

Д. П. КАЛЛИСТОВ

АНТИЧНЫЙ ТЕАТР

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ
ОТДЕЛЕНИЕ
1970

ВВЕДЕНИЕ

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

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

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

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

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

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

Однородные явления в раннее время наблюдаются и в других сферах культурной жизни греков. Из Египта и Вавилона приходит к ним и успешно усваивается ряд математических, астрономических, медицинских знаний, из Финикии — алфавит, из Лидии — чеканка монеты. Все эти культурные заимствования явились не только отправными пунктами для развития греческой культуры, но послужили ей своего рода трамплином для дальнейшего взлета. При этом нужно учесть, что многое из заимствованного греками, в силу ряда специфических особенностей социального строя древневосточных государств, на своей родине было уделом

лишь ограниченного и замкнутого круга людей; греческая же культура чуть ли не с первых шагов своего поступательного движения, и уж во всяком случае в пору своего расцвета стала достоянием значительно более широких социальных слоев, в античном смысле этого слова, стала культурой народной. То есть культурой свободных людей.

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

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

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

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

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

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

Ключом бьет в греческих городах умственная жизнь.

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

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

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

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

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

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

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

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

значительно больший интерес к военной и политической деятельности, чем к искусствам и литературе. В этом отношении очень показательным, что признанный родоначальник художественной литературы на латинском языке Ливий Андроник был не римлянин, а грек по национальности и вольноотпущенник по социальному положению. Из двух наиболее ярких и нам хорошо известных представителей латинской драматургии Плавт по рождению принадлежал к низшим слоям италийского общества, а Теренций был рабом, отпущенным потом его хозяином за талант на волю.

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

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

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

Но не меньшую рьяность в уничтожении этих памятников проявляют и прямые потомки тех, кто их создавал. С распространением христианства разрушение всего языческого стало делом благочестия для фанатически настроенных адептов нового вероучения. То же, что не успевали уничто-

жить люди, приходило в запустение и упадок — с ним расправлялось ничего не щадящее время. Еще приходится удивляться, что при всех этих обстоятельствах за монастырскими стенами, в архивах и библиотеках уцелело некоторое число древних рукописей и находились люди, которые и в это время старательно переписывали произведения языческих поэтов и писателей. Спасению многих памятников античного искусства и материальной культуры мы, однако, обязаны не столько людям, сколько земле: она сокрыла их в своем лоне до времен более благоприятных.

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

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

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

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

изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья».¹

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

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

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

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

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

Во Франции, например, так называемый французский классицизм возвел принципы античного театрального искусства в непререкаемую догму. Трактовались они довольно своеобразно. Под влиянием господств-

вовавшего после Декарта в духовной жизни французов направления разум, а не опыт (ибо опыт постигается чувствами, а они могут обманывать) был объявлен верховным судьей в вопросах искусства. Это была отчаянная точка для того, чтобы путем чистого умозрения установить незыблемые правила для художественного творчества: в нем не должно быть места произволу.

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

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

Новое критическое направление в науке крепнет, набирает силы. Но, когда силы эти уже были набраны, и даже в избытке, появилась новая

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

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

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

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

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

Не менее блестящие результаты дали раскопки Шлимана в древних Микенах — резиденции мифического царя Агамемнона. Это была не только мировая сенсация, но и очень важная веха на пути дальнейшего изучения античности. Для всех теперь стало ясно, что даже в самых фантастических по содержанию произведениях народного творчества, уходящих своими корнями в глубь веков дописьменного периода, следует искать и можно находить зерна исторической истины, что в мифах, сказаниях, легендах и сказках, которые существуют у всех народов, может находить отражение реальная историческая действительность далекого прошлого. Рикошетом археологические открытия Генриха Шлимана и последовавшие за ними другие исследования подобного рода привели к пе-

ресмотру взглядов, высказанных представителями суперкритического направления. Получило преобладание более бережное отношение к содержащимся в античной традиции данным. Во многих случаях это привело к весьма плодотворным результатам.

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

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

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

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

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

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

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

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

ВЕЛИКИЕ ДИОНИСИИ В АФИНАХ

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

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

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

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

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

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

Как и на всякой многолюдной улице, здесь, очевидно, можно было встретить некрасивых людей значительно чаще, чем красивых. Греки — южане. Преобладали среди них брюнеты. Ведь златокудрыми среди эллинов были лишь бессмертные боги; им, так сказать, положено было отличаться от обыкновенных людей незаурядностью своей внешности. Красота и свежесть южных женщин недолговечна. И вряд ли афиняне и афинянки в массе своей очень походили на те из-

ваянные из мрамора скульптуры античных художников, классической красотой которых мы сейчас любуемся. Более точно отражают действительность, очевидно, те шуточные, иной раз карикатурные изображения, какие встречаются в античной вазовой живописи и терракотах.

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

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

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

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

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

¹ Геродот. История, книга II, § 35. В дальнейшем ссылки на античных авторов (с указанием номера книги — римской цифрой, параграфа или строки — арабской) будут даваться в тексте.

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

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

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

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

Среди самых разнообразных предметов, сохранных земель и извлекаемых на ее поверхность в ходе раскопок, безвкусных вещей почти не встречается. Находят во время раскопок посуду самых различных форм и назначений-

и простую и расписную. Находят светильники и терракоты, детские игрушки, ювелирные изделия. Бывают все эти вещи сделаны и лучше и хуже — на периферии античного мира обычно хуже, чем в центрах. Но ничего, отдаленно напоминающего рыночные коврики XIX и XX веков с их белыми лебедями, плавающими по густо-синему пруду, при расследовании античных поселений, как правило, не находят.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Процессия огибала юго-восточный склон Акрополя, выходила на самую парадную афинскую улицу — улицу Тренож-

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

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

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

Только когда солнце склонялось к закату, покидали участники праздника рошу Академа и отправлялись в обратный

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

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

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

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

Афиняне приходили в свой театр, таким образом, не после утомительного для многих из них рабочего дня, еще не отрезвившимися от повседневных забот. Они успевали отойти от них за три предшествующих дня праздника, наполненных яркими и разнообразными впечатлениями. Главное назначение этого праздника, как, впрочем, и всех других, в том и состо-

яло, чтобы освободить его участников от оков будничного, заставить их забыть отрицательные стороны повседневного быта, наполнить их сердца радостным, возвышенным настроением. И надо отдать должное древним афинянам: цель эта достигалась ими с редкой последовательностью.

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

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

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

Было бы неправильным видеть только отражение быта и в другом жанре античной драматургии — античной комедии V века до н. э. Целью этой комедии было прежде всего не отображение быта, а насмешка над повседневным бытом. И не над бытом отдельных людей, а бытом всей афинской

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

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

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

рацией, изображая здание с центральным и двумя боковыми выходами к орхестре.

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

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

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

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

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

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

Крайне трудно сейчас представить себе это театральное действие в том виде, в каком оно протекало перед афинянами V века до н. э. До нашего времени дошел лишь поэтический текст некоторого числа трагедий, комедий и всего одной сатировской драмы. Кроме того, мы располагаем: рядом обычно скудных фрагментов из недошедших до нас произведений античной драматургии; немногочисленными и не во всем для нас ясными свидетельствами современников об античном театре и одним не полностью сохранившимся теоретическим трактатом о нем Аристотеля; надписями, в которых в сухой

протокольной форме фиксировались результаты драматических состязаний; изображениями театральных сцен в вазовой живописи и других сохранившихся памятниках античного изобразительного искусства разного времени; руинами античных театральных сооружений.

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

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

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

Спектакль этот с полным на то правом можно назвать и музыкальным и хоровым: музыкальным в том смысле, что весь строй его был подчинен законам музыкальной композиции и ритма; хоровым — потому что выступления хора

с начала и до конца его пронизывали. Спектакль, как правило, начинался с традиционного пролога и выступления хора: так называемого «парода», когда хоровые с маршевой песней под аккомпанемент флейты выходили через один из боковых проходов на оркестру и становились лицом к зрителям. До самого конца спектакля хор потом уже оркестру не покидал, оставляя ее лишь под звуки заключительной песни. Она тоже исполнялась на маршевый мотив и называлась «эксодом» — буквально «исходом». Эксод знаменовал собою конец спектакля.

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

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

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

нию Аристотеля, «общий плач хора и актера». Наконец, игра актера также сопровождалась ритмическими телодвижениями.

