4 Госкомпечати СССР
129041 Москва, Б. Переяславская ул., 46.

Настоящая работа не ставит своей задачей повторение того, что сказано об античных драматургах в общих трудах или университетских учебниках по истории античной литературы. Не является ее целью и сколько-нибудь полная характеристика отдельных древних поэтов, писавших для театра. Задача работы другая — проследить за технологией драматургического мастерства, в которой античные авторы достигли больших высот. При этом было бы недостаточным ограничиться голько восторженными оценками вроде «знаменитая трагедия», «яркий образ», «незабываемое произведение» и т.п. Важно выяснить, чем достигается яркость образа, заинтересованность зрителя в развитии действия, выразительность слова, прозвучавшего с оркестры (открытой сценической площадки) античного театра. Поэтому технология мастерства, по мысли автора настоящей работы, должна складываться из трех основных элементов: построения сюжета, изображения человека, композиционной структуры, причем во всех этих случаях важно установить использование специфических способов микроорганизации текста: лейтмотивов, лексических скреп, других речевых и ритмических средств (последнее в античной драме особенно важно, так как она изначально была ориентирована на слух зрителя, а не на глаз читателя). Слову, произнесенному с оркестры, его повторяемости, его месту в стихе придавалось значение, которое современному читателю не всегда легко оценить.

Объектом исследования являются оба драматических жанра — трагедия и комедия, поскольку названные компоненты художественного мастерства необходимы любому автору, пишущему для сцены, хотя конечные цели трагедии и комедии, естественно, различны.

Из сказанного должны быть ясны, с одной стороны, ограничения, на которые пришлось пойти автору ради более обстоятельного ответа на поставленную перед собой задачу, с другой — выбор произведений, ставших предметом анализа.

Под ограничениями разумеются четыре момента. Во первых, это отказ от изложения общественно-исторической обстановки, сопутствовавшей появлению отдельных пьес. — читатель найдет его в общих работах по истории и литературе древнего мира. Во-вторых, отказ, за редкими исключениями, от истории мифа, послужившего сюжетом для той или иной трагедии, кроме тех случаев, когда выбор какой-нибудь версии мифа объясняет сущность художественного замысла драматурга. В-третьих, автор избегал вопроса о возможных или предполагаемых, но до нас не дошедших греческих источниках комедий Плавта и Теренция. Для римского зрителя, а тем более для современного читателя-неспециалиста эти неведомые нам греческие прототипы не представляют особого интереса: он воспринимает «Менехмов» Плавта или «Евнуха» Теренция как самостоятельные произведения, подчиняющиеся своим собственным законам. Наконец, следует уточнить, что изложение материала охватывает вполне определенный период — от 50-х годов V в. до 60-х годов II в. до н.э. Соответственно в нем не найдет места римская трагедия начала Империи, представленная творчеством Сенеки, независимо от того, считать ли его драмы написанными для сцены или для домашнего чтения.

Особо следует объяснить, почему в работе оставлено без внимания творчество Аристофана. Нет необходимости давать здесь оценку исключительной политической активности аристофановской комедии, которая вмешивалась буквально во все области общественной жизни афинян: в вопросы войны и мира, воспитания и обу-

чения юношества, философии и эстетики. Однако на драматургов нового времени аристофановская комедия прямого влияния не оказала: она еще слишком тесно была связана со своими фольклорными истоками, слишком специфична по художественному методу, по средствам изображения общественных отношений и лиц, в эти отношения вступающих. Путь от Еврипида к европейской бытовой комедии лежал через Менандра и Теренция минуя Аристофана — по этой причине мы не будем обращаться к нему и в настоящей работе.

Что касается выбора произведений как предмета анализа, то одни из них могут оказаться не самыми характерными для данного драматурга, другие отражают только какую-то сторону его творчества; но, по мнению автора, именно они способны в наибольшей мере прояснить становление начал, организующих драму как художественное единство. Определенную роль в этом отборе играло и желание автора не возвращаться, по мере возможности, к тем произведениям, анализ которых уже был дан в других его работах.

Цитаты из античных драматургов приводятся, как правило, в прозаическом переводе автора, поэтические переводы — по изданиям, указанным в Списке рекомендуемой литературы или специально оговоренным.

Греческие слова даются в латинской транскрипции, ссылки на стихи — по нумерации оригинала, а сокращение «ст.» большей частью опускается.

Автор выражает благодарность за конструктивные замечания при ознакомлении с рукописью членам кафедры классической филологии Тбилисского государственного университета, доктору филологических наук, профессору А. В. Урушадзе, который нашел возможным, будучи тяжело больным, ознакомиться с этой работой, доктору филологических наук, главному научному сотруднику ИМЛИ им. Горького АН СССР М. Л. Гаспарову, а также своим товарищам по кафедре классической филологии МГИИЯ им. М. Тореца, принявшим участие в обсуждении отдельных глав.

Автор

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

Судьбу древнегреческой трагедии, достигшей своей вершины в V в. до н.э.¹, справедливо связывают с тремя ступенями в истории афинской демократии: ее возвышением, расцветом и кризисом. Если это сопоставление не вполне точно применимо к афинскому обществу, кризис которого растянулся почти на весь IV в., то для трагедии оно оказывается достаточно плодотворным. В самом деле, Эсхил (525—456) создает трагедию, завершая длительный путь художественного осмысления мира, проделанный в эпоху архаики (VIII—VI вв.), и перерабатывая ее достижения под новым углом зрения на общество и на место в нем божества и человека. Софокл (496—406), усвоив опыт Эсхила, видит в мире проблемы, не встававшие вплотную перед его предшественником. Трагедии Софокла в той же мере отражают художественный идеал демократических Афин середины V в., в какой в скульптуре — Мирон и Фидий, в архитектуре — Иктин и Калликрат, строители Парфенона. Еврипид (ок. 484—406), бывший всего на каких-нибудь 12 лет моложе Софокла, идет в трагедии особым путем, выдвигая перед своими героями такие вопросы, на которые действительность не давала однозначного ответа. Каждый шаг в развитии трагедии сопровождается не только приобретением чего-то нового в эстетическом опыте человечества, но и утратой некоего прежнего качества, не отвечающего запросам данного периода истории афинской демократии.

Соответственно видоизменяется облик трагедии.

Эсхил, начав творческий путь в 500 г., только к 60-м годам V в. наделяет образ героя как типическими, так и индивидуальными свойствами, хотя «индивидуальное» в античном понимании слова значительно отличается от нашего. Вплоть до «Орестей» (458) очень существенное место и в мировоззренческом, и в композиционном плане занимает у Эсхила хор. Софокл, сокращая роль хора, уделяет главное внимание центральному герою — человеку непреклонной воли, готовому до конца отстаивать свои убеждения. В последний период творчества Софокл использует для изображения героя новые средства, найденные Еврипидом,

¹ В дальнейшем сокращение «до н.э.» опускается.

в том числе сольную арию. У Еврипида в наиболее ранних из дошедших до нас трагедий человек стоит на перепутье двух решений, ни одно из которых не дает удовлетворительного ответа на возникшую перед ним нравственную проблему. В последнее десятилетие своего творческого пути поэт все чаще обращается к ситуациям, при которых только ум, воля и сообразительность героя обеспечивают его самосохранение.

Независимо от различий в идейно-художественном содержании произведений трех великих трагиков постоянной в целом остается структура их трагедий, основанная на чередовании речевых и хоровых партий. Поскольку в последующем нам придется оперировать терминами, обозначающими отдельные части трагедии, целесообразно разъяснить их значение.

Трагедия открывается прологом. У Эсхила в «Орестее» он состоит еще из краткого монолога, у Софокла и Еврипида может разрастись до целой сцены, но в общем одинаково сводится к сюжетной экспозиции. За прологом следует *пáрод* — выход хора, который в какой-то степени связан с главными действующими лицами и у Эсхила и Софокла выступает в качестве коллективного персонажа, отличающегося особой эмоциональной восприимчивостью. У Еврипида на долю хора остается обычно комментирование происходящих на оркестре событий.

Дальнейшее течение трагедии происходит в смене речевых партий (*эпíсодиев*) с хоровыми (*стáсимами*). Предводитель хора (*корифей*) может вступать в диалог с персонажами и в эписодиях, может исполнять сольную партию в так называемом *коммосе* — совместной вокальной сцене одного или двух действующих лиц с хором. Коммос является средством для передачи напряженных эмоций, когда недостаточно обычного слова. Острый характер, как правило, носит и *стихомифия* — обмен однострочными репликами, во время которого одна сторона наступает, а другая обороняется или, в свою очередь, идет в контратаку. Заключает трагедию речевая партия (*эксód* — «уход»); по окончании хор вместе с действующими лицами покидает оркестру.

Структура эта, как мы увидим, способна отчасти видоизменяться: например, в парод хора может вплестаться в форме отдельных строф голос солиста, в эписодий — его ария (монодия). При всем том композиционные возможности древних драматургов остаются достаточно ограниченными традицией, равно как и число актеров, никогда не превышавшее трех человек (соответственно на долю каждого из них приходилось исполнение нескольких ролей). Можно только удивляться, как при столь небогатых ресурсах и при небольшом объеме трагедии вообще (в среднем — около полутора тысяч стихов) афинские трагики достигали художественного результата, поныне вызывающего удивление и восхищение.

ЭСХИЛ. «ОРЕСТЕЯ»²

В хронологическом отношении Эсхил не был первым афинским драматургом. Мы знаем имена еще шести трагиков, его предшественников и старших современников, и названия двадцати их произведений, включая целую трилогию. Сохранились и краткие отрывки, правда, очень незначительные, хотя один из них представляет собой даже хоровую партию объемом в 17 стихов. Все это, вместе взятое, — немало, учитывая крайнюю скудость наших сведений о начальном периоде афинского театра. И тем не менее Эсхил заслуженно носит звание «отца трагедии», присвоенное ему еще античными филологами: он первый сделал трагедию тем, что поныне составляет ее сущность, — столкновением двух начал, за каждым из которых есть известное, исторически обоснованное право на существование. В то же время на примере Эсхила отчетливо видно, что углубления нравственного содержания драмы не могло быть без усовершенствования ее художественной формы.

Доэсхилевская трагедия представляла собой, в сущности, хоровую кантату с участием единственного актера-декламатора. Таким образом, возможности его ограничивались ролью вестника, сообщавшего о событиях, которые происходили за сценой, пока хор пел свои обширные песни. Для оформления конфликта нужен оппонент, а как раз его у единственного актера и не было. Предводитель хора мог задавать актеру вопросы (может быть, отсюда и происходит его древнее обозначение «ответчик»); вступать с ним в спор хору не полагалось.

Неоценимая заслуга Эсхила состояла в том, что он ввел второго актера и этим создал предпосылку для изображения столкновения между двумя сторонами. Мы говорим «предпосылку», потому что дошедшие от Эсхила 7 трагедий показывают, как нелегко давалась ему реализация этой предпосылки, как долго еще у него наличие на сцене двух актеров не превращало их речи в настоящий диалог. Это нам сейчас кажется, что нет ничего проще, чем вывести на сцену любое число действующих лиц и так же легко их оттуда убрать. Между тем в трагедиях Эсхила 70—60-х годов, где на сцене часто присутствуют два актера, один из них по-прежнему молчит, а в «Орестее», где Эсхил использовал нововведение Софокла и добавил третьего актера, диалог по-прежнему развивается между двумя персонажами. Из этого видно, что человеку, стоявшему у колыбели европейской трагедии, удалось добиться превращения диалога в полноценное выражение конфликта между двумя сторонами только к самому концу его

² В этой и следующих главах используются работы автора по трагедии; ссылки на них, кроме первой, даются в дальнейшем сокращенно — без упоминания имени автора.

творческого пути — в уже упомянутой «Орестее», единственной дошедшей до нас древнегреческой трилогии. Анализ этого мону-ментального комплекса и составит содержание настоящей главы.

1. Миф, положенный в основу «Орестей», был знаком зрителям Эсхила отчасти по поэмам Гомера, где о нем сообщается в отдельных отступлениях, главным же образом — по послегомеровской эпической поэме «Возвращения» (имелось в виду возвращение уцелевших греческих героев из-под Трои) и по поэме «Орестея» лирического поэта Стесихора (кон. VII—I-я пол. VI в.), явившегося и в других случаях своеобразным посредником между эпосом и афинской трагедией. К сожалению, от обоих произведений дошли жалкие обрывки, по которым мы только в отдельных случаях можем судить о том, что заимствовал Эсхил у своих предшественников, а что изобразил по-своему.

Три пьесы, составившие трилогию, соответствуют трем последовательным этапам событий в доме аргосского царя Агамемнона³, возглавившего десять лет назад поход греков под Трою. Теперь война окончена, но царь, возвращающийся с победой, становится жертвой заговора своей супруги Клитеместры⁴ и ее любовника Эгисфа, двоюродного брата Агамемнона, который сводит с царем старые счеты, перешедшие от их отцов («Агамемнон»). Спустя семь лет выросший на чужбине сын убитого царя Орест получает от оракула Аполлона в Дельфах приказ отомстить убийцам отца равной мерой. Явившись в родной дом неузнанным и притупив бдительность царствующей четы лживой вестью о смерти Ореста, он проникает во дворец и убивает сначала Эгисфа, потом Клитеместру («Хоэфоры», т.е. приносящие надгробное возлияние)⁵. Однако убийство матери навлекает на Ореста гнев древнейших богинь кровной мести — Эриний. Аполлон может дать Оресту только ритуальное очищение от пролитой родственной крови; за окончательным решением в споре с Эриниями он отсылает его к богине Афине в город, находящийся под ее особым покровительством, т.е. в Афины. Здесь суд ареопага признает справедливой месть Ореста убийцам его отца,

³ В древнейшей версии Агамемнон, сын микенского царя Атрея, получает в наследство от отца трон в тех же Микенах. Афинские драматурги, однако, часто переносят резиденцию Агамемнона в Аргос, бывший в V в. гораздо более значительным центром, чем запустевшие Микены. В этой замене играли роль и внешне-политические мотивы — расположение Аргоса к Афинам или, наоборот, занятая им враждебная позиция.

⁴ Написание Клитеместры более правильное, чем чаще встречающееся Кли-теместра: оно засвидетельствовано на античных вазах и в итальянской транскрип-ции. Имя Клитеместры древние возводили к словам *clutós* («широко известный») и *ptédomai* («замышляю»): «широко известная своим замыслом».

⁵ Имеется в виду хор прислужниц, несущих во главе с Электрой жертвоприно-шение на могилу Агамемнона.

а Эринии, уступая настойчивым увещаниям Афины, сменяют гнев на милость и соглашаются поселиться в пещере на склоне Акрополя, приняв новое имя — Евмениды («благосклонные»); отсюда и название последней трагедии («Евмениды»). Учреждение ареопага, наказ, который дает ему Афина, примирение двух поколений богов в лице Эриний и Афины, клятва Ореста в верности Аргоса Афинам — за всем этим прослеживается современная Эсхилу политическая обстановка в Афинах. В научной литературе этот вопрос многократно обсуждался⁶, и в дальнейшем мы его затрагивать не будем.

Итак, если оставить в стороне финал трилогии, носящий примирительный характер и только отчасти связанный с судьбой Ореста, перед нами как будто бы классический пример трагедии кровной мести. Многочисленные подтверждения этому мы найдем и в тексте трилогии: «Этот дом никогда не покидает единодушный, несладкозвучный хор — он вешает недоброе. И, напившись человеческой крови, так что стала еще смелее, остается в доме не поддающаяся изгнанию толпа породнившихся с ним Эриний. Усевшись на доме, они поют песнь об изначальном ослеплении ума и по очереди клеймят с презрением братнее ложе, враждебное для поправшего его» (Аг., 1186—1193)⁷, — речь идет о преступлении Фиеста, соблазнившего Аэропу, жену Атрея. В отместку Атрей велел тайно зарезать детей Фиеста и подал их мясу отцу в качестве угощения⁸. Очередное проклятие со стороны Фиеста не заставило себя ждать (1598—1602; ср. 1090—1092, 1481—1484, 1497—1504). Действие родового проклятия не прекращается и со смертью Агамемнона⁹, напротив, она воспринимается как кровопролитие, влекущее за собой новую жертву: «Есть закон: капли крови, пролитые на землю, требуют новой крови» (Хоэф., 400—402); «Кто, каким заклинанием может вернуть назад однажды пролившуюся на землю черную кровь человека, несущую смерть?» (Аг., 1019—1021).

Этому древнейшему обоснованию кровной мести соответствует и не менее архаическое представление о расплате мерой за меру («око за око, зуб за зуб»). «За меня, жену, умрет жена, и муж падет за мужа», — прорицает Кассандра (Аг., 1318 сл.). «Пусть за смертельный удар будет отплачено смертельным ударом. Свершившему — страдать. Так гласит трижды старое сло-

⁶ См.: Ярхо В. Н. Эсхил. М., 1958. С. 184—193 (далее — Эсхил. С. ...); Радциг С. И. К вопросу о политической тенденции Эсхила в «Евменидах» // Античное общество, М., 1967. С. 312—318.

⁷ Ссылки на стихи и перевод даются по изданию: Aeschylus septem quae supersunt tragoedias / Ed. D. Page. Oxford, 1972.

Названия трагедий указываются в сокращении: «Агамемнон» — Аг.; «Хоэфоры» — Хоэф.; «Евмениды» — Ев.

⁸ Ср. Аг., 1217—1222.

⁹ См.: Аг., 1279—1281, 1324 сл., 1646—1648, 1667; ср. Хоэф., 18 сл., 143.

во» (Хоэф., 312—314). Показательно, однако, для Эсхила, что эта формула присоединяется непосредственно к знаменательным словам: «О великие Мойры, пусть от Зевса свершится так, когда справедливость следует своим путем. «Пусть за слово вражды будет оплачено словом вражды», — громко возглашает Дика, отмщая каждому по заслугам» (Хоэф., 306—311). В Мойрах сосредоточено старинное представление о «доле», выпадающей от начала до конца жизни смертному. Дика — сравнительно новое божество, олицетворяющее справедливость и потому находящееся под покровительством Зевса, стража мирового правопорядка. Так, сохраняя древний пласт родовой морали, Эсхил строит на нем такой взгляд на мир, согласно которому во много раз возрастает ответственность индивидуума. Речь идет теперь не о мести невинным потомкам за злодеяния предков, а о неизбежности кары самому свершившему.

При этом важно, что божественный закон возмездия сам носит трагически-противоречивый характер: хотя в деянии смертного может быть заложено справедливое наказание виновного, в его осуществлении неизбежно происходит нарушение других нравственных норм.

Так, поход греков под Трои представляется Эсхилу несомненно справедливым, поскольку он есть расплата за преступление против священного закона гостеприимства, совершенное Парисом (Аг., 399—402). Кара постигает виновного не сразу, война длится 10 лет, но и в этом промедлении Эсхил видит волю Зевса: натянув лук, он не торопится спустить тетиву (362—366). Не находит Эсхил оправдания и поступку Елены, бросившей ради чужеземца родной очаг и семью (403—419).

Однако, осуществляя праведную месть, Агамемнон совершает два новых преступления. Во-первых, «ради одной жены» (62—66, 225 сл., 447 сл., 1453, 1457 сл.) он обрекает на смерть в бою не одного из своих соотечественников: «Знают люди, кого послали, но вместо мужей приходит в каждый дом урна с пеплом» (433—436); «Завистливое горе подползает к Атридам, возглавившим мщение» (450 сл.); «...Боги не безразличны к тем, кто убил многих» (462 сл.), — все это из стасима хора, уже получившего известие о взятии Трои. Во-вторых, чтобы обеспечить для флота попутные ветры в походе на Трои, Агамемнон приносит в жертву Артемиде своего первенца — дочь Ифигению. Хор, который достаточно сочувственно изображал положение греческого флота, гибнущего в узком проливе от встречных ветров (192—197), не менее яркими красками описывает и жертвоприношение невинной девушки (231—247).

Клитемистра, которую, судя по всему, мало волнуют жертвы, понесенные аргосским войском, выдвигает в обоснование убийства Агамемнона пролитую им кровь родной дочери (1415—1418,

1525—1529, 1555—1559), и она была бы права, если бы при этом сама не подняла руку на мужа, царя и отца своих детей. Так во второй раз в пределах одного поколения справедливая месть оборачивается неискупимым преступлением. Нетрудно растеряться в таком положении, и хор не стыдится признаться во владеющем им смятении. Ясно одно: «Пока восседает на своем троне Зевс, остается закон: свершившему — страдать» (1563 сл.).

Между тем нить вьется дальше. Прорицание Аполлона исходит из божественных уст и, значит, не может быть лживым, но и Эринии, окружающие Ореста сразу же после убийства Клитемestры¹⁰ и требующие его осуждения, тоже правы: им пролита кровь матери, которой он обязан жизнью (Хоэф., 607 сл.). Следует заметить, что оправдание Ореста не было лишено противоречивого характера и в глазах самого Эсхила: при подсчете голосов выясняется, что только голос Афины, поданный за Ореста, привел к их равенству, а равное число голосов «за» и «против» служило, по афинской судебной процедуре, основанием для оправдания обвиняемого.

2. Если главную роль теперь играет не наказание невиновных потомков за грехи предков, а собственные действия человека, то особое значение приобретает вопрос: как изображаются действующие лица, которые своими субъективными и отнюдь не однозначными поступками обеспечивают торжество справедливости?

В поисках ответа на этот вопрос не забудем, что действие «Агамемнона» происходит через десять лет после того, как началась Троянская война, и поэтому об образе мыслей царя мы слышим только от хора; точно так же и о результатах одержанной победы сообщает сначала вестник — выходящий монолог самого Агамемнона добавляет к этой картине некоторые нюансы. Напротив, Клитемestра представлена как раз в момент исполнения давно принятого ею решения; здесь оценка хора лишь подкрепляет впечатление, складывающееся от ее собственных слов и поступков.

Итак, в самом начале Троянской войны Агамемнон оказался перед альтернативой: принести в жертву Ифигению или отменить поход, поскольку противные ветры не дают кораблям сдвинуться с места. Суть стоявшего перед ним выбора хор четко формулирует, вкладывая в уста царя горестное размышление: «Тяжело не повиноваться судьбе, но тяжело убить свое дитя, украшение дома, оскверняя отцовские руки потоками девичьей крови, струящимися у алтаря». Но — с другой стороны: «Как оставить кораб-

¹⁰ Это происходит в финале «Хоэфор», где они видны, однако, только Оресту (1048—1050, 1061 сл.). Следовательно, Эсхилу не требовался для этого случая дополнительный хор: видение Ореста материализуется только в начале «Евменид» (46—59).

ли, обманув союзников?» В каждом решении — беда (Аг., 207—213). Вместе с тем ясно, что пролитие крови собственной дочери — акт нечестивости перед лицом и людей, и богов. Поэтому такого рода выбор может быть сделан человеком не в здравом уме, а только при потере разума, граничащей с иступлением. Действительно, заключительные слова Агамемнона в изложении хора звучат следующим образом: «Должно (есть право) страстно, чрезвычайно страстно желать прекращающей ветры жертвы, девичьей крови. Да будет во благо» (214—217). «Должно» (по гр. *thémis* — норма обычного права, «как положено») открывает здесь путь не к обычному, рационально обоснованному «долженствованию», а к взрыву страсти (*orgè*), подчеркнутому усиленным наречием того же корня *periorgòs* — «чрезвычайно страстно». Перед нами несомненный парадокс трагедийного мышления Эсхила: чтобы выполнить требования разумной закономерности (покарать Троию), человек должен утратить способность контроля над собственным рассудком¹¹. Именно так оценивает сложившуюся ситуацию хор, комментирующий решение царя: «Когда он впрягся в ярмо необходимости, переменив образ мыслей на нечестивый, святотатственный, безбожный, тогда он решился в уме на крайнюю дерзость. Ведь несчастное безумие, первоисточник бедствий, замышляющее позорные действия, внушает смертным дерзновение» (218—223). Лексика этих стихов говорит сама за себя: объективная необходимость торжествует через субъективные действия человека, обуреваемого преступным безумием. Напомним только, что и Фиестом, положившим начало вражде между братьями, владело «изначальное ослепление ума» (1192).

Когда Агамемнон появляется на оркестре по окончании Троянской войны, он, разумеется, не вспоминает о событиях десятилетней давности, да и поведение его ничем не выдает владевшего им некогда безумия, — он рассудителен, в меру исполнен царского достоинства, но и в меру демократичен, и поначалу находит в себе силы сопротивляться «варварскому» способу его почитания, который выбирает Клитеместра (918—925). Тем не менее однажды сделанного не воротить. Как говорил современник Эсхила Пиндар, «даже время, отец всего, не может сделать не свершившимся исход дел, совершенных по справедливости или вопреки ей» (II Олимпийская песнь, 15—17). Достаточно благоприятное изображение Агамемнона в этой сцене нужно Эсхилу не для того, чтобы реабилитировать царя, а для того, чтобы на этом фоне еще более рельефно выступил сатанинский образ Клитеместры.

В противоположность Агамемнону его супруга действует,

¹¹ Впервые этот парадокс прослеживается в образе Этеокла, когда он принимает решение выйти на братоубийственный поединок с Полиником («Семеро против Фив», 686—711). См.: Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978. 95 сл. (далее — Драматургия Эсхила. С. ...).

вполне владея своим разумом, в котором она взлелеяла страшное преступление. Именно от разума, не от сердца, идет ее преувеличенная похвальба в ответ на рассказ вестника и столь же лицемерное, напыщенное приветствие по адресу Агамемнона. Вот отрывок из первого монолога: царь, «вернувшись, найдет в доме жену верной, такой, какой ее оставил, благородным сторожевым псом его дворца, врагом для инакомыслящих, во всем остальном целиком неизменной, не взломавшей за долгое время ни одной печати» (606—610). Вот из второго: «Теперь, все это вытерпев (т.е. разлуку с мужем, страх за него, ночные кошмары), я с беспечальным сердцем назову этого человека сторожевым псом дворца, спасительным канатом для корабля, опорным столбом высокой кровли, единственным сыном у отца, питьевым ключом для жаждущего путника, землей, неожиданно показавшейся морякам, сияющим днем после зимней бури» (895—901).

Параллелизм двух отрывков очевиден (длинные периоды с накоплением однородных членов, в свою очередь распространенных) и, конечно, не случаен: неумеренная в своих похвалах Клитемestra явно нарушает основной принцип древнегреческой этики: «Ничего слишком». К моменту, когда совершится преступление, облик Клитеместры уже вполне сложится в глазах зрителей: «Женщина с мужским сердцем», как называет ее в прологе дозорный (11). Эту характеристику подтвердит и ее новый монолог, обращенный к хору. Здесь царица не стесняется признаться в своем притворстве, выдавая вырвавшуюся наружу жажду мести.

Однако именно в этой сцене поведение Клитеместры получает оценку, сближающую ее с Агамемноном в момент принятия решения о жертвоприношении Ифигении. Она так упивается совершенным, что не стыдится уподобить три нанесенных царю удара с тремя последовательными возлияниями на пиру в честь Зевса-Спасителя (1379—1387). Обрызгавшую ее кровь царица сравнивает с живительным дождем, который Зевс насыляет на плодоносную землю (1390—1392). Недаром хор оценивает кощунственную похвальбу Клитеместры как проявление кичливости и богохульства (1399 сл.), как потерю рассудка (ее «разум неистовствует». — 1427), наступающую при отравлении ядовитым зельем (1407—1410), и сама виновная говорит об укореившемся в роду Атридов «взаимоубивающем безумии» (1575 сл.), о «страсти лакать кровь» (1478). Смерть Агамемнона «нечестива» (1493=1517), потому что наступила от руки «безбожной» и «нечестивой» женщины (Хоэф., 46, 525, 986).

Орест обрисован иначе. Главное для него — принятие решения, нелегкого в силу того, что ему предстоит убить мать. Возникающая перед юношей альтернатива напоминает отчасти ту, что стояла перед Агамемноном («предать союзников или принести

в жертву дочь»). Так и для Ореста: послушаться божественного пророчества — значит обречь себя на наказания, которые будут ниспосланы Фебом; но и нельзя поднять руку на мать, следуя только приказу извне. Подобное решение может появиться лишь в результате огромной душевной борьбы, происходящей в душе человека. Показать, как созревает такая готовность под влиянием внешних и внутренних факторов, призвана одна из самых своеобразных сцен во всей греческой трагедии — коммос в «Хоэфорах» (306—475).

В композиционном отношении коммос делится на две половины. Первая состоит из лирических (т.е. вокальных) строф, которые объединяются в 4 триады. Метрически в каждой триаде третья строфа повторяет первую, а средняя построена в том же ритме, что и средняя строфа следующей триады. Получается ритмическая схема: **aba, cbc, ded, fef**. В ней каждая первая строфа принадлежит Оресту, вторая — хору, третья — Электре. Открывают коммос и заполняют промежутки между триадами анапестические партии корифея хора, которые одновременно членят триады и служат связующим звеном между ними. Вторую половину коммоса составляют шесть ямбических строф.

Изысканная структура коммоса отнюдь не является данью искусству ради искусства. Она сосредоточивает внимание зрителя на центральной, по существу, сцене всей трилогии, которая не напрасно названа «Орестеей», — судьба Ореста, его месть и оправдание служат для Эсхила тем звеном, где проблема индивидуальной кровной мести смыкается с проблемой государственного права. С точки же зрения изображения человека коммос представляет почти уникальный пример того, как греческая трагедия показывала переход от внешнего воздействия к внутреннему решению, влекущему за собой полную меру ответственности индивида.

Впрочем, уже в предшествующем монологе Орест, называя прорицание Аполлона, добавляет к нему еще три довода: гибель отца, бедственное положение его детей, подчинение сограждан правлению двух женщин, ибо Эгисф в душе тоже женщина (297—305)¹². Все это совершенно субъективные мотивы, побуждающие его к мести. В дальнейшем, в ходе коммоса, два из них — приказ бога и угнетенное положение сограждан — отпадают. На первый план выдвигаются два оставшихся, наиболее личных: гибель отца и участь его детей.

Коммос начинается с обращения к богам и погибшему отцу; затем следует ирреальное пожелание: если бы отец погиб под Тройей, ему бы насыпали почетный курган, а имя его осеняло славой детей. Теперь все не так: жизнь детей бесславна, их

¹² Ср. слова хора, обращенные к Эгисфу: «Баба ты!» (Аг., 1625).

защитник под землей, а у правителей руки осквернены убийством. Негодование хора и Электры передается Оресту. «Это слово, подобно стреле, пронзило насквозь мой слух, — восклицает он. — Зевс, Зевс! Ты, который посылаешь из-под земли по-однонаказывающую беду смертным, чьи руки дерзки и преступны, — ведь над виновными ¹³ свершается возмездие!» (380—385). Анаколф (нарушение синтаксического строя) показывает, что Зевс, в начале 3-й триады, Орестом владеет сильнейшее волнение. Однако, как и раньше (273, 304), он все еще говорит о виновных во множественном числе, боясь назвать свою главную жертву — мать. (Убийство Эгисфа нравственной проблемы не составляет.) Хор и Электра, которые поддерживали юношу в этой неопределенности, переходят в последнее наступление: хор недвусмысленно говорит про «обреченную на гибель жену» (387) и напоминает о вечном законе кровной мести: пролитая на землю капля крови требует новой крови (400—402). Конечно, хор имеет в виду Клитеместру, но в сознании Ореста его слова вызывают другой ход мыслей: пролив кровь матери, он будет вынужден расплачиваться своей кровью. Отсюда — взрыв отчаяния: «Увы, увы, владыки мертвых, глядите, всемогущие. Проклятия погубленных, смотрите, что осталось от Атридов, — вот мы, беспомощные, бесславно лишенные дома. Куда же обратиться, о Зевс?» (405—409). Если в начале 3-й триады Орест видел необходимость возмездия, то в начале 4-й он, по-видимому, отстоит от исполнения своего долга дальше, чем когда бы то ни было.

Поэтому в последнем стихе триадического комплекса безжалостно звучит в устах Электры напоминание о матери (422). Это она, на все готовая мать (430), не только убила отца, но и расчленила его труп (что считалось средством избежать мести покойника, как у нас — забить осиновый кол в могилу вурдалака). Это она содержит дочь, льющую слезы по отцу, как последнюю собаку (439—449), — новые доводы передаются уже в ямбических строфах, носящих более рациональный характер, чем предыдущая часть. «Вместе это в самой глубине рассудка!» — призывает хор (451 сл.) — и вот решение принято ¹⁴: «За бесчестье отца оплатит она (впрочем, в оригинале субъект не назван) с помощью богов, с помощью моих рук. А затем, убив (объекта опять нет!), пусть я погибну» (435—438). На равных правах названы два агента мести: боги и «мои руки». Эта аргументация дает убедительное совмещение объективного с субъективным, божественного с человеческим. Выполняя волю небес, Орест

¹³ В оригинале: *tokeÿsi* — «над родителями»; однако Орест не может говорить о родителях во множественном числе. Поэтому я принимаю толкование, согласно которому *tokeÿs* звучит здесь: «зачинщики преступления».

¹⁴ Я принимаю здесь перестановку ст. 434—438 после ст. 455, дающую более последовательную метрическую структуру и принятую рядом исследователей. — См.: Эсхил. С. 167.

воспринимает ее теперь как собственное, сознательно принятое решение. Заметим попутно, что нигде деяние Ореста не оценивается как результат ослепления, наваждения, дерзновенного порыва души, как это было с Агамемноном и Клитеместрой. Орест действует с ясным интеллектом, потому что его поступок совпадает с велением объективной закономерности, направляющей — по неведомым человеку тропам — к пресечению закона родовой мести и замене ее государственным правом.

Дальнейшее поведение Ореста характеризуется рациональностью, укрепившейся в нем в ходе коммоса: ни малейшего смущения при виде обреченной его мечу матери — ни при первой встрече перед дворцом, ни в краткой заключительной стихомифии. Напрасно Клитемestra обнажает перед сыном вскормившую его грудь: колебание Ореста пресекает Пилад тремя стихами о прорицании Аполлона (900—902). И вот, как в кульминации симфонии, настойчиво звучат два противопоставленных друг другу мотива. Клитемestra не устает напоминать Оресту, что он — ее сын, что перед ним — *мать* (896, 910, 912, 915, 920, 922, 924, 928). Орест однозначно апеллирует к долгу перед поверженным ею *отцом* (905, 909, 915, 925, 927): она убила, кого не следует, — пусть же и претерпит, что не следует (930).

Мы не будем останавливаться далее на изображении Ореста в «Евменидах», где его поступок только повод для спора между божественными силами, так что сам он даже готов отказаться от справедливости совершенной им мести, предоставляя доказательство этого Аполлону (609—613). Для нас важнее отметить, что субъективное решение персонажа является тем стержнем, вокруг которого строится его «индивидуальное» изображение.

Уже в силу того, что древние актеры играли в масках и на долю каждого из них приходилось несколько ролей, античная трагедия не могла пользоваться внешними признаками, создающими индивидуальный облик («одна рука короче другой, на щеке бородавка, на лбу другая»). Маска и костюм давали зрителю представление только о том, кого он видит: царя, вестника, прислужника, женщину в летах или незамужнюю девушку. Маске соответствовал и определенный тип поведения — величавость царя и царицы, исполнительность слуги, робость девушки. Тем не менее никто не мог спутать Агамемнона или Клитеместру, Ореста или Кассандру с представителями царских домов в других трагедиях, в том числе и самого Эсхила. Неповторимость его героев определялась уникальностью ситуации, в которой был выведен каждый из них.

Всякий царь, вернувшийся домой после долгого отсутствия, мог произнести нечто похожее на выходной монолог Агамемнона, но не над всяким висел груз пролитой дочерней крови. Всякая царица могла приветствовать долгожданного мужа длинной речью, но не всякая, как Клитемestra, была бы при этом так

лицемерна и так ждала бы момента для мести. Всякому царевичу полагается наследовать отцовский престол, но далеко не всякому, как Оресту, надо убить для этого собственную мать. Доля всякой царской дочери, доставшейся в добычу победителю, заслуживает сострадания, но не всякая, как Кассандра, наделена при этом даром трагического прорицания, поскольку ей не верят. Именно эта неординарность ситуации делала индивидуально-неповторимым поведение вовлеченных в нее героев, перед которыми стояли к тому же достаточно незаурядные задачи.

3. До сих пор мы вели речь о персонажах «Орестей», отвлекаясь от прагматической стороны: как им удается осуществить свои планы? В литературоведческом ракурсе вопрос можно сформулировать иначе: как драматург готовит зрителей к восприятию страшных событий в доме Атридов? Применяет ли он при этом интригу или достигает художественного эффекта другими средствами? Анализ двух первых трагедий дает на эти вопросы неодинаковый ответ.

В «Агамемноне» Эсхилу не требуется особого хитросплетения сюжетных линий: что же еще было делать царю по окончании войны, как не вернуться домой? Никаких усилий для этого со стороны Клитемстры не требовалось. Тем не менее до самого убийства Агамемнона зритель, даже знавший миф, находился, несомненно, в сильнейшем возбуждении. Создавалось оно постоянной двусмысленностью — и в песнях хора, и в речах персонажей.

Небольшой пролог «Агамемнона» — речь дозорного, назначенного следить за огненным сигналом о взятии Трои. Не удивительно, что ему постыла многолетняя служба, но почему он «со стоном оплакивает несчастье этого дома», в котором нет былого благополучия (18 сл.)? Вероятно, причина — отсутствие хозяина? Но вот зажегся долгожданный сигнальный костер — почему же к ликованию дозорного примешиваются совсем нерадостные ноты: «Только бы коснуться рукой дорогой мне руки вернувшегося царя. Об остальном молчу... Сам дом, если бы обладал даром речи, сказал куда более ясно. Я намеренно говорю для знающих, скрываю от незнающих» (34—39). Видно, и впрямь нет во двореце прежнего порядка.

Вступающий на оркестру хор аргосских старцев, в свою очередь, вспоминает отнюдь не радостные эпизоды из начала похода: мрачные предсказания Калханта, жертвоприношение Ифигении; положим, старцы еще не знают о падении Трои. Но и когда они удостоверятся в нем из слов Клитемстры и гонца, песни их не станут намного веселее: снова раздумья о погибших на поле брани, об осиротевших матерях и женах; о недовольстве народа. Да и в стасиме, предшествующем появлению Агамемнона, звучат размышления о каре, постигающей гордеца. К кому они, собственно, относятся?

Неопределенность высказываний хора создает фон для злободневных размышлений в речах Клитемстры.

Торжественно сообщая старцам о падении Трои и рисуя картину взятого города, она добавляет предостережение по адресу победителей, которое, конечно, не может быть ими услышано: пусть они отнесутся с почетом к святыням местных (трояских) богов и не охватит их желание разрушать то, что не положено, — ведь еще предстоит опасный путь домой (338—344). Зрители знали, что на самом деле Троя была сожжена дотла, а на море возвращающийся флот настигла страшная буря, от которой уцелели немногие¹⁵. Зачем же нужно Клитемestre это предостережение? Чтобы вывести из него мрачное заключение: «Как бы не родилась недремлющая беда (из крови) погибших» (346 сл.), т.е. уже упомянутых нами аргосских воинов и закланной Ифигении. В этом случае, говорит Клитемestra, и она будет готова «извлечь пользу из многих благ» (350). Согласимся, что все это далеко от безмятежной радости супруги, с облегчением ожидающей возвращения царя: зачем в этот момент вспоминать о «беде погибших»? Какой «пользы» ожидает царица?

Не повторяя сказанного о лицемерных монологах Клитемestры в ответ на сообщение гонца и на выходную речь Агамемнона, задержимся на конце центральной сцены, когда царица велит расстелить перед супругом пурпурный ковер, чтобы по нему победитель Трои прошествовал во дворец.

Даже с нашей точки зрения такая почеть — признак неумеренного тщеславия, способного вызвать недовольство народа (ср. 937). Для греков ковер, окрашенный пурпуром, добытым из раковин морских моллюсков, и вовсе символизировал величие вечных богов. Смертный, решившийся попирать ногой дар моря, способен вызвать их гнев и кару — эти доводы приводит Агамемнон, отказываясь вступить на ковер: не следует чтить его поварварски как бога; он — человек (918—929). Тем не менее, уступая энергичным просьбам Клитемestры, он соглашается удовлетворить ее женское тщеславие.

Зачем, однако, это нужно самой царице? Как раз для того, чтобы заручиться поддержкой богов, склонных карать гордеца. Соответственно полно двусмысленности ее заключительное обращение к верховному божеству: «Зевс, Зевс Свершитель, сверши мои молитвы; позаботься о том, что ты намерен свершить» (973 сл.). О чем еще может молить Клитемestра богов, когда муж, наконец, вернулся?

Ответ на это мы находим в сцене Кассандры — одной из дочерей Приама, доставшейся в добычу Агамемнону. Кассандра была наделена даром прорицания, но предсказаниям ее не верили и в их справедливости убеждались только тогда, когда предвещенное зло совершалось. В трагедии Эсхила дистанция

¹⁵ Это подтвердят потом и вестник, и сам Агамемнон (524—528, 648—660, 818—820).

между предсказанием и его осуществлением сокращается: охваченная божественным экстазом, Кассандра сначала в туманных намеках раскрывает перед хором прошлое и настоящее царского дома, а затем недвусмысленно пророчит смерть, ожидающую ее вместе с Агамемноном. В смятенной душе старцев снова воцаряется тревога (1331—1342), пока крик смертельно раненного Агамемнона не кладет конец всем сомнениям.

Мы видим, таким образом, что зловещая акция Клитемстры подготавливается не хитростью и уловками, а постоянно нагнетаемой атмосферой двусмысленности, неуверенности и страха, сопровождающих действие трагедии до самой кульминации.

В отличие от «Агамемнона» в «Хоэфорах» присутствует самая настоящая интрига, ведущая к достижению цели, а вместе с тем — к конечному распознаванию истины и ее торжеству. В построении трагедии целесообразно выделить две ступени интриги. На первой задача Ореста состоит в том, чтобы его признала сестра Электра и оказала ему необходимую поддержку; на второй — в том, чтобы проникнуть во дворец и беспрепятственно осуществить месть.

В первом случае успех Ореста готовится исподволь. Клитемстра, видевшая ночью мрачный сон, посылает Электру во главе служанок принести умиловительную жертву на могиле убитого супруга. Девушку это поручение ставит перед трудной задачей: какими словами вызвать расположение покойника, если возлияния посылает его убийца? Хор находит выход из положения: пусть Электра, совершая жертвоприношение, просит отца о скорейшем возвращении брата, который за него отмстит. Однажды названное (115) и многократно повторяемое имя Ореста (131, 136, 138) уже настраивает соответствующим образом и Электру, и хор, и зрителей. Поэтому, когда девушка находит на могиле срезанную прядь волос, неотличимую по цвету от ее собственных, и видит след от ноги, в который целиком укладывается ее ступня, сердце ее замирает от волнения: неужели сбылись ее надежды? И в самом деле, выходящий из укрытия юноша это подтверждает: перед ней тот, за кого она молилась. Как, однако, доказать, что это Орест? Задача нетрудная: вот место на голове, откуда отрезана прядь его волос, вот плащ, вытканый некогда ее рукой, а след от ног она видела и сама (225—232).

Итак, первая цель достигнута средствами, которые едва ли признал бы достаточными современный детектив. Впрочем, уже несколько десятилетий спустя Еврипид в своей «Электре» подверг осмеянию эти наивные приемы: как может нога взрослого мужчины совпадать по размеру с девичьей? И одинаковый цвет волос вовсе не свидетельствует о родстве (520—539). Он забыл еще добавить, что плащ, сотканный для десятилетнего мальчика, едва ли мог годиться юноше, достигшему семнадцати лет. Не будем, однако, тревожить тень Эсхила подобными вопросами.

Ему важно было соединить брата с сестрой, и легкость их взаимного опознания его не волновала: зритель все равно знал, что они соединятся.

Для решения второй задачи выбирается более сложный путь. Орест вместе со своим верным другом Пиладом должны притвориться путниками, шедшими в Аргос через Фокиду (сюда к родному мужу отправил Клитемистра семь лет назад сына, не желая, чтобы он стал свидетелем убийства отца). С ними-де передано известие из дома, где рос Орест: юноша умер, и хозяева просят сообщить, прислать ли урну с его прахом матери или похоронить в Фокиде. Естественно, что людям, пришедшим изда-лека с такой вестью, окажут гостеприимство во дворце. События, однако, развиваются не так, как замыслил Орест. Он рассчитывал сразу же увидеть Эгисфа и, не говоря лишних слов, пронзить его мечом (569—578), но Эгисфа по каким-то причинам не оказывается дома (хор об этом, как видно, не знал), и Клитемистра посылает за ним кормилицу Ореста¹⁶. Здесь в развитие событий вмешивается хор: как царица велела звать Эгисфа — одного или со свитой? Разумеется, со свитой. Так вот, наставляет кормилицу хор, об этом она пусть умолчит (764—773). Соответственно когда Эгисф один входит в мужские покои, он легко становится жертвой Ореста, а выбежавший в испуге из дворца слуга колотит в двери женской половины, отвечая Клитемистре на вопрос о причине поднятой тревоги туманной фразой: «Живого убивают мертвые» (886). Впрочем, царица, только что торжествовавшая свою грядущую безнаказанность, сразу все понимает и требует секиру, чтобы по-мужски защищаться от нападения. Здесь развитие интриги заканчивается — все участники событий опознаны, и мать-мужеубийца оказывается лицом к лицу с сыном, который устремляется из дворца с мечом в руках.