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

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

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

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

С. И. Соболевский, характеризуя язык трагедий, приводит остроумное сравнение. Что бы сказали нынешние посетители

театра — спрашивает он — если бы «какой-нибудь наш современник написал драму языком XVIII века, например, языком Сумарокова, с прибавкой значительного числа церковнославянских слов и небольшой примесью слов украинских. Это и было бы подобием языка диалога в греческой трагедии».

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

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

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

1 С. И. Соболевский. Аристофан и его время. М., 1957, стр. 385.

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

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

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

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

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

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

С точки зрения Аристотеля, выраженной в «Поэтике» и, очевидно, отражающей в большей или меньшей мере господствующие в его эпоху взгляды, сущность искусства состоит в «подражании» и цель его в том, чтобы доставлять людям эстетическое «удовольствие». Наклонность к подражанию, по мнению Аристотеля, заложена в самой природе человека. «Во-первых, — пишет он, — подражание присуще людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию... во-вторых, продукты подражания всем доставляют удовольствие» («Поэтика», 4, 1448^b). Отличаются отдельные виды искусства друг от друга, по Аристотелю, в зависимости от того — «чем совершается подражание, или тем, чему подражают» («Поэтика», 1, 1447^a). Живописец, например, воспроизводит окружающую его жизнь, пользуется красками, поэт-драматург, он же постановщик спектакля, — ритмом, словами, гармонией и хореографией: танцовщики «посредством выразительных ритмических движений воспроизводят характеры, душевные состояния и действия» («Поэтика», 1, 1447^a). Таким образом, воспроизведение действительности в художественных творениях, по взглядам Аристотеля, прежде всего зависит от тех средств, какими располагает тот или иной вид искусства; средства же эти условны по самому своему существу и природе.

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

Жизнь древних не была такой уж безмятежной. Горя и страданий, вероятно, у большинства из них было в жизни больше, чем радостей. Непосредственное восприятие явлений жизни при таких условиях далеко не всегда «всем доставляет удовольствие». Но те же явления, подвергнутые художествен-

ной интерпретации, могут стать предметом эстетического наслаждения. «На что смотреть неприятно, изображение того мы рассматриваем с удовольствием», — пишет Аристотель. Не только с удовольствием, но и с пользой; ибо люди, как пишет он дальше, «взирая на них (то есть на изображения. — Д. К.), могут учиться и рассуждать», приобретение же знаний — «весьма приятно не только философам, но равно и прочим людям» («Поэтика», 4, 1448^b).

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

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

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

Однако, равняясь на действительность, искусство не копирует ее, а осмысляет и преобразует. «Если поэта упрекают в том, — говорит Аристотель, — что он неверен действитель-

ности, то, может быть, следует отвечать на это так, как сказал Софокл, что сам он изображает людей, какими они должны быть, а Еврипид такими, какими они есть» («Поэтика», 25, 1460^В).

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

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

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

Были ли древние афиняне подготовлены к столь ответственной исторической миссии?

Не в «Поэтике», а в другом своем произведении Аристотель следующим образом характеризует современных его эпохе театральных зрителей: «...театральная публика бывает двоякого сорта: с одной стороны, она состоит из людей свободнорожденных и культурных благодаря полученному воспитанию, с другой стороны, это — публика грубая, состоящая из ремесленников, наемников и т. д.» («Политика», VIII, 6, 1). Идеология рабовладельческой эпохи с типичным для нее пренебрежительным отношением к людям, в поте лица и руками своими добывающим хлеб свой, наложила отпечаток на эту характеристику. По существу же, афинская театральная публика, как и любая публика, посещающая театр, доступный для широких слоев населения, очевидно, складывалась из людей весьма различных по своему интеллектуальному уровню. Средний ее уровень, вероятно, был значительно ниже, чем у особо просвещенных зрителей, и выше, чем у людей совсем не просвещенных, посещавших театр только потому, что так было принято и в праздник Диониса там собирались все.

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

Итак, по всей вероятности, для особо просвещенных афинских зрителей на первом месте стояла не столько эмоцио-

нальная, сколько идейная сторона спектакля. В V веке до н. э., веке софистов, умственная жизнь в Афинах, не знаящих себе равных в отношении культурного уровня среди других греческих городов, была ключом. Никогда, ни раньше, ни потом, в этом городе не рождалось столько новых идей, касавшихся самого широкого круга этических, философских и социально-политических проблем. Театр не только не стоял в стороне от этого стремительного потока мыслей, но играл роль одного из главных и наиболее мощных центров их распространения. При таких условиях особо просвещенные афиняне шли в свой театр прежде всего в ожидании новых мыслей, отвечающих их духовным запросам. Конечно, они оценивали и постановку, и игру актеров, и выступления хора, но главным для них были все-таки мысли.

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

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

Для характеристики посетителей афинского театра среднего и низшего уровней интересен еще один бесспорно устанавливаемый на основании ряда источников факт: среди афинских граждан того времени почти не было неграмотных или они встречались весьма редко. Что значила тогда грамотность? Государственных школ с определенной программой в древних Афинах не было. Дело обучения находилось в руках частных предпринимателей. За большие деньги

в Афинах можно было получить и своего рода высшее образование у виднейших софистов, то есть изучить под их руководством риторику и философию, представлявшую тогда собой свод знаний по всем отраслям науки. Для рядовых граждан такое образование было, конечно, недоступно, и дети их проходили обучение в элементарных школах. Здесь обычно обучали чтению, письму, пению, музыке и гимнастике. Скромная программа. Но нужно учесть, что, обучаясь чтению, афинские школьники вслух и хором читали стихи древних поэтов, понижая и повышая голос на отдельных слогах. Среди изучавшихся в школе поэтов на первом месте стоял Гомер. Однако читали и других авторов, в частности — уже не на первом году обучения — и произведения поэтов-трагиков.

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

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

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

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

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

Понять сценическое действие помогала зрителям и театральная техника. Когда, например, из-за кулис выкатыва-

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

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

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

Чем руководствовались древние афиняне и судьи, проваливая на состязаниях пьесы и таких выдающихся поэтов-драматургов, имена которых потом навсегда вошли в историю мирового искусства? На этот вопрос нелегко ответить. И в наше время встречаются расхождения между

высказанными в печати оценками спектаклей компетентными знатоками театра и отношением к тем же спектаклям публики, которое сказывается на числе билетов, продаваемых театральными кассами.

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

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

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

Даже в безукоризненной в литературно-художественном отношении трагедии, поставленной в афинском театре, мог, допустим, плохо петь хор, или неудовлетворительно играли актеры, или были какие-либо заметные дефекты в ее музы-

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

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

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

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

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

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

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

справедливо и нелицеприятно. Теперь они должны были ее выполнить.

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

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

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

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

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

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

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА

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

В реальной действительности мы переживаем под влиянием различных причин и радость, и горе, и гнев, и страх. Разумеется, в воображении эти чувства не возвращаются к нам сполна. Мы можем лишь вспомнить то, что при определенном стечении обстоятельств испытывали лично или видели, как переживали другие. Но нам присуща способность воспроизводить это пережитое или виденное при помощи голоса, мимики, телодвижений, всеми имеющимися в нашем распоряжении изобразительными средствами. Корни театрального искусства в этой способности подражания действительности. Театральное искусство теснейшим образом соприкасается с жизнью, но никогда с ней не сливается. На то оно и искусство.

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

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

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

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

которым он понимал — «сочетание ритмованных орхестических (то есть плясовых.— Д. К.) движений с песней, музыкой и элементами слова».

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

Участники обрядовых плясок и хоров во многих известных нам случаях облачались в шкуры или другие необычные одежды, раскрашивали себе лица и тела, надевали маски, пользовались разного рода «реквизитом». Такими средствами и приемами увеличивалась сила всестороннего воздействия изображаемого на присутствующих, воздействия на все их чувства одновременно.

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

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

¹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 200—201.

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

Земледельческий быт при всех этих условиях закономерно сказался на древнейших религиозных представлениях греков и связанных с ними обрядах. Это запечатлено многими источниками: мифологией, гомеровским эпосом и последующей поэзией, прямыми свидетельствами многих античных авторов, памятниками архитектуры и изобразительного искусства. Судя по содержащимся во всех этих источниках данным, земледельческие культы и связанные с ними обряды существовали в Греции со времен глубокой древности.

К числу таких культов относится и культ Диониса — бога плодородия. В дальнейшем, когда во многих местах Греции, в частности в Аттике, культивирование винограда приобретает значение одной из главных отраслей сельского хозяйства, Дионис становится и богом-покровителем виноградарства и виноделия. Именно он, согласно мифам, вернувшись в Грецию из дальних краев, привез с собою первую виноградную лозу и научил греков разводить и выращивать виноград.

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

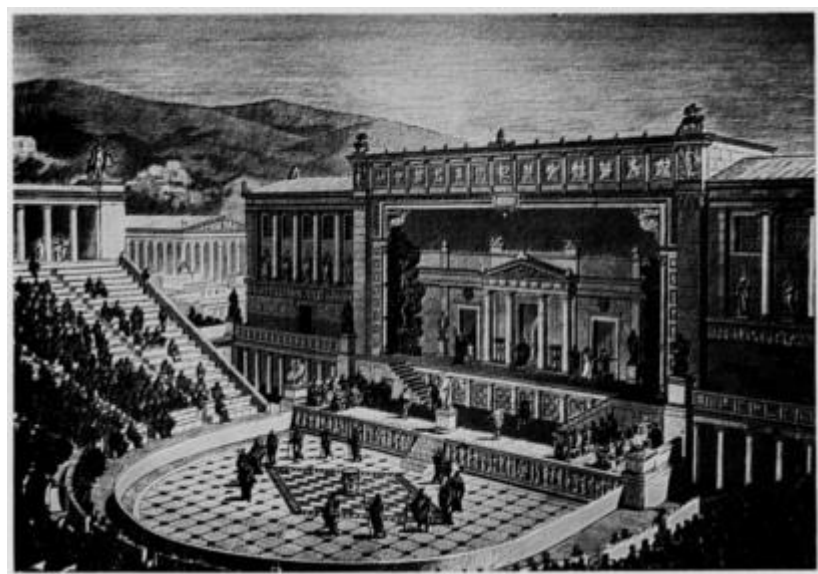
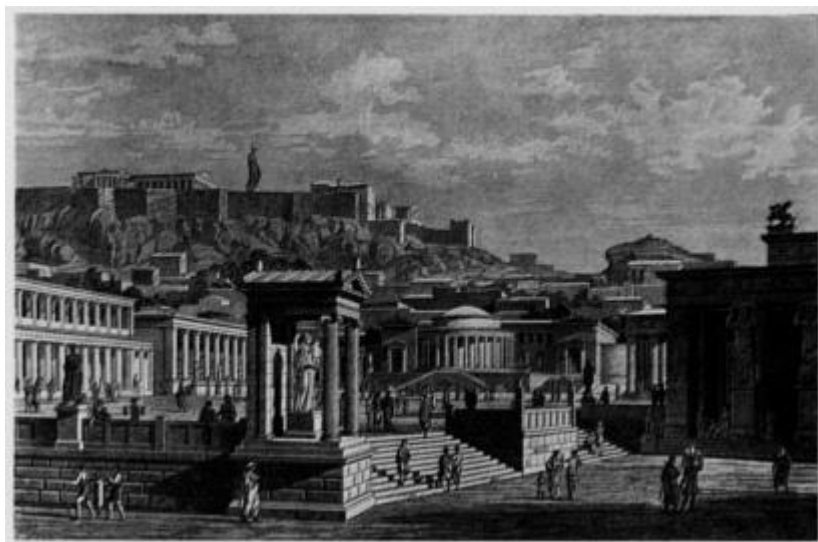
Дионис вырос на чужбине, пережил немало всяких приключений и злоключений, вплоть до того, что однажды попал в руки морских разбойников; они заковали его в цепи, намереваясь продать в рабство. Обретя чудесным образом спасение, Дионис затем побывал еще во многих дальних странах и в конце концов торжественно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

Вид Акрополя со стороны пропилеи



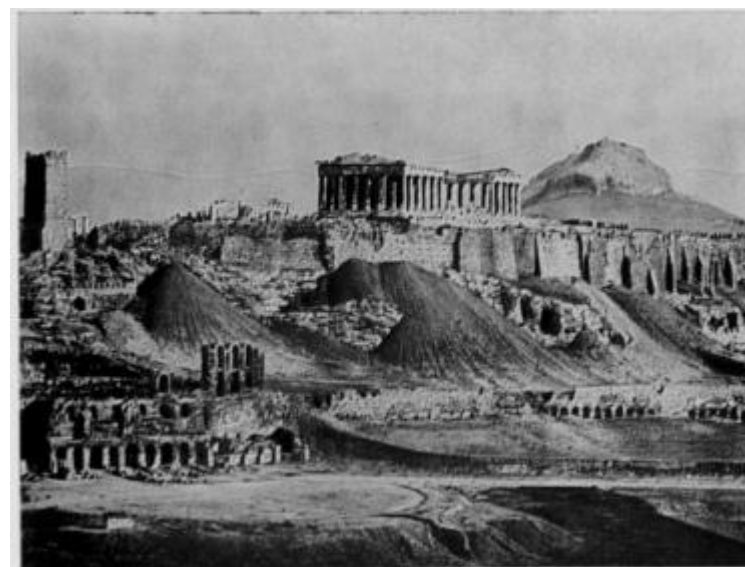
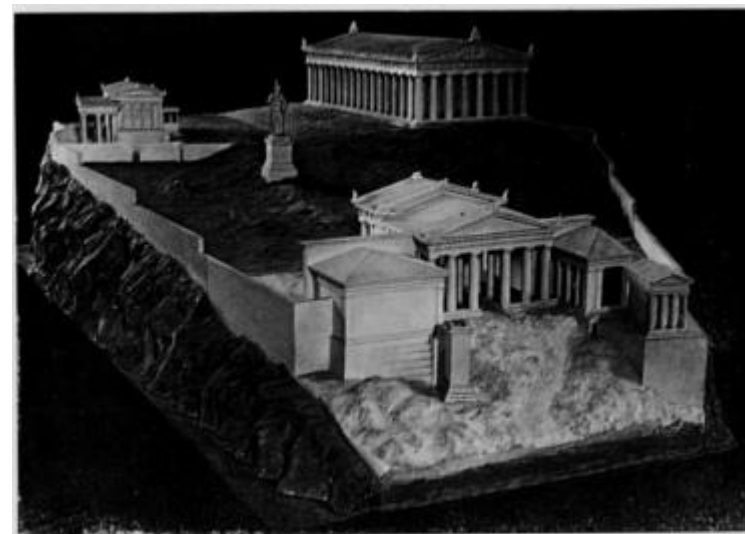
Афинский рынок. (Реконструкция)

Афинский театр Диониса. (Реконструкция)



Акрополь. (Макет)

Акрополь



Афина. Рельеф



Дионис, посещающий трагического поэта. Рельеф





Сцена из трагедии. Мозаика
Комические маски

Комические и трагические
маски

Бизонья пляска перво-
бытных людей. (Макет
худ. Алексеева)