4. Названные выше способы развития действия получают подкрепление в формальных средствах, с помощью которых достигается единство как всей трилогии, так и каждой ее части. Выделим из них три момента: композиционную структуру, лейтмотивы и лексические скрепы.

В области композиции Эсхил унаследовал от архаики стремление к созданию целого с симметричными отношениями между центральным ядром и окружающими его отрезками повествова-

¹⁶ Не исполняются и другие детали первоначального плана. Орест предполагает, что он вместе с Пиладом будет стоять у дверей дворца, пока кто-нибудь не заметит их и не впустил в дом. Для большей убедительности они должны были говорить на фокейском диалекте (563—570). Вместо этого они сразу же стучатся во дворец (653), и в их речи нет никаких диалектизмов. Орест дает также Электре поручение вести наблюдение в доме, чтобы их план удался (579 сл.), однако сама Электра больше не появится и ни слова не будет сказано о ее помощи. Считать ли это признаком забывчивости Эсхила или его безразличия к внешней стороне фабулы?

ния. Эта структура, названная однажды автором этих строк «фронтонной» (по аналогии с расположением скульптур на фронтоне древнегреческого храма), прослеживается — с известными модификациями — во всех эсхиливских трагедиях, предшествовавших «Орестее»¹⁷. Сохраняется она и в последней трилогии, но претерпевает здесь своеобразную эволюцию. Нагляднее всего это выявляется при анализе «Агамемнона».

Если судить по внешнему облику, то эта трагедия все еще подчиняется фронтонной композиции. В центре ее — встреча Агамемнона с Клитеместрой, единственная, где появляется главный герой и происходит столкновение мировоззренческих позиций супругов. Серединной является эта сцена и по месту в трагедии; от начала ее отделяют 782 стиха, от конца — 699. Вместе же с окружающими ее стасимами она создает еще большее равновесие: 680 стихов впереди, 640 — сзади. Достаточно симметричны и начало и конец трагедии. Прологу и пароду (257 стихов), где за ямбами и анапестами следуют лирические строфы, соответствуют финальный коммос и эксод (226 стихов), где чередуются ямбы, хорен, анапесты и лирические строфы. Таким образом, соразмерность крупных блоков в трагедии придает ей прочность и строгость линий.

Вместе с тем в центральной сцене еще не получает своего завершения основной конфликт пьесы, если иметь в виду не сам факт убийства царя, а его место и обоснование в цепи тех событий, которые случились раньше и еще произойдут. С этой точки зрения подлинной кульминацией является сцена с участием Кассандры (1072—1330): наделенная пророческим всеведением троянская пленница видит и причину ожидаемого убийства, и его последствия. Единичный факт получает здесь свое объяснение и в объективном, и в субъективном плане, поскольку его обусловили и тяготеющее над домом родовое проклятие, и личные устремления Клитеместры. Эта сцена не только сдвинута ближе к концу пьесы, находясь на стыке ее третьей и четвертой четвертей, но по отношению к ней рассчитан и объем чередующихся речевых и хордовых сцен. Первые — все время возрастают: от 39 стихов в прологе до двух равновеликих эпизодов по 192 стиха каждый (вторым из них является достаточно напряженная встреча Агамемнона с Клитеместрой). В то же время, как бы в перекрестном движении, сокращается объем хоровых партий: более 200 лирических стихов в пароде, 134 — в 1-м стасиме, 102 — во 2-м, 60 — в 3-м, последнем. Темп сценического действия все нарастает, атмосфера неуверенности и страха сгущается, нагнетается предчувствие неотвратимой беды, пока зловещие пророчества Кассандры не дают всему истолкования.

¹⁷ См. Эсхил. С. 128—133; *Jarcho V. Die Komposition der Aischyleischen «Sieben gegen Theben»*// *Philologus*. 1987. В. 131. S. 165—184.

Не приводит к обычной разрядке и заключительный комплекс трагедии, начиная с коммоса Клитемстры с хором (1448—1576). Здесь осуждение со стороны хора заставляет саму царицу задуматься над своим будущим: если все подчинено закону «свершившему — страдать», то и ей надо опасаться расплаты. Хвастливый монолог Эгисфа не освобождает ее от мрачных мыслей, и только готовая вспыхнуть схватка между его телохранителями и хором выводит Клитеместру из глубокой задумчивости: довольно пролилось крови в этом доме! (1654 сл.). Пьеса завершается не радостным или погребальным шествием — угрюмо насупившись, аргосские старцы покидают оркестру. Это окончание, оставляющее нерешенным главный вопрос: что еще ожидает дом Атридов? — так же нарушает изнутри симметричную структуру, как раньше прорицания Кассандры.

Две остальные части трилогии не дают столь ярких примеров фронтонной композиции, как «Агамемнон», но зато сходны с ним в том отношении, что кульминация в развитии действия отодвинута далеко во вторую половину трагедии: в «Хозфорах» это напряженнейшая короткая стихомифия Ореста и Клитемстры, в «Евменидах» — суд ареопага. К этой кульминации тяготеют и все предшествующие сцены, на этот раз расположенные почти без оглядки на фронтонную структуру.

Драматическая устремленность к кульминации и нарастание сценического темпа во второй и третьей частях трилогии подкрепляются сокращением роли хора. Если иметь в виду только его самостоятельные партии (т.е. без участия в коммосах), то получится следующая картина: в «Агамемноне» они составляют одну треть объема (553 стиха из 1673), в «Хозфорах» — одну четверть, в «Евменидах» — одну пятую. В то же время изменяются функции хора — опять же в направлении все большей его активизации. В «Агамемноне» старцы в нерешительности топчутся перед дверями дворца, пока там совершается убийство (1346—1371); появление Клитемстры повергает их в полное смятение. В «Хозфорах» хор дает советы Электре и кормилице, решительно побуждает Ореста к мести, ликует при ее свершении. Наконец, хор Эриний в «Евменидах» составляет коллективное действующее лицо, наделенное недюжинной экспрессией. Чем ближе к концу трилогии, тем с большей настойчивостью хор и актеры ведут действие — каждый со своей стороны — к кульминации.

Обратим также внимание на редкий для других трагедий Эсхила объем партии Ореста в «Хозфорах». Сцены с его участием занимают 585 стихов из 1076, т.е. половину объема трагедии; прибавив к этому парод и начало 1-го эпизодия, когда невидимый хору Орест все же находится на оркестре, получим 765 стихов. Если сравнить собственные партии Ореста в «Хозфорах» и Клитемстры в «Агамемноне» (т.е. общее число произнесенных ими стихов), то они окажутся почти равными (333 — у Ореста,

336 — у Клитеместры), но в первом случае составят примерно одну треть от объема трагедии, во втором — не больше одной пятой. Поистине о второй части трилогии можно говорить как о своеобразной монодраме, сосредоточенной вокруг главного героя.

Понятие «лейтмотив», употребляемое в литературоведении по аналогии с анализом музыкального произведения, опять уводит нас в доэсхилевскую поэзию, где под ним подразумевается многократное повторение одного и того же слова, несущего важную для автора смысловую нагрузку. Употребление лейтмотивов, если их несколько и они пронизывают всю ткань произведения, содействует скреплению отдельных его отрезков в целое не только по содержанию, но и по лексическому оформлению. В трагедиях, предшествовавших «Орестее», Эсхил достаточно охотно и очень искусно пользовался этим средством.

Не отказывается он от него и в «Орестее», достигая иногда интенсивности, неизвестной его предшественникам в эпосе и лирике и не засвидетельствованной в его же более ранних трагедиях. Наиболее наглядный пример найдем в «Хоэфорах»: это «отец» Ореста (patér), требующий отмщения за коварное убийство.

Первые слова Ореста, одновременно открывающие трагедию¹⁸, — воззвание к подземному Гермесу стать Оресту спасителем и союзником, «взирая на отцовскую силу» (1). В конце пролога юноша обращается с той же просьбой к Зевсу: стань союзником, дай отомстить за смерть отца (19). Между этими двумя призывами еще трижды названо слово «отец» (4, 8, 14). Отцом заняты мысли Электры (88, 92, 97, 108; ср. 106, 126, 130, 139, 143, 164, 180, 200), защитника отцовского дома она видит в Оресте (235, 237), а последний снова взывает к Зевсу о спасении отцовского рода (247, 251, 253, 256). Естественно, что слова «отец», «отцовский» не один раз звучат и в рассказе Ореста о повелении Аполлона (273, 284, 293, 300), и в строфах коммоса (315, 329, 332, 346, 364, 444, 445, 435, 456), и — с исключительной настойчивостью — в доходящих до экстаза новых призывах Ореста и Электры (479, 481, 487, 489, 491, 493, 495, 500). Затем на некоторое время лейтмотив затихает, хотя Орест по-прежнему взывает о помощи к земле и отцовской могиле (540) и с негодованием вспоминает о том, что отцовский трон занимает Эгисф (572). Долг перед отцом с особой отчетливостью возникает перед Орестом в момент его последней встречи с Клитеместрой (905, 909, 915, 918, 925, 927); в убийстве тех, кто убил его отца, видит Орест свою заслугу и право (974, 978, 981, 984, 1015, 1028). Всего слово «отец» и производные от него — применительно

¹⁸ Пролог «Хоэфор» в средневековых рукописях Эсхила не дошел, и его приходится восстанавливать по цитатам у других античных авторов. Однако начало его засвидетельствовано вполне достоверно.

к Агамемнону — встречаются в «Хозфорах» 62 раза (в том числе 28 раз — в конце стиха и 12 раз — в начале стиха, т.е. в позициях, наиболее заметных для слушающего); в первой половине трагедии (1—513), где очевидно его значение именно как лейтмотива, оно встречается 45 раз — в среднем 9 раз на каждую сотню стихов. В таких же пассажах, как 479—513 или 973—990, частота употребления лейтмотива *ratèr* измеряется одним случаем на каждые четыре с половиной стиха.

Чаще, однако, чем повторением одного слова, Эсхил пользуется системой синонимов, обозначающих в общем одно и то же понятие, но придающих ему каждый раз какой-то новый оттенок. Такие цепочки синонимов могут пронизывать и все три части трилогии, и две смежные, и две крайние (составляя своего рода обрамление всего драматического комплекса), и, наконец, каждую трагедию в отдельности. Полная регистрация всех случаев употребления лейтмотивов-синонимов потребовала бы еще одной главы. Ограничимся наиболее яркими примерами.

Через всю трилогию, трансформируясь, проходит мотив сети или, лучше, зверя, попавшего в сеть. Сначала — образ сети, которую набросила на Трою дружественная ахейцам Ночь, так что никто не избежал огромного невода рабства (Аг., 355—361). Затем — в речи Клитемстры об Агамемноне: если бы царь был столько раз ранен, сколько об этом доходило слухов, его бы тело превратилось в сплошную сеть (мы бы сказали «решето») (868). С только что пойманным зверем, попавшим в сети судьбы, ассоциируется у хора плененная Кассандра (1048, 1063), в то время как сама она видит другую сеть — соучастницу гибели царя (1115—1117). Наконец, Клитемстра, торжествуя, сообщает, как готовила для супруга «сеть беды» и набросила на него «бесконечную сеть... — коварную роскошь покрывала» (1375, 1382), — она убила его в ванне, парализовав возможное сопротивление тем, что накрыла мужа с головой приготовленным торжественным пеплосом. Два последних синонима сети («паучья пряжа» — 1492; «силки» — 1611) подготавливают переход к «Хозфорам», где Орест говорит «о кольцах и извивах страшной ехидны» (248 сл.), погубивших царственного орла. В молитве над гробом отца Электра призывает покойника вспомнить о заброшенном на него покрывале (492; ср. Аг., 1382), когда за ним охотились, как за зверем (493). Наконец, в руках исполнившего месть Ореста появляется плащ с засохшей кровью — приспособление (*mēchánēta*), использованное для убийства (981), которое на протяжении 10 стихов получает 9 определений-синонимов: «узы», «оковы», «кандалы», «покрывало», «силки для зверя», «саван, окутывающий мертвеца», «сеть», «тенета», «плащ, окутывающий ноги» (981—1000; ср. 1015: «отцеубийственная ткань»). В «Евменидах» Орест снова вспоминает о «пестротканых силках» (460 сл.), послуживших орудием смерти отца, в то время как сам

он вырвался из тенет, расставленных ему Эриниями, упустившими добычу (111 сл., 147 сл.). Всего для мотива сети используется в трилогии 26 взаимозамещающих друг друга понятий.

Особое значение для трилогии в целом имеет также мотив мести и расплаты — глаголы *tínō* («платить»), *teléō* («свершать»), *prássō* («осуществлять месть»), существительное *poínē* («наказание, кара») и производные от них. При этом не столь важно, идет ли речь о мести, совершенной человеком или божеством, так как в конечном счете субъективное намерение и объективная закономерность совпадают. Это двойное обоснование расплаты за преступление подчеркивается, в частности, тем, как мотив кары все время переходит от хора к индивидуальным персонажам и от них опять к хору. (В приводимом ниже перечне полужирным шрифтом выделены номера стихов, принадлежащих хору.) Итак, воздаяние Приаму и троянцам: *Ag.*, 111—537 (вестник) — **705**—812, 823 (Агамемнон). Расплата с Агамемноном и месть, ожидающая его убийцу: *Ag.*, 1223, 1263, 1279, 1280, 1324 сл. (Кассандра) — **1338, 1340—1429** сл. — 1432 (Клитемestra) — **1503** сл., 1529 (Клитемestra) — **1562** — 1578, 1582 (Эгисф); *Хозф.*, 18 (Орест) — **67** — 143 (Электра) — **310** сл., **313** — 435 (Орест) — **651** — **936, 947**. «Евмениды» в этом смысле менее показательны, так как хор сам является действующим лицом. Тем не менее мотив взаимной расплаты представлен и здесь: 203 (Аполлон) — **268** дважды — **319, 323** — 464 (Орест) — **624**¹⁹.

Развивая идеи, соединяющие попарно две трагедии, Эсхил ближе к традиционной технике лейтмотивов, употребляя небольшой набор понятий, но достаточно выразительных. Так, «Агамемнона» с «Хозфорами» связывает мотив родового проклятия. Вот какое лексическое оформление он получает в «Агамемноне»: «Ненасытимый враждой род» (1117). — «Какую ты кличешь *Эринию*, чтобы разорить этот дом?» (1119 сл.). — «Этот дом никогда не покидает несладкозвучный хор... Остается в доме, напившись человеческой крови, толпа породнившихся с ним *Эриний*. Усевшись на доме, они поют песнь об изначальном ослеплении ума» (1186—1192). — «*Демон*, который навалился на дом {...} тебя она (т.е. Клитемestra) молит завести песнь» (1468—1474). — «*Демона*, этого рода ты (правильно) называл...», — подтверждает Клитемestra (1477). — «Ты винишь великого, тяжкого в гневе *демона*» (1481 сл.). — «Кто изгонит из дома родовое проклятие?» (1565). — «Поражены мы тяжелым

¹⁹ Из других лейтмотивов-синонимов, охватывающих трилогию, отметим: (1) мотив невозвратимости пролитой крови, требующей новой крови, — *Ag.*, 1019—1021, 1338—1340; *Хозф.*, 48, 66 сл., 400—402, 520 сл., 648—651; *Ев.*, 261—263, 647 сл.; (2) мотив ликования, часто сопровождаемого сиянием жертвенного огня, — *Ag.*, 28, 91—96, 587, 595—597, 1118, 1236 сл.; *Хозф.*, 386—388, 942—945; *Ев.*, 1041—1047.

ударом (буквально : копытом) *демона*» (1660). Далее мотив развивается в «Хозфорах»: «*Эриния* в третий раз пьет чистую (неразведенную)²⁰ кровь» (577 сл.). — «Злосчастное проклятие этого дома» (692). — «Родовые проклятия» (912).

Как видим, лейтмотив складывается из нескольких повторяющихся образов: толпа (хор) Эриний или тяжкий в гневе демон засел в доме, способствуя осуществлению родового проклятия²¹. Примечателен единообразием и мотив матереубийства, соединяющий «Хозфоры» с «Евменидами». Он находит выражение чаще всего в словах «мать» и «родительница»; к большому разнообразию Эсхил не стремится — ему важно внедрить в сознание зрителей именно эти, для него ключевые слова. Сначала в «Хозфорах» о «матери» говорят Электра и хор (90, 133, 141, 190; 419, 422, 430; 527). Орест произносит это слово только тогда, когда убеждается в неотвратимости деяния (899, 913; ср. 922, 924, 928); с полным сознанием совершенного он повторяет его вновь и вновь в финале трагедии (986, 989, 1027, 1054). В «Евменидах» этот лейтмотив, объединяющий Ореста, Аполлона и Эриний, пронизывает все части трагедии, вплоть до оправдания матереубийцы. В прологе — 84, 102, 122; в пароде — 153; в 1-м эпизодии — 202, 210, 230; во 2-м эпизодии — 256, 268, 281; в 1-м стасиме — 326; в 3-м эпизодии — 425, 427, 460, 463; во 2-м стасиме — 493; в 4-м эпизодии — 580, 587, 595, 599, 606, 608, 624, 653, 658, 663, 736; 761. После ухода Ореста лейтмотив исчерпан, как впрочем, и вереница убийств в роду Атридов.

Говоря о лейтмотивах, ограничивающихся пределами одной трагедии, мы, кроме уже упомянутого мотива «отец» в «Хозфорах»²², назовем три важнейших лейтмотива в «Агамемноне»: кара, свершенная главным героем над городом Приама и вознесшая победителя на высоту, опасную для смертного; осмысление Троянской войны с точки зрения массы воинов, гибнущих за чужую жену, т.е. цена одержанной победы; наконец, жертвоприношение Ифигении. Не имея возможности проследить эти лейтмотивы подробно, заметим, что первые два непрерывно развиваются до 3-го эпизода включительно; что же касается третьего, то он настойчиво слышится в пароде и 1-м эпизодии, а затем надолго затихает и только в последнем коммосе Клитемestры с хором звучит с новой силой, сплетаясь с двумя другими. В этой

²⁰ Кровь отождествляется с вином, которое греки употребляли, разводя его на 2/3 водой. «Неразведенная кровь» — очень сильный напиток, ударяющий Эриниям в голову.

²¹ Еще два лейтмотива, соединяющие «Хозфоры» с «Агамемноном»: (1) расплата мерой за меру (Аг., 1560 — 1564 — Хозф., 306 — 314; (2) орудие расплаты — обманом за обман (Аг., 155, 886, 1129, 1495 = 1519, 1523, 1636 — Хозф., 556 сл., 726, 888, 947, 955).

²² Добавим к этому в тех же «Хозфорах» лейтмотив «прядь волос», выраженный в оригинале шестью синонимами на протяжении 60 стихов: «прядь», «локон», «волосы», «грива», «кудри», «завиток».

сцене как раз получает завершение одна из главных идей трагедии: «Свершившему страдать», — и заключительное переплетение трех лейтмотивов придает ей особую значимость²³.

Нам остается познакомиться с таким специфическим средством древнегреческой драматургии, как лексические скрепы. Диапазон их применения очень широк: от создания напряженного взаимодействия между персонажами, обменивающимися однострочными репликами, до соединения между собой отдельных членов композиции — речевых и хоровых.

Хороший пример первого типа дает допрос Ореста Эриниями в «Евменидах» (587—608), проходящий под девизом «слово за слово» (586). Итак: «Прежде всего **скажи, убил ли ты мать? — Убил, не буду отрицать** (...)» — Впрочем, ты должен **сказать**, как ты ее **убил**. — **Говорю**: разрезав горло мечом, который обнажила моя рука. — Кем ты был убежден, чьими советами? — Прорицаниями вот этого бога; он мне свидетель. — Прорицатель велел тебе **убить** мать? — И я не браню своей доли... Я верю: мне посылает помощь из могилы отец. — **Верь мертвым, ты, убивший мать!** (...) — **Убив** своего мужа, она **убила** моего отца. — Но ты живешь, а она свободна от обвинения в **убийстве** (так как заплатила своей жизнью). — Что же ты не преследовала ее при жизни? — **Единокровным** не был с ней убитый муж. — А я с моей матерью одной **крови**?... — Ты отказываешься от дорогой **крови** матери?» Каждая сторона буквально на лету подхватывает слова противника и тут же находит на них ответ. Важно к тому же, что Орест отбивается от Эриний, пока дело не касается кровного родства, — здесь он уступает место Аполлону, и конфликт поднимается на новую ступень, переходя в сферу отношений между богами²⁴.

Один из хороших примеров того, как смысловые и лексические скрепы соединяют между собой хоровую и речевую партии, мы найдем в «Агамемноне» на стыке 1-го стасима и 2-го эпизода. В начале эпода (последнего лирического куплета) хор, все еще не веря до конца огненному сигналу, поет: «Быстрая молва, принесенная благовестным **огнем**, охватывает город. *Справедлива ли она, — кто знает?* Или здесь какой-то **обман** со стороны божества? Кто столь подобен ребенку или поврежден

²³ Заметим также два лейтмотива, достаточно близких по лексическому выражению и охватывающих две крайние трагедии — «Агамемнон» и «Евмениды»: (1) алтарь Справедливости — под защитой богов: Аг., 367 — 398 — Ев., 538—542, 553—565; (2) попрание священных норм чревато карой: Аг., 372, 957, 963, 1193, 1357 — Ев., 110, 541 сл.

²⁴ Другие примеры скреп между репликами в стихомифии или монологах: Аг., 931—941; 1410—1413; 1419 сл., 1451, 1455, 1457—1467; 1518—1523; Хоэф., 105—108, 212—218, 234 сл. (конец монолога Ореста — начало монолога Электры). 245 сл. (конец монолога Электры — начало нового монолога Ореста), 509—511, 522 сл., 668—674, 779—782, 910—914, 920—923, 1051—1060; Ев., 202 сл., 227 сл., 792—796, 823 сл., 892—894.

у м о м, чтобы доверившись сердцу, воспламененному смутными известиями сигнального **огня**, потом страдать с переменой известий?» (475—482). Ответ на вопрос дает корифей, видя приближающегося вестника: «Скоро *узнаем* о дозорах, следивших за **светоносными огнями**, и о передачах **огненного знака**, — *истинны* ли они или, наподобие сновидений, этот сладостный **свет**, придя сюда, о б м а н у л разум» (489—492).

Как обычно в «Агамемноне», и здесь нет полного тождества лексических формул, часто они синонимичны. Но сходство мысли, завершающей предыдущую часть трагедии и начинающей следующую, сомнения не вызывает²⁵. Также бесспорно, что эпод написан ямбами, — это еще больше укрепляет существующую смысловую связь между лирической партией и триметрами корифея.

Конечно, современному читателю эти приемы могут показать достаточного наивными: трудно себе представить, например, чтобы Гамлет отвечал на речь Полония или Клавдия, повторяя ее чуть ли не дословно. Но не забудем двух обстоятельств. Во-первых, Эсхил писал не для читателей, а для зрителей, воспринимавших речь на слух (здесь повторение отнюдь не является лишним, как нам не кажется лишним возвращение преподавателя во время лекции к основному тезису, чтобы развить его и дополнить). Во-вторых, аудитория эта привыкла к публичному исполнению эпических поэм, в первую очередь гомеровских, а в них повторение отдельных формул, строк и целых стихотворных комплексов, включая речи, было традиционным художественным средством. Там, где мы сейчас обвинили бы Эскила в тавтологии, афинский зритель видел только привычную ему технику эпического повествования, от которой «отец трагедии» должен был отталкиваться. Наконец, и новая европейская драма не чуждается такого приема, как лейтмотивы и повторения. Можно вспомнить и роковую для Ивана Грозного фразу в трагедии А. К. Толстого: «Кириллин день, осьмнадцатое марта», — и тоску по Москве в чеховских «Трех сестрах».

«Орестея», помимо ее идейного содержания, тем и интересна, что мы видим, как родоначальник европейской трагедии исполь-

²⁵ Другие примеры скреп между отдельными частями: *Аг.*, 261 — 263 — 264 — 266 (1-й эпизодий присоединяется к пароду), 348 — 351 — 353 (к 1-му эпизоду присоединяется 1-й стасим); *Хоэф.*, 782—783 — 785 (2-й стасим присоединяется к 4-му эпизоду). Отметим также скрепы между двумя соседними трагедиями: *Аг.*, 1646 сл. («придет сюда Орест») — *Хоэф.*, 3 («вог я пришел в эту землю»); *Аг.*, 1545 — *Хоэф.*, 43 сл. (неужели Клитемestra решится воздать царю «безрадостную радость», т.е. оплакать его от чистого сердца? — Воздать такую «безрадостную радость» убитому ее же рукой посылает служанок царица). *Хоэф.*, 269 (Орест уверен, что Феб не предаст его) — *Ев.*, 64, 234 (Аполлон уверяет, что не предаст молящего о защите). *Хоэф.*, 1058 (Орест видит Эриний, у которых из глаз сочится сукровица) — *Ев.*, 54 (в сходных словах их описывает жрица); *Хоэф.*, 1062 («я гоним», — говорит Орест) — *Ев.*, 210 («Мы гоним из дому матереубийцу», — подтверждают Эринии; ср. 421).

зует весь опыт уже существовавших до него жанров, переосмысляет его и переплавляет в новое художественное единство, призванное ответить на новые запросы времени. Своим преемникам Эсхил значительно облегчил путь к совершенству.

ГЛАВА 2

СОФОКЛ. «ЭЛЕКТРА»

От позднеантичного энциклопедиста Плутарха сохранилось сообщение о собственной оценке Софоклом своего творческого пути. Вначале он-де находился под влиянием Эсхила и старался освободиться от напыщенности его стиля; затем стремился преодолеть резкость и искусственность собственной манеры; наконец, нашел образ речи, наиболее подходящий для изображения нравов²⁶. К сожалению, Софокл не счел нужным снабдить современных историков античной драмы указанием на то, какие именно трагедии он относил к каждому из трех периодов, и нам уже самим приходится выявлять некоторые признаки первого этапа в «Аяксе» и «Антигоне», разводив руками по поводу второго и восхищаться совершенством Софокла в тех трагедиях, которые охватывают примерно последние двадцать лет его жизни, начиная от «Царя Эдипа» и кончая «Эдипом в Колоне», поставленным уже после смерти автора. Во временном промежутке между двумя «Эдипами» оказывается «Электра», представляющая здесь для нас особый интерес потому, что по содержанию она целиком совпадает с эсхилловскими «Хозфорами», а по трактовке событий и участвующих в них персонажей Софокл почти прямо противоположен своему предшественнику.

С этой точки зрения не имеет существенного значения, когда именно была показана «Электра» на афинском театре: около 418—417 гг., как думают одни, или после 411 г., как думают другие. Документальных данных о первой постановке не сохранилось, как не дошло никаких свидетельств и еще об одной «Электре», написанной Еврипидом. Спор о их взаимной датировке продолжается в филологии доброе столетие и ни к каким окончательным выводам не привел²⁷. В любом случае по стилистическим признакам не вызывает сомнения принадлежность «Электры» к поздним созданиям Софокла. От эсхилловских «Хозфор» ее отделяют, стало быть, по меньшей мере четыре десятка лет, наполненных крупнейшими событиями в истории Афин: возвышение и падение Перикла, Пелопоннесская война и вызванные ею

²⁶ См.: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*/ Ed. S. Radt. Göttingen, 1977. Vol 4: Sophocles. P. 69. Test 100.

²⁷ См.: *Euripides. Electra*/ Ed. by J. D. Denniston. Oxford, 1939 (и более поздние перепечатки). P. XXXIV—XXXVI; *Theiler W. Die ewigen Elekten*// Wiener Studien. 1966. B. 79. S. 102—112.

необратимые процессы в общественной психологии и морали, появление софистического движения и оппозиции ему. Ни одно из этих событий не получило в творчестве Софокла прямого отражения. Однако обусловленные ими перемены в положении в обществе отдельно взятого человека способствовали развитию усиленного интереса к индивидууму, поставленному перед сложной нравственной задачей. Интерес этот в значительной степени удовлетворяли уже «Антигона» и «Царь Эдип»²⁸. Новую ступень в формировании образа героя, связанную к тому же с активным использованием интриги, представляет собой «Электра».

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

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

Далее, и в «Хоэфорах», и в «Электре» хор призывает Зевса и Эриний в защитники опозоренного дома, взывает к олицетворенной Справедливости — Дике, вспоминает древний закон возмездия за пролитую кровь (Эл., 174—184, 472—494, 823—825,

²⁸ См.: Драматургия Эсхила... С. 185—222; Ярхо В. Трагедия Софокла «Антигона». М., 1986. С. 59—81.

²⁹ Во всех дошедших рукописях «Электры» первые два стиха звучат следующим образом: «О, отправившегося некогда походом под Трою, // сын Агамемнона, теперь ты можешь то // (увидеть) ...» и т.д. Недавняя папирусная находка заставила предположить, что первый стих — более поздняя вставка, не согласующаяся со стилем прологов Софокла. См.: *Haslam M. Authenticity of Euripides, Phoenissae, I—2, and Sophocles, Electra, I // Greek, Roman and Byzantine Studies, 1975. V. 16. P. 149—174.*

1417—1421). И там, и здесь присутствует мотив сновидения Клитемстры, вследствие чего она посылает надгробные жертвы покойному супругу (410—427, 459 сл., 479—481, 644—647), убитому в ванне и затем расчлененному при похоронах (444—446)³⁰. И там, и здесь Клитемстра мотивирует убийство супруга тем, что он принес в жертву Ифигению (531 сл., 563—576).

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

2. Употребленный в предыдущей главе термин «монодрама» мы можем с уверенностью применить к софокловской пьесе.

Трагедия-монодрама вообще достаточно широко представлена среди сохранившихся драм Софокла. Наряду с «Электрой» к ней могут быть отнесены оба «Эдипа», в которых действие сконцентрировано вокруг центрального персонажа. Соответственно в первой из них, «Царе Эдипе», главный герой находится перед глазами зрителей в течение 77,5% от всего объема пьесы,

³⁰ Прямой реминисценцией из Эсхила можно считать в «Электре» 95 сл.: отца Электры не принял с почетом в свой дом в варварской земле убийца Арес. Ср. Хоэфор., 363—366.

во второй — «Эдипе в Колоне» — в течение 87,4%; в обоих случаях это число выше, чем в «Хозэфорах». «Электра» превосходит в этом смысле обе трагедии: главная героиня остается на сцене в течение 93,4% всего сценического времени, к ней сходятся и от нее расходятся все эмоциональные импульсы, которыми насыщена трагедия, справедливо названная ее именем. Если в эсхилловском «Агамемноне» героем не в меньшей, если не в большей степени, чем заглавный персонаж, является Клитемистра, то право Электры считаться единственным героем трагедии очевидно и непререкаемо. Все остальные действующие лица нужны только для того, чтобы еще ярче высветить ее образ мучилей, ее чувства, ее надежды и ее отчаяние.

Как показано в очень содержательной работе около четверти века тому назад³¹, трагический герой Софокла, независимо от того, когда он был изображен автором, отличается известной суммой постоянных качеств. Прежде всего, принадлежа к царскому дому, он является благородным человеком, ни в какой ситуации не изменяющим высоким нравственным нормам, заложенным в нем природой. Несмотря на это (или вследствие этого), он всегда находится в ужасающем одиночестве, не понятый даже ближайшим окружением. Поступки героя представляются признаком безумия, непростительной дерзости, но попытки внушить ему повинование, апелляция к его разуму встречают с его стороны насмешки и негодование. Находясь перед выбором — поражение или компромисс, он без раздумья согласен на смерть, ибо подчинение чужой воле несоединимо с его внутренней сущностью. Уступить значит для него отказаться от самого себя. Если он находится в положении страдающей стороны, то он непримирим в гневе на обидчиков, в страстной ненависти к ним и шлет по их адресу самые страшные проклятия.

Все эти черты мы найдем и в образе Электры.

Несмотря на притеснения, которым героиня подвергается со стороны Эгисфа и Клитемистры, она сохранила верность своей благородной природе (257, 1023, 1125), побуждающей ее к славе (973, 985) и делающей для нее невыносимой измену долгу перед убитым отцом³². Электра и других мерит той же меркой: Клитемистра на словах благородна (287), но запятнала себя позорнейшим деянием (559, 586, 593, 621, 1383); Хрисофемиды имеет возможность показать, в самом ли деле она благородна (970)

³¹ См.: *Клох В. М. W. The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy.* Berkeley, 1964. P. 10-26.

³² В этом Электру поддерживает хор, считая ее истинной дочерью своего отца — благородной и мудрой, стремящейся не опозорить добрую славу (1081—1083, 1089).

или «мыслит дурно» (345), являет свою негодность, предавая покойного отца и близких (367 сл., ср. 401), и, наконец, вызывает ненависть трусостью (1027). Что касается самой Электры, то она уже много лет живет в удручающем одиночестве (τόπῃ — 119), которое еще больше усиливается при получении ложного известия о смерти Ореста (813, 1019, 1074; ср. 1319). Почему ей и теперь приходится самой отвечать за себя, наглядно демонстрирует ее спор с Хрисофемидой (943—1057). Все призывы Электры к мести и сопутствующей ей славе разбиваются о здравый смысл сестры: жёнице надо знать свое место и повиноваться власти имущим. Однако именно призыв уступить (eikatheîn), прозвучавший еще ранее из уст Хрисофемиды, меньше всего может убедить Электру, так как не соответствует ее нраву (359—361, 396 сл., 1013). Она недоступна внушению, сколько бы ни пытались научить ее уму-разуму и предусмотрительности³³; только в финале, зная о неминуемой гибели Эгисфа, Электра притворяется, что усвоила уроки жизни повиноваться сильнейшим (1465).

Невосприимчивость к советам укротить гнев (οργῆ — 222, 369, 1011) навлекает на девушку упреки в неразумении, безрассудстве, повреждении ума (398, 430, 992 сл., 1024, 1038). Она знает, что своей непримиримостью порождает врагов в лице Клитемestры и Эгисфа, но не соглашается прекратить оплакивание отца, пока жива (218—225). Ненависть Электры к убийцам не ослабевает со временем, равно как ненависть у девушки вызывает всякий, кто не принимает ее максимализма (92 сл., 104, 367, 1027). Электра решительно отвергает попытки хора успокоить ее (135, 229: «Оставьте, оставьте уговоры...»). После известия о гибели Ореста она готова остаться у ворот дворца, пока не иссохнет от страдания (817—819). Впрочем, глубина скорби не снижает в Электре жажды мести: в прологе она зовет на голову убийц божественную кару (110—118, ср. далее 209—212)³⁴; готова умереть, но отомстить (399). Узнав о смерти Ореста, она и в самом деле решает взяться за меч (954—957, 1019 сл.).

Разумеется, зритель Софокла не собирал все эти черты в единую картину, как это может сделать современный читатель, — образ Электры раскрывался перед ним в последовательной смене сцен, в которых героиня вступала в определенные

³³ См.: 330 сл., 340, 370, 395 сл., 402 сл., 429, 890, 1013, 1025, 1032, 1036, 1038, 1048.

³⁴ Стилистически оба пассажа примечательны. В первом обращает на себя внимание энергичный асиндетон: «Придите, помогите, отомстите...» (112), во втором — настойчивый ассонанс (ροῖνιμα πάθηα παθήειν πόροι — 210). Ср. с асиндетоном в молитве к Аполлону накануне свершения мести: «Прошу, молю, умоляю...» (1380).

отношения с хором, сестрой, матерью, братом и через речи и обмен стихами с партнером обнаруживала свой нрав. Задача наша сводится, стало быть, к тому, чтобы проследить, как строились эти сцены, как они взаимодействовали друг с другом, чем они обогащали образ. Предположим, однако, нашему разбору одно существенное замечание.

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

Вместе с тем перед Электрой, как и перед Орестом, нет дилеммы, которая в своей страшной реальности вставала перед детьми Агамемнона в «Хоэфорах», — у Софокла приказ Аполлона воспринимается совершенно однозначно: Орест без всяких обиняков именуется «мстителем» (14, 603, 811, 953, 1156), «помощником» в мести (455, 1393), «очистителем», «восстановителем», «исцелителем дома» (70, 72, 304). Даже порядок исполнения мести в «Электре» изменен по сравнению с Эсхилом. У Софокла Орест сражает сначала Клитеместру, а потом Эгисфа; матереубийство происходит без предварительного диалога матери с сыном. Все, что мог бы поставить Орест Клитеместре в вину, высказывает задолго до этого Электра (552—609). Слова «сын» и «мать», столь важные для Эсхила, звучат у Софокла в одном призыве Клитеместры к Оресту за сценой (1410 сл.) и притом в непосредственном соседстве с именем Эгисфа (1409) и которого женщина зовет на помощь. Все это призвано затенить проблематичность матереубийства; сосредоточить внимание на законности справедливой мести. Соответственно и динамика образа Электры

строится не на раскрытии каких-то ранее не познанных сторон бытия, не в столкновении с диалектической противоречивостью мира, а в развитии одной доминанты — жажды мести. К стадиям развития мы и перейдем.

Начальные сцены трагедии не вносят чего-либо нового в уже очерченный облик Электры; отметим только незнакомый нам прием — введение монодии Электры в пролог, который, таким образом, делится на две половины: первую, большую, составляет обмен монологами между Воспитателем и Орестом, вторую — сольная ария героини. Необычно также ее участие в пароде, где солисту принадлежит примерно половина каждой строфы и антистрофы. Электре, а не хору дает Софокл заключительные лирические стихи парода, в которых она как бы подводит итог начальной части трагедии: если виновные не заплатят пеню, равную преступлению³⁵, то поколеблется чувство благочестия у всех смертных (247—250).

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

Полный контраст Электре представляет Хрисофемиды, выходящая из дворца с жертвоприношением для покойника. Она

³⁵ Antiphonoi dikai, 248 — эсхилловский образ мщения «мерой за меру», ср. Ев., 982.

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

В полной мере ненависть Электры прорывается в начале следующего эпизода, занимающего центральное положение в трагедии. Выходящая из дворца Клитеместра упрекает дочь в том, что своими непрерывными воплями и слухами о недостойном обращении матери с нею Электра позорит родных. Не отрицая убийства Агамемнона (да и как она могла бы это отрицать?), Клитеместра пытается оправдаться, ссылаясь на жертвоприношение Ифигении (525—551). Электра отвечает ей великопленной речью³⁶, разбивая все доводы матери один за другим.

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

Установив вину матери, Электра переходит в наступление: как она содержит свою дочь? Где влечет существование Орест? (595—602). Если все это, по мнению Клитеместры, не основание для злословия, то пусть она назовет Электру «дурной, злоречивой, полной бесстыдства» (606 сл.). Продуманное нарастание оценок ведет речь героини к эффектному ораторскому завершению: «Если я от роду оказалась осведомленной в таких делах, то я ничуть не позорю твой род» (608 сл.). Никогда еще Электра не чувствовала себя до такой степени на высоте нравственной задачи («досаждать» убийцам отца. — 355 сл.), как здесь. Вскоре, однако, торжество ее приходит конец: никем не uznанный Воспитатель приносит весть о гибели Ореста в состязании колесниц.

³⁶ Это заметил уже античный комментатор в схолии к ст. 558: «Как оратор, разделила речь на части».

Яркий и динамичный рассказ Воспитателя (тем более достоверный, что на различных играх всадник нередко, стремясь обойти мету по наименьшему эллипсу, задевал за нее чекой и погибал, падая с колесницы) не только удовлетворял интерес зрителей Софокла к подробному описанию важного события (привычка, во многом восходящая к слушанию эпоса)³⁷; не только реализовывал замысел, согласно которому следовало припутить бдительность микенских владык и облегчить задачу Ореста, но и решал целый ряд художественных задач.

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

Между тем Софокл очень точно рассчитал художественный эффект сцены опознания и отодвинул ее ближе к концу трагедии, введя после рассказа Воспитателя и коммоса Электры с хором (823—870) новый эпизодий с участием Хрисофемиды: найдя на могиле отца следы жертвоприношения и прядь волос, она сделала вполне логичный вывод, что наконец-то появился столь долгожданный Орест и ищет случая для совершения мести. Этой радостью³⁸ Хрисофемиды спешит поделиться с Электрой, но встречает с ее стороны холодное презрение и негодование: уж не вздумала ли она присоединить ко всем бедам еще насмешку над сестрой? (879 сл.)

Значение новой сцены с Хрисофемидой не исчерпывается, однако, продуманным замедлением действия. Уверовав в смерть Ореста, Электра решает сама на месть и пытается найти помощника в сестре. Монолог Электры, призванный убедить Хрисофемиду, опять отличается четкостью аргументации. Сестры остались одни, надеяться больше не на кого (948—950). Пока был жив брат, ждали его (951—953), теперь же надо убить Эгисфа собственной рукой (954—957). Заметим, что все три

³⁷ При этом в задачу драматурга не входило заинтриговать зрителя в ожидании исхода событий: о нем сразу же сообщалось в одном стихе («Орест умер; я все сказал в коротком слове» — 673), а уже потом шло подробное повествование.

³⁸ *Hēdonē*—871, 873; *chará*—906, 934.

довода, содержащие объективную констатацию, занимают 10 стихов, причем каждому из них уделяется примерно равное место (3+3+4 стиха). Важнее, однако, затронуть в Хрисофемиде струны ее собственной души — и вот следующие 9 стихов апеллируют к субъективному фактору: чего еще ей ждать? Стенать и стареть, лишенной супружества (ибо не так глуп Эгисф, чтобы способствовать продолжению рода Агамемнона)? (958—966).

Теперь Электра переходит к позитивной части, занимающей новые 19 стихов (967—985)³⁹; на первый план она выдвигает благочестие и жажду славы, которые, конечно, от природы присущи дочерям Агамемнона, но теперь нуждаются в подтверждении делом. Исчерпав все рациональные доводы, Электра завершает монолог в высшей степени эмоциональным призывом: «Итак, дорогая, послушайся, помоги отцу, потрудись за брата, избавь от бед меня, избавь себя, помня, что благородным позорно жить в позоре» (986—989). Эффектная заключительная сентенция («позорно жить в позоре») не может заглушить силу волнения, вложенного в последние пять глаголов в повелительном наклонении.

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

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

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

Передать своими словами эмоциональный накал следующего затем знаменитого монолога Электры, оплакивающей брата, значит попытаться вступить в безнадежное соревнование с Софок-

³⁹ Ср. новые «во-первых» (968), «затем» (970).

лом. Этот плач надо прочитать самому, а еще лучше — увидеть на сцене в исполнении уже упоминавшейся Аспасии Папатанасиу! Мы же, пользуясь слабыми для данного случая возможностями литературоведческого анализа, отметим только те доступные наблюдению средства, с помощью которых создается настроение, захватывающее зрителя.

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

О брат мой милый! Все с собой похитив,
Как вихрь, умчался ты! В гробу отец наш,
В гробу и я, и ты уж сам — ничто.
Смеется враг, ликует в исступленьи
Мать бессердечная... (1150—1154) ⁴⁰.

В то же время можно установить определенные лексические средства, с помощью которых создается тон всего монолога. Это прежде всего троекратное наречие «теперь же» (1129, 1136, 1149, ср. 1168), каждый раз начинающее новый стих и вводящее противопоставление мрачного настоящего воспоминаниям о прошлом: как Электра любила брата, как она выходила его, как ждала. Затем это сопоставление глаголов «услать» (εκρέμνειν) и «прислать» (πρорέμνειν) в начале и в конце монолога. Вначале Электра трижды вспоминает, как она *услала* из дома спасенного брата (1128, 1130, 1132), в конце говорит о брате, *приславшем* ей вести, о злосчастном демоне, который вместо Ореста *прислал* его пепел (1155, 1158, ср. 1163). Наконец, смерть Ореста Электра отождествляет со своей смертью. Он горестно погиб вдали от сестры (1137) и тем погубил и ее (1163 сл.). Она умерла вместе с ним (1150, 1152; его прах прислал «твой и мой демон» — 1157). И завершение монолога: «Возьми меня под этот твой кров, чтобы с тобой жила я под землей, — ведь, пока ты был жив, я делила с тобой твою долю. И теперь жажду, умерев, не покидать *твоей* могилы» (1165—1169).

⁴⁰ Перевод Ф. Ф. Зелинского с небольшим исправлением, имеющим целью ближе передать синтаксический строй оригинала. «Мать бессердечная» — в оригинале непереводимое сочетание *mētēr amētōr* — «мать, не имеющая права называться матерью».

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

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

И вот из распахнутых дверей выдвигается площадка с катафалком, и мнимый чужестранец предлагает Эгисфу самому приподнять покрывало над мнимым Орестом. При виде убитой Клитемestры Эгисфу все становится ясным, но он просит выслушать его. Снова — и в последний раз — вмешивается Электра: пусть Орест скорее убьет его и выбросит труп «могильщикам, которых он достоин» (1488), т.е. псам и хищным птицам. Для нее это — единственное избавление от долгих мучений. Так замыкается круг: за двадцать стихов до конца трагедии Электра напоминает о страданиях, о которых зритель слышал в первой же ее арии в прологе.