Статуя Афины

Статуя Деметры





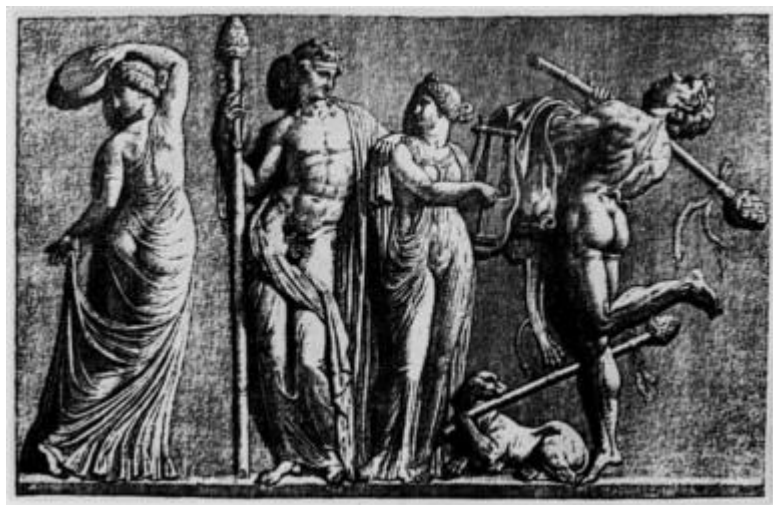
Вакханалия. Барельеф

Дионис среди актеров комедии. Роспись на вазе

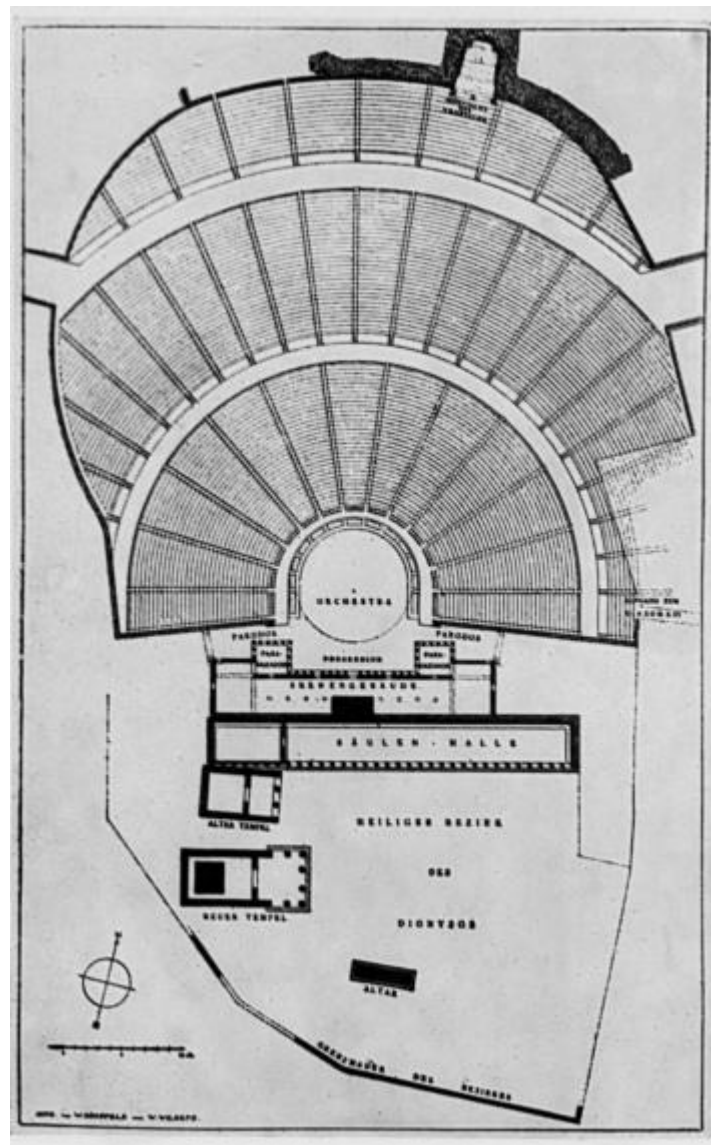
Дионис с вакханками и силеном. Барельеф.

Празднование Дионисий. Роспись на вазе

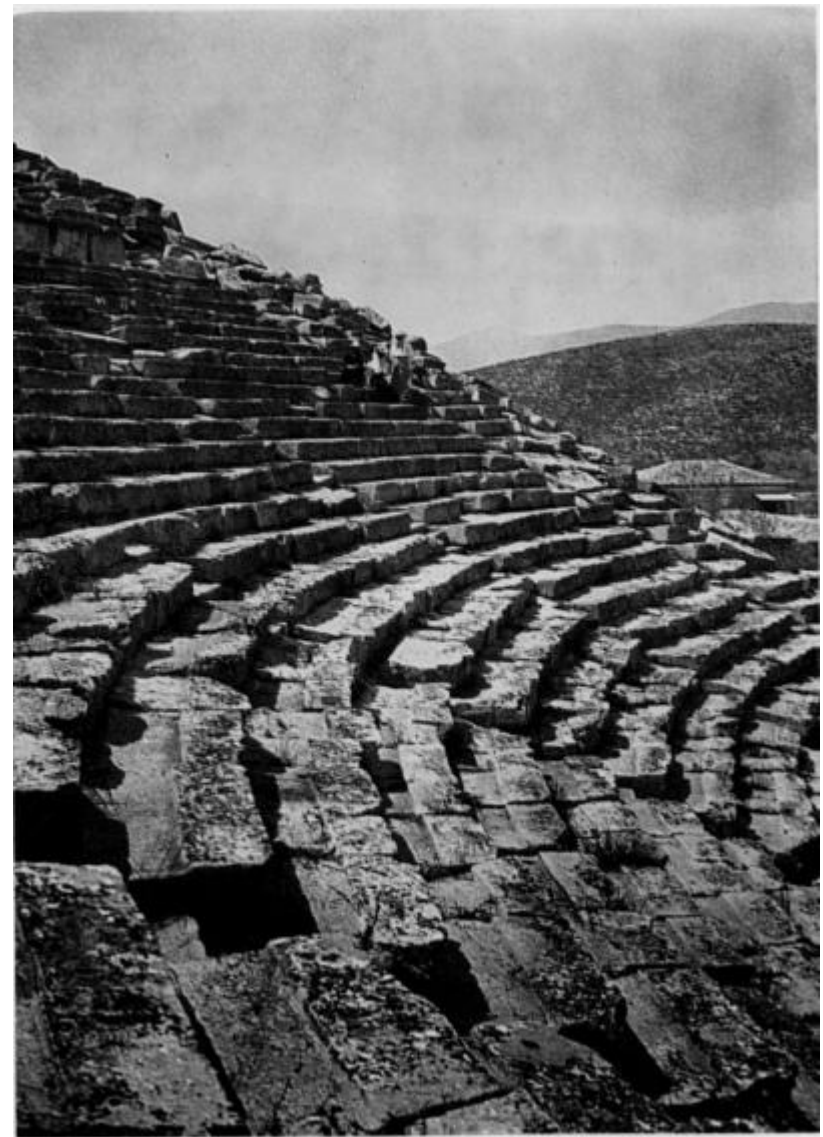
Менады, пляшущие на празднике Дионисий. Роспись на вазе



План театра Диониса в Афинах



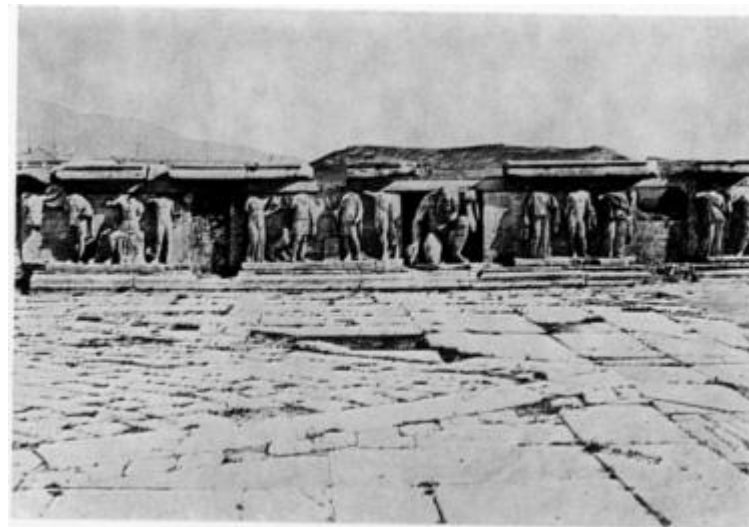
Театрон



Почетное кресло в театре Диониса в Афинах



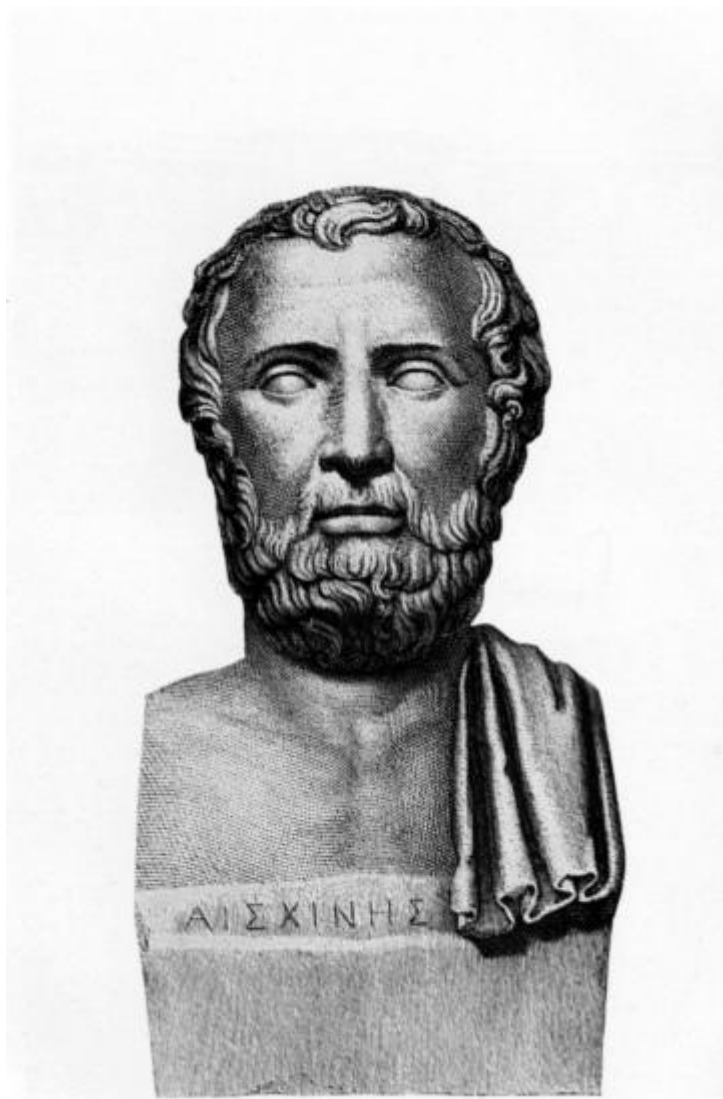
Балюстрада театра Диониса в Афинах



Орхестра театра Диониса в Афинах



Эсхил



Софокл



Еврипид



Сцена из трагедии Софокла «Царь Эдип», поставленной в театре Диониса в 1905 г.



ливыми сатирами — демонами плодородия — и пляшущими, одетыми в звериные шкуры с венками плюща па головах и тирсами в руках вакханками, названными так по второму имени бога, Вакх — буквально «шумящий».

О том, как древние представляли себе возвращение Диониса, можно судить по Плутарху. В биографии Александра Македонского он описывает возвращение победоносного царя из восточного похода, сравнивая его с возвращением Диониса-Вакха: «Восьмерка коней медленно везла Александра, который непрерывно днем и ночью пировал с ближайшими друзьями... На всем пути воины чашами, кружками и кубками черпали вино из пифосов и кратеров и пили за здоровье друг друга, одни при этом продолжали идти вперед, а другие падали наземь. Повсюду раздавались звуки свирелей и флейт, звенели песни, слышались вакхические восклицания женщин. В течение всего этого перехода царило такое необузданное веселье, как будто сам Вакх присутствовал тут же и участвовал в этом радостном шествии» (Плутарх. Александр, 67).

В Афинах культ Диониса получает официальное признание только во второй половине VI века до н. э., в годы тираннии Писистрата, захватившего власть путем переворота. Со стороны Писистрата возведение культа Диониса в ранг государственного было политическим актом. В ходе борьбы Писистрата с могущественной родовой аристократией ему нужно было привлечь крестьянство на свою сторону, найти в нем опору. Превращение популярного среди пахарей и виноделов Аттики культа в культ общегражданский как нельзя более отвечало этой политической цели. И вот Дионис был приравнен к богам олимпийцам, включен в пантеон и даже родительница его, Семела — для этого потребовалось создание особого мифа — была извлечена из подземного царства мертвых и переселена на Олимп, где она под новым именем Теоны обрела божественные качества и бессмертие.

Включение культа Диониса в официальную государственную религию означало превращение его праздников в официальные общегражданские торжества. Впрочем, не во всех этих праздниках государство принимало одинаковое участие, и они и в дальнейшем продолжали сохранять черты народного земледельческого культа.

Дело в том, что празднования Диониса выливались в Древней Греции в разные формы. Тот же Плутарх, явно идеализируя милое сердцу каждого грека далекое прошлое,

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

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

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

В Афинах и Аттике существовало четыре больших ежегодных праздника Диониса. Первый — так называемые Малые Дионисии. Они происходили в декабре — январе. Праздник этот проводился не столько в самом городе, сколько в деревнях, почему его называют и Сельскими Дионисиями. Малые Дионисии были приурочены к первой пробе молодого вина. В этот день в деревнях устраивались веселые процессии, в которых вели предназначенного для жертвоприношения козла, несли изображение фаллоса, пели песни в честь Диониса. Вслед за жертвоприношением на алтаре бога начинались сельские гулянки и пирушки, сопровождаемые всякого рода, иногда и непристойными, шутками и играми. Одна такая

игра, например, состояла в том, что участники ее должны были на одной ноге по очереди балансировать на надутом и снаружи намазанном маслом козьем мехе. Тому, кому удавалось простоять на нем дольше остальных, в награду давался тот же мех, но уже наполненный вином.

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

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

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

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

лень и умерших: посещали их могилы и совершали па них возлияния.

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

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

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

И тут на одних спектаклях, поставленных в честь бога Диониса, иногда доходило до того, что потрясенные ходом

трагического действия зрители навзрыд плакали, на других — до упаду хохотали. Характерная, уже знакомая нам эмоциональная двойственность. Она в полной мере присуща и обрядам, связанным с очень популярным во всей Греции культом другого, уже женского божества, олицетворявшего плодородную природу, — культом богини Деметры.

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

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

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

Миф этот сводится к следующему. Владыка подземного царства Аид воспылил страстью к юной и прекрасной Персефоне, дочери Деметры. Когда девушка вместе со своими подругами, океанидами, беззаботно резвилась на покрытом цветами лугу, неожиданно разверзлась земля, показался мрачный бог мертвых и увез Персефону на своей золотой колеснице, запряженной черными конями, в преисподнюю. Деметра услышала отчаянный крик дочери и охваченная беспокойством и глубокой скорбью отправилась ее искать. Когда же она узнала, что дочь ее похищена с согласия Зевса, выдавшего Персефону замуж за своего брата Аида без ведома

матери, гнев охватил Деметру. Она покинула Олимп и в образе простой смертной переселилась на землю, земля же, лишенная ее покровительства, перестала давать урожай, все засохло и завяло, начался голод и прекратились жертвоприношения бессмертным богам-олимпийцам. Примириться с последним олимпийские небожители уже никак не могли, и Зевс оказался вынужденным вернуть Персефону матери, но с условием, что часть года она будет жить с ней, а другую часть со своим супругом, владыкой подземного царства. Только тогда Деметра вернулась на Олимп и вернула земле ее плодородие. Однако каждый раз, когда Персефона покидает свою мать, та погружается в глубокую печаль и вся природа горюет вместе с ней. Это бывает осенью и зимой. А весной Персефона возвращается к своей матери Деметре. Тогда обрадованная богиня плодородия щедро раздает людям, работающим на земле, свои дары.

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

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

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

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

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

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

Собственно элевсинские празднования, происходившие ежегодно в феврале (так называемые малые мистерии) и сентябре (так называемые великие мистерии), изобиловали самыми разнообразными обрядовыми процедурами. Тут были и ритуальные омовения водой из протекавшего вдоль южной границы города мелководного Илисса и такие же омовения морской водой, для чего совершалось особое шествие к морскому берегу. Была и торжественная процессия из города в Элевсин. С пением, традиционными праздничными

возгласами и остановками у попутных святилищ двигалась она по дороге, называвшейся Священной. Участвовали в ней и посвященные, и огромные толпы, состоявшие как из граждан, так и из людей, специально приходивших на этот праздник из других городов. Была и ночная процессия одних посвященных, которые с факелами в руках шли к морю, изображая горестные поиски богиней своей пропавшей дочери.

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

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

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

Для древнего грека смена времен года была сменой печали и радости в самой природе. Отсюда и радость и скорбь в культах божеств, которые ее олицетворяли. В основе и культа Диониса и культа Деметры лежит еще более древ-

ний и общий для них мифологический образ: образ Матери-земли, древней Геи.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В современной научной литературе, посвященной истории античного театра, за проблемой его происхождения уже давно и прочно утвердилась совершенно определенная репутация: она считается одной из самых трудных, все еще недоста-

точно выясненных и изученных, порождающих среди ученых существенные разногласия.