3. Из предыдущего изложения ясно, что «Электра» вполне оправдывает название монодрамы, целеустремленно сосредото-

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

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

Эти несколько стихов дают нам представление о том, как строятся у Софокла диалоги с участием Электры, помогающие раскрытию ее образа во взаимоотношении с другими персонажами. Обмен монологами еще не решает, кто останется победителем в споре, — важнейшая роль принадлежит здесь стихомифии, где несколько реплик соединяются посредством уже знакомых нам из «Орестей» лексических скреп, которые, по насыщенности ими спора, можно сравнить с гранатой, подхваченной одной стороной и брошенной обратно, пока она не успела взорваться.

Так в приведенных выше стихах («хорошо»; «услышь — услышала»). Так и в предыдущем конфликте Электры и Клитеместры. Последняя утверждает, что дочь, невзирая на возраст, оскорбила мать. Или она не боится *позора*? Нет, отвечает Электра, ей не чудно чувство *позора*. Но д е л а матери вынуждают ее осуждать. *Позорные* деяния учат *позорному*. «Бесстыжая тварь! — взрывается Клитемestra. — Так это мои слова, мои д е л а заставляют тебя **говорить** сверх меры заносчиво?» — «Ты так **говоришь**, не я; ты творишь д е л о , а к д е л а м подыскива-

ются слова». «Может быть, ты позволишь мне принести жертву, не сопровождая ее богохульным криком?» — «Приноси жертву, велю, позволяю» (612—633).

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

Клитеместра
Орест иль ты меня молчать заставят?
Электра
Умолкли мы, — умолкла бы и ты.
Клитеместра
(Воспитателю)
Благословен приход твой, гость, за то уж,
Что ты ее заставил замолчать (795—798).

Аналогично строятся стихомифия Электры с Хрисофемидой, отвергающей ее план (1023—1049)⁴¹, и с Орестом, пытающимся остановить ее напрасный плач по брату (1176—1226). Позволим себе еще один-два примера.

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

Наряду со стихомифией средством придать диалогу в триметрах наивысшее напряжение служит так называемая *antilabé* — «перехват» одним из говорящих речи другого на середине стиха. Эсхил этим средством еще не пользовался. У Софокла в более ранних трагедиях оно употреблялось очень осторожно, в наиболее ответственных пунктах развития действия⁴². В «Электре» Софокл применяет технику «перехвата» чаще, но и здесь ограничивает ее употребление последними тремя сотнями стихов, т.е. только тогда, когда действие достигает кульминации и устремляется к развязке. Самый яркий пример — в уже упомянутой выше сцене опознания Ореста. Услышав, что живым не нужен курган, Электра переспрашивает:

— Что ты сказал?
— Святую правду, верь.
— Он жив, мой сокол?
— Если жив я сам.
— Ты-ты — Орест?
— Печать отца ты знаешь?
Взгляни, проверь, сказал ли правду я!

⁴¹ Ср. скрепы, объединяющие попарно два стиха: «разум» (1023 сл.), «бесчестье» (1035 сл.), «говоришь — сказала» (1039 сл.), «справедливость» (1041 сл.), «сделаешь — сделаю» (1044 сл.), «... не замыслишь иначе?» — «Нет ничего хуже худого замысла» (1046 сл.).

⁴² См.: «Аякс», 591—594, 981—983; «Царь Эдип», 626—629, 1173—1176.

- О день восторга!
- Да, восторга, верю.
- О голос милый!
- Ты узнала брата?
- В моих руках?
- В твоих руках навек! (1219—1226) ⁴³.

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

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

В чисто прагматическом плане, наверное, нельзя. И хотя Электра приветствует в Оресте человека, «уловками убитого, а теперь уловками спасенного», и обозначает эти уловки словом

⁴³ Пер. Ф. Ф. Зелинского с небольшим исправлением. Другие примеры *antiphrasi*, употребленных везде в достаточно ответственных пунктах диалога, см.: 1323, 1347, 1349, 1410 сл., 1424, 1426, 1435 сл., 1475, 1477, 1483, 1502 (стих поделен на три реплики), 1503.

mēchanaí, характеризующим всякого рода хитрые замыслы (1228 сл.), для спасения Ореста, во всяком случае, никаких уловок не требовалось — требовалась осторожность, которой Электра как раз непростительно пренебрегает.

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

В первую очередь она призвана содействовать наиболее полному изображению героини. Без появления Ореста с урной и скорбного монолога Электры трагедия утратила бы лучшую свою сцену. Учитывая это, мы, вероятно, не сделаем ошибки, если предположим, что Софокл, доверив рассказ о смерти Ореста Воспитателю, а доставку урны — самому Оресту (см. в прологе его план действий, 55—57), поступил так, уже задумав плач Электры над останками брата. Во-вторых, вводя интригу, Софокл не один раз влагает в уста ее исполнителям — Воспитателю и Оресту — слово «kaigós», которое обозначало не просто «время», а его наиболее благоприятный момент. У старшего современника Софокла Пиндара kaigós указывало на ту точку в непрерывном течении времени, когда личные усилия соревнующегося совпадали с божественным благоволением, — и тогда ему была обеспечена победа⁴⁴. Этот оттенок понятия kaigós присутствует в «Электре». «Не время медлить, так как мы находимся на вершине событий», — говорит Воспитатель в прологе (22). «Теперь время действовать», — подводит он итог бурным излияниям Электры (1368). Между двумя крайними точками слово «kaigós» еще несколько раз звучит в речах Ореста (31, 39, 1259, 1292), который называет kaigós «величайшим наставником людей для всякого дела» (75 сл.). Выбор нужного момента зависит не только от сообразительности людей; есть некая, неведомая им объективная реальность, kaigós, которая содействует исполнению их замыслов.

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

В самом деле, вести, которые до сих пор получала Электра об Оресте, были ложны; он скрывается и этим губит ее ожидания, не выполняет того, что обещал (168—170, 306, 319). Сообщение Воспитателя, по-видимому, подтверждает недостоверность слухов и хрупкость надежды на приход мстителя. Больше того, появле-

⁴⁴ См.: Пиндар. «Пифийские песни» (VIII, 7, IX, 78); «Немейская песнь» (VII, 58—60).

нию Воспитателя предшествует мольба Клитемстры к Аполлону обратить ее двусмысленное сновидение, «если оно враждебно», против ее врагов (647). Ясно, что под врагами она понимает своих детей; и вот ее молитва исполнилась, теперь она в безопасности, а Электра окончательно погублена (674, 677).

Этому убеждению героини противостоит рассказ Хрисофемиды: ведь она своими глазами видела знаки, свидетельствующие о жертвоприношении покойному царю (892—904). В 13 стихах девять раз повторяется в разных формах глагол «видеть» — такой интенсивности в употреблении лейтмотива мы не найдем ни у Эсхила, ни в более архаических памятниках литературы. Мало того, Хрисофемида дополняет чисто зрительное впечатление вполне разумным доводом: ведь ей хорошо известно, что ни она, ни Электра не были сегодня на могиле, а больше некому принести эти дары умершему (907—914). Общим частям своего рассказа — «зрительной» и аргументационной — Хрисофемиды подходит почти одинаковый итог: это — свидетельство возвращения Ореста (904), это — почести, совершенные Орестом (915). А что Электра? Она отвергает доказательства, принесенные сестрой, так как убеждена в справедливости того «верного свидетельства» (774), которое дал, по словам Клитемстры, Воспитатель. Что же более достойно веры — то, что видят глаза⁴⁵, или то, что воспринимает слух? Нет слов, рассказ вестника убедителен и правдоподобен и в целом, и в деталях, и все же он оказывается видимостью, а истина ускользает не только от Клитемстры, которой выгоднее принять ложь за истину, но и от Электры, которую убедительная ложь превращает в ничто. Тем не менее при виде урны она полагает, что теперь перед ней «очевидное свидетельство» (1109 снова — *tekmēron*, как в 774 и 904)⁴⁶ и все происшедшее ясно (1115).

На самом деле, как мы знаем, Электра отстоит здесь от истины дальше, чем когда бы то ни было, и продолжительная стихомифия с Орестом (1176—1223, почти 50 стихов)⁴⁷ доказывает, с каким трудом удается девушке расстаться с однажды созданным представлением. Казалось бы, и непритворное сострадание Ореста, и намек на родственные связи, и утверждение, что урна ей не принадлежит, должны были заронить в душу Электры сомнение в гибели брата. Но нет, лишь когда Орест называет себя и показывает отцовское кольцо, она сразу же проникается к нему доверием, в котором только что отказала Хрисофемиде.

⁴⁵ Ср. недоумение Хрисофемиды: «Как же я не знаю того, что явственно видел?» (923).

⁴⁶ Надежность этого свидетельства подчеркивается ассонансами: *phēmēs phērontes emphanē tekmērion*.

⁴⁷ См.: Драматургия Эсхила... С. 206—218; Трагедия Софокла «Антигона». С. 82—86.

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

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

5. Нам осталось сказать несколько слов о композиции трагедии, обращающей на себя внимание смысловой симметричностью. Ожидание мести в прологе (1—85) и ее осуществление в финале (1398—1510) составляют своего рода раму, внутри которой без труда выделяется пять звеньев, объединяющихся вокруг среднего, третьего. В первой части (86—327) — жалобы Электры, поддерживаемые хором, надежда и отчаяние; в пятой (1098—1383) — еще более глубокое отчаяние Электры, получившей известие о смерти Ореста, но на этот раз оно сменяется опознанием брата. Вторая и четвертая части изображают Электру в противопоставлении Хрисофемиде (328—471 и 871—1057), причем относительно спокойный диалог при их первой встрече уступает место ожесточенному спору во второй. Посередине оказывается сцена Электры с Клитеместрой, в которой дочь одерживает морально верх над матерью, и рассказ Вестника о состязаниях колесниц — здесь мать торжествует победу над дочерью (515—823). Выделяют эту часть в самостоятельное целое два хороших стасима (472—514 и 824—870), почти равно-великие, как примерно равны по объему и примыкающие к ним речевые сцены. Можем ли мы говорить о возвращении Софокла к фронтовой композиции, свойственной ранним трагедиям Эсхила? Едва ли.

Дело в том, что в «Электре» каждая симметричная часть во второй половине трагедии оказывается более напряженной, чем соответствующая ей в первой. Накал страстей не замирает после центрального эпизода, а все больше и больше нарастает, в результате чего кульминация сдвигается далеко от центра, в 4-й эпизодий. Монолог Электры над урной — вершина ее отчаяния, опознание Ореста, составляющее собственно кульминацию, — вершина ее надежд. Происходит же это опознание всего

лишь за 300 стихов до конца и вместе с развязкой и подготовкой к ней занимает пятую часть всего объема трагедии. Таким образом, и здесь, как в «Агамемноне», драматическое напряжение разрешается не в геометрическом центре пьесы, а далеко «вправо» от него. Фронтонная симметрия оказывается внешним средством, которое не могло быть не замечено зрителем, но не она является организующей координатой в построении действия, сосредоточенного вокруг фигуры Электры, ее страдания, ликования, мести. Вспомним, что в «Хоэфорах» Электра исчезает примерно в середине драмы и больше о ней никто не вспоминает. У Софокла активное участие героини длится едва ли не до последнего стиха, когда она призывает Ореста не поддаваться речам Эгисфа (1483—1490).

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

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

Противоречивое соотношение в «Электре» внешней симметрии и внутренней динамики представляет собой наглядный пример диалектического взаимодействия формы и содержания в античной трагедии. Еще более показательны будут в этом отношении две из поздних трагедий Еврипида.

ЕВРИПИД. «ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ», «ИОН»

В творчестве Еврипида последнего десятилетия его жизни (415—405) есть несколько трагедий с благополучным концом. Подобное завершение драмы не является само по себе особенностью одного Еврипида. Оптимистическое разрешение конфликта известно нам по «Орестее» Эсхила; оно же отличало, насколько можно судить по фрагментам, его трилогию о Данаидах и комплекс трагедий (дилогию или трилогию) о Прометее⁴⁸. Примиряющим исходом отмечен поставленный в 409 г. «Филоктет» Софокла. Но во всех названных трагедиях (или трилогиях) благополучный финал наступает после действия, насыщенного если не обязательно убийствами, то во всяком случае величайшими нравственными коллизиями и страданиями героев. У Еврипида счастливому концу предшествуют такие события, как узнавание давно разлученных брата и сестры, мужа и жены, матери и сына, а также нередко довольно хитроумные способы выпутаться из западни, в которую они не по своей воле попали. К числу этих трагедий обычно относят «Ифигению в Тавриде», «Елену», «Иона», иногда «Ореста»⁴⁹. Эти пьесы Еврипида, получившие в литературоведении название «трагедии интриги», нередко уподобляют «мещанской драме» XVIII—XIX вв., где всякого рода бытовые и семейные неурядицы чаще всего в конце концов устраниваются к общему благополучию.

Такого рода квалификацию можно принять только с весьма существенными оговорками.

Во-первых, наличие интриги не делает всякую пьесу «мещанской драмой» — достаточно назвать «Безумный день, или Женитьбу Фигаро» Бомарше, отличающуюся несомненно более широким социальным фоном, чем хлопоты Фигаро о бракосочетании с Сюзанной. Нечего уж говорить, что интрига часто занимает отнюдь не последнее место и в самой доподлинной трагедии — «Отелло» или «Макбете» Шекспира, «Разбойниках» Шиллера или испанской трагедии «плаща и шпаги». Присутствовала интрига (если пользоваться современным термином, обозначающим всякого рода обман, хитрости, уловки) и в античной трагедии — в уже известных нам «Орестее» и в «Электре» Софокла, а также в более ранних произведениях самого Еврипида: в «Медее» (431), где главная героиня обманом завоевывает доверие Ясона

⁴⁸ См.: Эсхил. С. 83 сл., 256—260.

⁴⁹ Время постановки засвидетельствовано документально для «Елены» — 412 г. и «Ореста» — 408 г. «Ифигению в Тавриде» обычно считают предшественницей «Елены» и датируют 414 г. (см.: *Matthiessen K. Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Göttingen, 1964. S. 16—65*). «Иона» по стилистическим признакам и развитию сюжета относят к промежутку между 412 и 408 гг.

и, пользуясь этим, изводит соперницу и ее отца; в «Ипполите» (428), где Федра клеветает на пасынка в посмертном письме к Тесею и становится прямой виновницей гибели чистого юноши; в «Гекубе» (ок. 424), где убитая горем троянская царица находит силы обманом завлечь к себе в палатку фракийского царя Полиместора и ослепить его, отмщая за убийство доверенного ему сына — троянского царевича Полидора. Таким образом, интрига сама по себе еще не свидетельствует об ослаблении уровня трагизма.

Во-вторых, в поздних драмах Еврипида счастливая развязка наступает только после того, как их герои успели отведать немалую долю страданий, а подчас, еще не узнав друг друга, готовились обречь на смерть самое близкое им существо. Хорошо еще, если опознание происходит в середине трагедии, тогда всю вторую ее половину можно посвятить изобретению средств спасения и весьма рискованному их осуществлению. Если же благоприятное опознание растягивается чуть ли не до конца пьесы, то можно себе представить, сколько приходится настрадаться ее персонажам и наволноваться зрителю! Правда, природа этих страданий иная, чем в драматургии Эсхила или Софокла, где герои решали ответственнейшие нравственные задачи, обусловленные диалектической противоречивостью универсума. С этой точки зрения цели, которых добиваются персонажи Еврипида, носят более частный характер (и это показательно опять же для многих других его трагедий⁵⁰), но страдающему человеку, стоящему лицом к лицу со смертью, в общем безразлично, придает ли драматург его переживаниям более общий, мировоззренческий, или частный характер. С этой точки зрения мы и подойдем к названным трагедиям, стремясь выявить при их анализе еще не известные нам принципы построения образа и сюжетосложения.

1. «Ифигения в Тавриде»⁵¹ примыкает по содержанию к эсхилловской «Орестее». Там Ореста по совершении мести окружала толпа Эриний, от которых он искал спасения в Дельфах, а потом в Афинах. Здесь выясняется, что часть Эриний, недовольных судом ареопага, продолжает преследовать матереубийцу, и Аполлон назначил ему последнее испытание: похитить в далекой Тавриде (нынешний Крым) древнее изваяние Артемиды и привезти его в Афины — тогда кончатся все мучения Ореста (77—

⁵⁰ Исключение составляют драмы, прославляющие Афины за покровительство, оказанное некогда чужеземцам («Гераклиды», «Просительницы»), и персонажи, проявляющие патриотическое самопожертвование. — Макария в тех же «Гераклидах», Менекей в «Финикиянках», Ифигения в «Ифигении в Авлиде».

⁵¹ Первоначальным названием было просто «Ифигения», и только впоследствии античные грамматиканы добавили к нему обозначение «среди тавров», чтобы отличить эту трагедию от написанной позже «Ифигении в Авлиде». Под влиянием этого названия появилось и нынешнее «... в Тавриде».

94, 937—978). Однако сделать это оказывается вовсе не легко: кумир Артемиды находится в храме, окруженном крепкими стенами и воротами на засовах (96—100). Еще хуже, что местный царь Фоант (по не совсем понятной причине) не отличается излишним гостеприимством: всех попавших в его владения эллинов он велит приносить в жертву Артемиде, и первое, что бросается в глаза тайно высадившимся в Тавриде Оресту и Пилладу, — алтарь с засохшими на нем многолетними потоками крови, хлынувшей из горла зарезанных греков (72 сл.)⁵².

Неизвестно, как бы Орест выполнил новое приказание Феба, если бы жрицей в храме Артемиды не оказалась его сестра Ифигения — та самая, которая, по общему убеждению, была принесена Агамемноном в жертву в Авлиде, чтобы обеспечить греческому флоту попутные ветры в походе на Трою. Существовала, однако, версия мифа, будто Ифигения не погибла под жертвенным ножом, а была спасена Артемидой и сделана жрицей в ее храме в Тавриде⁵³. С этой-то Ифигенией и предстоит встретиться Оресту, схваченному вместе с Пилладом таврическими пастухами и приведенному к жрице для посвящения их обоим богине. И хотя друзей поражает горячий интерес незнакомки к судьбе Агамемнона, его близких и соратников (540, 660—668), никто из них, конечно, не думает, что перед ними Ифигения, давно считающаяся умершей.

Разгадку приносит случай: не желая назвать себя, Орест все-таки сообщает, что он родом из Аргоса, и тоскующая по своим близким Ифигения решает послать домой известие о себе, освободив для этой цели одного из пленников. По желанию Ореста письмо должен доставить Пиллад, связав себя клятвой во что бы то ни стало выполнить поручение жрицы. Тут ему, однако, приходит в голову мысль, что путь по морю небезопасен, судно может потерпеть крушение, и письмо поглотят волны, — что и кому он сумеет тогда передать? Ифигения соглашается с предусмотрительным Пилладом и читает вслух письмо, чтобы он запомнил имя адресата и содержание послания. Так происходит опознание брата и сестры; теперь их общая забота — найти способ обмануть доверие Фоанта и, прихватив с собой статую богини, бежать на корабле Ореста в Грецию. Сначала все идет гладко, но затем

⁵² В жестокости Фоана получила, по-видимому, отражение кровожадность пиратов из Тавриды (см.: *Брашинский И.* Понтийское царство// Вестн. древней истории. 1973. № 3. С. 129).

⁵³ О спасении Ифигении речь шла в «Каталоге женщин», приписываемом Гесиоду [см.: *Fragmenta Hesiodica/ Ed. R. Merkelbach et M. West. Oxford, 1967, № 23 а. 21—26* (здесь она зовется Ифимедой) и № 23 б]. Согласно «Киприям», она была перенесена к Таврам (см.: *Poetarum epicorum fragmenta/ Ed. A. Bergabé. Lpz, 1987. P. I. P. 41*). Эсхил знал эту версию, но сознательно отвел ее в «Агамемноне» (248 сл.), так как иначе бы нарушилась цепочка преступлений и воздаяний. У Еврипида об обязанности Ифигении приносить в жертву греков говорится неоднократно: 6—39, 210—220, 358—377, 783—786.

отчаливший корабль не может сдвинуться с места из-за волнения на море, и Фоант велит организовать погоню. Дело спасает только вмешательство Афины: по ее просьбе Посидон успокаивает морские волны, а Фоанту она объясняет, что побег Ифигении с братом предусмотрен божественным промыслом. Таврическому царю ничего не остается делать, как повиноваться.

Краткое изложение содержания трагедии «Ифигении в Тавриде» не дает, однако, ни малейшего представления о том, чем объясняются в трагедии испытания, выпадающие на долю ее героев, какими средствами пользуется поэт для изображения их душевного состояния и как форма трагедии соотносится с ее содержанием.

В поисках ответа на первый вопрос нетрудно попасть сразу же на ложный путь, поскольку мы найдем и у Еврипида мотивы, напоминающие трактовку событий в доме Атридов в духе его предшественников. Так, почти в самом начале хор поет о гневе богов, тяготеющем над царским родом (179—202), а позже примерно так же откликается на рассказ Ореста (987 сл.). Есть в «Ифигении в Тавриде» и традиционное осуждение Париса, оскорбившего брачное ложе Менелая (13), и проклятия по адресу Елены, ради которой принесено столько жертв (8); Орест, Ифигения и хор люто ненавидят виновницу Троянской войны и были бы рады расчитаться с ней «мерой за меру» (354—358, 438—446, 522—526, 566).

Все это, однако, не более чем реминисценции уже не раз сказанного с афинской сцены — проблематика наследственной вины и божественного возмездия нисколько здесь Еврипида не заботит. Интерес драматурга сосредоточен в этой трагедии на судьбе брата и сестры, которая наложила неизгладимый отпечаток на их образ мысли и душевное состояние.

Много десятилетий спустя Аристотель в «Поэтике», выделяя составные элементы трагедии, на первое место среди них поставит действие (*prágma*, *práxis*), через которое раскрываются нравы (*éti*) действующих лиц (гл. VI, 1450 а, 15—20). Правда, под сценическим действием в античности разумелась не поединок или убийство на глазах у зрителей, как в «Гамлете», не подсыпание яда в бокал, как в «Моцарте и Сальери», не похищение предметов, могущих стать уликой, как в «Отелло», не изготовление подложного письма, как в «Коварстве и любви». Все эти атрибуты действия могли присутствовать в трагедии, но происходило оно, как правило, за пределами сцены, и о нем только сообщалось зрителю. В понятие же действия вкладывались монологи или стихомифия персонажей, в которых либо объяснялась необходимость какого-либо поступка, либо обосновывалось его совершение.

Если мы с этой точки зрения обратимся к главным персонажам «Ифигении в Тавриде», то увидим, что на протяжении почти всей первой половины трагедии ситуация складывается не слиш-

ком благоприятно для раскрытия их характеров в действии, даже в его античном понимании. В самом деле, появляющаяся в прологе Ифигения, изложив обстоятельства, при которых она оказалась в Тавриде, рассказывает дальше о посетившем ее сне; приняв его за свидетельство гибели Ореста, она готовится совершить по нему заупокойное жертвоприношение (42—64). Возлияние это затем творится на глазах у зрителя (170—177), но действия оно никак не движет. Со своей стороны Орест с Пиладом, сменяющие в прологе Ифигению, видят крайнюю трудность стоящей перед ними задачи и решают дожидаться ночи, более благоприятной для исполнения их замысла. Мы могли бы увидеть в этом некий набросок предстоящего действия, если бы со временем не узнали, что Орест в припадке безумия обрушился с мечом в руках на стадо скота, выдав этим себя и Пилادا. Теперь они оба будут приведены со связанными руками к Ифигении для принесения их в жертву Артемиде (264—335). Ясно, что ни о какой активности обоих юношей в этом положении говорить не приходится. Тем не менее и Орест, и особенно Ифигения привлекают к себе взволнованное внимание зрителей. Чем это достигается?

Для изображения Ифигении Еврипид обращается к технике лейтмотивов, хорошо известной нам еще из эсхиловской трагедии. Однако назначение этого приема в «Ифигении в Тавриде» совсем иное, чем в «Орестее». Там цепочка лейтмотивов служила для осмысления ситуаций, через которые осуществляется божественный закон справедливости. Здесь через ряд лейтмотивов трагическое прошлое Ифигении приходит в соприкосновение с не менее трагическим для нее положением в настоящем, хотя об истинной сути происходящего она еще долго не может догадаться.

Первые два лейтмотива (всего мы насчитываем их пять) можно обозначить как: (1) «заклание в Авлиде» (ключевые слова: глагол spházein — «закалывать в жертву» и родственное ему существительное sphágion — «заклание») и (2) «ложный брак» (ключевые слова: gámos — «брак», nýmpe — «невеста» и родственные с последним) — Агамемнон вызвал Ифигению в Авлиду под предлогом бракосочетания с Ахиллом. Переплетаясь друг с другом, эти два мотива проходят через все сцены с участием Ифигении, предшествующие ее опознанию.

Уже в начальных стихах пролога Ифигения вспоминает, как отец *заколол* ее в долине Авлиды, ибо Калхант объявил, что корабли не сдвинутся с места, пока Артемиде не получит в жертву *заколотую* дочь Агамемнона (6—9, 19—21, 24); поэтому, прибыв в Авлиду для *бракосочетания* с Ахиллом, Ифигения была убита мечом над жертвенным алтарем (25—27).

От этих воспоминаний Ифигению не может отвлечь даже «вещий» сон о смерти Ореста. В своих ариях в пароде Ифигения жалуется, что не в силах совершить поминальный обряд и про-

лить слезы над могилой брата, так как, по общему мнению, она лежит, *заколотая*, далеко от родины (178); ей, несчастной, от рождения выпала доля быть обреченной на *заклание в жертву* отцовскому безумию (211). В песчаную Авлиду привезли ее, *невесту, обрученную* со смертью, не с сыном Фетиды (215—217); теперь она живет на берегу Негостеприимного моря, *безбрачная*, бездетная, лишенная друзей и родины вследствие ее *брака*⁵⁴ (218—220, 222).

Развиваясь по восходящей, оба мотива снова объединяются в большом монологе Ифигении, завершающем экспозиционную часть трагедии. Сначала рассказ пастуха о пленении Ореста с Пиладом заканчивается обращением к жрице: принеся их в жертву, она взыщет с Эллады расплату за свое *заклание* в Авлиде (337—339). И вот перед Ифигенией снова встает картина далекого прошлого с такой живостью, как будто это было вчера. Как телицу, *заклала* ее в Авлиде данайцы, а руководил жертвоприношением собственный отец (358—360). Напрасно Ифигения молила о пощаде, напрасно упрекала отца, *обручающего* ее позорным *браком*. В момент, когда над ней занесен нож, мать и подруги поют в Аргосе *брачные* гимны — ее же обманом завлекли на кровавую *свадьбу*, в *супруги* ей назначен Аид, а не Ахилл (364—371).

При такой интенсивности воспоминаний о событиях, оставшихся в прошлом, не нуждается в объяснении та жадность, с которой Ифигения в следующей сцене выспрашивает захваченных чужеземцев о судьбе близких ей людей (и своей собственной!). «Жив ли сын nereиды Фетиды (т.е. Ахилл)?» — «Погиб, — отвечает Орест. — Напрасно он справлял *свадьбу* в Авлиде». — «Коварную *свадьбу*», — подхватывает Ифигения (537—539). — «А о *заколотой* дочери Агамемнона вспоминают?» (563) — Ифигения находится в совершенно исключительной ситуации, когда человек, считающийся умершим, может узнать, что говорят о нем живые. Ответ Ореста, впрочем, не радует ее: известно, что она умерла, и больше о ней не говорят (564). Прошлое встретилось с настоящим: Ифигения была несчастной жертвой, она несчастна и теперь, заброшенная на край земли и всеми забытая.

Так мы подходим еще к двум мотивам, играющим важную роль в создании ее образа: (3) девушка перенесена Артемидой в варварскую страну и (4) исполняет обязанности жрицы в ее таврическом храме. В отличие от двух уже рассмотренных лейтмотивов, во второй паре нет столь отчетливо выделенных ключевых слов; чаще других повторяются глагол *thúein* — «приносить в жертву» (и производные), а также лексические образова-

⁵⁴ В оригинале 4 прилагательных с отрицательным префиксом «а-»: *ágamos, áteknos, ápolis, áphilos*.

ния от корня sphag- («заклание») — теперь уже об обязанности самой Ифигении, но в целом лексика в этих двух мотивах варьируется, оставляя неизменным их содержание. Особенно же важно, что и эти мотивы, возникшие в воспоминаниях о прошлом, подводят нас к настоящему — к тому состоянию, в котором находится Ифигения к моменту появления пленников.

В своем развитии мотивы (3) и (4) проходят через те же опорные пункты трагедии, что и первая пара.

Вступительный монолог: воспоминания Ифигении о том, как Артемиды похитила ее с алтаря, подменив ланью, и перенесла в страну варваров — Тавриду, сделав здесь жрицей в своем храме; теперь Ифигения *посвящает в жертву* богине попавших в эти края эллинов, *закалывают* их другие (28—41).

Ария Ифигении в пароде: вместо того чтобы петь гимны аргосской Гере и вышивать картины на ткани, она окропляет кровью несчастных, оглашающих храм жалобными воплями и орошающих его достойными жалости слезами (218 сл., 221—228), — таково ее настоящее, в соответствии с которым пастух рассматривает захваченных молодых людей как вполне подходящий объект для *заклания в жертву* богине (241—245). Этими словами начинается 1-й эпизодий (ср. в нем 280, 329, 384).

Монолог Ифигении в конце того же эпизодия — непосредственная реакция на распоряжение царя отвести к ней пленников для *заклания жертвы* (335). Раньше ее сердце было ласково к чужеземцам и заставляло ее проливать слезы над горем соплеменников; теперь, ожесточенная сном, означающим смерть Ореста, Ифигения не намерена проявлять снисхождение к эллинам (344—350) — так намечается переход к ближайшему будущему, к сцене, где Ифигения встретится с братом. И хотя в этом диалоге не один раз прозвучит упоминание о жестоком обряде варваров, обрекающих на *заклание* чужеземцев, и об Ифигении как его исполнительнице (458, 490 сл., 504, 596—598, 615, 617—623, 685, 726), все содержание сцены опровергает ее собственное высказывание: зритель, ожидающий встречи с неприступной и холодной жрицей, видит вместо этого одинокую женщину, безутешно тоскующую о потерянном брате.

Поведение Ифигении в этой сцене подготавливается, наряду с развитием четырех, уже известных нам мотивов, пятым и едва ли не самым значительным: мыслями о брате. При этом, если воспоминания о жертвоприношении в Авлиде и ложном браке обращены в прошлое, а мотивы, характеризующие положение Ифигении как жрицы, соединяют прошлое с настоящим и проецируют ее поведение в будущее, то в мыслях об Оресте Ифигения начинает с настоящего и только потом возвращается к прошлому, чтобы затем вернуться опять к настоящему.

Из пролога мы уже знаем, что Ифигения считает Ореста умершим (55 сл.) и готовится принести ему надгробные возлия-

ния (61). В пароде Ифигения делится своим планом с прислужницами (149, 156—158) и подробнее описывает сам обряд возлияния (159—166), к которому она тут же приступает (170—174). В арии, завершающей парод, Ифигения снова оплакивает умершего в Аргосе брата, которого она видела последний раз еще грудным младенцем, нежным малюткой на руках у матери (231—235). Образ Ореста-младенца, уводящий Ифигению в прошлое, воскрешается в ее сознании, когда она вспоминает о последних минутах, проведенных в Аргосе: срочно вызванная в Авлиду, Ифигения даже не успела взять на руки брата, откладывая на будущее радостную встречу с родными, — теперь же Ореста нет в живых, и вместе с ним погибли все надежды (373—379). Есть, впрочем, в этих словах Ифигении один нюанс, чрезвычайно важный для дальнейшего. «О несчастный Орест, — восклицает она, — если ты де й с т в и т е л ь н о умер, каких благ ты лишился, какого величия, доставшегося тебе в наследство от отца!» (378 сл.). Впервые, и мимолетно, возникает у Ифигении сомнение в достоверности ее сновидения.

Таким образом, по меньшей мере до середины трагедии средством для раскрытия образа главной героини служит в «Ифигении в Тавриде» изображение ее не в действии, а в воспоминаниях о пережитом страдании. Приходя в соприкосновение с настоящим, эти воспоминания не теряют ни глубины, ни эмоциональной окрашенности. Напротив, если в прологе Ифигения повествует о происшедшем в Авлиде в сравнительно спокойном тоне, то в монологе в конце 1-го эписодия (344—391) прорывается не остывшая за столько лет ненависть к Елене и Менелаю, а врезавшиеся в память детали (ее руки, то вздымающиеся к лицу отца, то охватывающие его колени) и ее собственные слова, произнесенные 17 лет тому назад, придают воспоминаниям о прошлом силу сиюминутного переживания.

Так мы, вместе с героиней трагедии, возвращаемся к настоящему как к обязательному предмету изображения во всякой драме, ибо только настоящее является носителем трагической ситуации. Прошлое может объяснить возникновение этой ситуации, к прошлому могут восходить завязавшиеся некогда конфликты — разрешение они должны получить в настоящем, пробуждающем соучастие зрителя. Точно так же и в «Ифигении в Тавриде»: сострадание зрителя к героине, вызванное ее прошлым, создает весьма напряженный эмоциональный фон для восприятия трагизма наличной ситуации. В чем суть этого трагизма и чем обеспечивается заинтересованность зрителей в судьбе, ожидающей героев драмы?

2. В сюжетной экспозиции «Ифигении в Тавриде» (если понимать под экспозицией всю часть трагедии, предшествующую встрече главных героев) просматривается интересная ситуация, скрытая от персонажей, но вполне доступная зрителям: только

им едва ли не с первых стихов становится ясно, что жрица, творящая мрачный обряд, и чужестранец, обреченный стать ее жертвой, — родные брат и сестра. С того момента, как они оказываются лицом к лицу, весь интерес зрителя сосредоточивается не на том, *что* будут делать не знающие друг друга брат и сестра, а *как* они друг друга узнают (если вообще узнают). Но еще задолго до того, как произойдет первая встреча неопознанных детей Агамемнона, драматург ставит их в такое положение, которое создаст все более нарастающую трагическую двусмысленность. Она вырастает из противоречия между истинным положением вещей и собственным представлением людей о действительности и придает первой половине трагедии динамизм, ничуть не уступающий напряженному ожиданию развязки, скажем, в «Царе Эдипе».

Начнем с содержания сна, побудившего Ифигению к совершенно зауспокойных возлияний. Она видела себя в Аргосе, под сенью родительского крова, который неожиданно начал рушиться от землетрясения, так что уцелел только один столб, одаренный человеческим голосом. С его капители струятся золотистые волосы, а Ифигения окропляет их священной влагой, как она делает это с обреченными на смерть пришельцами. Поскольку единственный столб, уцелевший от родного дома, естественно отождествить с последней опорой рода Атридов — Орестом, Ифигения считает свой сон достоверным свидетельством случившегося: брат погиб (42—58). Чтобы совершить поминальный обряд, Ифигения уходит за прислужницами, а на оркестре появляются Орест и Пилад. От фразы, в которой Ифигения без малейшего сомнения констатировала, что Орест умер (56), до обращения Пилада, называющего Ореста по имени (71), проходит всего несколько минут — и вот уже зрителю становится известным не только то, что Орест жив, но и то, что он находится всего лишь в нескольких шагах от сестры, считающей его погибшим.

Следующие за прологом две сцены развивают контраст между представлением смертных о действительности и истинным положением вещей: в то время как Ифигения совершает возлияние в честь умершего Ореста, пастух приносит известие о пленении двух юных эллинов, одним из которых, как знает зритель, является Орест. Подобно тому как жертвоприношение Ифигении в Авлиде, представляющееся всем грекам несомненным фактом, в действительности — чистая иллюзия, так же иллюзорна уверенность Ифигении в гибели Ореста, сопровождаемая жертвоприношением мнимому умершему.

И вот они стоят друг против друга, не подозревая этого: сестра, все годы мечтавшая о встрече с братом, и брат, которого она скоро обречет на смерть. Перед Ифигенией — последняя опора ее родительского дома, разоренного, как землетрясением, чередой убийств; с головы Ореста ниспадают золотистые воло-

сы — все так, как она видела во сне. Если бы ей пришло в голову отнести вещей сон к настоящему, а не к прошлому! Начинаящийся диалог брата с сестрой отличается, с одной стороны, замечательной психологической достоверностью, с другой — искусством, с которым каждый раз отодвигается узнавание.

Так, первый же вопрос, обращенный жрицей к пленникам, содержит очень интересный психологический нюанс. «Кто — родившая вас некогда мать, кто — отец? — спрашивает Ифигения. — И кто сестра, если она есть? Каких она лишится двух родных юношей, оставшись без братьев!» (472—475; Ифигения принимает Ореста и Пилада за родных братьев). Если первая часть ее вопроса вполне закономерна — при встрече с чужестранцем надо узнать его происхождение, — то вторая часть никак не отвечает этикету и выдает владеющее Ифигенией беспокойство: ни одному эническому или трагическому герою никогда не приходило в голову интересоваться сестрами гостя, поскольку наличие или отсутствие сестер ничего не меняло в его общественном положении.

Столь же субъективно и психологически объяснимо нежелание Ореста назвать свое имя: зачем позорить и без того запятанный страшными преступлениями род новым бесславием (502—504)? Одно дело назвать себя противнику перед честным поединком в бою, другое — в ожидании заклания от руки безвестного храмового прислужника. Поэтому и свой родной Аргос Орест называет только в ответ на повторную просьбу жрицы (505—508).

Наряду с этим и Ифигения, и Орест пропускают мимо ушей иногда загадочную, иногда бросающуюся в глаза повышенную эмоциональную реакцию на сообщение другой стороны.

При упоминании Аргоса Ифигения с необыкновенной живостью переспрашивает: «Ради богов, чужеземец, ты вправду там родился?» (509). Узнав о благополучном возвращении Елены, с горечью восклицает: «О ненавистная эллинам, не мне одной!» (525). С радостью она узнает о гибели Калханта и желает такого же конца Одиссею (533, 535). С непонятным для чужого человека отчаянием Ифигения реагирует на известие о смерти Агамемнона: «Умер? От какой беды? О горе мне!» (549)⁵⁵. Точно так же непостижимо, почему она столь близко к сердцу принимает ответ Ореста, что об умершей Ифигении все позабыли: «Несчастлива и она, и убивший ее отец!» (565). Не заметить этого повышенного интереса к событиям в доме Атридов Орест, конечно, не может (ср. 660—668), как не может заподозрить в неведомой ему жрице давно умершую Ифигению.

Но и ей не может прийти в голову, что гордый и в беде чуже-

⁵⁵ Признаком повышенной эмоциональности служит деление одного стиха на три кратких предложения. Ср. 577.

земец — не кто иной, как столь желанный ее сердцу Орест, хотя его двусмысленные ответы могли бы привлечь к себе ее внимание. Елена вернулась домой на беду одному из его близких (522): и он вкусил от ее браков (526); Агамемнон погиб и этим погубил другого (548) — все это звучит достаточно двусмысленно. Наконец, на прямой вопрос, где же сейчас Орест, Ифигения получает ответ: «Он, несчастный, нигде и везде» (568). При близкой заинтересованности в судьбе Ореста Ифигения непременно должна была бы попытаться растолковать этот ответ, она же, замороженная своим сном, восклицает только: «Лживые сны, прощайте! Нет вас больше» (569): раз чужеземец не подтвердил «известия» о смерти Ореста, стало быть, тот жив. Ифигения, конечно, не думает, что в эти минуты ее сон ближе к осуществлению, чем когда бы то ни было...⁵⁶

Своей вершины трагическое взаимонепонимание брата и сестры достигает в небольшом диалоге после того, как Ифигения предлагает избавиться от смерти одного из друзей, чтобы тот отвез в Аргос ее письмо. Выбор ее падает на Ореста, который, однако, решительно отказывается от спасения своей жизни ценой жизни Пилада. Восхищенная его благородством, Ифигения восклицает: «О, если бы таким был тот из моих близких, кто остался в живых! Ведь и у меня, чужеземцы, есть брат, только я не могу его увидеть» (611—613), — в действительности проявляющий такое благородство чужеземец и есть ее брат, которого она видит перед собой, только жить ему осталось считанные минуты... И когда Орест, сознавая это, выражает, по-видимому, совершенно ирреальное желание, чтобы его похоронила сестра (627 — он думает об оставшейся в Аргосе Электре; ср. 562), он не отдает себе отчета в том, насколько близко его желание к осуществлению. В свою очередь, Ифигения, которая пытается хоть отчасти утешить Ореста, обещая устроить ему самые пышные похороны (628—635), не понимает, конечно, что этим она максимально приближается к исполнению его, казалось бы, неисполнимого желания. Однако ее собственное намерение доставить своим письмом радость любимому брату (639—642) представляется еще более безнадежной затеей зрителю, знающему, где на самом деле находится брат Ифигении и кому грозит смерть от ее руки.

Чем ближе Ифигения к своей цели — сообщить о себе брату, тем меньше времени остается жить Оресту. Сейчас Пилладу будет

⁵⁶ В стихомифии Ифигении и Ореста мы найдем достаточное количество лексических скреп, которые, однако, не столько двигают вперед действие, сколько служат изображению эмоционального состояния говорящих. См., например, 500—501 («По справедливости можно назвать меня Неудачливым. — Не о том я спрашиваю; это ты оставь на долю удачи»); 534—535 (Одиссей «еще не возвратился домой... — Пусть бы ему погибнуть, не дожив до возвращения»); 548—549 (Агамемнон «умер, несчастный... — Умер?..»); 569—571 («Лживые сны, прощайте!... — Но и боги, которые слывят мудрыми, бывают не менее лживы, чем крылатые сны»).

вручено письмо, другой же пленник пойдет под жертвенный нож. И хотя Пилад успокаивает друга замечанием о превратности земного (721 сл.), никакой надежды на спасение нет. К тому же трагизм положения во много раз усугубляется тем, что Оресту угрожает гибель со стороны самого близкого ему существа.

Подобная ситуация складывалась и в нескольких других трагедиях Еврипида, известных нам, правда, только в отрывках. В «Кресфонте» (поставлен не позже 425 г.) и в «Александр» (показан за год до «Ифигении в Тавриде») неузнанному сыну грозила смерть от руки матери, и только вмешательство кого-то из старых слуг предотвращало ужасный поступок⁵⁷.

В «Ифигении в Тавриде» такой способ неожиданного опознания близкого человека не мог быть использован. Напротив, встреча с сестрой происходит при обстоятельствах, никак не способствующих взаимному узнаванию: для Ореста Ифигения давно умерла, ей же Орест представляется счастливо царящим в далеком Аргосе (804). Только предусмотрительность Пилада, допускающего возможность потери письма при кораблекрушении, наталкивает Ифигению на мысль огласить вслух содержание ее послания.

Мы воспроизведем его здесь в выдержках, показывающих, кстати, как четыре из названных выше пяти лейтмотивов, доминировавших в первой трети трагедии и проникших, отчасти, в диалог еще не узнавших друг друга брата и сестры, снова выступают в тесном взаимопереплетении в кульминационном пункте трагедии.

— *«Сообщи Оресту, сыну Агамемнона, —* начинает Ифигения. — *Шлет это письмо Ифигения, закланная в Авлиде и для вас умершая, на самом же деле — живая... Брат, забери меня из арварской страны в Аргос, не дай умереть здесь и прекрати мое участие в этих закланиях для богини, в которых мне выпадает доля убийцы чужеземцев. Иначе твоему дому я буду проклятием, Орест, — я дважды повторяю имя, чтобы ты запомнил, —* обращается она к Пилладу и продолжает: *«Скажи, что богиня Артемиды спасла меня и поселила в этой земле, подменив на алтаре ланью, которую принес в жертву мой отец, думая, что вонзает в меня острый меч»* (769—771, 774—776, 778 сл., 783—786).

Естественно, что первое же упоминание имени адресата вместе с именем отправителя действует на обоих друзей как мощный удар грома среди ясного неба. На зрителя же, вероятно, не меньшее впечатление производила совершенно потрясающая прозаичность, которой сопровождается опознание Ифигении Орестом, когда на его взволнованное восклицание: «Где же она (т.е.

⁵⁷ См.: Шопина Н. Р. Папирусное «содержание» трагедии «Александр» и ее место в творчестве Еврипида // Вестн. древней истории. 1986. № 1. С. 121—123.

Ифигения)? Умершая вернулась обратно?» (772) — Ифигения, поглощенная декламацией письма, отвечает как бы мимоходом: «Она перед тобой... Не перебивай...» (773). В свою очередь, признание Ореста сестрой, хотя и требует более серьезных доказательств, обставляется с максимальным для греческого театра правдоподобием: три приметы из четырех Орест знает со слов Электры, так как сам он был слишком мал, чтобы их запомнить (811—821), и только последнюю он приводит от собственного имени: вернувшись из изгнания, он видел в спальне Ифигении древнее копьё Пелопа, перешедшее по наследству к его внуку Агамемнону (822—826) ⁵⁸.

После разрешения столь напряженной ситуации брат и сестра, конечно, имеют право на радость и ликование, выражаемые в лирическом дуэте (827—899). Ведущая роль принадлежит здесь Ифигении, поскольку женщина в греческой трагедии (мы видели это уже в софокловской «Электре») отличается большей импульсивностью, чем мужчина, — и в горе, и в радости.