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

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

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

Описание таких плачей содержится уже в «Илиаде» (XVIII, ст. 21—126, 315—355; XIX, ст. 282—301; XXII, ст. 405—515; XXIV, ст. 61—168, 730—776). Заупокойные обряды, по-видимому, породили особые хоры плакальщиц или плакальщиц и особых запевал, прославлявших доблести и добродетели почивших. С появлением драматического жанра и утверждением его в поэзии в качестве ведущего авторы ставившихся перед афинскими зрителями трагедий, вне всяких сомнений, широко в своих произведениях использовали приемы, выработанные обрядовыми плачами. Трагедия Фриниха «Взятие Милета», поставленная в Афинах в 494/3 году до н. э., по всем признакам, была сплошным плачем. Геродот (VI, 21) расска-

зывает, что этому плачу вторили все зрители, рыдавшие навзрыд, так что на Фриниха потом был наложен штраф в 1000 драм за то, что он чрезмерно расстроил своих сограждан. В сохранившихся трагедиях великой афинской троицы V века до н. э. также немало следов обрядовых плачей, например, в «Персах» Эсхила, «Электре» и «Эдипе в Колоне» Софокла, «Троянках» Еврипида и других.

Все эти факты не возбуждают никаких сомнений в отношении своей достоверности. Но можно ли, основываясь на такого рода данных, сделать вывод, что в сложном процессе формирования античной драмы решающая роль принадлежала именно культовым мистическим представлениям или обрядовым плачам?

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

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

Нет, истина тут явно на стороне тех ученых, которые придерживаются мнения о многих истоках греческого театра. Профессор Петербургского университета Ф. Ф. Зелинский, большой знаток классической литературы и театра, был твердо уверен, что, например, греческая трагедия «имеет не один исток, а четыре, если не больше»: дионисийские хоры, сатирическую драму, драматизированные заупокойные плачи и элевсинские мистерии. «Спор о том, — пишет он дальше, — который из них был настоящим, мы считаем совершенно праздным — это все равно, как если бы люди стали спорить о том, какая река является верхним течением Волги — твер-

дая ли река того же имени, или Ока, или Кама. В этой реке, которую мы называем греческой трагедией исторической эпохи, соединились все четыре названных потока, не считая тех, о которых мы не знаем».

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

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

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

Дифирамбы — это песнопения в честь бога Диониса, распевавшиеся на его праздниках. Хор сатирической драмы обязательно состоял из сатиров, то есть неизменных спутников того же бога. Иными словами, Аристотель с полной определенностью связывает начало драмы с культом Диониса. Свидетельство его подтверждается тем, что театральным зрелищам на всем протяжении известной нам истории греческого театра предшествовали жертвоприношения на алтаре Диониса и ставились они в форме состязаний поэтов-драматургов только в дни его праздников. Характерна терминология. Трагедия — слово составное, состоящее из двух слов: «трагос» — «козел» и «оде» — «песня». Получается — «песнь козлов». Толковали это словообразование еще в древности

¹ Ф. Зелинский. Предисловие К переводу Софокла в кн.: Софокл. Драммы, т. I. М., 1914, стр. XIII.

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

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

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

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

Два поздних писателя, живших уже на самом закате античной эпохи, повторяют эту версию о происхождении дифирамба: Свида, автор компилятивно составленного словаря, и Иоанн Диакон, в комментариях к речи одного из ораторов, которые были найдены случайно в Ватиканской библиотеке

уже в нашем веке. По словам и этих авторов, Арион был изобретателем дифирамба, и он же первым ввел хор сатиров, тем самым положив начало трагическому жанру.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Была ли массовость изначально присуща театру?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

рода добродетели. Появляется стремление изобразить их блюстителями высшей справедливости, государственной мудрости, нравственного поведения. Но тут уже свою роль, и притом не малую, сыграли греческая драматургия и театр.

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

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

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

Всякое отклонение от выполнения долга перед умершими безнаказанным в таких случаях не оставалось. Согласно верованиям, души непогребенных надлежащим образом или неотмщенных покойников властно и настойчиво требовали своего. Незримо присутствуя среди живых, они наводили на них ужас. Если виновный в невыполнении своего долга, допустим, оказывался на корабле, то одним своим присутствием он мог навлечь па него гибель, и тогда вместе с ним гибли без всякой вины и все его спутники. Присутствие виновного

на общественной трапезе оскверняло и трапезу, и всех ее участников. Месть не находящих себе успокоения духов умерших могла обрушиться и на весь город, поразить всех его жителей бесплодием, голодом или эпидемией. Во всем этом уже с достаточной четкостью проступает идея воздаяния за грехи. В более общей форме та же идея присутствует и в элевсинском культе Деметры, в частности в описанном выше обряде посвящения в таинства богини. Ведь в этом обряде по всем признакам выражено совершенно чуждое олимпийской аристократической религии представление о загробном блаженстве добродетельных и удостоенных посвящения людей и мучениях, ожидающих за гробом грешников.

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

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

Рождение театра в Афинах VI века до н. э. не представляло собою события исторически изолированного. По времени

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

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

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

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

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

ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЗРЕЛИЩ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В пору величайшего подъема и расцвета Афин V века до н. э. эти губительные следствия еще не намечались, и гражданские свободы, какими пользовались полноправные афиняне, закономерно распространялись и на их театр. На сцене афинского государственного театра тоже царила полная свобода слова. Из уст выступавших на ней актеров и хора можно было услышать — особенно в комедиях — и осуждение в самых решительных и даже резких формах проводимой афинским правительством политики, и не

менее резкую критику деятельности высших должностных лиц, и самые радикальные мысли и идеи, касавшиеся очень широкого круга этических, философских и политических проблем.

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

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

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

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

В порядке литургий снаряжались корабли для афинского военного флота, погашались расходы, связанные с отправлениями посольств, устройством праздничных торжественных ше-

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

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

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

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

Но когда Афины, начиная с IV века до н. э., вступили в полосу прогрессирующего упадка, положение изменилось. Уже

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

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

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

Какими соображениями руководствовались люди античного времени, подписывающие свои работы чужими громкими

именами? Самыми возвышенными и благородными. Эти люди были искренне заинтересованы не в том, чтобы прославить себя, но в том, чтобы мысли, которые они считали истинными, получили возможно более широкое распространение и признание. Ради этого они поступались своим честолюбием.

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

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

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

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

Когда автор допускался к участию в состязаниях и получал хор, начиналась работа. Разделение труда было тут

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Кроме того, актер должен был владеть искусством танца. Главное же, от него требовалась совершенно исключительная выносливость. Участвуя, например, в трилогии и исполняя одновременно по несколько совершенно различных мужских и женских ролей, постоянно сменявшихся одна другой, актер находился на сцене в состоянии крайнего напряжения всех своих сил до восьми-десяти часов. Такую нагрузку мог выдер-

жать далеко не всякий. Нет ничего удивительного в том, что имена актеров в античных текстах сплошь да рядом ставились рядом с именами атлетов. Да, это были своего рода атлеты — атлеты театральной сцены.

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

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

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

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

Процесс социально-имущественной дифференциации в это время коснулся и актерской среды. Наряду с актерами, пользовавшимися почетом и хорошо обеспеченными, было много актерской бедноты. Она занималась своим ремеслом хлеба насущного ради и еле-еле сводила концы с концами. Однако и в последние века античной эпохи актеры продолжали сохранять известные привилегии. Их не брали на военную

службу, с них не взимали налогов, их нельзя было посадить в тюрьму за долги и т. д.

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

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

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

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

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

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

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

Театральные зрелища устраивались как в Афинах, так и в других греческих городах в специально приспособленных для этой цели сооружениях. Эти сооружения — вначале вре-

менные, а потом и постоянные — тоже строились на государственные средства. Некоторые из них в более или менее поврежденном виде сохранились до наших дней. Нужно ли говорить, какое значение имеют эти памятники для изучения истории античного театра! Как важно для того, чтобы правильно понять и объяснить своеобразие античных театральных постановок, собственными глазами увидеть уцелевшие древние стены, разделенные проходами места для зрителей, оркестру, на которой в классическое время разворачивалось театральное действие, выступал хор и играли актеры. Заняв место в рядах для зрителей, можно проверить акустические свойства таких сооружений, визуально выяснить, что могли видеть и слышать посетители античного театра, спустившись же к оркестре, наглядно себе представить весь ход театрального действия.