Последний раз в устах Ифигении звучат лейтмотивы, напоминающие о ее лживом браке и о жертвоприношении в Авлиде (853—861) ⁵⁹. И тут же, несколько стихов спустя, воедино сливаются два эмоциональных потока, до тех пор поделенные между действующими лицами и зрителями. Для первых главным до сих пор было переживание их прошлого и настоящего; для вторых — ожидание будущего. Теперь внимание и тех и других обращено исключительно в будущее, и новые задачи, встающие перед героями, приводят к существенному повороту в сюжетосложении.

3. Еще при первом появлении на оркестре Ореста с Пиладом зрители слышали, что Аполлон велел им доставить в Аттику кумир Артемиды, либо используя благоприятный случай (*týche*), либо прибегнув к каким-нибудь уловкам (*téchnai*, 90). Соответственно Пилад уже тогда предлагал добиваться цели всеми возможными средствами (*mēchanai*, 112), на успешность которых Орест, впрочем, не слишком рассчитывал (101). В дальнейшем, как мы знаем, судьба оказалась совсем неблагоприятной для молодых греков, так что все надежды на хитрость и уловки пришлось оставить. Теперь, после опоздания брата и сестры, два новых мотива — поиск выхода из сложившейся обстановки и спасение всех троих — овладевают их сознанием. На этот раз лейтмотивы служат для обрисовки не внутреннего мира персонажей, а ситуации, которой они должны овладеть.

Уже в коммесе Ифигения взывает к счастливому случаю (*týche*) в поисках выхода (874 сл.); свою задачу она видит

⁵⁸ Показательно, что две приметы (вода для предбрачного омовения и локонов, посланный Ифигенией матери, 818—821) снова напоминают о жертвоприношении девушки, вызванной в Авлиду якобы для брака.

⁵⁹ Впоследствии Ифигения вспоминает Авлиду уже в связи с надеждой на новое спасение (1082 сл.).

в том, чтобы изыскать какое-нибудь средство (883). Однако здесь Ифигения еще надеется на помощь извне: «Какой бог, какой смертный, какой непредвиденный случай укажет выход из безвыходного положения, явит двум, еще уцелевшим Атридам избавление от бед?» (895—899). В этом с ней согласен и Орест, рассчитывающий на поддержку судьбы (909 сл.), в то время как Пилад предпочитает ориентироваться на собственные силы. Звучащее в его устах слово «спасение» (905) заставляет нас обратить внимание на самый значительный из лейтмотивов, входящих в нашу трагедию. Этот мотив, повторяющийся с настойчивостью, которая не уступает архаической композиционной технике ранних трагедий Эсхила, — «спасение» (ключевое слово: глагол *sōzein* — «спасать»; гораздо реже существительное *sōtēria* — «спасение»). Мысль о спасении пронизывает трагедию, начиная от первой встречи Ореста с Ифигенией (со ст. 456) и кончая заключительными анапестами хора; она связывает прошлое с настоящим, настоящее с будущим и сама претерпевает заметную трансформацию, отражающую резкий перелом в развитии сюжета⁶⁰.

В прошлом спасительное вмешательство богов сыграло решающую роль в судьбе Ифигении и Ореста: первую *спасла* в Авлиде Артемида (784), второго — в суде ареопага Аполлон и Афина (965, 1469, ср. 975 — Орест требует, чтобы Аполлон снова *спас* его от Эриний, и 923 — Орест называет своим *спасителем* Пилада). Однако Орест, попавший по воле Аполлона в Тавриду, стоит теперь перед окровавленным алтарем местной богини и не видит себя никакой надежды на *спасение* (487), несмотря даже на предложение Ифигении *спасти* Ореста (582, 590, 593, 594), если он возьмется доставить ее письмо в Аргос: *спасаться* ценой жизни друга он считает величайшим позором (607). И хотя Пилад думает то же самое (679), ему приходится уступить желанию Ореста (695), и в новом диалоге с Ифигенией на все лады обсуждается вопрос, как обеспечить *спасение* Пилада и *спасти* от опасностей, подстерегающих в морском путешествии, письмо Ифигении (746, 751, 757, 762, 765 дважды).

Как мы помним, именно желание Пилада донести до адресата содержание послания таврической жрицы служит поводом для ее опознания, и с этого момента все мысли героев устремлены на поиски пути к их *спасению* (979, 984 дважды, 995, 1005, 1028, 1067, 1318), идет ли речь о надежде на помощь Артемиды (1083, 1084, 1399) или женщин, составляющих хор (1062, 1068, 1075, 1490); предлагает ли Орест ради *спасения* убить местного царя (1022), или тот думает, что разгадал уловку пленников, пытавшихся побудить Ифигению *спасти* их (1184). И в то время

⁶⁰ Со ст. 456 до конца пьесы мотив спасения представлен 39 раз, не считая сомнительного ст. 1025. При этом в последней трети трагедии (905—1499) он встречается 24 раза, т.е. один раз на каждые 25 стихов.

как стражник уверен, что у беглецов нет больше надежды на спасение (1413), богиня Афина покидает Тавриду, чтобы сопровождать их корабль, предохраняя от случайностей (буквально: *спасая*) изображение Артемиды (1490).

Теперь Ифигения, охваченная жадной спасения себя и своих близких, пускает в ход «уловки» и «выдумки» — всего в четырех стихах представлен весь набор слов, характеризующих деятельность персонажей в трагедиях интриги: *téchnai*, *exéigema*, *sóphisma* (1029—1032). Вот уж где Ифигения вполне компенсирует свое бездействие в первой половине трагедии! Она заставляет Фоанта поверить в необходимость очищения статуи Артемиды морской водой на пустынном берегу; приказывает горожанам сидеть взаперти по домам, чтобы не оскверниться лицемерием матереубийцы; надолго оставляет стражников в бездействии за прибрежными скалами, пока корабль Ореста готовится к отплытию (1163—1212, 1329—1344).

Возможность проявить свою активность возникает, наконец, и у Ореста: чтобы отбиться от преследователей, он пускает в ход кулаки и пинает стражников Фоанта ногами (1364—1374) — пусть это и не столь благородная техника боя, но теперь она применяется в борьбе не против почудившихся ему призраков, а против вполне реального противника.

Заметим также, что лейтмотив спасения сопровождается в нескольких случаях двусмысленностью, как это имело место в первой половине трагедии в связи со встречей брата и сестры. Только там эта двусмыслица носила трагический характер, усиленная опасностью для Ореста, здесь она приносит удовлетворение и самой Ифигении, и зрителям, так как ставит в нелепое положение варварского царя, которому не мог сочувствовать никто из публики.

Вот несколько примеров этой интригующей двусмыслицы, содержащихся в диалоге Ифигении с Фоантом⁶¹.

Выслушав объяснение Ифигении, царь полагает, что очищенные от скверны чужеземцы будут более угодны богине. «И для меня это было бы лучше», — подтверждает Ифигения (1195). Затем она просит заключить пленников в оковы, так как «грекам ни в чем нельзя верить» (1205). Вполне оценив это и другие распоряжения своей жрицы, Фоант искренне хвалит ее: «О, как ты заботишься о моем народе!» «И о тех, кто мне дороже всего», — добавляет Ифигения. «Это — обо мне», — резюмирует царь (1212 сл.). Наконец царь дает Ифигении наказ совершить обряд очищения по всем правилам, даже если это потребует много времени. «О, если бы очищение удалось по моему желанию!» — восклицает Ифигения. «Я молюсь об этом вместе с тобой», — поддерживает ее Фоант (1221).

⁶¹ Большая часть примеров находится в отрезке, написанном трохенческими тетраметрами, в которых стихи 1203—1221 поделены между двумя говорящими.

Последний пример скрытой двусмыслицы дает нам молитвенное обращение Ифигении к Артемиде перед тем, как покинуть сцену. «О царственная дева, дочь Зевса и Лето, если я смою с них осквернение убийством и совершу жертвоприношение в должном месте, ты будешь жить в чистом доме, и мы будем счастливы. Об остальном умалчиваю, — меня понимают боги, знающие больше смертных, и ты, богиня!» (1230—1233). Если вторая фраза звучит несколько загадочно, хотя в ритуале и в самом деле не принято называть все своими именами, то первая — сплошь двусмысленна. Для непосвященного в заговор Фоанта слова Ифигении означают, что после очищения статуи Артемиды и ее храма (это поручено как раз ему самому), а также принесения в жертву чужеземцев благосклонность богини вернется к таврам, и они будут счастливы. Ифигения же думает совсем о другом: при благоприятном исходе кумир Артемиды окажется не в варварской стране, оскверненной кровью эллинов, а в чистом храме, и спасшие статую Орест, Ифигения, Пилад будут счастливы на вновь обретенной родине.

Итак, царь обманут, пленники свободны, статуя Артемиды похищена — остается ждать счастливого конца? Мы знаем, однако, что его обеспечивает только вмешательство Афины, которая, как и полагается *deus ex machina*, развязывает последний оставшийся узел и вводит действие в рамки реально существующего культа: кумир Артемиды будет доставлен в ее храм в аттическом поселении Браврон, а Ифигения останется и там ее жрицей (1446—1467). Появление Афины, на чью помощь брат и сестра могли рассчитывать только теоретически (ср. 1012—1014, 1082—1088, 1398—1408), ставит исследователей творчества Еврипида перед парадоксальной ситуацией. Пока персонажи «Ифигении в Тавриде» бездействовали, оплакивая свое положение, они, не подозревая того, готовили взаимное узнавание и избавление. Когда же они приступили к хорошо рассчитанным активным действиям, они едва не потерпели поражения — и погибли бы без помощи божества. Как следует расценивать вмешательство Афины в этой трагедии Еврипида, вообще достаточно склонного к критической оценке богов?

Прежде чем ответить на поставленный вопрос, подведем некоторые итоги предшествующему изложению.

Несмотря на благополучный исход, действие в «Ифигении в Тавриде» носит достаточно трагический характер, который возникает из противоречия между истинным и кажущимся, знанием и неведением, деятельностью и бездействием, замыслом и исполнением. Этот комплекс противоречий свидетельствует о том, что мир кажется Еврипиду достаточно неупорядоченным, а человек в нем — предоставленным случайностям, которые не всегда могут привести его к спасению. Так, Орест, посланный

волей Аполлона в Тавриду и избежавший смерти от рук собственной сестры, все равно попал бы в плен к Фоанту и увлек вместе с собой на гибель Ифигению и Пилада, если бы в ход событий не вмешалась Афина. Ее участие в судьбе Ифигении и Ореста является для Еврипида последним средством, чтобы сохранить миру хоть часть той разумности, которой он обладал в глазах Эсхила и Софокла. Что действия героев, направленные на достижение сугубо личных целей, сужают масштабы трагизма, не подлежит сомнению. Но очевидно и то, что глубокое страдание людей, наполняющее эту трагедию, находит разрешение не только в собственной активности индивидов, но и с помощью божества, вводящего частный эпизод если не в некую закономерность мира в целом, то хотя бы в достоверное в глазах греков историческое прошлое.

4. Если мы теперь окинем взором содержание «Ифигении в Тавриде», то обнаружим в развитии действия определенную симметрию. Орест прибывает в Тавриду по приказу Аполлона, а его возвращение обеспечивает Афина — так создается «божественное» обрамление, внутри которого разворачивается деятельность (или протекает вынужденное бездействие) смертных. Своими действиями в первой трети трагедии Орест выдает себя (об этом рассказывает пастух) и готовит себе смерть, в последней трети он готовит себе спасение (о его действиях рассказывает вестник), но волнение на море снова грозит ему смертью. В первой трети трагедии между Орестом и Ифигенией разыгрывается своеобразный поединок, в котором мрачное благородство еще не узанного брата встречается с горячей заинтересованностью не узанной им сестры; в судьбе ее родных в последней трети трагедии разыгрывается не менее своеобразный поединок между Ифигенией и Фоантом. Интенсивность обоих поединков усиливается сопровождающей их двусмысленностью, которая в первом случае может привести к гибели Ореста, но приводит к его опознанию, а во втором случае должна спасти беглецов, но чуть было не оборачивается их гибелью. В первой трети трагедии Ифигения, опечаленная сновидением, оплакивает себя и брата, в последней трети стремится спасти брата и себя. Водоразделом между двумя столь контрастными по содержанию частями трагедии служит сцена с письмом, ведущая к взаимному узнаванию брата и сестры.

Симметрии в содержании «Ифигении в Тавриде» полностью соответствует соразмерность в ее построении.

Середину трагедии занимает обширнейший 2-й эпизодий (456—1088=633 стиха), в котором первые 187 стихов (456—642) и последние 187 стихов (902—1088) составляют ямбические триметры. Между ними расположен короткий коммос (643—657), сцена с письмом (658—826) и новый коммос (827—901), присое-

диняющийся к узнаванию брата и сестры. Сам этот эпизод начинается ровно посередине центрального блока, в ст. 769, и почти посередине всей трагедии. Обрамляется 2-й эпизодий двумя равновеликими стасимами по 64 стиха в каждом (392—455 и 1089—1152). Два комплекса, расположенные перед 1-м стасимом (1—391) и после 2-го (1153—1499), не будучи вполне равновелики (391 и 347 стихов), содержат почти одинаковое число речевых стихов (278 и 297) и построены по принципу зеркального отражения: прологу — пароду в форме коммоса — 1-му эпизодию (Ифигения и пастух) соответствуют 3-й эпизодий (Ифигения и Фоант) — 3-й стасим — речевой эксод.

Соотношения эти слишком очевидны, чтобы считать их случайными, хотя Еврипид, конечно, не предполагал, что зрители станут регистрировать их с точностью до одного стиха тут же, во время показа трагедии. Указанные выше соразмерности должны были производить впечатление в целом, поскольку чувство меры у афинского зрителя было воспитано длительным восприятием произведений словесного искусства на слух.

Мы же имеем право констатировать, что Еврипид бесспорно пользуется фронтоной композицией, в свое время выработанной Эсхилом и им же самим отвергнутой. Как объяснить это возвращение к формальной структуре полувековой давности на совершенно новом мировоззренческом этапе? Причину следует искать в том, что при всем интересе Еврипида к индивидуальным персонажам «Ифигении в Тавриде» ее содержание составляет все же событие — появление Ореста в Тавриде, грозящая ему смерть, избавление от нее, попытка бегства, новая опасность и новое избавление, теперь уже с помощью божества. Но ведь и содержание ранних трагедий Эсхила (наиболее ярко это видно в «Персах») тоже составляло событие: поход Ксеркса, его поражение и последствия для персидской державы. В обоих случаях содержание как бы описывает дугу: в «Персах» это сон Атоссы, возникающая из него тревога, рассказ вестника о битве при Саламине, возвращение Ксеркса; в «Ифигении в Тавриде» это сон Ифигении, возникающее из него горе, опознание, попытка бегства.

Объяснение изображаемых событий у Эсхила и Еврипида, естественно, различное, как различаются оба поэта в понимании места, принадлежащего в мире божеству и человеку. Кроме того, «Ифигения в Тавриде» отличается от «Персов» тем, что развитие событий происходит в ней через неоднократные подъемы и спады, что сновидение Ифигении не оправдывается, в отличие от сновидения Атоссы, подтверждаемого всем дальнейшим ходом действия. Но при всем том в центре двух столь отдаленных по времени и столь различных по толкованию мира произведений остается событие, для художественного оформления которого

греческие трагики считали, по-видимому, наиболее подходящим средством именно фронтонную структуру⁶².

5. Обращаясь ко второй из обозначенных в заголовке трагедий Еврипида — «Иону», мы после сравнительно подробного анализа «Ифигении в Тавриде» можем ограничиться только выявлением тех черт, которые их либо сближают, либо отличают одну от другой.

Начало «Иона» действует не столь мрачно на зрителя, как тревожное сновидение Ифигении и алтарь с засохшими потоками крови перед храмом Артемиды. Напротив, Гермес (ему поручен в «Ионе» пролог) сообщает, что ребенок, некогда тайно рожденный афинской царевной Креусой от Аполлона и ею подброшенный (будущий Ион), был по воле бога перенесен в Дельфы и не далее как сегодня будет найден своей матерью. Оптимистическому предсказанию Гермеса соответствует идиллический характер пролога: юный служитель Аполлона поднимается с рассветом, чтобы смести пыль с храмовых ворот. Окрестные вершины алеют под первыми лучами солнца, стаи птиц слетаются к порогу святилища (82—111) — все выдает полное слияние молодого прислужника Аполлона со своим богом и природой. Той же атмосферой умиротворенного спокойствия дышит выход хора, с любопытством рассматривающего барельефы на фронте храма (194—218).

Гермес, однако, умолчал о многом, что произойдет до опознания Креусой сына. В частности, этого юношу, прислуживающего сейчас Аполлону, бог назовет сыном нынешнего афинского царя Ксуфа, женившегося на Креусе и до сих пор не имеющего от нее детей. Ее же, оставшуюся бездетной, необходимость принять под свой кров в качестве пасынка чужого ей человека ожесточит до такой степени, что она будет искать случая отравить его здесь же, в Дельфах. Попытка эта не удастся, и, в свою очередь, Креусе будет грозить смерть от разъяренных дельфийских граждан во главе с Ионом (1112, 1222 сл., 1237, 1240, 1261—1281). Только вещи, оставленные при подкинутаго ребенка, позволят матери узнать в наследнике Ксуфа собственного сына. Таким образом, к конечной цели — опознанию матери и сына — приведет отнюдь не легкий путь, на котором оба будут замышлять друг другу гибель. Эта сторона сюжета напоминает нам первую половину «Ифигении в Тавриде» — с той разницей, что там смерть грозила одной стороне, и то без всякого злого умысла, здесь же с обеих сторон возникает взаимная ненависть.

Сначала, однако, мать, ищущая сына, и сын, тоскующий по матери, встречаются друг с другом и проникаются взаимной

⁶² См.: *Jarcho V. N. Aischylos und nachaischyloische Tragödie// Aischylos und Pindar: Studien zu Werk und Nachwirkung/ Hrsg. von E. G. Schmidt. Berlin, 1981. S. 119—127.*

симпатией, не зная, с кем каждый из них имеет дело. Иона глубоко трогают слезы Креусы (241—248, 255) и ее бездетность (305—307, 429—436), вызывающие в нем ответную откровенность (308—325). Если добавить, что бесследно пропавший младенец был бы ровесником Иона (354), что она хорошо понимает его тоску по матери (359—361), то не придется удивляться возникающей между ними душевной близости (как между Ифигенией и Орестом), на фоне которой еще более чудовищными выглядят последующие события.

Найдем мы также сходство между «Ионом» и «Ифигенией в Тавриде» в противопоставлении видимости истине. Так, Аполлон предрек Ксуфу, что первый, кого он встретит при выходе из храма, и будет его сыном. Этим человеком оказывается Ион, и Ксуф приходит к выводу, что во время давнишнего праздника на склонах Парнаса он, наверное, в состоянии опьянения овладел какой-то незнакомкой, которая и подбросила новорожденного у входа в дельфийский храм (547—555). Версия правдоподобная (ее допускает впоследствии и Пифия, 1365 сл.), но, как знает зритель, не соответствующая действительности.

Иное объяснение предлагает старый слуга Креусы, обвиняя Ксуфа в хитрых уловках: когда царь понял, что ему не приходится ждать детей от Креусы, он прижил себе наследника с какой-то рабыней, отослав ребенка к приятелю в Дельфы, а теперь разыграл перед Креусой обретение новонайденного сына (808—831). И этой версии нельзя отказать в известной логике, но она тоже ошибочна (ср. 546).

С другой стороны, Креуса уверена, что ее подброшенный ребенок погиб (348—350, 902—904, 916—918, 951), — на самом деле он благополучно вырос при храме Аполлона в Дельфах. Ион жалуется, что не располагает никакими свидетельствами, позволяющими разыскать мать (329), в то время как свидетельства эти хранятся у Пифии; юноша готов обойти весь свет в поисках матери (1352—1356), но ее незачем искать далеко, она здесь, в Дельфах, и чуть не погибла от его руки, как Орест в Тавриде. Истина и мнение смертных так же расходятся между собой в «Ионе», как и в «Ифигении в Тавриде».

Наконец, с помощью одного и того же приема — воспоминаний о прошлом, отделенном от времени действия в трагедии примерно одинаковым интервалом в 17 лет, — создаются образы Ифигении и Креусы, но последней воспоминания владеют вплоть до того момента, когда Ион уже благополучно опознан.

Сначала в ней пробуждает невеселые ассоциации сам вид храма Аполлона (241—243, 249—251), вызывающий у нее взволнованную реплику: «О несчастные женщины! О дерзания богов!» (252 сл.). Еще труднее ей ответить на вопрос неизвестного ей юноши о такой афинской достопримечательности, как Длинные скалы (283—288), ибо именно здесь она стала жертвой насилия со стороны Феба. Затем в этой же сцене Креуса якобы от имени некой подруги излагает свою печальную историю (338—352).

Поняв же из слов собеседника, что Аполлон едва ли захочет признаться в давней вине, Креуса обрушивает на бога гневную речь. «Несправедлив ты, Феб! — восклицает она. — И тогда был несправедлив, и теперь по отношению к той, которая, отсутствуя, говорит моими устами. Ты не спас своего сына, хоть и должен был это сделать, и к тому же, будучи пророком, ничего не хочешь сказать о нем спрашивающей тебя матери. Если он умер, пусть она воздвигнет ему надгробие, а если жив, дай ей возможность когда-нибудь увидеть его!» (384—389).

Следует, однако, признать эту речь образцом самообладания, если сравнить ее со следующей сценой, в которой Креуса узнает о намерении Ксуфа ввести в дом посланного ему небесами сына. И место, занимаемое этой сценой почти посередине трагедии, и выбранная Еврипидом для излияний несчастной женщины форма монодии, обрамленной двумя примерно равновеликими стихомифиями в триметрах, — все показывает, какое значение придавал драматург сольной арии Креусы. Как и в «Ифигении в Тавриде», воспоминание о давно прошедшем достигает здесь силы и глубины сиюминутного переживания, волнующего и захватывающего зрителя своей трагической искренностью.

Буря чувств проносится в душе царицы. Нет сил молчать, но и нет сил, отбросив стыд, поведать о тайном браке с богом. Впрочем, кого ей стыдиться? С кем состязаться в доблести? С мужем, который ее предал? С Фебом? Но ему — первый упрек, ему, богу-соблазнителю, бесстыдно увлекшему ее, дважды несчастную, на ложе Киприды, связавшему ее бедственным браком. Их общий сын погиб, несчастный растерзан хищными птицами, а бог распевает себе гимны, бряцая на кифаре. Дурной, негодный супруг, ненавидит тебя остров Делос, где родила тебя в тени священной пальмы богиня Лето! (859—922).

Заметим, что Креуса настолько погружена в свои переживания, что в первый раз пропускает мимо ушей совет старика убить мужа и пасынка (844—846). Тому приходится повторить свое предложение через сто с лишним стихов (976—978), после того как Креуса уже в третий раз — теперь для своего старого слуги — вернулась к рассказу о далеком прошлом (936—969), и без того давно известном и хору, и зрителям.

Наконец, когда узнавание матери и сына уже совершилось, когда судьба привела их от бедствий к счастью, Креуса в четвертый раз вспоминает о минувшем, вызывая глубочайшее сочувствие Иона (1458—1496).

Зачем понадобилось Еврипиду это четырехкратное возвращение к прошлому? Для того, чтобы показать, как человек, совершенно того не заслуживая, становится игрушкой в руках бога, обрекающего его на страдания. Божественный сценарий, согласно которому Аполлон произвел на свет будущего родоначальника ионян, к числу которых относились и афиняне (1587 сл.), не

предусмотрел только одного: тоски одинокого Иона по матери⁶³, тоски матери по погибшему (как она полагает) сыну, ее негодования при мысли, что его место займет чужой человек. Если в «Ифигении в Тавриде» Афина помогает людям в осуществлении их замыслов, то в «Ионе» божественная помощь сильно запаздывает, так как люди сами успевают разобраться в своих отношениях. Распорядителем человеческих судеб становится не божественное провидение, а всемогущий и непредсказуемый Случай (1512—1515). Существенно отличается «Ион» от «Ифигении в Тавриде» и в организации сюжета. Там «уловки» пускались в дело после опознания, и их реализация составляла самостоятельную часть трагедии. Здесь «уловки» (*mēchanē, mēchánēta, téchnē*, 1116, 1216, 1279 дважды, 1326) предшествуют опознанию, которое отодвинуто далеко в конец трагедии и происходит не благодаря словесным свидетельствам, а по приметам, которые надо признать более правдоподобными, чем у Эсхила в «Хэзофорах» или у Софокла в «Электре». В «Ионе» дельфийская жрица Пифия, готовясь отправить в дальний путь выращенного ею молодого человека, выносит из храма корзину с вещами, оставленными при подкидыше, и Креуса не только называет эти вещи, но и подробно их описывает (1417—1436).

Наконец, в «Ифигении в Тавриде» грозившая молодым людям не по их вине опасность исчезает, как только происходит опознание. В «Ионе» зачинщиками бедствий, угрожающих поочередно то Иону, то Креусе, являются они сами: Креуса посылает старого слугу подсыпать яду в бокал Иона, и только случай предотвращает покушение; Ион велит свите хватать и тащить на казнь Креусу, и только опознание примет предотвращает расправу.

Через двести с лишним лет после смерти Еврипида некий историк литературы по имени Сатир составил биографию Еврипида, в которой он, в частности, отмечал, что последний из трех великих трагиков, разрабатывая в своих драмах такие сюжеты, как насилие над девушками, подкидывание детей и опознание их по перстням и ожерельям, подготовил путь для самых распространенных мотивов в более поздней комедии⁶⁴. Если мы к перечисленным сюжетным ситуациям присоединим сопровождающее освоение человеком окружающего его мира противоположности между знанием и незнанием, истиной и видимостью, то переход к комедии Менандра будет вполне закономерным.

⁶³ См.: 360 сл. 563—565, 669—672, 1276—1278, 1369—1383. В последних 15 стихах слова «мать» и «родительница» повторяются 6 раз (1370, 1376, 1377, 1378, 1382, 1383), напоминая самые насыщенные лейтмотивами пассажи в трагедии Эсхила.

⁶⁴ См.: *Satiro. Vita di Euripide a cura di G. Arrighetti. Pisa, 1964. P. 59. Col. VII.*

ГРЕКО-РИМСКАЯ КОМЕДИЯ

Понятие «греко-римская комедия» едва ли встретится читателю в общих работах по истории античной литературы, потому что по давней традиции сначала излагается история древнегреческой литературы, затем — история римской, сформировавшейся на два-три столетия позже. Поэтому обозначение этим сочетанием целого раздела настоящей работы нуждается в предварительном пояснении.

Очевидно, читатель сразу же поймет, что речь дальше пойдет о некоем явлении, развившемся как на греческой, так и на римской почве и имевшем там и здесь значительные общие признаки. В истории мировой культуры такие случаи, вообще говоря, не редкость. После принятия христианства грузинская и армянская церковная архитектура испытала сильное влияние византийской — никому, однако, не приходит в голову назвать знаменитый грузинский храм Джвари («там, где, сливаясь, шумят, обнявшись, будто две сестры, струи Арагвы и Куры») памятником византийско-грузинского зодчества. Мольеровский «Дон-Жуан» имел своим предшественником «Севильского обольстителя», созданного испанцем Тирсо де Молина, — никто, впрочем, не называет один из шедевров Мольера испано-французским. Равель в использовании возможностей оркестра многим обязан Н. А. Римскому-Корсакову — опять же, кто когда мог бы считать музыку «Дафниса и Хлои» или прославленного «Болеро» русско-французской?

В греко-римской комедии положение иное. Сами римляне называли сочинения своих поэтов, бравших за основу греческие образцы, комедией-паллиатой — термином, образованным от греческого слова «pallium» («плащ»). Это была комедия, носившая греческую одежду, и источником ее служили произведения, созданные в Греции, как правило, в период, который условно начинается 323 г. (год смерти Александра Македонского) и оканчивается примерно полстолетия. Пьесы, служившие прототипом для римских авторов, принадлежали к той разновидности древнегреческой комедии, которую современная история античной литературы называет «новой аттической». Понятие это введено с той целью, чтобы отличить комедию конца IV — начала III в. от ее предшественниц, особенно так называемой «древней» аттической

комедии, достигшей расцвета во 2-й половине V в. Единственный автор этого периода, известный нам по цельным произведениям, — это Аристофан, которому в нашем литературоведении повезло больше, чем другим античным драматургам¹.

Иначе обстояло дело с новой аттической комедией. Падение политического потенциала афинской демократии, неустойчивость судеб отдельных личностей, семей и целых государств, вызванная походами Александра Македонского и бесконечными войнами между его преемниками², повели к тому, что и в философии, и в литературе обостряется интерес к отдельно взятому человеку и его взаимоотношениям с людьми, составляющими его ближайшее окружение (семья, друзья, соседи). Соответственно и новая комедия ограничивает свои сюжеты домашним бытом современников, пользуясь для его изображения набором достаточно стереотипных сюжетных ходов и столь же стандартных масок.

Основное содержание едва ли не каждой комедии этого рода составляла любовная тема в разных ее вариантах. Либо не имеющий денег молодой человек стремится выкупить у сводника дорогостоящую гетеру и с этой целью мобилизует смышленного раба, чтобы с помощью запутанной интриги провести скупого отца или хвастливого воина, имеющего достаточно средств для развлечений, но недостаточно ума. Либо все тот же молодой человек совершает во время ночного праздника насилие над незнакомой девушкой, которая со временем, не ведая того, попадает к нему же в жены, вынуждена скрывать свою беременность или уже успела родить и подбросить ребенка, что, однако, становится известным ее мужу и служит поводом для семейной размолвки, пока случайное опознание супругов не приводит все к счастливому концу. Либо нежеланное дитя или близнецы оказываются почему-то подброшенными за полтора-два десятка лет до начала пьесы, и тогда в самой комедии после целого ряда осложнений происходит их опознание счастливыми родителями, которые все это время сожалели о глупости, совершенной в молодые годы, и теперь охотно устраивают судьбу детей.

Сюжеты эти могли всячески варьироваться, но счастливое опознание, ведущее к устранению разных недоразумений и (или) к свадьбе, являлось почти обязательным их элементом.

Отсюда ясен и набор постоянных масок, без которых не могла обойтись ни одна новая комедия: старики-отцы, чаще суровые и скуповатые, чем либеральные и щедрые; влюбленные юноши, мечтающие об обладании прекрасной гетерой, но иногда вполне благородно берущие в жены ими же совращенную девушку; сами гетеры, цепко присосавшиеся к молодому человеку и обирающие

¹ См.: Головня В. В. Аристофан. М., 1955; Соболевский С. И. Аристофан и его время. М., 1957; Ярхо В. Н. Аристофан. М., 1954; Аристофан: Сб. М., 1956.

² См.: Ярхо В. Н. У истоков европейской комедии. М., 1979. С. 23 — 46 (в дальнейшем — «У истоков...»).

его до нитки, — добродетельных девушек комедия обычно на сцену не выводила. Двигателем интриги был хитрый раб, ее объектом — сводник, или соперник-воин, или отец юноши, которого удавалось выставить на приличную сумму. Заметную роль могли играть так называемый паразит — помощник юноши в любовных похождениях и повар, приглашенный для подготовки стола к свадьбе или пирушке и отличающийся редкой болтливостью³.

Из этих сюжетных схем и постоянных персонажей складывалась почти каждая греческая комедия конца IV—начала III в.

Однако до начала нашего века мы не знали ни одной полной комедии того времени: через вереницу столетий до нас дошли одни «обломки», сохраненные в позднеаттических источниках, — и сам облик греческой новой комедии приходилось выводить из произведений римских авторов III—II вв., которые очень активно использовали греческие образцы, не делая из этого никакой тайны. Набор сюжетных ходов и сценических масок в римской комедии был тот же, что и в греческой, — отличаться могла лишь трактовка того или иного персонажа. Это сходство сюжетов и типов и дает основание объединять десятки греческих и римских авторов в одно понятие «греко-римская комедия».

Только в начале XX в. первая половина этого понятия — ее греческая часть — стала наполняться более конкретным содержанием: были найдены крупные папирусные отрывки самого замечательного представителя новой аттической комедии — Менандра (342—291). С пятидесятих годов нашего века началось новая волна папирусных публикаций, открывшая в художественном облике Менандра неведомые ранее грани и оттенки⁴, и хотя никто не может поручиться, что нас не ожидают еще находки, в целом стало достаточно ясно, что представлял собой этот поэт, не вполне оцененный современниками, но широко использованный римлянами как источник комедийных ситуаций и типов. Так получило известное завершение понятие греко-римской комедии, охватывающей период примерно в два столетия.

Путь для этой разновидности аттической драмы подготовили уже известные нам трагедии интриги Еврипида с их опознанием подброшенных детей («Ион») и разлученных супругов («Елена») и использованием для этой цели всякого рода примет. Разумеется, разработка одних и тех же мотивов направлена в трагедии и в комедии на разные цели: задача первой, даже если она приходит к благополучному финалу, — потрясение, соединенное с тревогой

³ См.: Маски средней и новой комедии // *Менандр*. Комедии: Фрагменты. М., 1982. С. 363—378 (в дальнейшем — Менандр).

⁴ См.: У истоков... С. 11—22.

зрителей за судьбу вовлеченных в вольную или невольную интригу персонажей; задача второй — тоже раскрытие алогизма действительности, но основанное на использовании жизненных ситуаций, не несущих в себе элементов трагизма.

Исходя из опыта драматургии нового времени, мы можем представить себе три основных типа комизма, восходящих к античности.

1. Комизм положений, часто возникающих как следствие интриги, но возможных и без нее. Так, в «Женитьбе Фигаро» Бомарше неожиданное возвращение домой графа Альмавивы, в то время как графиня и Сюзанна заняты переодеванием Керубино, или признания в любви того же графа собственной жене, одетой в платье Сюзанны, являются следствием интриги, придуманной Фигаро. Когда, однако, графиня в отчаянии сознается мужу, что в ее спальне спрятан Керубино, а вместо него из открывшейся двери к несказанному удивлению обоих супругов появляется Сюзанна, которая успела заменить там выпрыгнувшего в окно пажа, то эта сцена оказалась возможной только потому, что граф Альмавива, отправившись вместе с женой за столярным инструментом, не заметил спрятавшейся в углу комнаты камеристки и дал ей возможность осуществить подмену. Когда в этом же действии Фигаро приходится объяснить, какую бумагу он обронил, якобы прыгая из окна, то эта ситуация, как и предыдущая, никакой интригой не предусмотрена и создает комический эффект благодаря тому, что графине и Сюзанне удается подметить на конверте, врученном Керубино, отсутствие печати.

Можно привести и другой пример. У А. Н. Островского в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» «прозрение» приживалок в доме Турусиной и вещания Манефы, подготавливающие появление Глумова и его обручение с Машенькой, являются следствием интриги, затеянной самим Глумовым. Но если мадам Мамаевой удастся обнаружить на столе и спрятать в сумочку компрометирующий племянника дневник, пока Глумов выпроваживает надоевшего ему Голутвина, то это опять же комизм положений, никем из действующих лиц не запланированный.

2. Комизм типов или характеров — здесь достаточно назвать шекспировского Фальстафа, гоголевского Хлестакова или Счастливцева из «Леса» Островского, чтобы стал понятен источник комического, извлекаемого автором из личности персонажа.

3. Наконец, отнюдь не последнюю роль играет комизм речевой, основанный на игре слов или на двусмысленности. В уже упомянутой комедии «На всякого мудреца довольно простоты» Турусина гордится тем, что «пользовалась особенным расположением» одной знаменитой гадалки. «Особенным-то ее расположением... — возражает Городулин, — пользовался отставной солдат» (д. III, явл. 3). Ясно, что «особенное расположение» в устах

Турусиной и Городулина имеет различное значение, и их сопоставление в диалоге вызывает комический эффект⁵.

В какой мере эти три типа комизма представлены у античных драматургов, родоначальников европейской комедии?

ГЛАВА 4

МЕНАНДР. «САМИЯНКА», «ТРЕТЕЙСКИЙ СУД»

Несмотря на достижения папирологии последних десятилетий, некоторую трудность при анализе наиболее интересных комедий Менандра составляет то обстоятельство, что в их тексте все еще остаются лакуны. Общему пониманию хода действия и принципов создания образов они не слишком мешают, но некоторые черты в характере персонажей от нас, вероятно, все же ускользают. Памятуя это, приступим к анализу выбранных нами пьес — «Самиянки» и «Третейского суда».

1. Хотя «Самиянка» названа так по имени молодой гетеры Хрисиды, переселившейся в Афины с о-ва Самос, сама она играет в пьесе скорее пассивную, чем активную роль. Вынужденная обстоятельствами выдавать чужого ребенка за своего, она «готова все вынести», но не «отдать его какой-нибудь кормилице в другом доме» (84 сл.)⁶, и честно подтверждает свое желание, не стремясь раньше времени разоблачить истинных родителей. За это Хрисиде и придется натерпеться немало горя.

Главными же персонажами комедии являются зажиточный холостяк-афинянин Демей и его приемный сын Мосхион, которого он вырастил, не жалея средств. Да и в духовном плане между отцом и сыном существовало, как видно, взаимопонимание: именно Мосхион, заметив серьезное чувство Демей к Хрисиде, уговорил его взять женщину в дом на правах сожительницы, чтобы избавиться себя от соперников. Как признается Хрисиды, отношения между ними были до сих пор равными, поскольку Демей ее «ужасно любит» (81). Между тем пока Демей вместе со своим

⁵ Иногда, впрочем, этот эффект может еще больше возрасти независимо от воли драматурга в постановке, осуществленной столетие с лишним после появления пьесы. Так, вероятно, зрители первого представления «Грозы» А. Н. Островского не скрывали улыбки, слыша, как странница Феклуша в разговоре с Кабанихой описывает суету, царящую в Москве: «...бегают народ взад и вперед, неизвестно зачем... Ему представляется-то, что он за делом бежит; торопится бедный, людей не узнает; ему мерещится, что его манит некто, а придет на место-то, ан пусто, нет ничего, мечта одна. И пойдет в тоске» (д. III, сц. I). Однако ни драматург, ни первые зрители пьесы не предвидели, какой смех может вызвать на спектакле в московском театре нашего времени эта реплика, точно передающая современную повседневную суету столичной жизни.

⁶ Нумерация стихов из комедий Менандра приводится по: Menandri reliquiae selectae/ Rec. F. H. Sandbach. Oxford, 1972. В русском переводе (Менандр. 1982) соответствие нумерации оригинала нетрудно найти по маргинальным пометкам при каждом десятке стихов.

бедным соседом Никератом находился в достаточно длительной отлучке по каким-то делам, у Хрисиды родился от него ребенок, но вскоре умер. Одновременно произошло еще одно событие: во время ночного праздника Мосхион соблазнил соседскую дочь Планго, та родила, и, чтобы до времени скрыть правду, Хрисиде согласилась кормить младенца Планго вместо своего умершего ребенка. Обо всем этом успеваешь поведать публике Мосхион в длинном рассказе, игравшем роль пролога и одновременно раскрывшем некоторые черты персонажа: Мосхион боится сообщить отцу о случившемся, так как не уверен, что Демей одобрит его отношения с бесприданницей и захочет, чтобы она стала женой сына.

Впрочем, опасения молодого человека оказываются напрасными: во время поездки отца уже сговорились соединить судьбы детей и, вернувшись домой, подтверждают свое решение (113—118, 150—156). Не ожидавший такого поворота событий и к тому же не слишком отважный Мосхион так и не решается открыть отцу всю правду.

Между тем к появлению ребенка, которого Демей считает сыном Хрисиды, он отнесся совсем не так благосклонно, как на то надеялась женщина. По афинским законам мальчик, рожденный от сожительства с бесправной чужестранкой, не имел шансов стать в будущем полноправным гражданином и его следовало подбросить. Демей недоволен тем, что Хрисиде этого не сделала, и красноречивые рассуждения Мосхиона о том, что все люди от рождения одинаковы, не слишком убеждают отца. Если бы дело этим и окончилось, как II акт кончается тем, что оба отца дают распоряжения о подготовке к свадьбе, желая справиться ее сегодня же, то не было бы и комедии. Но зрителю остается недолго ждать, пока завертится такой вихрь взаимного непонимания, что он заставит позабыть о некоторой вялости первых двух актов.

В тот момент, когда Демей находился в кладовке, отмеряя или отвешивая что-то для свадьбы, он услышал, как старая нянька, воспитавшая еще Мосхиона, запричитала над младенцем, оставленным в предсвадебной кутерьме без присмотра: слыханное ли это дело, чтобы, готовясь к свадьбе отца, забыли о маленьком (236—254)? Что же это означает? Выходит, что Хрисиде, пользуясь отсутствием Демен, нашла ему заместителя в лице его сына — мы на пороге развития сюжетного хода, который в литературоведении носит название «спор отца с сыном за женщину» и уже неоднократно получал обработку на греческой сцене до Менандра⁷. Не забудем, однако, что Мосхион — не родной сын Демей, и, стало быть, исключается трагическая оценка предполагаемого поведения

⁷ См.: Ярхо В. Н. «Самиянка» Менандра, или Еврипид неизнаны// Вестн. древней истории. 1977. № 3. С. 35—52.

юноши как кровосмешения, но предательством с его стороны это все же остается. Надо, впрочем, отдать должное Демее: считая сына порядочным человеком, он не может поверить в его вину и не хочет откладывать намеченную свадьбу. Весь гнев он вымещает на Хрисиде (как мы знаем, ни в чем не повинной), выгоняя ее из дома вместе с младенцем; правда, дает ей впридачу няньку, но на какие средства она будет жить и содержать ребенка, остается неизвестным. Возвращающийся с базара Никерат застаёт плачущую Хрисиду перед запертой дверью ее собственного дома и забирает ее к себе, приходя к выводу, что поездка в чужие края оказала вредное влияние на умственные способности Демеи.

Итак, первый результат неправильно понятых слов кормилицы налицо: Демей счел Хрисиду бесчестной и порочной, но не объяснил ей своих подозрений, а несчастная женщина, не зная мотивов его гнева, не может ничем оправдаться. Дальше недоразумения наслаиваются одно на другое.

Мосхион, также не зная истинной причины поведения отца, заступает за Хрисиду и настаивает, чтобы она обязательно присутствовала на свадьбе, чем, естественно, только подливает масла в огонь. Демей бросает в лицо сыну страшное обвинение: он узнал, что ребенок, которого нянчит Хрисиде, — сын его, Мосхиона. Того это «открытие» нисколько не задевает: с молодыми людьми такие происшествия случаются постоянно (488—491). Мы понимаем, что Мосхион имеет в виду свою добрачную связь с Планго, Демей же видит в этом наглое признание виновника в общении с отцовской сожительницей. Гнев отца настолько велик, что он посвящает в свою тайну Никерата, и тот тоже готов изгнать мнимую преступницу. Только теперь Мосхион понимает⁸, в чем его обвиняют: воспользовавшись краткосрочным отсутствием Никерата, он в двух словах объясняет Демее все случившееся. И в самом деле, Никерат, ворвавшись на женскую половину, обнаружил свою незамужнюю дочь кормящей ребенка. Что же здесь творится? Пока что он изливает все свое негодование на Хрисиде, и теперь уже Демее приходится спасать свою ни в чем не повинную супругу от Никерата, который гонится за ней с палкой в руках, а заодно и успокаивать соседа, неожиданно ставшего дедом: Мосхион готов жениться на его дочери.

Комедия могла бы здесь окончиться, если бы Мосхион не вздумал обидеться на отца: как он посмел заподозрить его в такой подлости?! Молодой человек разыгрывает негодование,

⁸ *Arti... catapob* (522) — «Только теперь... понимаю». Сходным образом (*arti manthânō*) обозначают результат своего трагического прозрения герои Еврипида («Алкестида», 940; «Вакханки», 1296). Это полупародийное сопоставление едва ли могло ускользнуть от внимания зрителей, вообще приученных к цитатам из трагиков в комедии. Ср. Менандр. С. 140, 186 сл.

якобы побуждающее его покинуть родной дом и уйти в наемники в Малую Азию, но на самом деле очень охотно принимает «по-винную» Демеи и присоединяется к свадебному шествию.

Оценивая содержание «Самиянки» в целом, мы могли бы назвать ее «комедией ошибок», поскольку почти до самого конца IV акта все действующие лица поступают вполне разумно, исходя из обретенного ими знания, но само это знание оказывается неполным, иллюзорным. Однако, если в настоящей «комедии ошибок» их источником являются совпадения, возникающие помимо воли людей, то здесь едва ли не главный источник всей кутерьмы — собственные качества вовлеченных в нее участников.

Мосхиону, совратившему Планго, следовало бы тотчас сообщить об этом отцу, особенно при известии о уже решенной свадьбе между ними, но Мосхион, вполне оправдывая свое имя («теленочек»), не может улучшить подходящего момента и тем ввергает отца в нравственные страдания, а Хрисиду обрекает на незаслуженные подозрения. Наконец, Мосхион набирается решимости, но не может понять, чем Хрисиде виновата, если он — отец ребенка? Если бы он знал, какой удар отцу наносит он своим признанием!

Демея, заподозрив неладное после слов няньки (это — единственная случайность в комедии), пытается выведать всю правду у раба Парменона, и тот под угрозой наказания подтверждает, что ребенок — Мосхиона, но, испугавшись приведения угрозы в исполнение, убегает, не успев сообщить второй половины правды, гораздо более важной для Демеи: кто же является матерью? Душевные мучения Демеи легко понять: Мосхиона он считал, да и теперь считает, порядочным человеком⁹ и даже мысли не может допустить о его вине, перекладывая ее на Хрисиду: это она, виновница происшедшего, завлекла его в опьянении, она, шура, чума (338—340, 348). И хотя расставание с Хрисидой дается ему нелегко (349 сл.), тем не менее истинных причин своего гнева Демея и ей не открывает. «Что я сделала?» — спрашивает изгоняемая им Хрисиде. — «Ничего. Ребенок с тобой, нянька с тобой. Проваливай». — «За то, что я оставила ребенка?» — «За это и...» — «Что «и»?» — «За это», — обрывает Демея дальнейшие расспросы (372—375). Стоило ему упрекнуть Хрисиду в связи с Мосхионом, как все тут же бы разъяснилось, но Демея, будучи человеком благородным, не хочет позорить имя сына, и путаница продолжается. Кульминации она достигает в IV акте. Написанный живыми, стремительными трохеями, он как нельзя лучше передает и волнение Демеи, и двойное негодо-

⁹ Kósmios — 273, 344; eusebēstatos — «благочестивейший» по отношению к отцу (274); sôphrôn — «высокоправственный» (344).

вание Никерата (сначала по адресу «прелюбодея» Мосхиона, потом — ни в чем не повинной Хрисиды), и общую напряженность отношений между участниками, затихающую только к его концу.

Именно в этом действии Демея констатирует: «Все на свете перевернулось и идет к концу» (548), — правда, говорит он это, уже услышав признание Мосхиона и прислушиваясь к тому, что творится в доме Никерата. Менее чем сто стихов спустя Парменон, выступающий ненадолго в роли резонера, рассуждает о своем поведении. «Рассмотрим все внимательно по порядку. Сын хозяина согрешил со свободной девушкой, — конечно, Парменон не совершил преступления. Она забеременела — Парменон не виноват. Дитя попало в наш дом: он (Мосхион) принес, не я. Кто-то из домашних согласился подтвердить, что родила его Хрисиды, — что дурного сделал при этом Парменон? Ничего. Так почему же ты сбежал, негодный трус? Смешно» (645—654). Если бы Парменон был столь же рассудителен в III акте, когда Демея выпытывал у него правду! Мы опять воспользуемся не однажды сказанной фразой: комедия здесь же могла бы и закончиться. Однако именно человеческие свойства ее участников все время препятствуют этому: нерешительность Мосхиона, благородство и воистину трагическое самообладание Демея, трусость Парменона, несдержанность Никерата, самоотверженность Хрисиды. Добавим, что характеристика Демея получает завершение только в V акте, который, таким образом, не играет роль *happy end*: убедившись в неосновательности прошлых подозрений, Демея не стесняется признать свою вину перед приемным сыном, но напоминает ему обо всем, что он для него сделал.

Конечно, не следует преувеличивать разносторонность характеров в этой комедии: психологически многообразен, в сущности, один лишь Демея, но на фоне традиционных масок новой комедии и это следует признать немалым достижением Менандра.

Особого рассмотрения заслуживают те композиционные и технические приемы, с помощью которых комедия скрепляется в единое целое. Отчасти они знакомы нам (хотя здесь употребляются со свойственной комедии спецификой) уже по трагедии.

Начнем с крупных блоков. Если первые два акта носят экспозиционный характер, подготавливая основной конфликт, то третий и четвертый, представляющие его развитие и развязку, тесно связаны между собой симметричным построением. В третьем акте Демея подозревает в измене Хрисиду и изгоняет ее из дому; женщина находит приют у Никерата. В четвертом — Демея и Никерат подозревают в смертном грехе Мосхиона, после чего Никерат изгоняет Хрисиду, и ее берет под защиту уже Демея. Параллелизм ситуации подчеркивается параллелизмом лексики:

в III д. «врывается» в дом разгневанный Демей (361, 415), в IV д. «вламывается» в свой дом разгневанный Никерат (564).

Объединяют оба действия и несколько лейтмотивов.

Первый из них — мотив безумия, истинного или мнимого. В III д. сначала сам Демей сомневается, не сошел ли он с ума (217), потом это мнение высказывают повар (361, 363) и Никерат (415, 419) — лексика везде однозначная: глагол *ταῖνοται* и другие слова того же корня¹⁰. В IV д. сначала Никерат чувствует себя обезумевшим от неожиданного удара (534), потом его обвиняет в этом Демей (563¹¹).

Другой мотив — обида (опять же истинная или мнимая), нанесенная Демее Мосхионом. В III д. Демей уверен, что Мосхион не мог его оскорбить (328); в IV д., когда юноша вступает за Хрисиду, Демей приходит к выводу, что тот его все же оскорбляет (456), а немного погодя, узнав всю правду, возвращается к прежней мысли: «Ты ничуть не оскорбляешь меня, Мосхион» (537; все три раза — глагол *adikeîn*).

Заметим также лейтмотивы, соединяющие III и IV д. с предшествующими и последним — V д.

В I д. Мосхион характеризует себя как порядочного человека (*kósmios*, 18); таким он остается и в глазах Демей (*kósmios*, 273, 344) в III д., несмотря на ошарашившее его известие. Во II д. речь несколько раз идет о том, что Мосхион вполне серьезно намерен жениться (145, 152, 153, 185); Демей сообщает, что он «исключительно серьезно» (219) собирается готовить свадьбу. В I д. Мосхион рассказывает, что отец «стеснялся» признаться в своем чувстве к Хрисиде и взять ее в дом (23, 27), а сам он «стесняется» («стыдится») сообщить зрителям о своих отношениях с Планго (47, 48); в IV д. Никерат уверен, что молодой человек «не постыдился» осквернить отцовское ложе (507). Глагол во всех случаях один и тот же — *aischýnōtai*.

Если в III и IV д. подхватываются мотивы предыдущих актов, то в V д., напротив, возвращается мотив безумия: в оправдательном монологе перед Мосхионом Демей видит причину своего ошибочного поведения так же в безумии, как и в неведении (703—705).

Наконец, между III и IV д. существует любопытная перекличка в освоении материала трагедии. В III д., уверовав после допроса Парменона в вину сына, Демей патетически восклицает:

¹⁰ Ср. также в обращении Демей к себе самому: *anóctos* (327) — «безрасудный».

¹¹ Здесь употреблен глагол *melagcholâi* — «страдает разлитием черной желчи»; почти так же отзывался Никерат о Демее в III д.: *cholâi* (416).

Как сообщает комментатор на полях одной из позднеантичных рукописей Менандра, стихи эти заимствованы из не дошедшей до нас трагедии Еврипида «Эдип», где, следовательно, было представлено появление изгнанного старца в Афинах (Кекроп считался легендарным предком афинян). И хотя Демей тут же себя останавливает прозаическим самообращением («Что кричишь, Демей? Что кричишь, безумец?»), цитату эту едва ли можно считать пародией, так как дальше он вполне серьезно излагает свое мнение о Мосхионе, который стал-де жертвой женской хитрости. Назначение этой трагической реминисценции — в создании контраста между трагическим, по существу, самоощущением Демей и нетрагическим, истинным положением вещей, известным зрителю.

Иначе обстоит дело в IV д., где Никерат, в основном не склонный к длинным речам¹², раздражается по адресу Мосхиона тирадой, полной возмущения:

Ты, презренный, превзошел
И Терей, и Эдипа, и Фиеста, и других,
О которых мы слышали, страшным делом этим! (495—497)

Здесь комический эффект обвинения с привлечением страшнейших мифологических примеров¹³ и — в дальнейшем — с призывом к Демее мстить оскорбителям едва ли может вызвать сомнение, тем более что месть должна состоять всего лишь в продаже сожителям¹⁴ и распространении порочащей сына молвы по всем городским цирюльням и харчевням (506—511). Особое место занимают III и IV д. и в отношении таких приемов организации сценической речи, как повторения, лексические скрепы и *anti-labai* — разделение одного стиха на чередующиеся реплики двух персонажей.

Четыре анафоры в речи раба Парменона (III д.) («Клянусь Дионисом, клянусь... Аполлоном, клянусь Зевсом-Спасителем, клянусь Асклепием», 309 сл.) дают комический эффект, свойственный роли персонажа. Но в диалоге Демей с Мосхионом (IV д.) повторения выдают истинное волнение отца, не желающего обна-

¹² Ср. его отрывистые фразы при первом появлении: «Понт. Толстые старики, много рыбы, дела безрадостные. Византий. Польша, все горькое» (98—100). Да и возмущенный произвол Демей, изгнавшим Хрисиду, Никерат не чересчур многословен: «Демей бесится. Понт — нездоровое место. Иди сюда к моей жене. Смелее. Чего ждешь?» (416—419).

¹³ Фракийский царь Терей, женатый на афинской царевне Прокне, изнасиловал ее сестру Филомену. Фиест тайно овладел собственной дочерью Пелопией, чтобы вырастить мстителя Атрею за убитых детей.

¹⁴ Впрочем, и здесь сниженная реминисценция мифа: критский царь Катрей, застав свою дочь Аэропу в объятиях раба, попросил приплывшего на остров друга утопить развратницу в море. Тот, однако, отдал ее в жены Атрею.

родовать мнимую вину своего сына: «Мосхион, оставь меня; оставь меня, Мосхион» (465; Демей имеет в виду просьбы сына вернуть в дом Хрисиду). И чуть дальше: «Свадьбу дай справить, свадьбу дай мне справить, если ты не глуп» (470 сл.)¹⁵.

Лексические скрепы в комедии, где действие развивается в оживленном диалоге, конечно, не редкость, в том числе и в «Самиянке». Однако больше всего их как раз в III и IV д., причем часто эти скрепы не просто содержат разговорное повторение одним персонажем слов другого (типа «Окажи мне эту услугу. — Какую услугу?», 468; или «Сделай... — Сделаю... — И ты сделай», 612 сл.)¹⁶, а фиксируют внимание зрителя на узловых моментах, важных для развития интриги.

Вот Парменон признается, что ребенок, находящийся в доме, — сын Мосхиона, «но, хозяин, скрывать...» (он хочет сказать: «надо было до времени, пока молодые не поженятся»); Демей его перебивает: «Что скрывать?» — и велит принести ремни для порки (320 сл.). Увидев изгнанную Хрисиду, Никерат спрашивает: «Из-за чего?» — «Из-за ребенка», — отвечает женщина (409; ср. 437, где Никерат так же точно объясняет положение дел Мосхиону). На взволнованную просьбу Демей («Дай мне справить свадьбу») Мосхион отвечает спокойным: «Но я даю» — и добавляет: «Но хочу, чтобы была с нами Хрисиды». — «Хрисиды?» — переспрашивает окончательно взбешенный Демей (471 сл.)¹⁷.

Не редкость в комедии и стихи, поделенные на несколько реплик, вплоть до трех. Но стихов, состоящих из четырех реплик, в «Самиянке» всего 6, и притом один из них (409) приходится на конец III д., а все остальные — на IV д.¹⁸ Здесь же встречается единственный во всей комедии стих 476 (в диалоге Демей с Мосхионом), поделенный на 5 реплик:

— Ты о чем?

— Сказать открыто?

— Да.

— Приблизься.

— Говори.

Итак, в содержании «Самиянки» почти нет обычных для новой комедии сюжетных линий, не считая добрачной связи Мосхиона. Комедия отличается бытовым правдоподобием: сближение Мосхиона с Планго произошло во время праздника Адоний (39), который справлялся в разгар лета. С тех пор прошло около 10 меся-

¹⁵ Узнав, наконец, всю правду, Демей подтрунивает над Никератом, увидевшим, как дочь кормит ребенка: «Может быть, она шутила?.. Может быть, тебе показалось?» (542 сл.).

¹⁶ Ср. также 376, 434, 467, 481, 513 сл., 520 сл., 542, 587 сл., 659 сл., 715, 718, 722.

¹⁷ Добавим к этому уже упоминавшиеся ст. 373 сл. («За это и...»), а также 306 сл., 323 (страх Парменона перед наказанием), 370 (Демей с удовлетворением подтверждает, что Хрисиду постигло несчастье по ее же вине), 466 («Все знаю». — «Что все?»).

¹⁸ См.: 436, 569, 577, 580, 613.

цев — время как раз совпадает с весной, когда на Великих Дионисиях ставили комедии. Взволнованный Демея не забывает сообщить, что кладовка находится около комнаты для тканья, откуда лестница ведет в верхний этаж (232—236), — для развития действия это никакого значения не имеет, но придает рассказу достоверность повседневноности. Демею и Хрисиду служанки в доме называют «сам», «сама» (256, 258) — опять характерный бытовой штрих. Короче, если, говоря словами античного грамматика, невозможно различить, кто кому подражал: Менандр — жизни или жизнь — Менандру, то к «Самиянке» это применимо в наибольшей степени.

Другая ситуация ожидает нас в следующей комедии Менандра, избранной для анализа.

2. В отличие от «Самиянки», где нет ни совращения незнакомой девушки, ни подкинутого ребенка, ни опознания, в «Третьском суде» все эти мотивы налицо, да и персонажи составляют почти полный набор комических масок, кроме отсутствующих здесь парасита и хвастливого воина. Тем не менее трактовка образов, равно как и использование стереотипных сюжетных поворотов, отличается новаторским подходом, вообще характерным, по общему признанию, для Менандра, а в этой комедии, написанной в конце творческого пути драматурга, проступающим особенно отчетливо.

Правда, при анализе «Третьского суда» нас подстерегает трудность, уже обозначенная в начале этой главы: в тексте много лакун. Либо потеряны подряд десятков стихов, а то и целая сцена объемом в несколько десятков строк, либо сохранились лишь отдельные слова, по которым трудно делать бесспорные выводы о содержании утраченного контекста. Так, например, от диалога раба с поваром, открывавшего комедию, дошло только несколько разрозненных фрагментов у поздних авторов. Совсем утерян рассказ какого-то божества, которое обычно у Менандра и близких ему по жанру драматургов вводило зрителей в курс дела, иначе им трудно было бы разобраться во взаимоотношениях персонажей¹⁹. В «Третьском суде» оно появлялось скорее всего по 2-й сцене I акта. Очень досадные пропуски оказываются в монологе Смикрина и в последующем завершении III д., в монологе Харисия в IV д., только отчасти покрывается недавно найденными фрагментами²⁰ большая лакуна из того же действия, содержащая вторую половину диалога Смикрина с Памфилой. Впрочем,

¹⁹ Такого рода монологи засвидетельствованы в дошедших до нас комедиях Менандра «Брюзга», «Остриженная», «Шит». См.: Менандр. С. 7 сл., 141—143, 173—175.

²⁰ См.: Менандр. С. 458. Фрагменты опубликованы в т. 50 «Оксиринхских папирусов» (1983), № 3532—3533. См. также: *Gronewald M. Menander. Epitrepontes. Neue Fragmente aus Akt III und IV/ Zeitschr. für Papyrologie und Epigraphik*, 1986. В. 66. S. 1—13.

пора познакомить читателя с персонажами, чьи имена мы только что назвали.

Памфила, девушка из состоятельной афинской семьи, была выдана замуж за молодого человека по имени Харисий. Во время его отлучки, на пятом месяце после свадьбы, она родила ребенка, которого, конечно, пришлось подкинуть, чтобы молодой женщине сохранить репутацию. Однако пронирливый раб Онисим успел проведать правду и поставил Харисия в известность обо всем тотчас после его возвращения. Чувствуя себя оскорбленным добрачной связью жены, молодой супруг переселился к своему приятелю Хэрстрату (их дома в предместье Афин и составляли декорацию в комедии), нанял дорогостоящую гетеру Габротонон и, по-видимому, проводил время в кутежах и веселье. Прослышав об этом, его тесть Смикрин приходит из города, чтобы узнать причину разлада в семье, но, ничего толком не разведав, собирается уже в обратный путь, когда на сцене появляются возбужденно спорящие рабы: угольщик Сириск и пастух Дав.

Второй из них около месяца тому назад нашел в чаше подброшенного ребенка вместе с вещами, которые обычно оставляли при младенце на случай опознания его в будущем. Сначала Дав взял ребенка к себе, но затем испугался трудностей, связанных с его воспитанием, и, уступив горячим просьбам Сириска (у того недавно умер новорожденный сын — вспомним ситуацию в «Самиянке»), отдал ему ребенка, а его вещи оставил себе. Теперь Сириск требует вернуть ему найденные вместе с подкидышем вещи, Дав отказывается, и оба они соглашаются обратиться за решением спора к кому-нибудь постороннему. Им-то и оказывается Смикрин; тяжба рабов, выступающих перед третьей стороной, с полным основанием дала название комедии, так как в этой и в следующей за ней сцене завязывается узел интриги, разрешающейся в конце концов вполне благополучно.

Дело в том, что Смикрин выносит приговор в пользу Сириска, и пока тот с женой перебирает доставшиеся ему вещи, вышедший из дома Хэрстрата Онисим замечает соседского раба, присматривается к находке и узнает среди прочего кольцо, принадлежавшее его хозяину Харисию. Стало быть, подброшенный ребенок — его сын? Забрав кольцо, Онисим хочет узнать правду у хозяина, но каждый раз теряет необходимое для этого присутствие духа, так как Харисий и без того зол на него за то, что раб выдал ему тайну Памфилы. Здесь на помощь приходит Габротонон.

Как выясняется, Харисий, тоскующий о жене, за три дня пирушки даже не притронулся к гетере, услугами которой он пользовался еще до женитьбы. Оскорбленная этим Габротонон выходит из дому и наталкивается на Онисима; тот рассказывает ей, как хозяин потерял в прошлом году кольцо на празднике Таврополий, когда женщины совершают ночные обряды. Задача состоит, стало быть, в том, чтобы разыскать мать, и тут Габрото-

нон вспоминает, что как раз год тому назад на тех же самых Таврополиях подверглась насилию девушка. Кто она, Габротонон не знает, но, увидев ее, несомненно опознала бы. Пока что она предлагает Онисиму свой план: надеть на палец кольцо, показать его Харисию, и простодушный молодой человек выдаст себя, если кольцо было действительно сорвано у него с руки во время ночного происшествия. Тогда легче будет искать и мать ребенка.

Расчет оказывается правильным. Харисию придется признать себя виновным, а вконец расвирепевший Смикрин, узнав, что у зятя еще объявился ребенок от гетеры, вновь появляется на сцене с твердым намерением развести дочь с распутным мужем. Здесь между ним и Памфилой происходит объяснение, к которому мы еще вернемся. Пока же заметим только, что Памфила категорически отказывается уйти от мужа. Заплаканную женщину встречает Габротонон, вышедшая из дома Хэрестрата, чтобы укачать плачущего ребенка. Разумеется, Габротонон тотчас узнает в Памфиле девушку, опозоренную в прошлом году во время ночного праздника, признается, что она только притворялась матерью подкидыша, и уходит с Памфилой к ней в дом, чтобы все ей объяснить.

Между тем Харисий, слышавший из-за двери объяснение жены с тестем, приходит в полное отчаяние от того, что, будучи сам не безгрешен, отдалил от себя такого преданного ему человека. Неизвестно, чем бы кончилось дело, если бы вышедшие из его собственного дома Онисим и Габротонон не успокоили Харисию сообщением о том, что все уладилось: виновник насилия над Памфилой оказался ее собственным мужем. На этом комедия могла бы и закончиться, но Менандр не хочет отказать себе и зрителям в удовольствии посмеяться еще немного над Смикрином. Вернувшись из города, на этот раз с нянькой Софроной, которая, как видно, пыталась удержать Смикрина от крайних мер, он вымещает на ней гнев, накопившийся против зятя. Поскольку же мы знаем, что гнев этот запоздал, он производит комическое впечатление, равно как и полная неспособность старика понять, каким образом он оказался дедом пятимесячного внучка (о чем ему сообщает Онисим, не упускающий случая поиздеваться над Смикрином). Конец пьесы не сохранился, но ясно, что развязка близка, так как тестю остается только присоединиться к общей радости.

3. Если современному читателю интрига, сплетенная в «Третьем суде», покажется искусственной, то можно напомнить, что поистине невероятные совпадения в фабуле не останавливали драматургов и в новое время — без них не было бы ни испанской, ни французской комедии XVI—XVII вв., ни русской комедии минувшего столетия. Всегда и везде комедия смело отстаивала свое право на условия игры между автором и зрителями. Ее близость к жизни проверялась не на сюжете с достаточно одно-

образными ходами, а на изображении вовлеченных в него действующих лиц, и в этом отношении Менандр в «Третьем суде» выдерживает самые суровые требования. Более того, он достигает в этой комедии такой психологической достоверности, которая ломает условные рамки сюжета и привычный облик стереотипных масок.

Начнем с Харисия, выступающего в амплуа молодого человека. Обычно мы знакомимся с таким героем в начале пьесы и сразу же узнаем от него самого, что он озабочен трудностями, возникшими на пути его любовного чувства. Так обстояло дело и у Менандра как в «Самиянке», так и в других комедиях («Брюзга», «Ненавистный»²¹). В «Третьем суде», напротив, о Харисии говорят с первых же дошедших до нас слов комедии, но сам он появляется только в последней трети IV д., и переживания его очень далеки от сетований на невозможность обладания объектом своей страсти. Как раз наоборот: Харисий обвиняет себя в преступной бесчеловечности по отношению к преданной ему жене, причем выход его на сцену хорошо подготовлен. О наиболее сильных проявлениях его отчаяния повествует сначала Онисим: господин его находится в совершенном иступлении (*ékstasis*, 893); несколько раньше, четырежды на протяжении двух стихов (879 сл.), повторяется уже знакомый нам глагол *maínomai*, характеризующий здесь, однако, не нарушение умственной деятельности, а крайнюю степень эмоционального возбуждения. Слыша спор Памфилы с отцом, Харисий так менялся в лице, что невозможно описать; затем сильно ударил себя по голове²², а когда разговор окончился, он ушел внутрь дома, и оттуда раздался дикий вопль: Харисий рвал на себе волосы, яростно бранил себя, глаза у него налились кровью (886 сл., 893—900). Ясно, что и перемену в цвете лица, и налитые кровью глаза не мог изобразить актер, игравший в маске, — эту трудность Менандр устраняет рассказом Онисима (не говоря уже о том, что прямому воспроизведению подобного аффекта не место на комической сцене). Но для следующего затем монолога Харисия предшествующее описание его состояния создает необходимый фон.

Этот фон примечателен тем, что и передаваемые Онисимом слова Харисия, и даже его собственный комментарий к ним содержат заметный оттенок трагического стиля. Так, самооценка Харисия *méleos* («злополучный», 891) заимствована из трагического лексикона²³. Выражение «совершив такое деяние» (895) также находит параллели у Эсхила и Софокла²⁴; вопль, испускае-

²¹ См.: Менандр. С. 9 сл., 22 сл., 193—196, 204, 207.

²² Удары по голове являются в комедии признаком сильного отчаяния. См.: Менандр. С. 233.

²³ См.: Эсхил. «Семеро против Фив», 779; Софокл. «Трахинянки», 972; Еврипид. «Ифигения в Тавриде», 868 — везде в лирических, т.е. наиболее эмоциональных, партиях.

²⁴ См.: Эсхил. «Персы», 759; Софокл. «Трахинянки», 706; «Антигона», 384.

мый Харисием (*brychethmós*, 892), напоминает состояние софокловской Деяниры, понявшей всю глубину совершенного ею по неведению преступления²⁵, равно как налившиеся кровью глаза (900) являются признаком безумия, охватившего Геракла в одноименной трагедии Еврипида (933). Трагический колорит дает себя знать и в монологе самого Харисия: саркастически называя себя «незапятанным, безупречным» (910), он повторяет определения из еврипидовского «Ореста» (922).

Еще более существенно, что примерно одну четверть монолога Харисия составляет речь, которую он мысленно вкладывает в уста порицающего его божества — *tò daimónion* (912). Здесь для нас все важно: и само слово *daimónion*, относящееся к религиозной сфере, а в V в. употреблявшееся Сократом для обозначения руководящего им нравственного начала²⁶, и особенно сам прием введения прямой речи обращающегося к обвиняемому сверхъестественного существа, характерный для патетического ораторского стиля²⁷; все это поднимает переживания Харисия гораздо выше традиционного уровня комедии, где молодые вертопрахи ищут случая развлечься с подружкой.

Возвышенный характер слов Харисия вполне соответствует излагаемым в них столь же необычным для новой комедии (и, вероятно, для жизненных принципов среднего афинского гражданина) воззрениям на брак и семью. Впрочем, Харисий всегo-навсего повторяет здесь (920—922) услышанные им доводы Памфилы, и поэтому следует обратиться к ее образу.

Уже одно то, что девушка, подвергшаяся насилию, или молодая женщина, подкинувшая плод незаконной связи, не только появляется на сцене, но еще и наделяется правом голоса и использует это право, чтобы отстаивать свою точку зрения на брак, — неслыханное для новой комедии новшество. Обычно такого рода действующему лицу давалась возможность либо молча шествовать в свадебной процессии, когда все недоразумения разрешались, либо испустить за сценой вопль, свидетельствующий о родовых муках. Молодые женщины у Менандра нередко нарушают это правило — таковы, например, Гликера в «Остриженной», Кратия в «Ненавистном»²⁸ (но первая является законной сожительницей воина, вторая — еще девушка). Положение Памфилы куда более шекотливое, и тем не менее Менандр поручает ей целую сцену в том же IV д., где немного погодя в первый (и, наверное, в последний) раз появляется Харисий.

Из этой сцены Памфилы со Смикрином мы до сих пор знали

²⁵ См.: Софокл. «Трахинянки», 904.

²⁶ См.: Платон. «Апология Сократа», 40 а—с.

²⁷ Ср. у Цицерона, классика этого жанра в античности, знаменитую речь Родины, клеймящей Катилину (1-я речь против Катилины, § 18), или речь давно умершего Аппия Клавдия Слепого, обращенную к Клодии (Речь в защиту Целия, § 33—34). См.: *Марк Туллий Цицерон*. Избр. соч. М., 1975. С. 141, 157 сл.

²⁸ См.: Менандр. С. 159, 201—203; У истоков... С. 135 сл.

только произносимые ею два первых стиха и несколько слов, сказанных, по-видимому, после ухода отца: «Чуть не совсем ослепла я от плача» (фр. 8). Объяснение с отцом стоило ей многого, да она и не могла в душе согласиться со справедливостью его слов, несомненно, располагающих к слезам. На доводах Смикрина стоит немного задержаться, тогда нам будет понятнее неординарность мышления его дочери.

Итак, к началу этого диалога картина складывается и в самом деле мрачная: мало того, что Харисий на глазах у жены кутит с гетерой, теперь еще стало известно, что она заимела от него ребенка, и он, наверное, возьмет ее из публичного дома к себе — нечего сказать, хорошая перспектива для законной жены! (691—695). Но даже если этого не произойдет, ясно, что зять будет теперь содержать Габротонон с ребенком в городе, постоянно к ней навещаясь. Отсюда следует неизбежность расходов на два дома, двойные траты на подарки к праздникам, а для законной жены — огорчительное одиночество по вечерам: не прикасаясь к еде, она будет ждать мужа к ужину, а он между тем станет пьянствовать с распутницей. Соревноваться же с потаскухой в искусстве любви — трудное дело для свободной женщины (749—755, фр. 7).

Как видим, Смикрина не слишком возмущает возможность Харисия завести при законной жене еще и гетеру на стороне, и в этом смысле он рассуждает так же, как его реальные современники. «Жену мы имеем для произведения законных детей, гетеру — для телесных наслаждений», — примерно так говорил один оратор в IV в., чье выступление в защиту гетеры Неэры сохранилось в своде речей Демосфена²⁹. Смикрина беспокоит очевидная скандальность сложившейся ситуации и больше всего — судьба приданого, врученного неудачному зятю. Развод с возвращением взятых за Памфилой четырех талантов представляется ему единственным выходом из положения (ср. 1065—1067).

В сравнении с логикой Смикрина, которую, вероятно, поддержал бы любой афинянин, удивляют своей смелостью уже первые слова Памфилы: если отец хочет увести ее от мужа силой, а не убеждением, то все посчитают его не отцом, а деспотом (714 сл.). В словах этих есть известный юридический подтекст, так как женщина в Афинах не пользовалась гражданскими правами, а от рождения до смерти находилась под властью «покровителя» (*kúrios*): до замужества таким покровителем был отец, потом — муж; если женщина оставалась вдовой, «покровительство» перешло к старшему сыну или ближайшему родственнику мужского пола. Поэтому насильственный развод, если бы Смикрин его предпринял, был бы незаконным: теперь «покровителем» Памфи-

²⁹ [Demosthenes], 59, 122.

лы является не он, а Харисий. В то же время известно достаточно случаев, когда отцы в положении, аналогичном ситуации в «Третьем суде», разводили дочерей с неугодными мужьями, вовсе не спрашивая мнения ни одной из сторон.

Еще интереснее, однако, доводы, которыми Памфила объясняла нежелание расстаться с супругом; они соединены, чтобы «идти вместе по жизни», и если теперь Харисий «попал в беду» (так деликатно она называет его мнимую измену, догадываясь о ее причине), то ей надо вынести и это. Цитированные слова взяты из уже упоминавшихся, недавно найденных папирусных фрагментов, которые очень хорошо вписываются в лакуну между нынешними ст. 758 и 853. В общей сложности они дают 50, хотя и сильно поврежденных, стихов, но ясно, что на доводы отца Памфила отвечала достаточно обширным монологом, оказавшим такое сильное воздействие на Харисия: ведь она говорила отцу, что шла вместе с мужем по жизни и ей не следует избегать постигшего его несчастья (920—922).

В связи с изображением Памфилы заслуживает внимания, как использован в «Третьем суде» мотив опознания. Необходимость для опозоренной девушки при виде примет обнаружить свой невольный грех — достаточно тяжелое нравственное испытание. Оно не доставляет пострадавшей удовольствия и много лет спустя — об этом свидетельствует в сохранившемся отрывке из комедии «Герой» допрос женщины, уже имеющей взрослых детей: «она в поту, в смущенье» и все еще готова оплакивать свою беду (72, 76). Поэтому Менандр избавляет Памфилу от необходимости переживать такие муки, а само опознание растягивает на четыре акта — со II по V. Во II д. внимание зрителей впервые привлекается к вещам, которые были оставлены при подкидывше и смогут в будущем послужить ему приметам (*gnorismata*, 331, 341) для розыска родителей. Здесь же появляется уже известный нам перстень (*daktýlios*), служивший лейтмотивом последних 30 стихов этого акта (387, 392, 394, 398). Им же открывается следующий, III акт («Кольцо пытался я показать хозяину», — начинал свой монолог Онисим, 419; ср. дальше в этом же акте 444, 459, 467, 514, 554, не говоря уже о стихах, где слово «кольцо» подразумевается под местоимениями «оно», «это» и т.п.), в котором Габротонон излагает способ разыскать с помощью перстня родителей ребенка, вспоминает внешний вид пострадавшей девушки (484—490) и для убедительности задуманного ею маскарада довольно правдоподобно изображает действия Харисия (527—530); «вспоминать» об этом гетере ничего не стоит, порядочной же девушке не пристало. Наконец, в IV д. Габротонон сталкивается лицом к лицу с Памфилой и спрашивает только, была ли та в прошлом году на Таврополиях (862 сл.), — дальнейшее выяснение обстоятельств переносится за сцену, в дом Харисия, где (как видно,

между IV и V д.) и происходит опознание (anagnorismós, 1121), о результатах которого сообщает Онисим.

Чтобы как можно больше продлить процесс опознания, Менандр не боится нарушить закон, считавшийся незыблемым у теоретиков «трех единств», — действие «Третьего суда» происходит не в один день, а в два. Граница между ними проходит между II и III актами. Во II д. Сирик остается ночевать в доме хозяйна, а Онисим обещает ему завтра же доложить хозяйну (378 сл., 414 сл.). В начале III д. Онисим сообщает о неудаче этой попытки, а выходящая вскоре Габротонон констатирует, что Харисий не прикасается к ней уже третий день (440 сл.). Стало быть, в первый день гулянки Харисия слухи о его поведении дошли до Смикрина (этот день остается за пределами комедии), во второй — происходит третейский суд (II д.), в третий — все остальные события (III—V д.).

Добавим ко всему сказанному, что изъятие колечка сначала у Дава по приговору Смикрина, затем у Сирика Онисимом воспринимается пострадавшими как «ужасный приговор» (358, 361) и «великое зло» (396), но именно эта «беда», подстерегающая поочередно спорщиков, служит для молодых супругов источником «великого счастья» (1130), которое подготовил для них своим приговором как раз Смикрин, явившийся разлучить их. Воистину непостижима игра Случая (Tuche, 351), но главную роль в жизни человека играет все же его собственный нрав (1093—1098). Хотя назидание это и вложено в уста дурачащегося Онисима, оно нисколько не теряет в серьезности после того, как зрители познакомились с характерами Харисия и Памфила.

Другие персонажи, так или иначе связанные с судьбой молодых супругов, не получают, естественно, столь глубокой психологической обрисовки, но и в них Менандр с помощью каких-то нюансов и деталей умеет подметить определенные черты характера.

Смикрин, чье имя ассоциируется с прилагательным smikrós («маленький»), — обычный для комедии образ старого скупца, и наш Смикрин, человек вовсе не бедный, судя по величине приданого, оправдывает свое имя, полагая, что на пропитание человеку достаточно двух оболов в день. Между тем даже поденная плата за взятого внаймы раба составляла в то время в Афинах в полтора раза больше. Хэрестрат справедливо возражает, что предложенной Смикрином суммы расходов достаточно разве что постоянно голодающему на ячменную похлебку (140 сл.). В остальном, впрочем, опасения Смикрина, что зять пустит на ветер взятое за женой приданое (своего рода обрамляющий мотив его первого и последнего появления — 134 сл., 1065, 1079 сл.), не так уж смешны, и подтрунивать над ним Онисим позволяет себе только тогда, когда все волнения в доме Харисия позади.

Габротонон, неожиданно для себя вовлеченная в спасение семьи Харисия, представляет собой, наряду с Памфилой, другой

пример трансформации комедийной женской маски. Мы видели уже в «Самиянке», как изображена Хрисиды — тоже гетера по своему первоначальному положению, но занявшая все же место хозяйки состоятельного дома. Габротонон, пользуясь кольцом Харисиды как приметой и приблизительным знанием ситуации на прошлогоднем празднике, могла бы рассчитывать со стороны Харисиды хотя бы на выкуп ее у сводника и отпуск на волю. Как мы знаем, надежда на освобождение ей действительно не чужда (ср. 538—541, 548 сл.), но добивается она его не кривым путем, не шантажом своего давнего любовника: привязавшись к подкидышу (466, 853 сл.), она прилагает все усилия к розыску его матери. Таким образом, поведение Габротонона говорит само за себя, а сравнительно непродолжительный «профессиональный» стаж (в прошлом году она еще не занималась своим ремеслом — 478—480), по-видимому, не сделал ее закоренелой вымогательницей, как это свойственно традиционным гетерам³⁰. В стилистике речи Габротонон встречается обращения ласкательные в пре-восходной степени: «сладчайший» (143), «любимейший» (856, 860, 865).

Роль Хэрестрата, соседа и приятеля Харисиды, в сущности служебная. В I и III д. он фактически заменяет своего друга, ведя разговор со Смикрином; похоже, что Менандр только для того и ввел в комедию Хэрестрата, чтобы не мельчить образ главного героя, который бы сильно пострадал, если бы задолго до сцены в IV д. появлялся перед зрителями со всякими шутками и прибаутками (ср. в сценах Хэрестрата со Смикрином ст. 137 сл., 140 сл., 165 сл., вероятно, 640 сл.). Однако и он в V д. поворачивается к нам неожиданной стороной: полагая, что Габротонон действительно родила от Харисиды, он дает себе зарок не приставать к ней (как это, по-видимому, бывало раньше, когда Харисиды ею пренебрегал), если хочет сохранить давнюю мужскую дружбу (982—988).

Подлинным шедевром Менандра надо признать всю сцену третейского суда и изображение его участников. Немного словию сурового Смикрина (ср. 248 сл., 293, 361, 366, 367) противостоят два обширных монолога Дава и Сирикаса. Оба персонажа достаточно эмоциональны, оба ищут поддержки у слушателей: Дав обращается за подтверждением правоты своих слов даже к оппоненту (270, 274), живо воспроизводит и свой «внутренний монолог» (253—255), и последующий разговор с пастухом и Сириком, который так расчувствовался, заполучив дитя, что даже целовал Даву руки (260—274). Характерен для оживленного рассказа и возбужденного состояния Давы переход от 3-го лица ко 2-му: изложив суть дела, он обращается к Сирику: «... (На каком же основании) ты полагаешь, что должен владеть всем, а я —

³⁰ См.: Менандр. С. 363—365.

ничем?» (286). Показательно, однако, что Дав излагает только фактическую сторону дела, предоставляя Смикрину сделать выводы.

Сириск, напротив, подводит под спор «теоретический фундамент» и прибегает к мифологическим примерам, известным ему из трагедии. Так, прося Смикрина стать судьей, Сириск апеллирует к справедливости, которая должна быть жизненным законом для каждого в каждом случае и требовать себе ото всех содействия (232—236). Услышав это, Дав не зря называет Сириска ритором (237) — его соперник своей речью оправдывает данное ему определение.

Свой монолог Сириск начинает с традиционного для судебной речи «предвосхищения»: он подтверждает правдивость слов Дава, не оспаривая, что настойчиво просил отдать ему ребенка (294—298).

Затем, выждав небольшую паузу, Сириск без всяких связующих лексических средств (вроде «Итак...», «Так вот...» и т.п.) переходит к истории вопроса: какой-то пастух сообщил ему со слов Дава о найденных вместе с ребенком украшениях. Здесь Сириск делает отступление («Дай мне, жена, ребеночка», 302) и продолжает речь от имени младенца («Он говорит, что для него были положены украшения, не тебе на пропитание», 304 сл.). Свое требование Сириск мотивирует не корыстью, а исключительно интересами подкидыша, снова прибегая к философской сентенции: «Не ищи (выгоды) там, где человек терпит обиду» (317 сл.). Вещи же, подброшенные вместе с найденным, нужны, чтобы выросши он мог найти родителей: что если ребенок знатного происхождения и ему суждено быть, в соответствии с его природой, доблестным воином, состязаться в беге, охотиться на львов? (324 сл.). Нет нужды, что львы давно перевелись в Аттике³¹, — Сириск полон мыслей, навеванных ему трагедией, и, апеллируя к зрительскому опыту Смикрина, сыплет мифологическими примерами: подброшенных сыновей элидской царевны Тиро и бога Посидона тоже нашел и воспитал пастух и с помощью оставленных при них примет побудил их вернуть себе царское достоинство (326—333). В другой раз узнавание спасло от смерти мать, которую замыслили убить давно потерянные дети, брата — от рук сестры и т.д. Здесь Сириск не называет имен, но подставить их зрителю ничего не стоило; чтобы ограничиться одним Еврипидом, чьи трагедии чаще всего из наследия прошлого ставились в IV в., упомянем уже известные нам сюжеты «Иона» и «Ифигении в Тавриде»³². И сно-

³¹ Ср. отрывок из недошедшей комедии одного из предшественников Менандра: И кто когда, скажи мне, видел в Аттике Львов и зверей подобных? Если б где-нибудь Сыскать хоть зайца!

³² Ср. также, как в конце «Третьего суда» (1123—1125) Онисим цитирует трагедию Еврипида «Авга» (в сюжет которой также входило изнасилование девушки, подкидывание младенца и его последующее опознание), а в «Щите» раб Дав сыплет цитатами из трагиков. См.: Менандр. С. 186—188.

ва — сентенция («Жизнь наша, отец, переменчивая от природы, нуждается в предусмотрительности, и, видя это, заранее надо искать средство защититься от беды», 343—345), призывы к справедливости, которой следует руководствоваться приглашенному судье (348, 352).

Контрастность и яркость образов тяжущихся рабов делают эту сцену одной из лучших в наследии Менандра, и, может быть, не случайно для воспроизведения на мозаичных медальонах, украшавших в III в. н.э. дом актерского объединения на о-ве Лесбосе³³, из «Третьейского суда» был выбран как раз этот эпизод.

Состояние, в котором дошел до нас текст «Третьейского суда», не позволяет делать окончательные выводы об использовании в этой комедии таких стилистических средств, как повторения, лексические скрепы, разделение стиха на несколько реплик и т.п. Так, например, дошел только один стих, состоящий из четырех реплик (391), но никто не может поручиться, что таких примеров не было в потерянных строках. И все же создается впечатление, что и лексические скрепы, и повторения являются чаще носителями важных мыслей и эмоций, чем только способом организации диалога.

Так, при первом появлении Смикрина Хэрестрат дважды повторяет какое-нибудь его слово, явно подтрунивая над стариком (136 сл., 139 сл.). В сцене суда разочарованный Дав трижды повторяет: «Ужасный приговор!» (358, 361, 372), — вкладывая в это словосочетание, каждый раз завершающее стих, все свое негодование. В свою очередь, Сириск, недовольный вмешательством Онисима, дважды в одних и тех же словах требует у него возвращения кольца (394, 399). Габротонон, удивляясь равнодушию Харисия, называет себя «бедной», а его «бедным» — «зачем тратит столько денег?» (434, 436, 439 — трижды в конце стиха). Онисим, не зная, где найти выход из положения, рассуждает сам с собой: «Так как же мне, ради богов, как же мне, молю вас...» (441 сл.) — тут его размышления прерывает Сириск. Добавил: к этому тройное анафорическое «не» в сохранившихся только слева ст. 943—945. К чему относится первое «не», определить трудно, но дальнейшее ясно. «Не мой был ребенок», — говорила Габротонон. «Не твой был?» — переспрашивал Харисий. Немного спустя Харисий, узнав от Габротонон, что у него родился сын от законной жены, совершенно сбивый с толку спрашивает: «Ребенок от Памфилы? Но он же был моим». И снова: «От Памфилы?» (956 сл.). Эмоциональная окраска повторений во всех случаях очевидна.

То же самое касается многих случаев употребления скреп. «Делал ты так?» — спрашивает Дав Сириска, напоминая о его

³³ См.: У истоков... С. 5.

просьбах. «Делал», — подтверждает Сириск (274). «Я свое *сказал*», — завершает речь Дав. «*Сказал?*» — переспрашивает Сириск. «Ты что, не слышал? *Сказал* он все!» — вмешивается Смикрин (292 сл.). «Суд и, как считаешь справедливым», — просит теперь уже Сириск. «Судить легко, — резюмирует Смикрин. — Все подброшенное принадлежит **ребенку**». «Ладно, — соглашается Дав. — А сам **ребенок?**» (352—355). Цепочка из скреп затрагивает самый важный для комедии вопрос — будущую судьбу ребенка и оставленных при нем примет. И наконец, когда все разрешилось ко всеобщему благополучию, Онисим предлагает Смикрину войти в дом и принять внучонка. «Внучонка, висельник?» — повторяет ошарашенный старик (1112 сл.)³⁴.

Как уже упоминалось в начале этой главы, Менандр был недостаточно оценен современниками, и только примерно полстолетия спустя полноправно и надолго овладел зрительским и читательским вниманием. Эту его судьбу своеобразно отразила последующая римская комедия: Плавт, даже беря за образец произведение Менандра, перерабатывает их на рубеже III и II вв. в духе римской сцены; Теренций три десятилетия спустя приобщает своего зрителя к творчеству греческого предшественника гораздо более последовательно, и ему, до папирусных находок нашего века, европейская драма была обязана передачей потомству почти подлинного Менандра.

ГЛАВА 5

ПЛАВТ. «МЕНЕХМЫ», «КУБЫШКА»

В ту линию развития античной драмы, которая подготовила новую европейскую комедию положений и нравов (трагедии интриги Еврипида — комедии Менандра), Плавт вносит неожиданную дисгармонию. Наверное, именно поэтому до конца прошлого века он нередко пользовался не слишком лестной репутацией перелагателя греческих образцов, не отличавшегося художественным вкусом их создателей и портившего совершенные оригиналы в угоду вкусам невзыскательной римской публики.

Благодаря работе, произведенной исследователями творчества Плавта в конце минувшего — первые десятилетия нашего столетия, этим несколько пренебрежительным оценкам драматурга пришлось заметно потесниться. Стало ясно, что, приспособлявая произведения своих предшественников для римского театра, Плавт во взятых им комедиях вполне сознательно одни части сокращал, другие расширял. Изображая местом действия какой-нибудь из греческих городов и давая своим героям греческие имена, он без всякого смущения вводил в текст римские детали,

³⁴ Другие примеры скреп: 164 сл., 166 сл., 167 сл., 168 сл. 224 сл., 248, 373, 550, 714—716.

достигая таким смешением определенного комического эффекта. Этим же соображением Плавт руководствовался, нарушая стройную композицию целого какой-нибудь сценой, единственной целью которой было вызвать смех и в самом деле неприятзательной аудитории. Короче говоря, можно было с полным правом постулировать специфическую эстетику комического, определявшую все художественные эксперименты Плавта.

Однако и в пределах этой более или менее единой исследовательской платформы рано говорить о полном согласии в изучении творчества Плавта. С точки зрения одного из современных авторов, Плавт даже не пытался соперничать с «новой» комедией, он полностью разрушает ее сюжет, тонкую характеристику, иронию, нравственный пафос; содержание его произведений следует рассматривать не как связанное целое, а как серию эпизодов с непредсказуемым ходом развития, с двусмысленным изображением действительности; его персонажи знают, что мы заранее считаем их нереальными, и не пытаются разубедить нас в этом — таков один из последних вердиктов по адресу Плавта³⁵.