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

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

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

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

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

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

Гете был поэтом, страстным поклонником античной культуры, министром Карла Августа, но не архитектором и чертежником. В том, что он не смог разобраться в трактате Витрувия, может быть, у него действительно были основания, как он выражается, «винить самого себя». Но тот же опыт, с циркулем в руках, проделали и многие другие, компетентные в архитектурных делах люди, а результат получился тот же. Планировки Витрувия не совпадают полностью ни с одним из тех памятников, какие сохранились до наших дней. Так, например, места для зрителей (так называемый театрон) в театре, построенном в конце V века до н. э. в Форице, спланированы совсем иначе, чем у Витрувия, и имеют вытянутую в плане форму. То же и в афинском театре. Сохранившиеся театральные сооружения в Эретрии, Сегесте, Эпидавре, Оропе, Мантинее, Делосе, Приене, Ассосе, Милете, Магнесии, Сикионе, Эфесе и др. своей планировкой так же довольно существенно расходятся с Витрувием. Остается прийти к выводу, что типовые планы греческого и римского театров делались Витрувием не столько на основе обобщения данных реального опыта, сколько в соответствии с его взглядами на

архитектуру; не такими были эти сооружения, какими предлагал он их вычертить при помощи циркуля и линейки, а такими только следовало их строить в дальнейшем. Это не умаляет значения труда Витрувия как очень важного и интересного источника по истории античной архитектурной мысли, но, конечно, затрудняет его использование для изучения истории античного театра.

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

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

Исторические судьбы этих трех частей театрального здания различны. В конструктивном отношении наименьшим изменениям, по понятным причинам, подвергся театрон. Мест для зрителей в античных театрах было и меньше и больше — вплоть до сорока четырех тысяч, как в театре аркадского Мегалополя, построенном в середине IV века до н. э., — но располагались эти места всегда по одной и той же системе. Театрон

всегда представлял собою полукруглый амфитеатр, спускавшийся к орхестре уступами и разделенный поперечными и продольными проходами на сектора. Так как каждая пядь пространства в театре ценилась на вес золота, продольные лестничные проходы бывали обычно очень узкими, так что зрители могли попадать по ним на свои места, только следуя друг за другом; поперечные же проходы делались шире. В афинском театре Диониса было до семидесяти восьми зрительных рядов, разделенных тринадцатью узкими продольными проходами. Два широких поперечных прохода делили афинский театрон на три большие зоны.

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

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

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

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

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

При Ликурге претерпела существенные изменения даже сама планировка афинского театра.

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

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

сия среди ученых. Многие из таких вопросов вообще не могут считаться еще достаточно выясненными.

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

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

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

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

РАСЦВЕТ АФИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

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

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

Биография старшего представителя великой афинской тройцы известна сравнительно мало. Эсхил родился в 525 году до н. э. в Элевсине. Он принадлежал к знатному роду, представители которого из поколения в поколение участвовали в элевсинских мистериях. Очевидно, это в какой-то мере

оказало влияние на развитие творческих способностей Эсхила в области драматургии.

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

Эвфориопова сына, Эсхила афинского кости
Кроет собою земля Гелы, богатой зерном;
Мужество ж помнят его марафонская роща и племя
Длинноволосых мидян, в битве узнавших его.

Об успехах на драматургическом поприще тут ни слова. Тем не менее Эсхил оставил после себя по одним данным, как уже упоминалось, 72, а по другим 90 драматургических произведений и тринадцать раз, начиная с 484 года до н. э., удостоивался первого места на афинских драматических состязаниях. Уже в расцвете славы и достигнув зрелого возраста, столкнулся Эсхил, в лице молодого Софокла, с сильным противником. На драматических состязаниях 468 года до н. э. Софокл одержал над ним победу.

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

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

По своему складу Эсхил был типичным человеком переходного времени. На его глазах греческие города перед лицом смертельной опасности впервые за свою историю объединили все силы для того, чтобы дать совместный отпор грозному врагу, посягавшему на их свободу и независимость. И в те же самые годы в родном городе Эсхила шла напряженная борьба между родовой аристократией, отстаивавшей свое бывшее гос-

¹ Перевод В. Блуменау.

подство, и новыми прогрессивными силами — афинским демосом. Демос победил, но потребовались еще десятилетия упорной борьбы, пока демократические порядки прочно не утвердились в Афинах. Однако и после этого прошлое продолжало влиять на умы и сердца многих афинян. Эсхил в этом отношении не был исключением. К тому же ему был свойствен некоторый консерватизм, может быть, отчасти обусловленный его аристократическим происхождением.

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

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

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

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

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

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

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

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

Прометей Эсхила уверен в своей правоте. Предвидя свои грядущие страдания, он тем не менее мужественно выступил против деспотизма Зевса. Чтобы еще больше подчеркнуть аморальность отца богов и людей, Эсхил выводит на сцену еще одну его жертву: соблазненную Зевсом дочь аргосского царя — Ио. Ревнивая и мстительная супруга Зевса Гера превратила Ио в корову и наслала на нее повсюду ее преследую-

щих слепней. Укусы слепней приводят несчастную Ио, продолжавшую сохранять человеческий разум, к безумию. Забывая о собственных мучениях, прикованный Прометей пытается утешить Ио и грозит Зевсу. Ему одному известна тайна, сулящая Зевсу гибель.

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

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

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

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

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

¹ Здесь и дальше Эсхил цитируется в переводе В. Нилиндера.

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

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

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

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

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

десят их двоюродных братьев, сыновей царя Египта, брата Даная. Кончилось это тем, что все Данаиды, кроме одной, в брачную ночь зарезали своих мужей.

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

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

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

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

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

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

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

В «Биографии Аристиды» (3) Плутарх рассказывает, что во время представления этой трагедии в афинском театре, когда по ходу действия выступил лазутчик и характеризовал одного из героев этой трагедии, Амфиария, следующими словами: «Не казаться благородным он хочет, а быть таковым на самом деле», взоры всех обратились на сидевшего в те-

атре Аристиды. Дело в том, что Амфиарий выведен в трагедии решительным противником похода и осады Фив; он принял в них участие помимо своей воли. Восхваляя Амфиария, Эсхил, таким образом, раскрывает собственное отношение к происходившим в Афинах спорам. Он примыкал не к воинственно настроенному вождю афинской демократии Фемистоклу, а был целиком на стороне более осторожного и умеренно настроенного Аристиды, возглавлявшего консервативную и сочувствующую олигархическому строю группировку афинских граждан.

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

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

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

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

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

В трагедии «Семеро против Фив», таким образом, затронут целый ряд взаимосвязанных и очень важных в глазах древних вопросов. Если попытки избежать предначертаний рока, совпадающих с волей богов, в передаваемом Эсхилом мифе обречены на трагическую неудачу, если непредотвратимы и последствия отцовского проклятия, то избавляет ли это человека, сознающего свою обреченность, от выполнения патриотического долга, снимает ли с него ответственность перед согражданами? Эсхил не автор трактата на морально-философскую тему, а художник. Поэтому он не дает на этот вопрос четко сформулированного ответа. Но ответ этот, по существу, заключен в самом образе мужественного Этеокла. Сознавая в полной мере свою обреченность, Этеокл до конца выполняет свой патриотический долг, спасает родной город

от вторжения врага И сам отправляется к городским воротам, чтобы пасть в кровавом единоборстве с собственным братом. Это идеальный правитель-военачальник, без всяких колебаний пожертвовавший своей жизнью ради спасения государства.

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

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

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

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

бичами, они испускают звериные крики. Кажется, пет спасения Оресту и никогда не придет конец его терзаниям.

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

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

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

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

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

ляет их права. Но богиня Афина их успокаивает. Из Эриний они превратятся в Эвменид — «милостивых», добрых богинь. Афиняне воздвигнут им святилище и в трудные минуты жизни будут к ним обращаться за помощью. В финале трагедии хор, преобразовавшийся в Эвменид, воспевают мудрость и справедливость афинского суда и богиню — покровительницу города.

Итак, то, что были бессильны осуществить боги, осуществили афинские граждане в своем суде. Что это, как ни совершенно новая трактовка вековой проблемы возмездия. Многие века над человечеством тяготели пережитки той далекой эпохи, когда еще очень примитивные органы управления родовой общины не могли гарантировать своим соплеменникам безопасности от покушения убийцы и кровавая месть была чуть ли не единственным средством самозащиты. Возмездие убийце тогда рассматривалось как неукоснительный долг родственников убитого. При этом родственникам убитого не было дела до мотивов преступления. Непрерывная серия убийств прекращалась лишь тогда, когда после последнего убитого не оставалось родственников и уже некому было мстить дальше. В конечном итоге, создавалась вполне реальная угроза самоистребления общины.