Однако примерно в это же время появляется работа, пытающаяся самым тесным образом увязать комедию Плавта с защитой государственных учреждений и мировоззренческих ценностей римского города-государства³⁶. А советские историки спорят между собой, чья идеология ближе всего Плавту — городского плебса или средних классов.

В соответствии с общим направлением нашей работы в задачу данной главы не входит попытка примирить достаточно противоречивые взгляды на Плавта. По-видимому, в каждом из них есть доля правды. Так, невозможно отрицать, что комедия Плавта живет в атмосфере народной игры на площади, какой были те самые римские *ludi* («игры»), на которых ставились его пьесы, и что из этой стихии выростал совершенно определенный колорит его комизма, не чуравшегося и «перевернутых» отношений, и двусмысленности, и грубой шутки. В то же время было бы несправедливо закрывать глаза на то обстоятельство, что игры эти устраивались в Риме на рубеже III—II вв. в конкретной исторической обстановке, а не в каком-то безвоздушном пространстве. Нельзя отвергать наличие сознательно создаваемой архитектоники пьесы и подчиняемых ей художественных приемов, коль скоро они поддаются беспристрастному анализу. При этом если в области композиции мы не можем отрицать воздействие на Плавта греческого оригинала, то чередование вокальных (отсут-

³⁵ См.: *Gratwick C. Light drama// The Cambridge History of classical literature. Cambr., 1982. Vol. 2. Part 1. P. 95, 114 sq.*

³⁶ См.: *Konstan D. Roman Comedy. Corn. UP, 1983. P. 17—23, 33—46.*

³⁷ См.: *Кац А. Л. Социальная направленность творчества Плавта// Вестн. древней истории. 1980. № 1. С. 72—95; Трухина Н. Н. Герой и антигерой Плавта// Там же. 1981. № 1. С. 162—177.*

ствовавших в нем) и речевых партий (а в последних — разговорного стиха и речитатива) являлось целиком нововведением Плавта, и если в этом удастся обнаружить какую-либо закономерность, то ее следует отнести на счет его художественного вкуса и чувства сцены.

Мы, однако, не будем обращаться к вопросу о предполагаемых прототипах комедий Плавта — причины этого изложены в предисловии. Взятые для этой главы две комедии мы рассмотрим как художественный организм, предназначенный для совершенно определенной публики и подчиняемый своим собственным законам.

Остается сказать несколько слов о том, почему нами выбраны именно «Менехмы» и «Кубышка»³⁸, поскольку по целому ряду признаков они могут показаться не слишком характерными для творчества Плавта.

В самом деле, мы не найдем в этих комедиях ни столь любимой Плавтом фигуры раба-интригана, держащего в своих руках все сюжетные нити, ни юноши, помогающего взаимности у гетеры, но не имеющего средств, чтобы эту взаимность завоевать. Нет здесь ни обманутых стариков (кража кубышки у Евклиона — детская затея по сравнению с запутанными страгегемами какого-нибудь Псевдола из одноименной комедии), ни хвастливых воинов, кичащихся своими легендарными победами в сражениях и не менее фантастическим успехом у женщин, ни посрамляемых словом и делом сводников.

Вместе с тем мы встретим в двух выбранных нами комедиях и характерную для Плавта романизацию оригинала, и самую италийскую из всех постоянных масок Плавта — вечно голодного парасита, прихлебателя при богатом молодом человеке, и мотив добрачной связи богатого сорванца с беззащитной девушкой, дочерью бедного соседа, и достаточную долю фарса, граничащего с непристойностью, и прямое нарушение сценической иллюзии. Не приходится уже говорить о богатейшем репертуаре ритмических схем, о смене ямбических триметров (сенариев) ямбическими же и трохеическими тетраметрами (септенариями), об ариях и ансамблях (кантиках), из которых отдельные принадлежат к числу лучших созданий Плавта в этой области. Не уступают эти произведения его прочим пьесам и по части речевого комизма и игры слов.

В то же время «Менехмы» и «Кубышка» более других созвучны запросам драматического искусства нового времени, потому

³⁸ Названием «Кубышка» мы переводим плавтовское «Aulularia», образованное от латинского слова «aulula» — «горшочек». Другие переводы этого названия — «Клад», «Горшечная комедия» — представляются менее удобными, так как в тексте Плавта речь часто идет о «ней» как объекте всех волнений Евклиона. Названия комедий, образованные посредством суффикса -aria, засвидетельствованы как у Плавта («Asinaria», «Cistellaria», «Mostellaria», «Vidularia»), так и у его современника Невия («Clamularia», «Testicularia», «Tunicularia»). Потом — только один раз у Цецилия Стация («Rastraria»).

что «Менехмы» представляют собой, пожалуй, самый законченный образец античной комедии положений, а «Кубышка» дает богатейший материал для понимания принципов изображения характера в античной драме. Словом, несмотря на некоторую «нетипичность» этих комедий для творчества Плавта, есть основания рассчитывать, что мы найдем в них достаточно исчерпывающий ответ на интересующие нас здесь вопросы.

1. По исходной предпосылке сюжета, положенной в основу «Менехмов», — совершенно зеркальному сходству двух близнецов³⁹ — пьеса эта находится вполне в русле новой аттической комедии: существовало не менее восьми произведений этого жанра под названием «Близнецы». Есть даже предположение, что «Менехмы» восходят к недошедшей до нас комедии Посидиппа, которому вообще подражали римские драматурги (Авл Геллий, II, 23); у него одного была выведена фигура повара, не нанятого на рынке, а входящего в число домашних рабов (Афиней, XIV, 658); именно таким поваром и является Килиндр в «Менехамах». Как бы то ни было, греческий прототип достаточно отчетливо проступает в этой комедии, как, впрочем, и всегда характерная для Плавта романизация его источника.

Несомненно, к оригиналу восходит достаточно обширный мифологический инвентарь «Менехмов». Так, персонажи вспоминают похищение Ганимеда и Адониса (144), поход Геракла за поясом амазонки Ипполиты (200 сл.) и превращение Гекубы в собаку (714—718), равно как малоизвестного этолийского царя Порфаона и жреца при греческом войске под Троей Калханта (745, 748). Сосикл, притворяясь безумным, изображает себя одержимым Бромием (культовое прозвище Диониса) и Аполлоном (835, 840, 850, 862, 868, 871), а в старике, отце матроны, видит Кикна, сраженного под Троей (854). Менехм в шутку называет своего паразита Улиссом (Одиссеем), а старик — лекаря Нестором (902, 935). Образы эти, конечно, содержались в греческом прототипе «Менехмов», и коль скоро Плавт их сохранил, значит они были знакомы его аудитории и вызывали у нее соответствующую реакцию.

Сюда же можно прибавить и осведомленность гетеры Эротии в истории Сиракуз (409—412); правда, к реальным именам сиракузских правителей Агафокла и Гиерона Эротия присоединяет вымышленное имя Липарона, образованное скорее всего от Липарских островов, что для публики было еще одним источником смеха⁴⁰.

³⁹ Мотив этот использован также в «Вакхидах» и «Амфитрионе», где речь идет, впрочем, о сознательной маскировке Юпитера и Меркурия под Амфитриона и Сосию.

⁴⁰ Имя Менехм носил историк эпохи диадохов (преемников Александра) родом из Сициона. Однако трудно утверждать, что он так же хорошо был знаком аудитории Плавта, как сиракузские правители.

На этот греческий фон накладывается достаточно плотная сетка римских реалий. Они сосредоточены главным образом в кантике Менехма, жалующегося на тяготы, которые доставляют патрону его клиенты (571—595)⁴¹; но и повсюду в комедии рассыпаны такие римские понятия, как сходка (*contio*) и комиции (448, 452, 455, 459), сенат (455) и священный венец Юпитера Капитолийского (941), вызов в суд (454) и приписка к легиону (183), власть господина над рабом (1030 сл.) и право отпустить его на волю (*манумиссия*, 1059) либо отослать для наказания на дыбу (943)⁴². Само собой разумеется, что действующие лица из Греции не один раз клянутся Юпитером, а супруга Менехма обозначена чисто по-римски как Матрона. Привычна для аудитории Плавта и не слишком лестная характеристика жуликоватых греков, якобы населяющих Эпидамн.

В атмосферу римского театра мы попадаем с первых же слов пролога. В греческой комедии целью пролога было введение зрителей в суть событий, определяющих дальнейшее развитие действия. В «Менехамах» Пролог, излагая сюжетную экспозицию, в то же время балагурит с публикой («Несу вам Плавта языком, не рукой», 3; «Кто не даст денег для исполнения поручений в Эпидамне, напрасно будет ждать успеха, а кто даст — вдвойне напрасно», 51—55). Здесь же — труднопереводимые, но столь обычные для Плавта неологизмы (*graecissat, atticissat, sicilicissat*, II сл. — содержание нашей комедии «греческует, но не аттическует, а сицилийскует») и излюбленные в комедии ассонансы (*Epidamnum... gedeundumst mihi*, 49).

Переходя теперь к комедии в собственном смысле слова, мы увидим, что ее сюжет можно изложить в нескольких фразах. Из двух братьев-близнецов, похожих друг на друга, как две капли воды (1063 сл., 1088 сл.), один в детстве потерялся на чужбине, был усыновлен богатым купцом, чьим наследником он и стал. Между тем его родной отец, потеряв сына, умер от горя, не успев вернуться на родину в Сиракузы, и в память о пропавшем мальчике дед назвал оставшегося дома близнеца Сосикла именем брата — Менехмом. Теперь настоящий Менехм, женатый на богатой матроне, живет в Эпидамне, а нареченный Менехм уже несколько лет ищет брата и попадает, наконец, в тот же Эпидамн. Поскольку сходство между ними с годами не утратилось, происходит бесконечная путаница, пока братья не сталкиваются нос к носу, и все недоразумения выясняются.

⁴¹ Аналогичным образом насыщен римскими деталями рассказ Сосии в «Амфитрионе», 203—261.

⁴² Ср. также римские военные образы «засада», «передовой пост» (*insidiae, praesidium*, 136), «добыча» (*praeda*, 431, 441, 442), «сражение» (*proelium*) применительно к соревнованию в выпивке (184 сл.).

К этому финалу ведут, однако, по меньшей мере 10 ступеней уже упомянутой путаницы, на каждой из которых возникают в высшей степени комические положения. (Чтобы не совсем запутать вместе с действующими лицами нашего читателя, мы будем называть второго, приезжего Менехма его настоящим именем Сосикл, помня, однако, что сам себя он называет Менехмом.)

Все начинается с того, что Менехм, стащив у жены дорогой плащ, направляется к дому своей любовницы, гетеры Эротии, и, передавая ей плащ, просит приготовить все необходимое для обеда, пока он вместе с параситом Пеникулом исполнит какие-то дела на форуме. Между тем Сосикла, только что приехавшего в Эпидамн в сопровождении раба Мессениона, встречает и называет Менехмом повар, посланный Эротией купить все необходимое для приятного времяпровождения с местным Менехмом. Откуда человека, едва ступившего на незнакомую землю, знает по имени здешний повар, остается для Сосикла загадкой — мы же регистрируем путаницу № 1. Не заставляет себя ждать и путаница № 2, когда Эротия, также приняв Сосикла за Менехма, приглашает его на обед, напоминая о заказанном им угощении с участием парасита и о врученном ей плаще. Сосикла все это повергает в несказанное изумление, пока он не приходит к мысли, что провести время с гетерой, не потратив ни гроша, — не самая большая неприятность для человека, попавшего в чужой город.

Вполне удовлетворенный приемом, Сосикл выходит от гетеры и наталкивается на парасита, который потерял Менехма в толпе на площади. Подтверждаются самые мрачные опасения парасита: прием прошел без его участия, и Менехм, насытившись, уже выходит из дома Эротии. Парасит, естественно, принимает Сосикла за Менехма (путаница № 3) и высказывает ему свое неудовольствие. Получив весьма решительный отпор со стороны Сосикла, парасит удаляется, грозя рассказать о всех проделках Менехма «его» жене. Когда Сосикл, получив от гетеры для переделки плащ Матроны, жены Менехма, уже собирается удалиться, служанка Эротии выносит и ранее подаренный гетере золотой браслет с просьбой переделать его (служанка, конечно, принимает гостя за Менехма, только что гулявшего у ее хозяйки, — путаница № 4). Стоит, однако, Сосиклу, ошарашенному неожиданной добычей, покинуть сцену, как из своего дома выходит Матрона, уже осведомленная параситом о проделках супруга, на которого и обрушивается ее ярость, как только он возвращается с площади. Попав на судебное разбирательство и упустив пирушку, он вынужден отбиваться от жены и, загнанный ею в угол, направляется к Эротии, чтобы выволить свой плащ. Гетера, естественно, уверена, что Менехм требует обратно

уже полученные им вещи (путаница № 5), и с позором отказывает ему от дома. Тот направляется в город посоветоваться с друзьями, а его место несколько секунд спустя занимает Сосикл, вернувшийся с плащом в руках, чтобы разыскать своего слугу. Приняв Сосикла за мужа (путаница № 6), Матрона высказывает ему все, что она о нем думает, но и Сосикл не остается в долгу, давая отповедь бесстыдно пристающей к нему женщине. Однако, когда Сосикл клятвенно заверяет и вызванного ею на помощь старика-отца, что ни разу не входил в «свой» дом, то старик убеждается в безумии зятя, а Сосикл, чтобы избавиться от приставаний, поддерживает в нем это убеждение, притворяясь сумасшедшим (путаница № 7). Мнимый тесть уходит за лекарем, Сосикл считает нужным унести ноги подброду, а прибывший по вызову лекарь набрасывается с вопросами на вернувшегося домой Менехма и ставит ему бесспорный диагноз: сумасшествие (путаница № 8). На Менехма наваливаются рабы, чтобы связать его и отнести к врачу, и неизвестно, чем бы кончилось дело, если бы на выручку не пришел Мессенион, отбивающий у насильников их жертву (он, естественно, принимает Менехма за Сосикла — путаница № 9). Пообещав «своему» хозяину принести деньги, оставленные на хранение в таверне, Мессенион уходит и вскоре возвращается с Сосиклом, напрасно пытаясь его убедить, что только что спас его от насилия (путаница № 10).

Наконец, на сцене оказываются оба Менехма сразу, и это дает повод для нового комического осложнения: совершенно сбитый с толку Мессенион принимает за хозяина то одного из них, то другого, пока его вдруг не озаряет спасительная мысль, что здешний Менехм и есть тот самый пропавший брат, которого они ищут уже шестой год. Как заправский следователь, Мессенион допрашивает каждого Менехма по очереди, и когда все приметы (signa, 1110, 1124) совпадают, комедию можно считать достигшей своей цели. Сцена опознания (1087—1131) не уступает в живости всем предыдущим, хотя, может быть, кое-что в ней и содержит, как теперь говорят, избыточную информацию: вероятно, зрителю многое становилось ясно гораздо раньше, чем персонажам комедии.

Подводя итоги нашему продвижению по тем ступеням путаницы, из которых складывается содержание «Менехмов», мы можем твердо сказать, что ни одно из действующих лиц не старается ввести в заблуждение других, преследуя при этом какие-либо свои цели. Напротив, каждому было бы гораздо спокойнее не попадать в достаточно рискованные ситуации. Поэтому «Менехмов» следует с полным правом охарактеризовать как комедию положений, возникающих независимо от первоначальных намере-

ний ее участников, — часто даже вопреки их желанию (так происходит, в частности, с Менехмом, против которого ополчается и жена, и гетера, и паразит).

Из предыдущей главы мы уже могли понять, что «реальность», окружающая персонажи Менандра, в достаточной степени условна, несмотря на конкретность внешних атрибутов, из которых она складывается. Мир Менандра — в основе своей «перевернутый мир», существующий только благодаря сюжетным стереотипам новой комедии с обязательным благополучным концом. В «Менехамах» эта перевернутость, основанная на фантастическом сходстве двух близнецов, задана, по существу, уже исходной ситуацией. Отсюда — характерные для всей комедии мотивы мнимого безумия, мнимого розыгрыша, неверия в истинное положение вещей. Не случайно тот ералаш, который ежеминутно творится на сцене, получает из уст вовлеченных в него персонажей однозначную характеристику: происходит нечто не постижимое, граничащее с безумием.

В наиболее развернутой форме эту оценку ходу событий дает Менехм, освобожденный Мессенионом: «Что-то чрезмерно удивительное происходит со мной сегодня удивительным образом (ключевое понятие *πίγα* — ср. 337, 384, 1104). Одни отрицают, что я тот, кем я являюсь, и запирают передо мной двери. Другие утверждают, что я тот, кем я не являюсь, и приходят мне на помощь» (1039—1041). Не случайно так часто Сосикл, реже — Менехм обращаются к людям, которых они должны бы знать (жена, гетера, слуга), но, естественно, не знают, с загадочными словами: «Кто бы ты ни был(а)» (*quisquis es* — 278 сл., 293, 501, 811 bis, 826, 1007, 1021, 1067).

Отсюда и комизм, возникающий от взаимного непонимания. Матрона, удрученная поведением Менехма, заявляет, что лучше уж быть вдовой. «Какое мне до этого дело, хочешь ли ты остаться в браке или собираешься уйти от мужа?» (722 сл.) — возражает Сосикл, чем, естественно, вызывает в своей мнимой супруге еще большее негодование. Мессенион, приняв местного Менехма за своего хозяина, освобождает его и просит отпустить на волю. «На мой взгляд, ей-богу, будь свободен и иди, куда хочешь» (1029), — соглашается Менехм. Когда, однако, Мессенион напоминает об этом Сосиклу, тот, конечно, не понимает, о чем идет речь (1057 сл.).

Персонажи, оказавшиеся в центре этой путаницы, постоянно возбуждают у других действующих лиц вполне обоснованное подозрение, что они сошли с ума (ключевые понятия: *insanus* — безумный, *insanire* — сходить с ума, *sanusne* — «в уме ли ты»). Сосикл и Мессенион считают сумасшедшим повара Килиндра, поскольку тот заводит речь о якобы заказанной у гетеры пирушке и об украденном у жены плаще; Килиндр, в свою очередь, принимает за сумасшедшего Сосикла, призывающего гнев богов

на обитателей «своего собственного» дома (282, 292, 298, 309, 312, 325, 336)⁴³. Аналогичным образом Сосикл считает полоумной Эротию, видящую в нем своего дружка (373, 390, 394 сл., ср. 440), равно как и парасита, который тоже в долгу не остается (505 сл., 510, 517) и потом припоминает это подлинному Менехму (633). С точки зрения Сосикла, безумна Матрона, жена Менехма (738); с точки зрения ее отца, сошел с ума Сосикл, принимаемый им за Менехма (818 сл., 831 сл., 873, 877, 893 сл.), и Менехм, отождествляемый с Сосиклом (916, 921, 927, 934, 937, 947, 953, 958, 960, 962; ср. 919 сл.). Обезумевшим кажется Сосиклу Мессенион (1084).

В такой ситуации чистую правду принимают в лучшем случае за шутку, розыгрыш или издевательство (317, 381, 396, 405, 499, 523, 630, 686 сл., 693, 695, 782, 824 сл.), в худшем — за признак безумия (Сосикл клянется, что никогда не входил в дом Менехма, 816 сл., Менехм — что он не хозяин Мессениона, 1025 сл., и что не обедал сегодня у гетеры, 1060 сл.). Вполне обоснованный монолог Менехма о постигающих его весь день неудачах (899—908) окончательно убеждает старика и лекаря, что он повредился умом.

Разумному человеку выгоднее потворствовать тем, кто, по его мнению, не в своем уме (417—421, 480—484, 941—945; ср. 535—538), или вовсе притвориться сумасшедшим, чтобы отвести от себя других полоумных, — на этом построена замечательная сцена с участием Матроны, ее отца и Сосикла (832—871)⁴⁴. Источником комизма, кроме полного сходства близнецов, служит здесь и пародирование известных трагических сюжетов: то Сосикл, наподобие Ореста, ведет себя, как одержимый Аполлоном (840 сл., 850, 862—871), то, подражая менадам, вызывает к Вакху (835—839).

В эту бесконечную путаницу наряду с людьми вовлекаются и принадлежащие им вещи.

Венок на голове Сосикла убеждает парасита, принимающего его за Менехма, в том, что обед закончился и он уйдет несолоно хлебавши (463), а после бурного объяснения с мнимым Менехмом тот же венок, брошенный Сосиклом, служит Пеникулу аргументом против Менехма в разговоре с его женой (555, 563, 565, 629, 632). Точно так же становится уликой против Менехма золотой браслет, некогда украденный им у жены и переданный гетере (526—535, 682 сл., 739, 807, 1142).

Но поистине наравне с героями выступает в комедии безгласный плащ (palla) стоимостью в четыре мины (205), который из

⁴³ Ср. симметрично расположенные предложения Сосикла — Килиндру, а затем Килиндра — Сосиклу купить жертвенного поросенка для очищения от безумия (289—291 и 310—315).

⁴⁴ Ср. также мнимое безумие Аристофонта в «Пленниках», 547—580, и описание симуляции безумия в «Жребии» («Casina»), 655—700.

рук Менехма переходит к Эротии, а от нее — к Сосиклу и тем самым создает цепь запутаннейших недоразумений. Число стихов, в которых этот плащ играет важную роль, доходит почти до сотни, а само слово «palla» встречается в комедии около 40 раз — иногда по два-три раза в строке⁴⁵. Приведем для примера два стиха из разговора Менехма с женой в присутствии парасита: «В чем дело? — Плащ... — Плащ? — Да, кто-то плащ... — Что дрожишь? — Ничуть не дрожу. — Ну да, если только от плаща не поднимается плач» (609 сл.)⁴⁶.

Возникает, впрочем, вопрос, не чувствовал ли и зритель себя в положении помешавшегося, не способного узнать своих близких⁴⁷. Избежать это ощущение помогала ему драматическая техника Плавта.

Сравнительно небольшая по объему комедия (в «Менехмах» всего 1162 стиха, в «Хвастливом воине» — 1437) отчетливо делится, не считая пролога, на семь отрезков, причем первые шесть объединяются в три комплекса, подчиняющиеся обозримой закономерности. В первом отрезке каждой пары доминирует один Менехм, во втором — другой. В то же время оба отрезка параллельны по составу участвующих в них персонажей.

В первой половине первого комплекса (д. I)⁴⁸ выступают Менехм и сопровождающий его парасит; к ним присоединяются Эротия и Килиндр; во второй половине (д. II) появляются Сосикл и сопровождающий его Мессенион; затем к ним присоединяются Килиндр и Эротия. В первой половине следующего комплекса (д. III) в центре внимания опять Сосикл; во второй (д. IV) — Менехм; объединяет обе половины парасит, присутствующий в каждой из них. Таково же соотношение между двумя частями последнего, третьего комплекса: в пятом отрезке (V, 1—4) главную роль играет Сосикл, в шестом (V, 5—7) — Менехм. Объединяют оба отрезка старик, отец Матроны, и второстепенный персонаж — лекарь, который появляется в конце пятого отрезка и исчезает в начале шестого. Две половины третьего комплекса симметричны по содержанию: в пятом отрезке Сосикл, принятый за Менехма, притворяется безумным; в шестом прини-

⁴⁵ См.: ст. 130, 165, 197, 392, 394, 398, 421, 426, 469, 508, 510, 512, 563, 568, 600, 609 (трижды), 610, 618 сл., 645 (дважды), 660, 662, 672, 678, 680, 683, 705, 739, 803, 806, 907, 1049, 1061, 1138 сл., 1142.

⁴⁶ «Плащ — плач» — в подлиннике игра слов «palla» и «pallor»: «трепет, дрожь от страха».

⁴⁷ Об этом предупреждал зрителей уже Пролог: «Чтобы вы тут же не запутались» (47).

⁴⁸ Во времена Плавта и Теренция деления на акты не было, и пьеса шла подряд, чтобы зрители не разошлись, приняв конец акта за конец комедии. Деление, которым пользуются в современных изданиях, внесено в рукописи гуманистами в XV в.

мают за сумасшедшего Менехма, находящегося в здравом уме и твердой памяти. Кроме того, в пятом отрезке лекарь дает приказ отправить к нему Сосикла, считая его Менехмом; в шестом — Мессенион освобождает Менехма, принимая его за Сосикла⁴⁹. В замыкающем комедию седьмом отрезке происходит опознание близнецов — опять же не без некоторой путаницы вначале.

Как зрителю разобраться в том, который из двух Менехмов — местный или приезжий — находится перед его глазами? Конечно, когда от Эротии выходит незадолго до того приглашенный в дом Сосикл, опознать его не составляет труда. Затем личный говорящего выясняется довольно скоро из его слов: местный Менехм не может сообщить о том, сколько усилий он потратил на поиски брата (II, 1), приезжий — о том, что он пропустил пирушку с гетерой (IV, 2). И все же Плавт хочет, чтобы зритель мог узнать каждого из Менехмов сразу же, в момент его появления на сцене. Для этого он пользуется средством, едва ли не самым существенным образом отличающим плавтовскую комедию от ее греческой предшественницы.

Мы имеем в виду уже упоминавшиеся кантики — вокальные партии, написанные в сложном чередовании лирических размеров; чаще всего это арии, но встречаются у Плавта и ансамбли. О происхождении кантиков спорят до сих пор: восходят ли они к монодиям в поздних трагедиях Еврипида и в эллинистической драме IV—III вв., или к итальянской фольклорной традиции⁵⁰. Для нас этот вопрос не имеет сейчас существенного значения — каков бы ни был источник плавтовских кантиков, в их употреблении драматург безусловно достиг вершин мастерства⁵¹.

Чтобы облегчить зрителю опознание каждого из близнецов, Плавт выводит оба раза местного Менехма исполняющим достаточно длинные арии (110—134 — отповедь жене; 571—602 — рассказ о времени, проведенном на форуме), в то время как первый выход Сосикла, его диалоги с Килиндром, паразитом и служанкой Эротии, а затем встреча с Матроной написаны в ямбических сенариях (226—350, 466—558, 701—752). Когда впоследствии сцены Сосикла, притворяющегося безумным (775—871), и Менехма, не понимающего, зачем к нему привязались тещь и лекарь (899—965), выдержаны в одинаковых размерах — трохейских септенариях, зрителю уже из ситуации ясно, кто перед ним находится, — никакая путаница невозможна. Зато

⁴⁹ Из этого следует, что сцену с врачом нельзя считать интерполяцией, внесенной Плавтом из другой комедии, как это иногда утверждается. Без фигуры врача не имело бы смысла нападение рабов на Менехма и его спасение Мессенионом (990—1038), не говоря уже о параллелизме пятого и шестого отрезков.

⁵⁰ См.: Talladoire B. A. Essai sur la comique de Plaute. Monaco, 1956. P. 77—79.

⁵¹ По подсчетам современных исследователей, речевые сцены составляют в среднем одну треть плавтовского текста. Остальное приходится на кантики и речитативы. В «Менехмах» вокальные сцены занимают свыше 130 стихов.

одинаковый размер, выбранный Плавтом для этих двух сцен, служит способом как бы совместить обоих братьев в одном лице — в тех же септенариях написан и последний, седьмой (V, 8—9) отрезок (1050—1162), когда близнецы, наконец, опознают друг друга и объясняется все, что с ними произошло.

2. При том калейдоскопе происходящих в «Менехмах» путаниц, который требует даже специальных стилистических средств для различения «кто есть кто», трудно ожидать, чтобы внимание драматурга привлек внутренний мир его героев. И в самом деле, главные персонажи комедии лишены каких-либо индивидуальных черт: Менехм, как и всякий муж при опостылевшей жене с большим приданым, ищет развлечений на стороне с гетерой Эротией, Сосикл, однажды назвавший себя на редкость вспыльчивым (269), нигде этого качества не проявляет, если не считать сцены его притворного безумия, которая, однако, свидетельствует не столько о его вспыльчивости, сколько о расчетливой игре.

Второстепенные персонажи не выходят за пределы традиционных типов римской комической сцены. Из них для развития действия наиболее важны паразит Пеникул, Матрона и Мессенион.

Паразит в плавтовской комедии — не изысканный наперсник молодого человека, каким он был поначалу в аттической комедии, и даже не «теоретик» своего образа жизни, произносящий на этот счет целые монологи⁵². Паразит у Плавта — голодный бедняк, присосавшийся к своему хозяину и иногда даже оказывающий ему важные услуги (как, например, Куркулион в одноименной комедии). Главное же назначение этого типажа — возбуждение смеха у аудитории своим ненасытным аппетитом, при котором потеря возможности хорошо пообедать приравняется к полной катастрофе. Таков Пеникул в «Менехмах» — недаром повар считает его способным съесть за восьмерых (222 сл.).

Уже в выходном монологе паразит излагает свое кредо: самая лучшая цепь, чтобы навеки приковать к себе человека, — обеспечить ему полный стол у хозяина. Потому он так высоко и ценит Менехма, что у того всегда стол ломится от яств (87—103). И в дальнейшем каждый поворот событий он расценивает только с одной точки зрения — удастся ли досыта поесть. Вот Менехм, поссорившись с женой, уходит из дому, — значит, прощай угощение (125 сл.). Напротив, тем более приятно узнать, что кутеж все-таки состоится, и сделать по этому случаю заказ на самые вкусные блюда (150—154; 219—222). Потеряв на площади Менехма, Пеникул больше всего огорчен, естественно, тем, что пропала пирушка (463—465), и осыпает своего мнимого патрона

⁵² См.: Менаандр. С. 369—372.

целым градом ругательств (487—493). В дальнейшем, разоблачая Менехма перед Матроной, парасит однозначно объясняет свою измену хозяину — мезтью за съеденное без него угощение (521, 628 сл.).

Супруга Менехма представляет еще одну типичную маску римской комедии — женщину, выданную замуж с большим приданым и потому склонную держать мужа под каблуком. В прологе она характеризуется как *ихог dotata* (61), и это словосочетание служит как бы титром ко всему ее поведению⁵³. Она ни в чем не доверяет мужу, требует от него во всем отчета (114—118) — это вызывает, кстати говоря, осуждение у ее собственного отца, готового оправдать посторонние увлечения Менехма характером своей дочери (787—797). Впрочем, не зная причины ссоры, старик заранее уверен, что свирепые жены, гордые своим приданым, привыкли требовать от мужей повиновения (766 сл.). Но еще больше, чем из подобных наставлений старика, облик Матроны вырисовывается из реплики парасита. На вопрос огорченной женщины, как ей поступить с мужем, Пеникул отвечает краткой рекомендацией: «Так же, как всегда: ругай его» (569), — обстановка в семье Менехма обрисовывается вполне исчерпывающе.

Среди богатой галереи плавтовских рабов Мессенион занимает не самое почетное место, что опять же объясняется сюжетом «Менехмов»; ему не приходится выдумывать головоломные интриги, чтобы помочь молодому хозяину выкупить девушку у сводника. Мессениону приданы черты верного раба-наперсника, заботящегося о том, чтобы хозяин не попал в какую-нибудь скандальную историю. Отсюда его советы Сосиклу при первом появлении в Эпидамне (254—264; ср. 283), его попытка избавить хозяина от приставаний повара и тем более — гетеры (322—328, 334—347, 375—385). Впрочем, здесь Мессенион не предается иллюзиям о своем влиянии на господина: его дело — исполнять что велено да остерегаться побоев (249—252, 443 сл.). В согласии с этой истиной Мессенион излагает кредо верного раба (966—985) и доказывает преданность хозяину на деле, отбивая Менехма от рабов, собирающихся тащить его к лекарю (1001—1020). Наконец, не забудем, что Мессенион проводит заключительное дознание, по очереди допрашивая каждого из братьев; спасение Менехма и финальное разбирательство — вот два вклада Мессениона в развитие действия в «Менехмах».

Достаточно традиционны и остальные персонажи комедии. Гетера Эротия ценит клиента в той мере, в какой оплачена

⁵³ См.: *Schumann E.* Der Typ der *uxor dotata* in den Komödien des Plautus // *Philologus*. 1977. B. 121. S. 45—65.

его любовь (193, 203), и откровенно в этом признается: «Для любовника (наша) привлекательность — беда, для нас — выгода» (356). Мессенион, по-видимому, вполне прав, объясняя, почему Эротия так настойчиво приглашает Сосикла к себе в дом: «Почуяла кошелек» (384). И сама Эротия, заподозрив обман со стороны Менехма, требует от него в дальнейшем деньги вперед (694) — здесь ее, впрочем, можно оправдать тем, что она и в самом деле отдала раньше плащ Сосиклу, принятому ею за Менехма.

Комизные роли повара Килиндра, как и старика — отца Матроны, коренится скорее не в их типических чертах, а в ситуациях, в которые они поставлены, все время принимая одного Менехма за другого.

Нескольких слов заслуживает эпизодическая роль лекаря. Фигура эта известна нам по не дошедшим до нас пьесам под названием «Врач» из времен «средней» и «новой» комедии; благодаря открытию менандровского «Щита», мы можем судить о том, как изображался этот персонаж на сцене. Соответственно и лекарь у Плавта должен был вызывать смех аудитории своими нелепыми вопросами (910—928) и безапелляционным диагнозом (934, 950—856), поскольку зрители хорошо знали, что Менехм находится в здравом уме. Возможно, что для римской аудитории времен Плавта фигура лекаря, восходящая к фольклорной маске «ученого дурака», приобретала особую актуальность потому, что как раз к этому времени в Риме начали появляться греческие врачи, среди которых могли быть и отъявленные шарлатаны.

В остальном, впрочем, ясно, что сила Плавта в «Менехах» — не в образах, а в ситуациях. К этому еще прибавляется отличающее драматурга виртуозное владение приемами речевого комизма, который создается при помощи целого ряда стилистических средств. На первое место среди них надо поставить всякого рода повторения отдельных словосочетаний, слов или даже частей слова. Приведем несколько примеров.

Может быть, один из самых ярких — анафорическое накопление местоимения «что?» (quid) в целой веренице риторических вопросов в кратком монологе Менехма: «Что случилось? Что бегут ко мне эти люди? Что вам нужно? Что вы ищете? Что вы меня обступаете?» (997 сл.). Сходный случай — в заключительном монологе Мессениона: «Пойдут с молотка рабы, земля... Пойдут за наличные... Пойдет жена...» (1158—1160⁵⁴). Комический эффект анафоры еще более усиливается, если ею начинаются стихи двух персонажей в диалоге. «Четыре мины я потратил, купил его (плащ) моей супруге», — сообщает Менехм. «Четыре мины явно пропали», — резюмирует паразит (205 сл.).

⁵⁴ Ср. также четырехкратное анафорическое пат в монологе паразита: 82, 84, 96, 98.

Не менее забавны повторения, завершающие несколько стихов подряд. Так, на попытку Менехма возложить на слуг ответственность за кражу плаща его супруга отвечает безапелляционно: «Чушь городишь» (*pugas agis*). Мужу не нравится ее мрачный вид — ответ тот же: «Чушь городишь». На кого же она сердита? — «Чушь городишь». Не на него ли? — «Вот теперь не чушь городишь». Но он ни в чем не виновен! — «И снова чушь городишь» (621—625). Несколько позже Менехм пытается обратиться в свою пользу слова Матроны, но его сбивает с занятой позиции парасит. «*М а т р о н а*: Плащ у меня в доме *украден* (*surgupta*). *М е н е х м*: Плащ у меня *украден*? *П а р а с и т*: Ишь ты, как мошенник преворачивает! У нее *украден*, не у тебя. Если бы у тебя был *украден*, не был бы цел» (т.е. передан гетере) (645—647) ⁵⁵.

Многократные повторения могут быть сосредоточены в двух-трех стихах, принадлежащих одному персонажу. На жалобы Матроны старик-отец отвечает: «*Плохо он делает*, если это *делает*; если не *делает*, то ты плохо *делаешь*», что напрасно его обвиняешь (805 сл.).

Повторяться может один и тот же глагол с различными префиксами: Менехм жалуется, что обязанность помогать клиенту задержала его на площади и удержала от пирушки у гетеры (*attinit... detinit*, 589); изгнанный супругой, он надеется, что гетера не «отклонит» его от себя, а «приклонит» к себе (*non excludet ab se, sed apud se occludet*, 671).

Повторяться может один и тот же префикс при различных глаголах: «Прибавлю шаг, приблизиться поспешу» (754; в оригинале к двум глаголам с приставкой *pro-* добавляется еще коренной глагол *proregabo*, создающий тройной ассонанс) ⁵⁶.

Еще один любимый речевой прием Плавта — накопление однородных членов, часто следующих друг за другом без соединительных союзов.

Пытаясь вразумить свою надоевшую жену, Менехм напоминает, что доставляет ей «служанок, продовольствие, шерсть (для пряжи), золото, одежду, пурпур» (120 сл.). В этом же монологе целый ряд однородных членов подкрепляется единой грамматической конструкцией («*Мастерски, красиво, чисто, ловко дело*

⁵⁵ Другие примеры повторов-скреп: 346 сл., 545 сл., 612 сл., 928 сл.

⁵⁶ Другие примеры повторов в речи одного и того же персонажа: 158 сл., 403 (трижды *saere* с причастиями страдательного залога), 423, 585, 587, 763, 800, 939, 945, 983 сл., 1010, 1015, 1070—1072 (пять форм от местоимения *hic*), 1076 (*tu* — четырежды), 1103. Вариацией техники повторов является так называемая *figura eutologica*, когда объединяются две различные части речи одного корня (например, «занимает занятых», 452). См. также 146, 202, 274, 362, 447, 903, 961, 976, 1050.

сделано» — hoc... pulchrumst, hoc probumst, hoc lepidumst, hoc factumst fabre, 132). По прибытии в Эпидамн Мессенион перечисляет страны и народы, которые они объехали в поисках пропавшего Менехма: «Истрийцев, испанцев, массилиотов, иллирийцев, все Верхнее море, Великую Грецию, все берега Италии» (235—237), — и вот, наконец, прибыли в Эпидамн, где все сплошь «развратники и неумные пьяницы, вымогатели и бесчисленные подлизы» (259 сл.). Предсказание его, по-видимому, вскоре сбывается. Вышедшая из своего дома Эротия приказывает служанке: «В доме все готовь, смотри, заботься о том, в чем есть необходимость; стелите ложа, зажигайте благовония» (352 сл.). Наконец, вполне удовлетворенный приемом Сосикл констатирует: «Поел, попил, прилег с девкой, унес (плащ)» (476). Речевая игра может быть построена и на двух рядах однородных членов: «Поясница болит от сидения, глаза — от глядения» (882)⁵⁸.

Труднее передать по-русски такие случаи, когда игра слов строится на близких по звучанию, но совершенно различных по содержанию понятиях. Название города Эпидамн Мессенион ассоциирует со словом *damnum* — «ущерб» (263 сл.). Сочетание *perit probe* (441) можно передать парадоксальным «пропал прекрасно»; противопоставление в устах раба *verba* («слова») и *verbera* («побои») — перевести как «легче переносу (хозяйские) речи, ненавижу ремень» (978)⁵⁹.

К этому можно было бы прибавить многочисленные примеры аллитераций. Прием этот вообще очень характерен для римского сценического языка архаической эпохи и достаточно часто представлен также в дошедших до нас отрывках трагедии II в.⁶⁰ И все же, если в объяснении парасита с не признающим его Сосиклом в двух стихах 12 раз звучит «п», как бы символизирующее отрицание, то нельзя не признать здесь сознательного намерения автора придать комическую окраску этому диалогу:

[«*Non me novisti? — Non negem, si noverim. — Tuom parasitum non novisti? — Non...*»

⁵⁷ Ср. еще более эффектное перечисление шестнадцати стран и народов (наполовину придуманных) в рассказе Куркулиона о победах война («Куркулион», 442—446).

⁵⁸ Ср. аналогичное бессюзное накопление однородных членов: 115 сл., 170, 551, 864, 967, 974 сл., 1017. Добавим сюда сходно звучащие грамматические формы, нередко дающие рифму в конце стихов: 137, 148 сл., 208 сл., 210, 364 сл., 488, 590, 759, 882.

⁵⁹ Ср. также 257, 396, 806. О *palla* и *pallor* речь была выше.

⁶⁰ Ср. у Энния: «*Mater optumagum multo mulier melior mulierum*»; «*Sed virum vera virtute vivere animatum addecet*» (фр. 59 и 308 по *Remains of old Latin*/ Ed. by E. H. Warmington. London, 1979. Vol. 1. В переводе М. Л. Гаспарова: «Мать, о мать, меж мудрых женщин самая премудрая», «Мужу мужествовать должно истинно по-мужески». См. также у Энния фр. 22, 50 сл., 63, 120, 170, 177, 264, 294, 336, 367.

«Ты меня не знаешь? — Не стал бы отрицать, если бы знал. — Не знаешь своего парасита? — Не... (в своем уме ты, я думаю)»] (504) ⁶¹.

Вполне вероятно, что сумма приемов речевого комизма, используемых Плавтом, не является его единоличной собственностью; они прослеживаются не только во всех его комедиях, но и во фрагментах других комических поэтов, творивших в Риме в III—II вв. в жанре паллиаты ⁶². Для нас, однако, комедийная стилистика Плавта, неразрывно соединенная в «Менехмах» с искусной организацией сюжета, придает этой комедии значение образца, которому смело могли следовать драматурги нового времени.

3. В «Менехмах» пролог излагал перед зрителями обстоятельства, предшествовавшие началу действия, но не говорил о том, к какой путанице приведет сходство близнецов и как она распутается. В «Кубышке» покровитель домашнего очага бог Лар дает не только сюжетную экспозицию, но и предупреждает зрителей о том, как будут развиваться события дальше. Приобщимся же и мы к его всеведению, добавляя только к рассказу Лара имена основных действующих лиц.

Итак, дед живущего в этом доме Евклиона когда-то запрятал под домашним очагом кубышку с золотом, не сказав ни слова сыну об этом из-за скупости. Не узнал бы ничего о ней и Евклион, мало чем отличающийся нравом от отца и деда, если бы Лар не захотел позаботиться о будущем его дочери. Поэтом Лар открыл Евклиону тайну клада, чтобы тот мог дать за дочерью приданое. Между тем во время ночного празднества девушка подверглась насилию со стороны не опознанного ею молодого человека, которым был Ликонид, племянник богатого соседа, старого холостяка Мегадора. Сам же Мегадор, уступая настойчивым просьбам своей сестры Евномии, соглашается жениться, но только не на богатой невесте, а на скромной бедной девушке. Больше всего для этого подходит как раз Федра ⁶⁴, дочь Евклиона; о том, что она вот-вот родит, не знает никто, кроме ее старой няньки Стафилы. Чтобы у зрителя не возникло недоразумения, как же совместить брачные интересы дяди и племянника, Лар

⁶¹ Другие наиболее яркие примеры ассонансов: 113, 252, 361, 448 сл., 454, 458.

⁶² См.: *Wright J.* Dancing in chains: the stylistic unity of the comedia palliata. American Academy in Rome, 1974. P. 9--125.

⁶³ Первые же стихи Лара («Чтобы никто не удивлялся, кто я такой, скажу вкратце: я домашний Лар...») напоминают аналогичные самопредставления божественных исполнителей прологов в греческой комедии. Ср.: Менандр. «Щит», 147 сл.:

Кто я такая, чтоб над всеми властвовать?

Мне имя — Тиха, я богиня Случая.

⁶⁴ В рукописях — *Phaedria virgo*; однако имя *Phaedria* (Федрия) чаще носят молодые люди. Мы принимаем конъектуру Уссинга: *Phaedra*.

поясняет: сватовство Мегадора послужит только поводом, чтобы девушка досталась Ликониду; он-то, в отличие от Федры, хорошо знает, с кем имел дело в ту ночь.

Конечно, в том, что касается девушки, предсказание Лара обязательно оправдывается. Он умолчал, однако, о том, сколько волнений выпадет на долю неожиданно разбогатевшего Евклиона, которому везде чудятся злоумышленники, посягающие на его клад. Поэтому он без конца будет перепрыгивать свою кубышку, пока выследивший его соседский раб не украдет сокровище. Разумеется, и здесь все кончится благополучно: похититель будет найден, и клад будет возвращен его законному владельцу; он, однако, предпочтет вручить его молодоженам, чтобы избавиться от бесконечных забот и тревог⁶⁵. Фабула комедии и строится на объединении этих двух линий: насилие, совершенное над девушкой, но ведущее в конце концов к вполне добропорядочному замужеству, — с одной стороны, и непрерывные опасения Евклиона за свое сокровище, которое все же будет похищено, — с другой.

Следует, впрочем, признать, что «Кубышка» не отличается такой безупречной организацией драматического материала, как «Менехмы». Современные исследователи сходятся в том, что в оригинале Плавта монологу Лара предшествовала одна или две сцены, в которых перед зрителем должны были появиться Евномия, Ликонид и его раб: первая объясняла, что она собирается навестить своего брата Мегадора, а после ее ухода Ликонид открывал историю ночного происшествия рабу, чтобы в дальнейшем заручиться его поддержкой в своих отношениях с отцом Федры. Без таких вступительных эпизодов появление Евномии, беседующей с Мегадором (ст. 120), равно как и раба Ликонида (ст. 587), а тем более самого молодого человека (ст. 682), оставалось бы совершенно необоснованным. Греческая комедия, как об этом можно судить на примере Менандра, такой непоследовательности избегала, римскую публику эти тонкости не слишком занимали, тем более что расстановка действующих лиц была объяснена ей в прологе.

Остаются в комедии Плавта и другие несогласованности. Почему Мегадор, всячески отказываясь жениться, вдруг принимает решение взять себе в жены дочь Евклиона? Почему в дальнейшем о расторжении брачного договора он объявляет не сам, а поручает это Ликониду? Почему Ликонид, живущий с матерью

⁶⁵ Конец комедии в рукописи не сохранился, но ее исход не вызывает сомнений. Об этом свидетельствует фр. IV (« Не было мне покоя ни днем, ни ночью; теперь буду спать») и поздние изложения ее содержания: «Когда Евклион потеряет золото, то потом неожиданно найдет его и на радости выдаст дочь замуж за Ликонида» (I, 13—15) и «Подглядев, раб насильника похищает золото. Тут Евклиону все становится ясно, и он награждает юношу золотом и супругой, отдавая ему дочь» (II, 7—9).

отдельно от дяди (в противном случае Евклион, конечно, знал бы в лицо их раба), в ст. 727 называет дом Мегадора «нашим домом»?

Ответ на эти вопросы филологи нового времени уже более ста лет ищут в переработке предполагаемого греческого оригинала «Кубышки»⁶⁶. Поиски эти активизировались с открытием менаандровского «Брюзги», в котором и в самом деле можно найти известные элементы сходства с «Кубышкой»⁶⁷. В то же время стало ясно, что «Кубышка» не восходит непосредственно к «Брюзге», и более плодотворным представляется анализ «Кубышки» в том виде, как ее воспринимали зрители Плавта, далекие от забот филологов XIX—XX вв. При таком подходе мы найдем в этой комедии целый ряд черт, роднящих ее с «Менехмами».

Начнем со смешения греческих и римских реалий.

К первым относятся прежде всего говорящие имена многих действующих лиц. Имя богатого Мегадора прозрачно образовано от слов *méga* — «много» и *dōron* — «дар»: он и в самом деле не скупится на приготовления к свадьбе с бесприданницей, беря на себя расходы и свои, и соседа. Имя его сестры Евномии обозначает «благозаконие» — она и заботится о том, чтобы ее сын узаконил свои отношения с девушкой. В свою очередь, имя Ликонид ассоциируется с греческим словом *lykos* — «волк» (нападающий на беззащитное существо). В имени Евклиона легко распознается греческое *eu kleiō* — «хорошо запираю», сравним с этим его неоднократные приказы запереть дом (*occlude* — 89, 104, 274). Имя повара Конгрион происходит от греческого *gōng-gos* — «морской угорь» и указывает одновременно на изворотливость, свойственную людям его профессии, и на причастность к изысканному угощению. Имя другого повара — Анфрак от греческого *anthrax* — «уголь», без которого невозможна его профессиональная деятельность. Раб Стробил — «волчок»⁶⁸; кормилица Стафила — «виноградная гроздь», так как всякого рода няньки, кормилицы, сводни отличаются у Плавта пристрастием к выпивке (ср. ст. 355)⁶⁹.

⁶⁶ См.: *Kuiper W. E. J. The Greek Aulularia. Mnemosine-Supplementum N 2. Leiden, 1940* (там же — более ранняя литература); *Ludwig W. Aulularia-Probleme// Philologus. 1961. V. 105. S. 44.*

⁶⁷ Сюда относятся: вмешательство бога (у Менандра — Пана; у Плавта — Лара) в судьбу девушки-бесприданницы, которой он готовит брак с молодым человеком из богатой семьи; с помощью этого юноши Кнемона вытаскивают из колодца, а Евклиону возвращается клад; скупость Кнемона — у Менандра, Евклиона — у Плавта; фигура изгоняемого раба (Пиррий — у Менандра) или повара, врывающегося на сцену с проклятиями в адрес преследователя.

⁶⁸ Имя Стробила дает повод для текстологического спора. С одной стороны, так назван раб Мегадора, приводящий поваров (264), с другой — раб Ликонида (697, 804). Однако один и тот же раб не мог иметь двух хозяев, живущих в разных домах. Поэтому мы присоединяемся к мнению тех исследователей, которые оставляют имя Стробила за рабом Ликонида, а рабом Мегадора считают Фитодика или Питодика, прозносящего ст. 363—370.

⁶⁹ Ср. сцену с участием старухи-привратницы в «Куркулионе», 75—138.

Из греческого прототипа заимствовано традиционное нападение на девушку во время ночного праздника (36, 745, 794 сл.)⁷⁰ и упоминание таких мифологических персонажей, как шестирукий Герийон, с которым сравниваются вороватые повара, и стоглазый Аргус, неспособный за ними уследить (553—557). Известные своим богатством персидский царь Дарий и македонский царь Филипп (86, 704) тоже, вероятно, были ближе знакомы греческой аудитории, чем римской. К греческому оригиналу восходит, вероятно, *praefectus moribus mulierum* (504 — «наблюдатель за женскими нравами»), соответствующий греческому гинеконому — должности, введенной в конце IV в. афинским правителем Деметрием Фалерским для пресечения роскоши.

Что касается римского элемента, то мы не встретим здесь такой подробной картины местных нравов, как в монологе Менехма, но все же принадлежностью чисто римского культа являются, не считая Лара, богиня верности (*Fides*), которой Евклион доверяет хранение своего клада (582—586, 607—623), Лаверна (445), богиня наживы, имевшая в городе свой алтарь, а также олицетворенная Удача (*Bona Fortuna*, 100) и лесной бог Сильван (674—676). Неоднократно упоминается установленный в Риме в 191 г. пост в честь богини Цереры (36, 354, 795), а сравнение беснующегося Евклиона с участниками экстатических бдений в честь Вакха (408—412), несомненно, намекает на известный сенатский декрет о запрещении вакханалий (186 г.). Убивая палкой петуха, заподозренного в наведении поваров на след кубышки, Евклион отмечает, что он расправился с «явным воровом» (469), поскольку известные римские законы XII таблиц запрещали убивать вора при дневном свете, кроме совершенно очевидных случаев. Застав повара с ножом в руках, тот же Евклион грозитя донести на него «в коллегия трех» (416), так как ношение оружия в мирное время тоже было запрещено. Конечно, угроза Евклиона носит комический характер, ибо повару без ножа делать нечего, но упоминаемая здесь «коллегия трех» (*triviri*) — такой же реальный атрибут римского права, как отозвание из сената (549). Нечего уж говорить о встречающихся в комедии преторе (317, 760), куриалах (179), комициях по уголовному делу (700), набеленной мелом одежде (719) или пуническом фонаре (565), равно как о колясках с украшениями из слоновой кости (168), которые резко осуждал ревнитель старых добрых нравов Катон-цензор.

Найдем мы в «Кубышке» и уже знакомые нам по «Менехмам» приемы речевого комизма: четырежды повторенное анафорическое «и» (*et*) в монологе Мегадора (481—484) и анафоры,

⁷⁰ Ср. обе комедии Менандра, составляющие содержание предыдущей главы.

поделенные между двумя участниками диалога. «Хочу знать, позволишь ли ты нам или не позволишь готовить здесь обед?» — спрашивает Конгрион у Евклиона. «Хочу знать и я также, будет ли цело мое у меня в доме?» — отвечает Евклион (431 сл.)⁷¹. Найдем многочисленные примеры повторения одного и того же слова или целой группы слов. В ответ на слова Евклиона: «Молчи и уходи в дом» — Стафила повторяет его приказ слово в слово: «Молчу и ухожу» (103). Для вернувшегося с базара Евклиона оказалась «дорога баранина, дорога говядина, телятина, рыба, свинина — все дорого. И тем дороже, что денег с собой не было» (374—376). В другой раз Евклион доверяет богине Верности «кубышку, полную золота», и подглядывший за ним Стробил рад случаю украсть «кубышку, полную золота» (611, 617). «Отдай, что украл мое», — требует старик у Ликонида. «Я украл твое?» — удивляется юноша (759—761)⁷².

Найдем мы в «Кубышке» и создающее комический эффект накопление однородных членов предложения. Изгоняемый из дома Евклиона повар Конгрион взывает о помощи: «Граждане, земляки, местные, пришлые, гости — все дайте дорогу, куда можно бежать...» (406 сл.). Вот и сам Евклион, обнаружив пропажу кубышки, не знает, что ему делать: «Уйти или остаться, ждать или бежать?» (730)⁷³. Но больше всего таких примеров, пожалуй, в тирадах Мегадора, обличающего разнузданные аппетиты жен с большим приданным. Он не хочет стать рабом «сговоров, настроений, богатых приданных, криков, приказов, повозок, украшенных слоновой костью, плащей, пурпура» (167 сл.). Еще более замечательный пример — монолог того же Мегадора, в котором он перечисляет ремесленников, толпящихся у дверей богатой матроны (508—516). Здесь он называет свыше двадцати профессий, причем комический эффект усиливается тем, что 14 из них снабжены окончанием *-agii*, завершающего 7 стихов подряд. Вот этот отрывок в русском переводе:

Суконщик, ювелир стоит и вышивщик,
Бордюришки, портные, завивальщики,
Бельевщики, рукавщики, мазильщики,

⁷¹ Ср. также 293 сл., 611 и 617, 637 сл.

⁷² Ср. также 18 сл., 28—30, 33, 40, 42, 43, 55, 162, 174, 184 сл., 260 (четырежды *factum*), 296, 425 сл., 622 сл., 705 сл., 757 сл., 788 сл., 829. Укажем здесь же примеры *figura etymologica*, близкой к технике повторений: 181, 220 (*facinus...factis facis*), 248, 408, 586, 587, 600, 617—622 (*Fides — fidelia*), 632 сл., 667, 733 сл. (*facinus...feci*), 741 («*Quid vis fieri? factum est illud: fieri infectum non potest*». — «Что делать? Сделано это; не может быть сделано несделанным»), 771.

⁷³ Ср. еще бессознательное накопление однородных членов: 95, 116, 167 сл., 343, 346 сл., 453, 501 сл., 713.

Красильщики: темвильщики, желтильщики,
Торговцы полотняные, башмачники,
Сапожных дел искусники, ботинщики,
Сандальщики торчат, торчат чистильщики,
Суконщики кричат, кричат чинильщики,
Корсетчики торчат, торчат покромщики.

Достаточно в «Кубышке» и таких приемов речевого комизма, как игра слов, комические новообразования, ассонансы.

В перепалке двух поваров один называет другого «человеком о трех буквах», т.е. вором (*fur*), что тот охотно подтверждает: да, он «трижды колодник» (325 сл.)⁷⁴. На вопрос Стробила, изгнанного из храма Евклионом, за что тот его избивает (*verberas*), старик отвечает: «Ты еще спрашиваешь, в высшей степени достойный побоев?» (632 сл.) [в оригинале здесь превосходная степень (*verberabilissime*) от образованного самим Плавтом прилагательного *verberabilis*⁷⁵].

Что касается ассонансов, ограничимся двумя примерами. Стафила не знает, как ей скрыть позор хозяйской дочери — приближающиеся роды (*probrum*, *propinqua partitudo quoī appetit*, 75), а Евклион, уходя на базар, велит служанке не оказывать никому никаких услуг (*quod quispiam ignem quaerat, ne caussae quid sit quod te quisquam quaeritet*, 91 сл.)⁷⁶.

4. При всем сходстве между «Кубышкой» и «Менехмами» в приемах комической техники главное в «Кубышке» — не бесконечная путаница, в которую попадают герои «Менехмов» против их воли, а изображение типов, в первую очередь — неожиданно разбогатевшего бедняка, являющегося главным героем комедии. Вокруг него группируются другие персонажи, так или иначе связанные с Евклионом, в том числе и такие, чья задача — рассмешить аудиторию рассказами о скупости старика.

Отсюда замедленность в развитии действия комедии: до ст. 449, т.е. едва ли раньше середины «Кубышки», его вообще нет, а завязка наступает только после ст. 578, когда Евклион решает спрятать клад вне дома, — существеннейшее отличие от «Менехмов», где начало путанице дает первая встреча Сосикла

⁷⁴ *Furcifer* (от *furca* — «колодка» и *fero* — «носить»). Ср. еще примеры игры слов: 49 (*grandibo grandum*), 84 (дом полон пустоты), 164, 206, 331 сл. (пухленький барашек — пухленькая флейтистка), 368, 393 (*progere progero*), 429 (*scutum* — «пришли готовить» — «ем ли я сырое или готовое?»), 637 сл. (*pone* — «клады» и «сзади»).

⁷⁵ Плавт вообще на редкость изобретателен на бранные клички для рабов. Не говоря уже о всяких «колодниках» и «висельниках», встречаем у него такие трудно переводимые на русский обращения, как «истирающий кандалы» или «звенящий ногами», т.е. носящий кандалы и доводящий их до блеска от частого употребления, или «поле для палок», «измочаливающий палки (розги, кнут)», «племена, терпящие побои», гуляющие с «подбитыми глазами» и т.п.

⁷⁶ Ср. еще примеры ассонансов: 13 сл. («т»), 52 («s»), 236 («p»), 276 («p»), 279 («т»), 285 («p»), 293 («d»), 314 («p»), 433 («т»), 483 («т»), 589 («s»), 661 («т»), 690 («т»), 708 («d»), 721 («т»), 783 сл. («re-»), 794 («f»).

с Килиндром (со ст. 275 — в конце первой четверти комедии). В то же время буквально с первых же стихов «Кубышки» вырисовывается характер ее главного героя.

В облике Евклиона выделяются две черты, но не всегда можно решить, какая из них является доминирующей.

Так, из рассказа Лара мы узнаем, что Евклион обладает таким же нравом, как его предки, а дед настолько отличался жадностью, что даже сыну своему не открыл тайну клада; так тот и жил в нужде, жалкой жизнью (9, 11, 14, 22). Из следующего диалога Евклиона со Стафилой выясняется, что он в самом деле и беден, и жаден: в доме нет ничего, кроме паутины, но он велит стеречь и ее (84, 87), признавая свою бедность как богами данную (88: *pauper sum*. Ср. 184, 190, 196, 227 — «из бедняков я беднейший») ⁷⁷. Впрочем, это не мешает ему отказывать соседям даже в том, чего не убудет, сколь бы это ни расходовали: в воде из колодца, огне из очага, не говоря уже о предметах домашнего обихода (91—97).

Скупость Евклиона получает прямое подтверждение в его монологе при возвращении с рынка. Столь радостное событие, как выдача замуж дочери, да еще без приданого, не может побудить его хоть немного раскошелиться. Все, что ни спросишь на рынке, по его мнению, дорого (определение *carus* — «дорогой» — четырежды в двух стихах, 374 сл.), и он ограничивается тем, что покупает курения и венки для Лара — так ему удастся выдать дочь с наименьшими затратами. Надо, впрочем, признать, что и здесь его скупость достаточно обоснована: потратишься чрезмерно сегодня — будешь нуждаться потом (380 сл.).

Более преувеличенный характер скупость Евклиона получает в сцене беседы раба Мегадора с нанятыми для свадьбы поварами. Обычный скупец жалеет уходящий из хижины дым, потому что вместе с ним уносится частица тепла, — Евклиону-де жаль дыма как такового; он оплакивает пролитую при умывании воду, собирает обрезки ногтей у цирюльника и на ночь привязывает к лицу торбу, чтобы не упустить дыхание. Когда коршун однажды унес у него кашу, Евклион побегал жаловаться на похитителя претору (300—319). Можно, конечно, сказать, что раб заведомо преувеличивает скупость Евклиона ⁷⁸, но и сам рассказчик, и слушающие его повара, резюмируя услышанное, все-таки называют старика бедственно живущим (315). Таким образом, едва ли есть основание сомневаться в том, что Евклион влачит жизнь бедняка; его убеждение в социальном неравенстве с таким богатым человеком, как Мегадор (226—235), так же нельзя сбрасывать со счетов, как и шутовское изображение его скупости.

⁷⁷ Бедность Евклиона подтверждает и его богатый сосед Мегадор, который, впрочем, именно ею объясняет его бережливость (171, 174, 206).

⁷⁸ Допускают также, что сцена эта заимствована Плавтом из другой комедии или присочинена им самим.

В поисках генезиса образа Евклиона исследователи нередко обращаются к трактату Феофраста «Характеры», где 3 главы из 30 посвящены описанию нравов — мелочного, скаредного и жадного (X, XXII, XXX). Однако из многочисленных примеров, приводимых Феофрастом для иллюстрации этих неприятных качеств, только два могут быть сопоставимы с поведением Евклиона. Так, скаредный (или крохобор) возвращается с рынка, ничего не купив, и ничего не позволяет жене давать в долг из домашней утвари или хозяйственных припасов (гл. X, 12—13). В остальном Феофраст описывает во всех трех главах человека достаточно богатого, в котором перечисленные качества выглядят тем более отвратительно. В случае же с Евклионом почти все проявления его характера в достаточной степени объясняются его бедностью.

Однако бедность сама по себе не может служить источником комедийных ситуаций; тот же Мегадор признает, что честная девушка из бедной семьи — более желанная невеста, чем жена с большим приданым (239, 532—535). К тому же, если бы Евклион сразу употребил вклад по назначению, т.е. отдал его за дочь, комедии вообще бы не получилось. Объектом осмеяния бедность Евклиона становится потому, что она соединяется в его поведении с неуместной для бедняка подозрительностью. Об этом качестве Евклиона мы тоже узнаем с самого начала.

Лар еще не кончил пролога, как в доме слышится шум, — это бушует, как обычно, Евклион (37), выгоняя за двери старую служанку; ему хочется остаться одному, чтобы проверить, не украден ли клад (38 сл.). И действительно, на сцене тотчас появляется сам старик⁷⁹, грозный прибить Стафилу, если она хоть на шаг приблизится к двери. Тут же объясняется причина его поведения: чтобы служанка, которую он готов считать самой преступной тварью на свете, не подсмотрела за его действиями (54, 60—64).

Возникает вопрос, является ли подозрительность Евклиона постоянным свойством его нрава или она — следствие неожиданно обретенного им клада? На этот вопрос отвечает сам Евклион: спрятанное золото беспокоит его, несчастного, «самым решительным образом» (65 сл.). Характер владеющего хозяином беспокойства обрисовывает, пользуясь его уходом в дом, Стафила: его охватили некое безумство и нетерпимость (*insaniae, intemperiae*), вследствие чего он по десять раз в день выгоняет ее из дому, да и сам никуда не отлучается и по ночам не спит (67—73; ср. 642).

Новое появление Евклиона подтверждает слова служанки. Он не может позволить себе не пойти за раздачей вспомоществования, так как его неявку истолкуют однозначно: в доме у него завелось золото (109—112).

Подозрительность Евклиона проявляется и дальше на каждом

⁷⁹ Заметим постоянную условность комедии: хотя дочери едва ли больше 16—17 лет, отец ее — обязательно старик.

шагу. Мегадор приветливо заговорил с ним — не иначе как прознал про золото (184 сл., 194 сл., 216)⁸⁰. Он сватается к его дочери — зачем бы богатому соседу брать за себя бесприданницу, если он не разведет о кладе? (265—269). И поваров будущий зять прислал, чтобы обокрали Евклиона (462—464). Мегадор, в самом отличном расположении духа, хочет напоить соседа добрым вином — ясное дело, чтобы найти тропинку к его сокровищу (569—578). Осторожность Евклиона доходит до абсурда; он не только дважды неожиданно прерывает беседу, чтобы проверить сохранность кубышки (200—203, 242 сл.), но и специально предупреждает Мегадора: не думай, что я нашел клад (240).

Опасения Евклиона достигают апогея, когда, вернувшись с рынка домой, он слышит чужой голос, требующий у Стафилов больший горшок (aula, 390). Дело ясное: ищут клад, уносят золото — он погиб, если тотчас не поспешит войти в дом (391—393). Уже вынеся кубышку, Евклион продолжает делать свои умозаключения: поваров подослал Мегадор, чтобы они обокрали Евклиона, а те, в свою очередь, подкупили петуха, чтобы он указал, где спрятан клад (462—471). Если первое предположение, хоть и не вяжется с обликом Мегадора, находится все же в пределах возможного, то второе — очевидная утрировка ради комического эффекта, выдержанная в тех же тонах, что и рассказ раба Мегадора полутора сотнями стихов выше (301—319).

Начиная с возвращения Евклиона, его подозрительность находит прямое выражение в действии. Сначала он с побоями выгоняет из дома повара, виноватого только в том, что ему понадобился горшок для приготовления пищи (406—448; кантик повара Конгриона, которым открывается сцена, выдержан в духе традиционных для комедии монологов бегущего раба). Затем Евклион забирает кубышку из дому и довольно долго (449—586) продолжает носить с собой, несмотря на ее немалый вес.

Наконец, он принимает решение спрятать кубышку в храме Верности, но прежде чем доверить богине свое сокровище, Евклион произносит весьма прочувствованный монолог, обращенный к кубышке как к живому человеку: «Богами клянусь, много у тебя врагов, кубышка, и у того золота, которое тебе доверено. И вот самое лучшее, что я теперь сделаю: отнесу тебя, кубышка, в храм Верности...» (580—584). Выходя из храма, Евклион просит Верность: «...Не укажи кому-нибудь, что здесь мое золото... Да не возьмет никто эту прекрасную добычу, если кто-нибудь найдет кубышку, полную золота ... Следи, Верность, чтобы я в целости получил у тебя кубышку; тебе я доверил золото...» (608—615). Как раз этим монологом, обращенным к богине, Евклион неосторожно выдает свою тайну не замеченному им Стробилу (607—615), но тут же, впрочем, возвращается, встревоженный дурным

⁸⁰ Виновной в этом он снова считает служанку и грозит вырвать ей язык и глаза (188 сл. Ср. 548).

предзнаменованием (624 сл.). Как выясняется, не напрасно: войдя в храм, он выволакивает оттуда выследившего его раба и устраивает ему обыск (628—660) — достаточно комический, потому что в ярости требует от злоумышленника показать ему и одну руку, и другую, и третью. Недаром это приказание вызывает у раба такую же оценку состояния Евклиона, какое однажды дала ему Стафила, — безумие и одержимость (*intempetiae insipientiae*, 642, ср. 68, 71). При этом даже готовность раба дать себя обыскать Евклион тоже толкует как уловку — тот-де хочет таким образом отвести обвинение в воровстве (647 сл.).

Заметим одну примечательную особенность этой сцены: Евклион ни разу не употребляет самого слова «аула», либо заменяя его местоимениями, либо просто ограничиваясь приказами вроде «клади сюда», «отдай» и т.п. (634—638, 645, 651—653).

Убедившись, таким образом, в ненадежности хранения кубышки в храме, Евклион решает закопать ее подалше от людских глаз в роще Сильвана, и здесь его настигает крушение всех надежд: Стробил, выследивший старика, выкапывает кубышку (661—681, 701—712). Охватившие Евклиона чувства находят выражение в его великолепном трагикомическом кантике, одном из шедевров комедийной техники Плавта.

Неподдельное отчаяние Евклиона, которым начинается и кончается эта ария, придает ей трагический колорит. И там и здесь — накопление синонимов («погиб я, пропал, убит...», «не знаю, ничего не вижу, слепой иду, не могу понять, куда иду», 713—715; «Жалким образом пропал я, жалко погублен, бреду, облаченный бедой», «самый пропавший я на земле», 720—722). И там и здесь — риторические вопросы, более настойчивые в начале, менее — в конце, где Евклион подводит черту под всей своей жизнью («Куда бежать? Куда не бежать? Держи, держи! Кого? Кто?» — 713; «Зачем мне жизнь, коль я потерял столько золота, которое так прилежно стерег?» — 723 сл.).

Между всплесками горя — нарушение сценической иллюзии: Евклион обращается к зрителям, то видя в них помощников себе в розыске («Заклинаю вас всех, молю, умоляю, придите мне на помощь, покажите человека, который ее украл!», 715 сл.), то подозревая их самих в краже («Всех я вас знаю, знаю, что большинство здесь воры!... Ни у кого у вас ее нет? Убил ты меня!», 718, 720). И хотя Евклион мечется, как затравленный, от одного к другому, он вызывает не сострадание, а осмеяние: «Что ты сказал?.. Что такое? Что смеетесь?» (717 сл.). Можем ли мы бросить римской публике упрек в бессердечии? Едва ли. Она ведь знала, что пришла смотреть комедию, в которой все должно хорошо кончиться, и не была расположена слишком проникаться сочувствием к беспokoйному старику, погубившему себя собственной подозрительностью.

К сожалению, кантик Евклиона не дает нам ответа на вопрос,

чем определяется его поведение — бедностью или подозрительностью. Правда, он жалуется, что этот день принес ему горе, стоны, печаль, голод и бедность (721 сл.), но бедным он был и до того, как Лар открыл ему клад, так что с потерей кубышки в материальном положении нашего героя мало что изменилось. К тому же нигде в комедии до сих пор не было видно, чтобы Евклион рассчитывал как-то использовать неожиданно приобретенное богатство. Его кантик мы должны скорее всего понимать именно как плач по несвершившейся надежде, в смысле которой Евклион и сам не очень отдавал себе отчет. Ясно ему было одно: клад надо было беречь — и вот не сберег!

Впрочем, мы, наверное, напрасно подходим к плавтовскому герою с попыткой уяснить себе его психологию: на такое восприятие образа публикой Плавт явно не рассчитывал. Может быть, гораздо важнее, что, услышав вопли Евклиона, Ликонид принимает их на свой счет: старик, конечно, узнал о родах дочери и теперь оплакивает свой позор. Таким способом кантик Евклиона дает толчок к соединению двух сюжетных линий: его забота о кубышке и судьба его дочери. Если первую из этих линий мы рассмотрели сравнительно подробно, то вторую, в сущности, еще не затрагивали.

Начало она берет, как мы помним, еще в прологе, когда Лар рассказывает о насилии, совершенном над девушкой. Потом Стафила высказывает свою обеспокоенность тем, как скрыть от отца позор его дочери (74—76); она же пытается задержать свадьбу Федры с Мегадором, но не достигает в этом успеха (272—277). Затем и Плавт, и зрители, увлеченные болтовней поваров, перепалкой Евклиона с Конгрионом, рассуждениями Мегадора о прихотях богатых невест, почти забывают о Федре со всеми ее заботами. Стробил, явившись к дому Евклиона, сообщает только, что его хозяин любит дочь этого бедняка, просватанную теперь за Мегадора, и послал своего раба в качестве соглядатая (603 сл.). Скоро, однако, сам посланец оказывается причастным к секрету Евклиона, выдерживает энергичную атаку с его стороны и решает выследить, куда теперь старик запрычет кубышку, — о поручении своего молодого господина он давно и думать позабыл. Только когда Ликонид открывает матери свою проделку и просит ее отговорить дядю от женитьбы на Федре (а дочь Евклиона в это время мучается родами, 691—693), вторая сюжетная линия возникает снова, достигая кульминации. Теперь, услышав вопли Евклиона, Ликонид считает необходимым взять на себя ответственность за судьбу обесчещенной девушки.

В диалоге Ликонида с Евклионом Плавт использует тот же прием, что и при обыске Стробила, но в еще более изощренной форме. Ни один из участников этой сцены до поры до времени не называет объект своего беспокойства, обозначааемый просто как «она»: для старика это — кубышка, для Ликонида — его возлюб-

ленная. Возникающая отсюда двусмысленность становится источником замечательного комического эффекта.

«Тот проступок, который так возмутил твою душу, совершил я и признаюсь в этом... — начинает Ликонид. — Бог мне был побудителем, он меня к ней привлек». — «Как же ты осмелился тронуть то, что не твое?.. — возмущается Евклион. — Зачем трогал мою против моей воли?.. Ты знал, что она не твоя: не надо было трогать». «Но раз отважился тронуть, то лучше всего её владеть». — «Тебе владеть моей против моей воли?» — «Я не требую, чтобы против твоей воли, но считаю, что должна быть моей. Коль скоро ты обнаружил, то моей она должна быть, Евклион». — «Если не отдашь, что похитил мое...» — «Я похитил твое? Что же это?» Только тут наступает прозрение, когда Ликонид слышит слова Евклиона: «Требую с тебя кубышку с золотом, которую ты, как сам сознался, у меня украл». — «Не знаю я ни про золото, ни про кубышку» (733—766).

Здесь, по-видимому, Евклион должен был бы спросить, в чем же признает себя виновным Ликонид, он, однако, по инерции продолжает дознаваться о судьбе кубышки: поможет ли юноша разыскать виновного и вернуть старику его клад? (772—776). Правда, поняв, наконец, о чем идет речь, старик оплакивает свое новое несчастье, но Ликонид достаточно быстро успокаивает Евклиона тем, что он в один и тот же день может выдать дочь замуж и стать дедом (796—800).

Для уяснения того, какие черты доминируют в образе Евклиона, полезно сравнить его с мольеровским Гарпагоном. Поучительно уже одно название комедии Мольера — «Скупой». Евклиона так никто не называет: он беден, жалок, бережлив, но не скуп. Мольеровский же Гарпагон вовсе не беден, судя не столько по тому, что в доме у него не меньше пяти слуг, сколько по тому, что он занимается ростовщичеством и может ссудить (конечно, за невообразимые проценты!) достаточно крупную сумму. Деньги для него дороже славы, чести, добродетели (д. II, явл. 5), и сам он готов в тому, чтобы пережить своих детей и внуков, лишь бы они не покушались на его сокровища (д. II, явл. 6). Евклион в конце комедии рад был отделаться от своего клада, Гарпагон не соглашается на свадьбу детей, пока не удостоверится, что его шкатулка цела, и даже, вновь завладев ею, отказывается снабдить Элизу хоть каким-нибудь приданым, да еще требует себе новый костюм за счет Ансельма (д. V, явл. 6). Скупость Гарпагона — не естественная бережливость бедного человека, а патологическая страсть, вызывающая всеобщее осуждение. Подозрительность Евклиона — следствие нежданно-негаданно свалившегося сокровища, которое совершенно выбило его из обычной колеи.

Между тем от природы Евклион — вполне разумный человек, подтверждение чему мы можем найти в построении его речи. Так, уходя из дому, он отчетливо выделяет три повода, по которым соседи могут обратиться к Стафиле, и каждому такому случаю

противопоставляет способ, как от них отделаться. Если спросят огня, пусть погасит очаг. Если спросят воды, пусть скажет, что вся ушла. Если придут за домашней утварью, пусть скажет, что украли воры (91—97). Категоричность этим приказам придает употребленная дважды архаическая форма императива *dicito* (94, 97), более свойственная языку законов и судопроизводства, чем обычной разговорной речи. Спровадив в дом служанку, Евклион оказывается перед дилеммой («терзаюсь душой», 105), пойти ли ему за получением вспомоществования, полагающегося бедняку, или остаться дома. Принятое им решение («знаю, что мне делать») опять обосновывается симметрично расположенными тремя придаточными причинами, вводимыми каждый раз союзом *pat* (ибо, ведь): надо идти, ибо распорядитель курии сказал, что будет раздавать деньги, и еще потому, что невозможно представить себе бедняка, отказывающегося от денег, — это сразу вызовет подозрение. Ведь и так уже люди стали здороваться с ним приветливее, чем раньше, — не иначе, как узнали о его богатстве (107—117).

В другой раз всю свою жизненную мудрость, облеченную в идеально построенную речь, Евклион вкладывает в диалог с Мегадором, заводящим с ним беседу. Еще не зная о намерениях соседа, старик формулирует свои опасения в пяти стихах, каждый из которых содержит законченную мысль:

Шарит тут же, обещая: пасть раскрыл на золото!
Кажет хлеб одной рукою, камень у него в другой.
Веры нет, когда богатый слишком ласков к бедному:
Руку дружелюбно жмет и тут же кончит пакостью.
Знаю я полипов этих: тронут чуть и держат уж.
(194—198).

Так же отчетливо членится первый ответ на сватовство Мегадора:

Ах, ах, Мегадор! Так делать недостойно дел твоих.
Пред тобой бедняк невинен: что же ты смеешься так?
Ни словами, ни делами я не заслужил того.

(220—222. В оригинале первый и третий стих одинаково оканчиваются формой *facis*).

Наконец, вершины ораторского искусства Евклион достигает в попытке отказаться от неравного брака. Сначала констатируется принципиальное различие между соседями: Мегадор — человек богатый, Евклион — из бедных беднейший. Затем это противопоставление подкрепляется сравнением: Мегадор — словно бык, Евклион — словно ослик. Оба эти утверждения объединяются управляющим ими одинаковым словосочетанием: «приходит мне на мысль». Затем следует обширное развитие этого противопоставле-

ния с возникающими отсюда последствиями: переметнувшись к быкам, ослик не найдет себе товарищей, а его соплеменники-ослы закусуют отступника. Завершается речь итоговой констатацией, занимающей один стих:

От ослов к быкам уйти мне — очень это риск большой.
(224—235) ⁸¹.

Следует при этом помнить, что между тремя разобранными выше тирадами Евклион дважды обрывает беседу с Мегадором и бросается в дом, чтобы проверить, цел ли его клад (202, 242). Если, возвращаясь, он снова оказывается способным к произнесению логически обоснованных сентенций, то ясно, что его безумная подозрительность не более чем наваждение, которое должно когда-нибудь кончиться.

Образ Евклиона занимает настолько доминирующее положение в пьесе, что мы имеем право говорить о ней как о монодраме ⁸² в отличие от «Менехмов», где внимание автора делят оба близнеца. Для обрисовки остальных персонажей в «Кубышке» почти не остается места. Ярче других характеризуется, пожалуй, повар Конгрион, которому приходится спасаться от преследования со стороны Евклиона, но и он уступает другим поварам в комедиях Плавта, любящим похвастать своим мастерством ⁸³. Мегадор, которому принадлежит второе место после Евклиона по длительности пребывания на сцене, используется главным образом для обличения невест с богатым приданым, хотя в остальном представляет собой тип вполне порядочного человека, как то и подобает богатому и либеральному старому холостяку. Для развития интриги несомненно нужен Стробил, но его характеристика ограничивается изъяснением верности господину ⁸⁴ да обычной для плавтовских рабов склонностью к жульничеству. Главным в «Кубышке» остается, конечно, Евклион, и способы создания этого образа представляют наибольший интерес и для драматургии Плавта, и для ее освоения в новое время.

⁸¹ См.: *Blänsdorf J.* Archaische Gedankengänge in den Komödien des Plautus. Wiesbaden, 1967. S. 81, 156.

⁸² Это подтверждается небольшой статистикой. Из 831 сохранившегося стиха комедии Евклион находится перед зрителем на протяжении 512, что составляет более 61% всего объема пьесы. Для сравнения заметим, что для партии Мегадора эта же цифра составляет 30%, для Конгриона — 15,3, для Стробила — 14,3%, для остальных персонажей еще меньше.

⁸³ Ср., кроме уже знакомой нам сцены с участием Килиндра в «Менехамах», роль повара в «Псевдоле» (789—892), «Хвастливом воине» (1397—1428), «Купце» (741—782), «Куркулионе» (251—272). См. также: Менадр. С. 372—388.

⁸⁴ Если только ст. 592—598 не более поздняя вставка, как считают некоторые исследователи.

ТЕРЕНЦИЙ. «БРАТЬЯ», «ЕВНУХ»

Не больше двух десятилетий отделяют первое выступление Теренция на римской сцене (166) от предполагаемой даты смерти Плавта (184), вместе с которым римский театр покинули невероятные приключения юных влюбленных и их ловких рабов, гетер и сводников, воинов и ростовщиков, а вместе с ними — фантастическая необузданность стиля и речи. Между тем в жизни римского общества произошли за эти годы весьма заметные перемены.

После победы над Ганнибалом во II Пунической войне (218—201), покорения Сирийского царства (190), Испании (179) и Греции (168) Рим занял первенствующее положение почти во всем Средиземноморье. Встал вопрос, как упрочить эти завоевания: опираясь на силу или на более тонкие способы взаимоотношений победителя с побежденными? Почти такие же проблемы возникли и во внутренней жизни Рима: на чем должны держаться отношения между поколениями и сословиями — на старинном безоговорочном повиновении младших и малоимущих старшим и богатым или на взаимном понимании социальных запросов и требований возраста? Изменилось отношение к грекам и их культурному наследию: если для Плавта они все еще были *Graeculi* — «гречишки», то теперь для римлян из знатных семей, объединившихся вокруг будущего покорителя Карфагена, а тогда еще совсем молодого Сципиона Эмилиана (185—129), становилось ясно, что в греческой общественно-политической и философской мысли IV—III вв. они могут найти ответы на многие из занимающих их вопросов. На римской сцене таким посредником между достижениями греческой культуры эпохи эллинизма и потребностями римского общества стал африканский раб, отпущенный на волю знатным господином из рода Теренциев и по традиции принявший его имя.

Источником пьес для Теренция, как и для Плавта, оставалась новая аттическая комедия — с той лишь разницей, что он сообщает, какую именно комедию (для каждого из своих шести произведений) взял за основу и что к ней добавил. Плавт такой щепетильностью не отличался, и, как мы уже говорили, сама структура его комедий показывает, насколько они отличались от греческих прототипов. Теренций был в этом отношении строже: во всех его комедиях мы насчитаем всего три небольших кантика⁸⁵, а процент сценариев, напротив, составляет не меньше половины текста⁸⁶. И все же уверение автора, что он переносил на римскую сцену греческих комедиографов «слово в слово», не следует понимать

⁸⁵ См.: «Девушка с Андроса», 481 — 484 и 625—638; «Братья», 610—617.

⁸⁶ Из разбираемых ниже комедий в «Братьях» — 56%, в «Евнухе» — 52%. Далее названия комедий даются сокращенно: Бр.(атья), Евн.(ух).

буквально: он нередко заменял монолог оригинала диалогом или поступал прямо наоборот — опускал реалии из греческого быта, вводил новых действующих лиц и новые сюжетные линии из других пьес и сплетал их столь искусно, что если бы не дошедший до нас комментарий к Теренцию латинского грамматика IV в. н.э. Доната, мы бы и не заметили этих приемов римского драматурга.

Определить какую-либо из пьес Теренция исключительно как комедию интриги или комедию характеров достаточно затруднительно. И организацией сюжета, и изображением персонажей он владеет с одинаковым мастерством. И все же, наверное, две из его комедий — «Братья» (160) и поставленный годом раньше с огромным успехом «Евнух» — дадут наиболее благодарный материал для нашего анализа.

1. Первое, на что сразу же обратит внимание современный читатель, открыв любую из комедий Теренция, — особый характер прологов. У Менандра и Плавта, как мы помним, эта часть комедии носила однозначно экспозиционный характер, обещающая зрителю, что все закончится благополучно. У Теренция — совсем не так.

В прологе «Братьев» он объясняет, что перенес в эту комедию сцену похищения девицы у сводника, заимствованную из комедии Дифила «Вместе умирающие». Однако о том, какое значение будет иметь этот эпизод в его «Братях» и зачем он ему вообще понадобился, Теренций не говорит ни слова. Затем он переходит к упрекам завистников, будто ему помогают творить знатные люди, высоко ценимые в государстве. (Здесь имелись в виду все тот же Сципион-младший и его друг Гай Лелий.) Слухов этих он не отвергает и не подтверждает, зато однозначно дает понять, чтобы зрители не ожидали⁸⁷ изложения содержания комедии, отчасти его раскроют старики, которые выйдут первыми, а остальное станет ясно из самого хода пьесы.

Пролог «Евнуха» вовсе начинается с полемики Теренция с его постоянным ненавистником, плохим поэтом Лусцием Ланувином; в ходе этого спора автор не отрицает, что для своей новой комедии, заимствованной у Менандра, он взял двух персонажей из другой комедии того же поэта, и объясняет это вообще достаточно ограниченным набором комических типажей, повторяющихся из пьесы в пьесу. Однако кто такой евнух, чьим именем названа комедия, какую роль он будет в ней играть, в прологе опять же ни слова.

Современные исследователи объясняют эту необычность прологов Теренция необходимостью для него вести борьбу с литера-

⁸⁷ Бр., 20 сл.: *ne exspectetis*. Один раз этой формулой пользуется и Плавт, см.: «Три монеты», 16 сл.

турными противниками, отстаивать свои творческие принципы; и действительно, вступительные монологи в комедиях Теренция являются едва ли не самым ранним примером эстетической полемики в римской литературе. Подходя, однако, к ним с точки зрения драматических задач автора, мы, несомненно, можем констатировать, что он с самого начала старался заинтриговать зрителя, заставить его следить не за тем, *как* хитрый раб будет добывать любовницу для своего господина, а *что* вообще будет происходить на сцене, о чем зритель не имеет заранее никакого понятия. Едва ли можно отрицать, что комедия нового времени пошла целиком по этому пути.

2. По исходной ситуации и расстановке действующих лиц комедия «Братья» посвящена вечной проблеме взаимоотношения поколений и методов воспитания, которую на афинской сцене поднимал еще Аристофан. Однако у Теренция носители противоположных идей являются и антиподами по характеру.

Живущий в городе старый холостяк Микион, который взял на воспитание Эсхина⁸⁸, сына своего брата Демена, преданного простому и суровому деревенскому укладу, сквозь пальцы глядит на проделки молодого человека: юности свойственно влюбляться, гулять, проводить за пирушками больше времени, чем положено (101—103). Даже когда до него доходит весть, что Эсхин во-рвался в дом сводника и увел оттуда девушку⁸⁹ (как выяснится позже, вовсе не для себя, а для брата), он реагирует на это достаточно спокойно:

Двери выломал?

Поправят. Платье изорвал? Починится (119 сл.).

Нельзя сказать, чтобы Микион был в полном восторге от проделок приемного сына, но он считает, что всему придет время: поскольку Эсхин от природы добрый малый (ср. 827—829), то

⁸⁸ Имена действующих лиц у Теренция, как и у Плавта, почти всегда говорящие, причем с расчетом на знание публикой греческого языка. Соответственно, в «Братьях»: Демен — от слова «дем», обозначающего административную единицу в Аттике (стало быть, он исконный житель Афин); Эсхин — от греческого *aîschynômai* — «позориться» (он «опозорил» себя похищением девушки); Ктесифон — от *ktêsîs* — «приобретение» (как истинный сын своего отца, он должен быть озабочен ростом своего имущества); рабы Сир и Гета — из Сирии и из фракийского племени гетов; соседка Сострата — «охраняющая» дом, ее дочь Памфила — «всми любимая»; сводник Саннион — по-видимому, «виляющий хвостом» перед своими клиентами. В «Евнухе»: Федрия — «сияющий, веселый», Херея — «радостный»; их раб Парменон — «постоянно находящийся» при своем господине; воин Фрасон — «дерзкий», его паразит Гнафон — «разевающий челюсти».

⁸⁹ Исследователей Теренция обычно заботит вопрос о том, почему о похищении девушки становится известно раньше, чем это показывается на сцене во II акте. Однако здесь действие происходит уже перед домом Микиона, куда Эсхин привел девушку, а сводник, естественно, следовал за ними от своего притона. Впрочем, как ни мотивировать избранный Теренцием порядок, ясно, что динамичный II акт прекрасно контрастирует и со сравнительно спокойным I актом и с очень тревожным III актом.

когда-нибудь переберется и станет столь добродетельным, сколь требуется. Микион даже находит объяснение тому, почему его поколение — он и брат — не позволяли себе подобных шалостей: денег не было. Теперь деньги есть, пусть юноша порезвится. Больше всего для Микиона важно, чтобы Эсхин не скрывал от него своих проделок. Цель его воспитания — формирование в молодом человеке стыда и откровенности, свойственной свободному человеку (*liberalitas*, 57). Властью и силой не добьешься тех плодов, которые принесут дружба и хорошее отношение (*amicitia*, *beneficium*, 67, 72)⁹⁰.

Обо всем этом мы узнаём из монолога Микиона, которым начинается пьеса и который можно было бы считать собственно прологом, если бы в нем содержались какие-нибудь намеки на дальнейшее развитие действия. Но этого нет — Теренций остается верен себе, предпочитая употребить сравнительно длинную речь Микиона на экспозицию характеров — его собственного и его брата.

Демея — полная противоположность Микиону. Как писал в своем комментарии Донат, «на протяжении всей пьесы Микион кроток, Демея — суров (*saevus* — может быть, даже «свиреп»)». Так его характеризует и Микион («чересчур суров и несправедлив» в надежде на авторитет отцовской власти, 64—66), таким является на сцену и сам Демея. Хотя Микион заранее уверен, что брат по своему обычаю тотчас начнет бушевать, он все же ласково с ним здоровается, Демея же и не думает отвечать приветом на привет, а только сыплет негодующие реплики по поводу поведения Эсхина (82—97).

Этот контраст характеров, заявленный при первом появлении Демеи, пронизывает почти всю пьесу⁹¹. На брань Демеи у Микиона есть один, но сильноедействующий ответ: «Перестань, не то уйду» (127); он не теряет чувства юмора даже в трудных обстоятельствах, в то время как Демея постоянно готов взорваться гневом на чрезмерную мягкость брата и сохраняет полную уверенность в преимуществах своего метода воспитания. Это его убеждение едва ли не самая комическая сторона образа: в то время как Демея хвалит благонравие другого своего сына — Ктесифона, живущего с ним в деревне, и гордится собственной прозорливостью⁹², юноша за стеной развлекается с певичкой,

⁹⁰ Понятия *amicitia* и *beneficium*, как и далее неоднократно встречающиеся *liberalitas* и *fides*, имели в Риме и политическое значение; представители римской знати, стремившиеся установить более мягкие отношения с покоренными странами, пользовались этими понятиями, формируя принципы римской внешней политики. См.: *Тронский И. М.* Общественная направленность комедий Теренция // *Античное общество*. М., 1967. С. 318—324.

⁹¹ Как пример противоположных характеров, приводит их Цицерон, не называя даже имени автора («О старости», § 65) — верный признак того, что эти образы Теренция были всем хорошо знакомы.

⁹² См.: 396—399, 409—411, 564.

которую как раз для него и увел от сводника Эсхин, правда, вполне честно рассчитавшись с ним «по себестоимости».

Различие в характере двух стариков достигает вершины, когда действие пьесы подходит к кульминации.

Дело в том, что около девяти месяцев назад Эсхин овладел дочерью бедной соседки, даже говорил что-то Микиону о намерении жениться (151), но так и не довел дело до конца, хотя к своей возлюбленной проявлял всяческие знаки внимания на протяжении ее беременности и дал слово соединить их судьбы (471—474). И вот теперь из-за скандальной истории в доме сводника мать девушки и ее старая кормилица убеждаются, что Эсхин охладел к предмету своей страсти и девушка останется навек опозоренной.

Пока Демей, как обычно, негодует и бушует (720—734), Микион, не дожидаясь согласия Эсхина, дает слово скрепить отношения молодых людей законным браком⁹³ и еще подтрунивает над Демеей, который в один день стал и свекром и дедом.

Впрочем, Микион отнюдь не одобряет Эсхина — но не за добрачную связь (дело молодое и по-человечески понятное⁹⁴), а за его скрытность, и вместо брани и назиданий разыгрывает перед ним вымышленную историю. Сцена эта важна для обрисовки Микиона и особенно Эсхина, который не знает, как ему отвести от себя подозрение в измене, не выдавая брата. Это его состояние и находит выражение в монологе, предшествующем встрече сына с отцом.

«Я терзаюсь душой, — с этого начинает юноша изливание своих чувств. — Столько на меня неожиданно свалилось бед, что сам не знаю, как поступить и что делать. Члены ослабли от страха, душа оцепенела от испуга, — нет в сердце разумной мысли» (610—613). Все улики против Эсхина, и семья, где у него только что родился сын, готова отвернуться от него. Надо войти к ним и снять с себя вину! Однако у дверей соседского дома Эсхин сталкивается с выходящим оттуда Микионом — вся его смелость мгновенно улетучивается, и в этом отец видит гарантию успешного решения вопроса. («Он покраснел! Все в порядке», 643.) Здесь-то Микион и приступает к задуманному розыгрышу: за девушкой приехал-де какой-то дальний родственник из Милета с намерением взять ее в жены, да вот беда — новорожденный сын! Микион, однако, не считает это особым препятствием и вообще делает вид, будто не понимает, какое Эсхину дело до всего этого. И если до сих пор на каждое новое сообщение о судьбе девушки молодой человек реагировал скорбными репликами «в сторону» («Пропал я!», «Плохо мне!»), то на сообщение об отъезде девушки в Милет

⁹³ Микион считает это своей обязанностью, *officium* (593, ср. 514, 603) — понятие из области римской шкалы нравственных ценностей.

⁹⁴ См.: 687 сл.; с этим согласен и защищающий интересы девушки Гегион: «Внушили (Эсхину его поступок) ночь, любовь, вино, молодость — людям это свойственно» (470 сл.).

разражается горячей речью в защиту того, кто первым ее полюбил и любит до сих пор, с кем ее так жестоко и безжалостно разлучат, и в конце концов заливается слезами.

Объяснять Микиону причину этих слез не надо: конечно, Эсхин виноват в том, что легкомысленно предоставил событиям развиваться самим по себе, не позаботившись ни о возлюбленной, ни о будущем ребенке, не поставив в известность отца, столь ему доверяющего (686—692). На будущее все, что произошло, должно остаться для Эсхина уроком.

На этом комедия могла бы и окончиться, не вызывая никаких сомнений в уровне художественности и обрисовки характеров, если бы не ее финал, заставивший многие поколения филологов ломать над ним голову. Неожиданность его состоит в том, что Демей вроде бы совсем перерождается, перенимает обходительность и душевную щедрость брата, а Микион, обручив сына с бесприданницей, считает, по-видимому, запасы своей доброжелательности исчерпанными и отчаянно сопротивляется всякому новому ее проявлению.

С Демеей вопрос решается, на наш взгляд, сравнительно просто: свое неожиданно ласковое обращение с рабами (883—898) он сам характеризует как происходящее вопреки егo природе (885), и Теренцию эта небольшая сценка давала повод для создания дополнительного комического эффекта. Что же касается приказа Демей сломать забор между владениями Микиона и участком его соседки-старухи, а затем настойчивых просьб к Микиону взять ее в жены, выделить участок земли Региону, отпустить на волю пройдоху-раба Сира с его сожительницей да еще дать им денег на обзаведение хозяйством, то и здесь Демей втайне признается, что он бьет брата его собственным оружием (956), выводя за пределы разумного его традиционное человеколюбие. Поскольку же Микион, в конце концов, уступает всем настояниям брата, то многие критики видят в этом осуждение его прекраснодушия: зрителю давалось-де (к его полному удовлетворению) понять, до чего доводит отказ от таких чисто римских качеств, как строгость отцов, бережливость, согласие на женитьбу без приданого. Такой подтекст, может быть, и присутствовал в финале «Братьев», но не являлся главным.

Не забудем, что Теренций писал не психологическую драму, а комедию с присущей этому жанру логикой, согласно которой целиком положительный персонаж становится в конце концов скучным. Комический эффект возникает как раз тогда, когда действующее лицо хватается в чем-то через край. Так и здесь. Коль скоро Микион гордится своей добротой и отзывчивостью, пусть он и демонстрирует их до конца, хоть бы и в преувеличенных размерах⁹⁵. Во всяком случае, нельзя считать последнюю сцену «Брать-

⁹⁵ См.: Pöschl V. Das Problem der Adelphen des Terenz. Heidelberg, 1975.

ев» посрамлением Микиона и торжеством Демея: суровому селянину все-таки приходится смириться с увлечением Ктесифона и взять под свой кров его возлюбленную (примечательно, что в постановке «Братьев» в Веймарском театре при Гёте Демея давал певичке вольную и женил на ней Ктесифона⁹⁶ — тоже, разумеется, без всякого приданого). Микион же, приняв в дом невестку с матерью, получает возможность еще больше привязать к себе Эсихна с молодой женой, а вместо жуликоватого Сира приобретает верного своим господам Гету; и, наделяя земельным участком Региона, он действует вполне в духе античного понимания социальной справедливости, которая требовала, чтобы богатые уделяли часть своего имущества бедным. (Этот принцип в древних Афинах лежал в основе так называемых литургий — материальных повинностей, накладываемых на богатых граждан, а в древнем Риме — в основе всякого рода раздач и устройстве триумфальных и погребальных игр для простого народа.)⁹⁷ Тот факт, что Микион не без яростного сопротивления соглашается на эти крайние проявления щедрости, показывает, что и сам положительный персонаж в комедии должен быть хотя бы один раз поставлен в такие условия, в которых он в состоянии вызвать смех у аудитории.

Наконец, не забудем еще об одном обстоятельстве. Комедия, как мы уже не раз замечали, действует в «перевернутом» мире. Создается он разными способами, и один из них состоит в том, что при сопоставлении двух персонажей (или двух групп действующих лиц) каждый кажется другому сошедшим с ума. Впрямую эта мысль многократно выражается в «Менехмах», и при той путанице, которая в них господствует, трудно не согласиться с мыслью, что мир напоминает сумасшедший дом. В «Братьях» все внешние атрибуты действия как будто бы не дают основания для такого вывода: перед нами — вполне реальные обстоятельства и вполне нормальные люди. И все же, то Микион представляется безумцем Демее (111, 727, 748, 761; ср. 63), то Демея — Микиону (147, 936 сл.; ср. 934). Может быть, и эти взаимные упреки — дань традиционному представлению о комедии, цель которой — изображение мира «вверх ногами»? С этой точки зрения и слепая вера Демея в высокие нравственные качества Ктесифона, и вынужденные уступки его напору со стороны Микиона, да и сама его либеральность, малопонятная римлянам или вовсе не понятая ими, служит доказательством того, что мир и вправду иногда перевертывается.

⁹⁶ Основанием для такой переработки могла послужить финальная реплика Демея: пусть Ктесифон владеет своей арфисткой, но ею же и кончит свои похождения (997). Конечно, Демея отнюдь не имел в виду женитьбу Ктесифона, но в XVIII в. его слова легко было истолковать именно в этом направлении.

⁹⁷ Ср. и в «Братьях», 501—504, и у любимого поэта Теренция — Менандра в «Брюзге», 605—608.

3. «Евнух» — едва ли не лучшая комедия Теренция, веселая, яркая, остроумная, лишенная назидательности, с прекрасно выпитыми типажам, ничуть не уступающими уже известным нам персонажам «Братьев». В обрисовке действующих лиц пьесы Теренций, как почти и во всех других своих комедиях, использует принцип контраста, доводя его до виртуозности.

Начнем с персонажа, которому принадлежат первые же стихи после пролога, — молодого человека Федрии, влюбленного в живущую в соседнем доме блестящую гетеру Фаиду. Юноша в отчаянии, так как имеет основание предполагать, что Фаида предпочитает ему воина Фрасона — тупого и самодовольного, но богатого. И вот, что ему теперь делать? Не идти, когда зовет? Поставить себя так, чтобы не испытывать издевок с ее стороны? То не приняла, то зовет обратно! Вернуться? Нет, даже если сама будет заклинать! (46—49).

В скором времени Фаида, правда, объясняет причину своего кажущегося непостоянства: воин намерен подарить ей купленную им на рабском рынке Памфилу, в которой гетера подозревает свободнорожденную гражданку Аттики, некогда украденную пиратами. Теперь Фаида хочет разыскать ее родных (дело, как всегда, происходит в Афинах), вернуть им сохраненную в неприкосновенности девушку и, таким образом, заручиться поддержкой кого-либо из местных граждан, ибо сама она в Афинах чужая (147—149, 871). Для этого ей и надо всего лишь на два дня удалить Федрию, чтобы воин из ревности не вздумал лишить ее подарка или — еще хуже! — овладеть Памфилой. Не слишком настойчивый Федрия в конце концов дает себя убедить, хотя осыпает подругу и упреками, и подозрениями (152—171). Разумеется, в наше время такая сговорчивость искренне влюбленного покажется маловероятной, но не забудем, что у Теренция герой имел дело с профессиональной жрицей любви, которая привыкла диктовать условия своим вздыхателям.

Гораздо интереснее для нас, как сам Федрия понимает сущность своих отношений с Фаидой. Видя неизбежность хоть на время поделиться с воином предметом своей страсти (на самом деле в пределах комедии Фрасон так и не успевает воспользоваться этим правом), Федрия покидает возлюбленную с примечательным наставлением: «Находясь вместе с этим воином, будь в мыслях вдали от него. И днем, и ночью меня люби, меня желай, обо мне мечтай, меня жди, обо мне думай, на меня надейся, меня усладжай, — будь вся со мной. Пусть твоя душа будет так со мной, как моя — с тобой» (192—196). В изображении в античной литературе любовного чувства, которое всегда отождествлялось исключительно с физическим обладанием, слова Федрии — нечто неслыханное. Думать и дышать одним, искренне любимым (Фаида подтверждает это, оставшись одна, — 197—201), находясь

в объятиях другого, — такая мысль могла появиться только у Менандра и могла быть подхваченной Теренцием.

А что значит любовь в античном смысле, какого она требует приложения сил, энергии и предприимчивости, мы наблюдаем на примере младшего брата Федрии — шестнадцатилетнего Херея. Только еще видя, как он приближается со словами любви на устах, домашний раб Парменон делает заключение: против его безумного темперамента любовь Федрии — одна забава.

В самом деле, едва приметив на улице красавицу Памфилу, не зная ни кто она, ни где живет, Херея ослеплен ее внешним видом: шестнадцать лет, нежный цвет лица, упругость форм, налитых соком юности (318), — большего не требуется, чтобы он загорелся неукротимым желанием овладеть ею (320, ср. 614). Когда ему удастся, переодевшись евнухом, проникнуть в спальню Памфилы и добиться цели, на свете нет человека счастливее его (553—556).

Заметим вместе с тем, что Херея считает Памфилу рабыней в доме гетеры и не находит ничего плохого в том, чтобы с ней поразвлечься (382—387). Впрочем, и здесь он достаточно тонко ведет свою роль: смиренно опустив глаза, выслушивает наставления мнимой хозяйки, ничем не выдавая своих намерений (579—596). Когда же выясняется, что девушка — афинская гражданка, Херея не только объясняет свой проступок «волей божьей» (875), не только ссылается на неукротимую силу любви, но и готов тотчас предложить Памфиле руку (885—888) — опять в духе новой аттической комедии, где взаимоотношения молодых людей начинаются с физической близости, а затем они строят добропорядочную семью.

Поскольку лучше всех в комедии знает толк в любви, естественно, Фаида, то следует и здесь отметить несколько необычные для гетеры черты. Разумеется, Фаида не против того, чтобы принимать подарки от своих поклонников, но она отнюдь не «трехгрошовая» потаскушка: ее умерший друг оставил ей все свое состояние, а в услужении у нее находится несколько девушек. Главное же, что она и в самом деле любит Федрию («моему сердцу нет никого дороже», 200 сл.) и даже была бы готова ради него отказаться от устройства судьбы Памфилы (172—174). Зная истинную силу любви, она прощает Херею насилие над девушкой (881), ибо в душе она сама «не настолько бесчеловечна» (880), как это принято считать о женщинах ее поведения (197 сл.).

Еще одна пара персонажей, введенных, кстати, очень искусно Теренцием в пьесу «Евнух» из другой комедии Менандра, — уже упоминавшийся «хвастливый воин» Фрасон и его паразит Гнафон.

Фрасон — фигура достаточно традиционная для новой аттической комедии, хотя и не достигает масштаба плавтовского Пиргополиника («Хвастливый воин»). Однако его хвастовство о дружбе с царем (в оригинале речь шла, вероятно, об Александре Македонском), его плоские остроты и непристойные шутки (395—433,

479), комическая попытка взять приступом дом Фаиды (771—816) и в конце концов согласие удовлетвориться остатками от любовных утех Фаиды и Федрии (1055) — все это делает из него персонаж, способный рассмешить зрителя.

Значительно многостороннее обрисован Гнафон. Хотя типичная для парасита забота о собственном желудке присуща и ему (459, 815, 1059 сл.), в остальном это — «теоретик» прихлебательства, готовый основать целую школу «гнафоников» (264) наподобие академиков или перипатетиков. Он умеет вовремя поддакивать своему господину (339—453, 497 сл.), но и не упускает возможности исподтишка поиздеваться над ним (422, 1028, 1079, 1085, 1087), — другими словами, на голову выше любого из плавтовских параситов.

Наконец, любопытно отметить прием, которым охарактеризованы два совсем различных персонажа: Пифиادا, старшая служанка Фаиды, и старик, отец Федрии и Хереи. Главное в роли Пифиады — негодование по адресу молодчика, обманом проникшего в их дом и опозорившего девушку; свой гнев она переносит, естественно, и на Парменона, знавшего, кого он привел под видом евнуха. Первому из них она готова выколоть ногтями глаза (648) и выдрать волосы (859 сл.), так что сама хозяйка считает ее обезумевшей (861), а второго вымышленным рассказом о грозящей Херее расплате заставляет изменить долгу верного раба и посвятить старика-отца во все шашни молодого хозяина. Старик появляется всего лишь в сцене объемом в 30 стихов; узнав о покупке евнуха, стойвшего 20 мин, он сразу делает вывод, что совсем пропал: «Купил? Ей-богу, погиб я! За сколько? — ... Вот мой конец» (984 сл.). Услышав о якобы грозящем Херее наказании, он снова восклицает: «Погиб я!» (993). Несколько стихов хватает Теренцию, чтобы показать старика, взволнованного и нелепыми расходами, и будущим сына.

И все же воздавая должное искусству характеристики в «Евнухе», главным достижением Теренция в этой комедии надо считать мастерство композиции.

По меньшей мере три сюжетных мотива параллельно разворачиваются в пьесе. Первый — взаимоотношения Фаиды с Федрией и его соперником — воином. Второй — стремление Фаиды разыскать родных Памфилы. Третий — мгновенно вспыхнувшая страсть Хереи к Памфиле и поиски возможности овладеть ею. Все эти мотивы так тесно переплетаются друг с другом, что трудно сразу определить, какой из них главный.

В самом деле, Памфила, воспитанная матерью Фаиды, неожиданно попадает в руки воина, который хочет подарить девушку гетере, но, застав при ней другого поклонника, грозит лишит Фаиду подарка. Поэтому Фаиде, любящей Федрию, придется просить его о временной разлуке, чтобы ничто не мешало ей уладить отношения с воином и завершить розыски родных Памфи-

лы. Так сплетаются мотивы первый и второй. Между тем воин, уверовав в благосклонность Фаиды, поручает Гнафону отвести к ней девушку, которую как раз в эти недолгие минуты пути по афинской улице успевает встретить Херее. Так сплетаются мотивы второй и третий. Как, однако, Херее добиться цели? На помощь снова приходит первый мотив: по просьбе своей содержанки Федрия купил ей в подарок евнуха, под видом которого Херее проникает в спальню Памфилы. Так сплетаются мотивы первый и третий. Таким образом, ни один из выделенных нами сюжетных ходов не действует в комедии самостоятельно, ни один не вводится без другого, ни один не является лишним, и пьеса заканчивается тогда, когда возможности каждого из мотивов в отдельности и всех вместе оказываются полностью исчерпанны.

К этому можно добавить еще ряд приемов, используемых как скрепы между сценами, в которых осуществляется действие названных мотивов. Так, Херее нужно время, чтобы переодеться евнухом, и эта пауза заполняется великолепной сценой самовольного воина с параситом. Безмятежность, с которой Фаида принимает в виде подарка «евнуха», еще больше подогревает в публике ожидание скандала. Затем Херее надо выждать время, чтобы привести в исполнение свой план, — для этого случая появляется афинянин Хремет, в котором Фаида подозревает брата девушки, и занимает разговором Пифиаду. Теперь пора вспомнить, что Херее отбывает военную службу в Пирее и договорился с товарищами о пирушке вскладчину, для которой он, собственно, и явился в Афины. Обеспокоенный его долгим отсутствием, в город приходит его друг Антифон, и обезумевший от удачи соблазнитель дает ему отчет о случившемся. Наконец, сцены, ведущие к развязке, — беседа Фаиды с Хреметом, опознание оставленных при Памфиле предметов — следуют не одна за другой, а перемежаются великолепной осадой, которую ведет на дом Фаиды Фрасон, и диалогом Фаиды с Хереей. Конечно, уже Менандру, наверное, принадлежала немалая доля заслуги в такой организации сюжета, но не забудем, что воин и парасит взяты Теренцием из другой комедии греческого автора («Лысец»), и мы вполне сумеем оценить композиционное мастерство римского драматурга.

И снова перед нами проблема финала, явно не вяжущегося с характеристикой персонажей. Гнафону удается убедить Федрию взять Фрасона в соперники, так как из него можно без труда вытягивать деньги на подарки Фаиде и на пирушки (1073—1082). С этим, положим, можно бы и мириться, зная гнев греческих гетер. Но только что стало известно, что Фаида в качестве клиента вручила свою судьбу в руки старика отца обоих братьев, т.е. поступила под его покровительство (1039 сл.). Клиентела — специфически римское понятие, которое Теренций, вообще избегавший романизации греческих оригиналов, употребляет в «Евнухе» дважды: первый раз — мимоходом (529), второй — как средство

развязки сюжетных линий. Более того, незадолго до этого сам Херея просит у Фаиды, чтобы она взяла его под покровительство (fides — 886, ср. 1039), стала его патроном (885—988). Конечно, Херея имеет в виду совершенно конкретную ситуацию, в которой ему требуется помощь Фаиды, — женитьбу на Памфиле, но можно себе представить, как покатывались с хохота римские зрители, видя свободнорожденного юношу, готового отдать себя под патронат бесправной чужестранки — гетеры! Едва ли иной была реакция публики и на финал: у безнравственных греков, дескать, и не такое еще было возможно! Для нас же это двойное нарушение на римской сцене иллюзии греческого мира служит еще одним подтверждением того, что даже при самом близком к действительности изображении характеров античная комедия жила все же, если и не всегда, в перевернутом мире.

4. Когда сравнивают стиль и язык Плавта и Теренция⁹⁸, то бросается в глаза богатство языкотворческой фантазии старшего поэта и большая сдержанность в этом отношении его младшего последователя. В самом деле, сравним известный нам перечень ремесленников у Плавта в «Кубышке» (с. 114 сл.) с достаточно скромным их перечислением в «Евнухе» Теренция, 256 сл.: там — свыше 20 профессий, из которых 14 оканчиваются на -arii, здесь — всего 6 наименований, составляющих три пары; кому из двух поэтов отдать в этом смысле предпочтение, вопроса не возникает.

Также умеренно пользуется Теренций и другими стилистическими фигурами, известными нам по комедиям Плавта.

Только отдельными примерами представлено в двух комедиях повторение одного и того же глагола с разными приставками. Наиболее интересный пример в «Евнухе» (557); здесь сопоставление *adibo* — *inibo* можно передать русским «подойду — войду в положение», игра слов построена на переходе от конкретного значения к переносному (ср. также Евн., 646; Бр. 206 сл.). Не часты случаи игры на созвучных словах, не связанных, однако, этимологически⁹⁹. Одно из таких сочетаний, *virginem vitia*ge (порусски можно передать как «издеваться над девушкой»), получает во второй половине «Евнуха» значение лейтмотива (654, 704, 722, 857 сл., 953). Ни в какое сравнение со стилем Плавта не идет использование аллитераций. Самый яркий пример в «Братьях» (283) (пять «р») и 322 (три раза «ор-», считая и глухо произносимое «b» в глаголе *obstuli*). В остальном — несколько случаев на две комедии, в которых единичный согласный повторяется не более трех раз¹⁰⁰.

⁹⁸ См.: *Palmer L. The Latin Language. London, 1961. Ch. IV: Spoken Latin — Plautus and Terenz (P. 74—94).*

⁹⁹ См.: Евн., 604 («fate! — fateor» — «Болван! — Согласен»), 862, 1055. Передача этого приема по-русски в указанных случаях затруднительна.

¹⁰⁰ Бр., 188 сл.; Евн., 688, 862.

Шире пользуется Теренций повторением в пределах одного-двух стихов одного и того же слова ¹⁰¹, анафорами (наиболее яркие случаи в «Евнухе»: восьмикратное «те», 193—195, шестикратное «quid», 558—560 ¹⁰²), бессоюзным накоплением однородных членов, причем в употреблении этого приема Теренций подчас не уступает Плавту: «О преступник, о святотатец, о бесчестный человек!» — восклицает раб Гета, узнав о мнимой измене Эсхина (Бр., 304); «В любви заключены все эти пороки, — наставляет Парменон Федрию, — обиды, подозрения, размолвки, перемирия, война, снова мир» (Евн., 59—61). Найдем мы еще с десятков менее ярких примеров ¹⁰³, но в общем до уровня плавтовской речевой фантазии Теренций поднимается редко, да и не стремится к этому. В целом можно сказать, что язык Плавта отражает разговорную речь его времени, окрашенную к тому же неистощимым сценическим темпераментом и гениальным комическим даром драматурга, в то время как язык Теренция стремится к литературной норме.

Но было бы несправедливо не заметить, как в пределах этой более чистой и изящной речи Теренций создает необыкновенно живой и энергичный сценический язык. Выделим только два средства его организации.

Первое — это накопление вопросов, как прямых, так и риторических. В «Братьях» на 972 стиха (не считая пролога и нескольких стихов, обозначаемых дополнительной пометкой «а») приходится 211, содержащих вопросительную интонацию (т.е. больше 21% объема пьесы). Поскольку в одном стихе бывает и два, и три вопросительных предложения, то общее их число составляет 290. В «Евнухе» этот процент еще выше: 319 стихов, содержащих один, два — вплоть до семи-восьми — вопросов на 1049 стихов (с указанными выше ограничениями), т.е. свыше 30% текста. Общее число вопросительных предложений — 446. Ясно, что такая насыщенность текста вопросительными интонациями придает ему особую живость. Приведем несколько примеров.

На возмущение огорченного Эсхина, что, увозя девушку, совершают недостойный поступок, Микион, все еще притворяясь ничего не знающим, отвечает вереницей риторических вопросов: «Почему же так? Кто ее просватал? Кто выдал? С кем когда ее обручили? Кто зачинщик всего? Зачем он соблазнил чужую?» (Бр., 670—672). Таков же поток вопросов со стороны Антифона, удивленного видом Хереи: «Херея, чем ты взволнован? Что значит этот наряд?

¹⁰¹ Бр., 56, 194 сл., 503, 549, 668; Евн., 57 сл., 65, 708, 742, 834 (здесь, впрочем, *tace* — признак сильной эмоции).

¹⁰² Другие примеры: Бр., 417 сл., 546 сл., 789; Евн., 294, 549, 760. Встречаются иногда эпифоры (Бр., 653 сл.; Евн., 181 сл.), рифмованные окончания (Евн., 509 сл.), но до плавтовского пятикратного *pugas agis* (см. с. 108) им, конечно, далеко.

¹⁰³ См.: Бр., 213, 263, 306, 470, 502, 529, 963; Евн., 72 сл., 350, 574, 1035; добавим к этому идущие подряд три условных периода (501—503).

Чему ты радуешься? Что с тобой? В уме ли ты? Что смотришь на меня? Что молчишь?» (Евн., 558—560, — семь безответных вопросов умещаются в двух с небольшим стихах).

Еще больше возбуждения речи придает своеобразная перестрелка вопросами в диалоге. В том же «Евнухе» Дор объясняет Федрии, почему его не отвели к Фаиде. «Пришел Херее. — Мой брат? — Да. — Когда? — Сегодня. — Как давно? — Только что. — С кем? — С Парменоном... (696—698; ср. 850—858).

Еще эффективнее этот обмен вопросами в розыгрыше, который Пифиада устраивает немного погодя Парменону. Возненавидев соседского раба за то, что он позволил Херее под видом евнуха проникнуть в их дом и опозорить девушку, Пифиада решает проучить его и сначала делает вид, будто Херее, овладевшему свободной, грозит весьма опасное наказание — оскотление. С криком ужаса она появляется на сцене, привлекая этим внимание Пармена. «О Юпитер, — восклицает тот, — что здесь за волнение? Уж не пропал ли я? В чем дело, Пифиада? О чем ты? Против кого готовится наказание? — Ты еще спрашиваешь, наглец из наглецов?» (946—949). Далее следует рассказ об ожидаемой расправе, и Парменон, стараясь предотвратить ее, открывает все старику — отцу Федрии и Херее. Можно представить себе, сколь изумлены были все в доме у Фаиды, когда старик ворвался туда бурей, чтобы спасти сына. Одна лишь Пифиада, знающая истинную причину суматохи, появляется на сцене, давая от смеха и ища Пармена. «Но где же он? — Меня она ищет. — А, вот он. Подойду. — Да что с тобой, дурочка? Чего тебе надо? Почему смеешься? Перестань! — Еле я жива: устала, бедная, над тобой смеяться. — Почему это? — Еще спрашиваешь? Глупее тебя никогда никого не видела и не увижу» (1006—1009) ¹⁰⁴.

Еще один способ, часто употребляемый Теренцием для придания речи естественности и живости, — лексические скрепы между репликами в диалоге действующих лиц. Они могут выражать общие для персонажей желания и действия, а могут противопоставлять их. Лексические скрепы могут соединять стоящие рядом стихи, могут быть отделены десятком стихов, но все же поставлены достаточно близко друг к другу, чтобы связать воедино речи говорящих. Примеры на оба случая мы находим в первой же сцене «Братьев». «*Заботит* меня это», — говорит Демей, имея в виду поведение Эсхина. — «*И меня заботит*, — отвечает Микион. — Однако, Демей, давай *заботиться* каждый о своем: ты — об одном, я — о другом, ибо *заботиться* об обоих — все равно что

¹⁰⁴ Другие примеры стихов, насыщенных целым комплексом (не менее пяти) вопросов: Бр., 60—63, 82—84, 175—179, 233—237, 323—327, 396—405, 529—531, 536—539, 677—679, 700—703, 726—733, 746—754, 777—782, 798—801; Евн., 86—88, 271—275, 321 сл., 545—547, 650—654, 675 сл., 695—698, 703—708, 776—780, 793, 795, 797 сл., 804 сл., 821—826, 896—898, 947 сл., 986 сл., 1016—1018, 1025—1027.

требовать назад того (сына), которого ты мне отдал» (129—132). И здесь же, немного раньше, Микион убеждает брата: «*Нет позора мальчишке*, поверь мне, распутничать и пьянствовать, и даже выламывать двери» (101—103). Дальше Микион развивает свою теорию воспитания. «О Юпитер, — восклицает Демей, выслушав брата. — Ты доводишь меня до сумасшествия! *Нет позора мальчишке* делать все это?» (111 сл.). Одна и та же мысль звучит в первом случае утвердительно, во втором — негодующе отрицательно, снова противопоставляя двух братьев¹⁰⁵.

Речевая функция этих скреп достаточно разнообразна. Это может быть ответ на предложение или приказ («сделай так — сделаю»; «пойдем — пойдем»), или ответ на вопрос (иногда в форме риторического вопроса), или риторический вопрос в ответ на утверждение и т.д. Вот несколько примеров из «Евнуха». «Не знаю, что мне делать, — признается Федрия Парменону. — Что делать?» (73 сл.). Далее следуют наставления влюбленному. «Оставь это, — советует Фаида Федрии. — «Что значит «оставь»?» — возмущается молодой человек (90 сл.).

Антифон, увлеченный рассказом Хереи о его приключении в доме Фаиды, после слов «Крюк набрасываю на дверь» продолжает расспросы: «И что дальше?» — «Что дальше, болван?» — следует ответ (604). В самом деле, нетрудно догадаться, что было дальше. Свой поступок Херея пытается оправдать перед Фаидой тем, что он совершил «самую малость». «*Малость*, бессовестный! Тебе это кажется *малостью*, опозорит девушку-гражданку? — Я считал ее твоей служанкой. — Служанкой!» — взрывается теперь уже Пифиادا (856—859). Еще более обширную цепь лексических скреп составляет диалог Федрии, вытащившего из дому подлинного евнуха, со служанками Фаиды. «Ради бога, поймал ты этого человека? — Как не поймать? — О, прекрасно! — Ей богу, **распрекрасно** (поддерживает другая служанка)! — Где же он? — Еще спрашиваешь? Или не видишь? — Я вижу? Ради бога, кого? — Конечно, вот этого. Что это за человек? — Которого к вам сегодня *отвели*. — Этого человека никто из нас никогда в глаза не видел, Федрия! — Не видел? — А ты что, думаешь, что именно этого к нам *отвели*?» (674—680)¹⁰⁶.

Как тут не вспомнить обмен репликами в грибоедовском «Горе

¹⁰⁵ Ср. другие примеры скреп в «Братьях»: 125 сл., 175 сл., 178 (tetigin — attigisses), 182, 184 сл., 185 сл., 211 сл. (concertasse — certationem), 265 сл., 280 (omne reddat — omne reddet; sequere — sequor), 288, 324, 325, 329, 373 сл., 503—505 (aequo animo aequa — aequomst), 556 сл., 661 сл., 700, 732 сл., 741 сл., 752 сл., 794 сл., 933 сл., 940, 948 сл., 960, 977, 981 сл.; более обширная скрепа: 593—603 (officium).

¹⁰⁶ Другие примеры скреп в «Евнухе»: 207, 211, 217, 223 сл., 329 сл., 348 сл., 350, 362, 388 сл., 389, 501—503 (si...), 563, 577 (tibi? — mihi), 612 сл., 691, 705, 710 сл., 733 сл., 756 сл., 780, 797 сл., 808 сл., 823 сл., 858 сл., 903 (servato — servandum), 907, 952 сл., 1062, 1063, 1072 сл.

от ума!» «А, главное, поди-тка послужи. — Служить бы рад, прислуживаться тошно». Или: «Нельзя не пожалеть, что с эдаким умом... — Нельзя ли пожалеть о ком-нибудь другом?»

Сходство лексических приемов у Грибоедова и Теренция свидетельствует, конечно, не о прямом заимствовании. Влияние Теренция на новую комедию было значительно шире. Начиная с IV—V в. н.э. прослеживается почти непрерывная рукописная традиция текста Теренция. Его комедии без конца переводили и переделывали и для профессиональной сцены, и для школьных спектаклей, хотя и не всегда понимали, писал ли Теренций прозой или стихами. В издании и комментировании его пьес в эпоху Возрождения принимали участие Петрарка и Эразм Роттердамский; достоинства и недостатки комедий Теренция обсуждали Монтень и Вольтер, Дидро и Лессинг. Комедия Плавта с ее «опереточным» характером была малопригодна для усвоения ее приемов в драматургии нового времени. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть, что сделал Шекспир из «Менехмов». С Теренцием дело обстояло иначе. У него учились строить интригу и рисовать характеры, писать монологи и диалоги. В этом смысле Теренций является подлинным источником новой европейской комедии, даже если сам он многим обязан своим аттическим предшественникам: Менандра как драматурга не знали до самого начала XX в. (не говоря уже об Аполлодоре — источнике двух из шести комедий Теренция); Теренция читали на протяжении всей истории европейской культуры, начиная от времен римской Республики. С этой точки зрения теряет смысл многовековой спор о самостоятельности и подражательности Теренция. Он хорошо сумел воспользоваться наследием, которое попало в его руки ¹⁰⁷, и еще лучше — передать последующим поколениям. В этом смысле значение Теренция для комедии нового времени воистину неосценимо.

¹⁰⁷ По античному преданию, Теренций утонул по пути из Греции в Рим, везя с собой перевод всех комедий Менандра. — скорее всего не перевод (ибо комедий было свыше ста), а оригиналы, которые не все имелись в Риме.

Соединение в одной работе с целью литературоведческого анализа таких различных ветвей античной драмы, как трагедия Софокла и комедия Плавта, могло сначала показаться если не противоестественным, то во всяком случае достаточно парадоксальным. Автор, однако, надеется, что по прочтении книги недоверие читателя отчасти рассеялось. Для этого есть, как думается, известные основания.

Хотя в каждом из жанров — и даже у различных представителей одного и того же жанра — перед героями возникают совершенно различные задачи, все же в центре внимания в любом драматическом произведении стоит человек, вовлеченный в определенные отношения с действительностью. Раскрытию этих отношений служат композиционные приемы, часто позволяющие обнаружить симметричную упорядоченность отдельных отрезков драмы и подчиненные этому лексические средства.

При организации художественного материала драматург может отдать предпочтение центральному герою, показывая его во взаимодействии с окружающими, и тогда возникает монодрама, образцы которой мы найдем (страшно сказать!) в «Электре» и «Кубышке». Но драматург может выдвинуть на первый план и событие, в котором собственные действия нескольких персонажей не по их воле приводят к совершенно неожиданному результату, и тогда вступает в свои права алогизм действительности; по этому исходному моменту сближаются между собой «Ифигения в Тавриде», «Самиянка» и «Менехмы». Одним из средств преодоления иррациональной ситуации служит выявление ее истоков с помощью опознания — так «Ион» прокладывает путь к «Третейскому суду».

Симметричное расположение сценического материала как прием, сплачивающий его в некое целое, мы найдем и в «Агамемноне» с его фронтонной композицией, и в «Ифигении» с ее тремя структурными блоками, и в «Менехамах» с выделяемыми в них семью отрезками.

Поскольку античный театр рассчитывал в первую очередь на устное восприятие текста, особую роль в нем — независимо от жанра — играли ритмические и речевые приемы.

Трохейческий тетраметр в коротком диалоге Ифигении с Фантомом или в целом ряде сцен в «Ионе» носит, конечно, другую смысловую окраску, чем в IV акте «Самиянки» или римский

септенар в диалоге Парменона и Хереи в «Евнухе», но напряженность, создаваемая этим размером в развитии действия, одинакова.

Выяснение личности Дора в том же «Евнухе» несравнимо по значению с допросом Ореста в «Евменидах», но средством построения диалога в обеих сценах служат лексические скрепы, многочисленные приемы которых мы найдем и в других драмах, составивших предмет анализа.

Античным драматургам, по-видимому, удалось открыть некие универсальные законы организации художественного пространства в произведении, предназначенном для сцены. Законы эти могли быть использованы в новое время с тем большим основанием, что формальные границы между комическим и трагическим нарушали уже Шекспир и Пушкин (хрестоматийные примеры — могильщики в «Гамлете» и Варлаам с Мисаилом в «Борисе Годунове»), а чем ближе к нашим дням, тем чаще жанровые нормы теряют свой замкнутый характер. Достаточно напомнить о попытках введения хора в сугубо бытовую драму.

Впрочем, формальная структура древнегреческой трагедии едва ли имеет сейчас шансы для ее возрождения, и в этом, скорее всего, нет необходимости, подобно тому как сравнительно редко в XX в. пишут комедии в стихах. Однако пользуясь художественными средствами своего времени, античные драматурги открыли такие глубины жизни во всех ее аспектах, что их уроки сохраняют непреходящее значение и для современного театра.

Произведения классиков марксизма-ленинизма

- К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: В 2 т. 4-е изд./ Сост. М. Лифшиц, М., 1983.
Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства// *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 21. С. 23—178.
Ленин В. И. Конспект книги Гегеля «Лекции по истории философии»// Полн. собр. соч. Т. 29. С. 221—278.

Работы общего характера по теории драмы

- Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983.
Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX в. М., 1980.
Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX в. М., 1988.
Волькенштейн В. Драматургия. 5-е изд. М., 1969.
Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. 6-е изд. М.; Л., 1931.
 Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.

**Общественно-политическая и культурная обстановка
в Древней Греции и Риме**

- Античная Греция. М., 1983. Т. 1—2.
Головня В. В. История античного театра. М., 1972.
 История всемирной литературы. М., 1983. Т. 1.
 История Древней Греции. М., 1986.
 История древнего Рима. 2-е изд. М., 1981.
 Культура древнего Рима: В 2 т. М., 1985.
Тронский И. М. История античной литературы. 5-е изд. М., 1988.
Bieber M. The History of Greek and Roman Theater. Princeton, 1961.

Древнегреческая трагедия*Переводы*

- Эсхил.* Трагедии/ Пер. С. Апта. М., 1971.
Эсхил. Трагедии/ Пер. Вяч. Иванова. М., 1989.
Софокл. Трагедии/ Пер. С. В. Шервинского. М., 1988.
Софокл. Драмы/ Пер. Ф. Ф. Зелинского. М., 1990.
Еврипид. Трагедии/ Пер. И. Анненского и С. В. Шервинского. М., 1969. Т. 1—2.
Еврипид. Трагедии: В 2 т./ Пер. И. Анненского и С. Апта. М., 1980.

Комментированные издания

- The Oresteia of Aeschylus in two volumes/ Ed. by G. Thomson. Prague, 1966.
Aeschylus. Agamemnon/ Ed. by Ed. Fraenkel. Oxford, 1950. Vol. 1—3.
Aeschylus. Choephoroi/ Ed. by A. F. Garvie. Oxford, 1986.
Aeschylus. Eumeniden/ Comm. door P. Groeneboom. Groningen, 1952.
Sophocles. Elektra/ Ed. by J. H. Kells. Cambridge, 1973.
Euripides. Iphigenia in Tauris/ Ed. by M. Platnauer. Oxford, 1967.
Euripides. Ion/ Ed. by A. S. Owen. Oxford, 1963.

Ярхо В. Драма тургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978.

- Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion. Berlin, 1983.
 Jens W. Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie. München, 1955.
 Lesky A. Die tragische Dichtung der Hellenen. Göttingen, 1972. 3 Aufl.
 Romilly J. L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide. Paris, 1961.
 Stanford W. B. Greek tragedy and the emotions. London, 1983.
 Taplin O. Greek Tragedy in Action. London; Berkeley, 1978.

Ярхо В. Эсхил. М., 1958.

Eschilo e l'Oresteia. Atti del VI congresso internazionale di studi sul dramma antico. Siracusa, 1977.

- Thomson G. Aeschylus and Athens. 4-th ed. London, 1973.
 Winnington-Ingram R. P. Studies in Aeschylus. Cambridge, 1983.

Ярхо В. Н. Трагедия Софокла «Антигона». М., 1986.

Vowra M. Sophoclean Tragedy. Oxford, 1965.

Benedetto V. Di Sofocle. Firenze, 1983.

Kirkwood G. M. A Study of Sophoclean Drama. Corn. Univ. Pr., 1958.

Knox B. M. W. The Heroic Temper: Studies in Sophocles' Tragedy. Berkeley, 1964.

Winnington-Ingram R. P. Sophocles: An Interpretation. Cambridge, 1980.

Conacher D. J. Euripidean Drama: Myth, Theme and Struktur. Toronto, 1967.

Ludwig W. Sapheneia: Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides. Tübingen, 1954.

Matthiessen K. Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Göttingen, 1964.

Webster T. B. The Tragedies of Euripides. London, 1967.

Whithman C. Euripides and the Full Circle of Myth. Harvard Univ. Pr., 1974.

Греко-римская комедия

Переводы

Менандр. Комедии. Фрагменты. М., 1982.

Плавт. Избранные комедии/ Пер. А. В. Артюшкова. М.; Л., 1933.

Плавт. Комедии. М., 1987. Т. 1—2.

Теренций. Комедии/ Пер. А. В. Артюшкова. М., 1985.

Комментированные и двуязычные издания

Ménandre. La Samienne/ Texte établi... par J.-M. Jacques. Paris, 1971.

Menander / Ed. by W. G. Arnott. Cambr.: Mass; London, 1979. Vol. 1.

Menander. Das Schiedsgericht/ Von U. v. Wilamowitz-Möllendorf, Berlin, 1958.

Menander. A Commentary/ By A. W. Gomme and F. H. Sandbach. Obford, 1973.

T. Maccus Plautus. Aulularia/ Hrsq. und erkl. von W. Stockert. Stuttgart, 1983.

Plautus. Ausgewählte Komödien/ Erkl. von J. Brix-M. Niemeyer. 3. Bändch.:

Menaechmi. 6. Aufl./ Bearb. von Fr. Conrad. Lpz; Berlin, 1929.

Публий Теренций. Адельфы/ Введ. и коммент. С. И. Соболевского. М., 1954.

P. Terentius Afer. Ausgewählte Komödien/ Erkl. von K. Dziatzko. 2. Bändch.

Adelphoe. 2. Aufl./ Bearb. von R. Kauer. Lpz., 1903.

P. Terenti Afri Eupuchus/ С введ. ... изд. А. Фогель. Киев, 1884.

Исследования

Ярхо В. Н., Полонская К. П. Античная комедия. М., 1979.

Arnott W. G. Menander, Plautus and Terenz. Oxford, 1975.

Gaiser K. Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber

ihren griechischen Vorbildern// Aufstieg und Niedergang der römischen Welt.
B 1.2. Berlin; New York, 1972. S. 1027—1113.

Hunter R. L. The New Comedy of Greece and Rome. Camb., 1985.

Павленко Л. В. Менандр: новые находки и проблематика изучения творчества// Вест. древней истории. 1977. № 2. С. 154—159.

Ярхо В. Н. У истоков европейской комедии. М., 1979.

Blanchard A. Essai sur la composition des comédies de Ménandre. Paris, 1983.

Blume H. D. Menanders 'Samia': Eine Interpretation. Darmstadt, 1974.

Holzberg N. Menander: Untersuchungen zur dramatischen Technik. Nürnberg, 1974.

Baere W. The Roman Stage. London, 1950.

Dickworth G. E. The Nature of Roman Comedy. Princeton, 1952.

Konstan D. Roman Comedy. Corn. Univ. Pr., 1983.

Варкеке Б. В. Наблюдения над древнеримской комедией: К истории типов. Казань, 1905.

Покровский М. М. Опыт нового толкования комедии Плавта «Aulularia»// Известия/ АН СССР. Серия VII. Отд. обществ. наук. 1932. № 5. С. 423—444.

Fraenkel E. Plautinisches im Plautus. Berlin, 1922.

Segal E. Roman Laughter. The Comedy of Plautus. Harv. Univ. Pr., 2.ed., 1970.

Wright J. Dancing in Chains: the Stulistic Unity of the Comedia palliata. Rome, 1974.

Савельева Л. И. Художественный метод П. Теренция Афры. Казань, 1960.

Büchner K. Das Theater des Terenz. Heidelberg, 1974.

Norwood G. The Art of Terence. Oxford, 1923.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Часть I. Древнегреческая трагедия	5
Глава 1. Эсхил. «Орестея»	7
Глава 2. Софокл. «Электра»	29
Глава 3. Еврипид. «Ифигения в Тавриде», «Ион»	48
Часть II. Греко-римская комедия	70
Глава 4. Менандр. «Самиянка», «Третейский суд»	74
Глава 5. Плавт. «Менехмы», «Кубышка»	93
Глава 6. Теренций. «Братья», «Евнух»	123
Заключение	139
Список рекомендуемой литературы	141