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

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

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

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

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

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

С точки зрения античных греков государственный порядок был демократией лишь в том случае, если верховная власть находилась в руках всех без исключения полноправных граждан, организованных в народное собрание. При олигархическом строе власть находилась в руках лишь части граждан, отобранных по признакам имущественного ценза и группировавшихся вокруг более узкого органа — Ареопага. Когда в конце VI века до н. э. афинский демос ниспроверг власть родовой аристократии, это было победой демоса, но еще не победой демократической формы государственного строя. Реальные права афинских граждан еще ряд десятилетий продолжали определяться цензом, и наиболее влиятельным органом было не народное собрание, а древний совет на холме бога Арея, состав которого пополнялся только за счет граждан, принадлежащих по цензу к высшим разрядам. В политической борьбе Ареопаг был оплотом афинской реакционно настроенной олигархии и подвергался постоянным атакам со стороны поборников демократического строя, которые возглавлялись в те годы Эфиальтом. Борьба шла с переменным

успехом. Только к 462 году до н. э., то есть всего за четыре года до постановки «Орестей», демократы добились решающего перевеса, и Эфиальтом был проведен закон, в силу которого Ареопаг из влиятельнейшего государственного органа превратился в простой суд по некоторым видам уголовных преступлений. Тем самым путь для демократических преобразований оказался расчищенным, верховная власть перешла к народному собранию и в Афинах утвердился демократический строй. Но и после этого противники демократии не сложили оружия. Эфиальт был убит из-за угла. Впрочем, это мало помогло афинским олигархам. Демократический переворот был уже совершившимся фактом, место убитого Эфиальта занял Перикл, новый порядок пустил глубокие корни.

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

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

Таким образом, интересуясь чрезвычайно широкими философскими проблемами, Эсхил в то же время находился под сильнейшим влиянием окружающей его обстановки и живо на нее реагировал. Обстановка эта на протяжении жизни Эсхила неоднократно и весьма радикально изменялась. Естественно,

что он и реагировал на нее по-разному. В 467 году до н. э., когда ставились «Семеро против Фив», симпатии Эсхила по всем признакам были на стороне консервативно настроенного Аристиды. Через девять лет, когда власть Ареопага была уже ниспровергнута, взгляды его могли измениться. Так или иначе, но у нас нет никаких оснований считать, что, воспевая в «Эвменидах» Ареопаг, Эсхил сокрушался о падении его прежнего влияния.

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

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

Известный шаг вперед Эсхил делает в «Персах». Здесь хор умудренных жизненным опытом старцев нарочито противопоставляется самонадеянному Ксерксу. Старцы предчувствуют и предвидят, что непомерное честолюбие и надменность этого персидского царя приведут его к утрате чувства действительности и в конечном счете к катастрофе. Таким образом, именно устами хора в этой трагедии выражена главная ее мысль. Однако подлинную активность хор обретает у Эсхила лишь в трагедиях, образующих его трилогию «Орестея». И в «Агамемноне», и в «Хоэфорах» хор с необыкновенной живостью и выразительностью реагирует на все перипетии и нюансы действия, постоянно его комментирует, попутно высказывая иной раз исключительно смелые мысли, идущие вразрез с традиционными воззрениями. Хор аргосских старцев в «Агамемноне», например, предостерегает от стремления узнавать будущее: «Узнавать его — это значит лишь напе-

ред страдать»; «искусство гадателей в многословных речах возмущает только бедствие и внушает страх». Тем самым Эсхил выступает тут против освященного веками установления, в силу которого не только отдельные лица, но и правительства греческих городов-государств во всех более или менее серьезных случаях неизменно обращались за прорицаниями к оракулам.

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

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

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

оговоркой, что в «Эвменидах» это напряжение достигает кульминации не в завершающей части трагедии, поскольку заканчивается она умиротворением.

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

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

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

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

Родился Софокл в Колоне, предместье Афин, в состоятельной семье владельца оружейной мастерской и получил по тому времени хорошее, то есть стоившее его отцу немалых

средств образование. Получил Софокл и специальность: врачебную, так как стал по семейной традиции жрецом Асклепия, бога врачевания. Рано началась и политическая карьера Софокла. В 443 году до н. э. его, как человека состоятельного, избрали на ответственную должность казначея Афинского морского союза.

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

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

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

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

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

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

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

Поиски убийцы Лая, которые повел Эдип, образуют стержневую линию пьесы. В первом же после парода эпизоде на сцене появляется старец-прорицатель Тиресий, равный «силой вещей мысли» самому Аполлону. Диалог между ним и Эдипом замечателен по своей выразительности и художественной отточенности. Эдип, по совету Креонта, призвал прорицателя для того, чтобы при помощи его дара узнать имя убийцы. Тиресий хорошо знает это имя, но он с сердечной теплотой относится к Эдипу и не хочет открыть ему ужасную тайну. «Вели мне уйти, — говорит он Эдипу,¹ — так снесем мы легче: я — свое знание и свой жребий — ты». Но Эдипа такое предложение не устраивает: «Ни гражданин так рассуждать не должен, ни сын — ты ж вскормлен этою землей». Спор разго-

¹ Здесь и дальше Софокл цитируется в переводе Ф. Зелинского.

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

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

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

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

В своем стремлении внести успокоение во встревоженную душу супруга Иокаста не останавливается перед прямым покушением на священный для всех древних авторитет дельфийского оракула. «Освободи от страха ум свой, — говорит

она Эдипу, — и от меня узнай, что нет для смертных ведовской науки». Примером тому она приводит собственную жизнь. Тут следует ее рассказ о Лае, которому дельфийский оракул предсказал смерть от руки «рожденного в законе» от нее, Иокасты, сына. Слепая вера в оракула лишила ее этого сына, оставленного на произвол судьбы в пустынной местности рабом-пастухом по ее приказанию. Между тем предсказание оракула не сбылось, потому что через много лет Лай был убит не сыном, а «чужим разбойником», произошло же это «у распутия, где две дороги с третьего слились».

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

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

Не рука убийцы, а старость и недуги свели Полиба в могилу. Следовательно, терзавшие Иокасту и Эдипа тревоги оказались беспочвенными. Налицо еще один, казалось бы, бесспорный факт, подтачивающий веру в непогрешимость предсказаний дельфийского оракула. Эдип с этим соглашается. Да, его отец умер не от руки убийцы, но мать его, с которой суждено ему «сойтись в любви преступной» продолжает жить. Тут в беседу супругов вступает Евфорб. Чтобы «навсегда»

рассеять их страх и опасения, он рассказывает Эдипу и Иокасте о переданном коринфскому пастуху в пустынной местности фиванским его собратом младенце, потом усыновленном бездетными коринфским царем и царицей. Нет, таким образом, у Эдипа общей крови с Полибом.

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

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

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

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

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

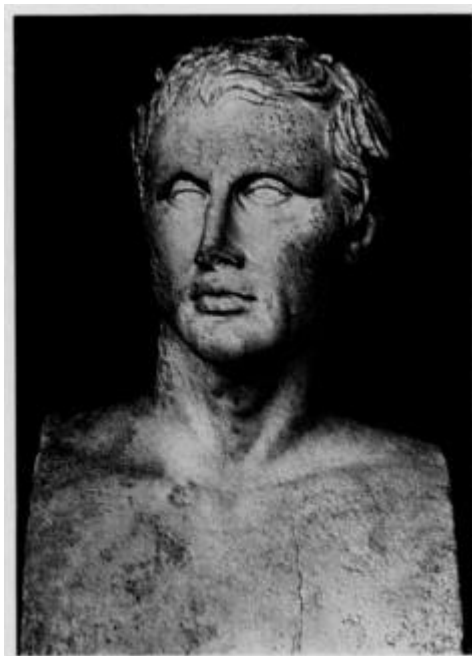
Уже на склоне лет Софокл снова возвращается к тому же образу и пишет свою последнюю трагедию — «Эдип в Колоне», поставленную уже после смерти автора. Сюжет этой трагедии заимствован уже не из фиванских, а из афинских сказаний. Действие ее местами перегружено чрезмерно многословными монологами и диалогами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

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

Уличные комедианты. Мозаика работы Диоскурида

Сцена из комедии. Барельеф

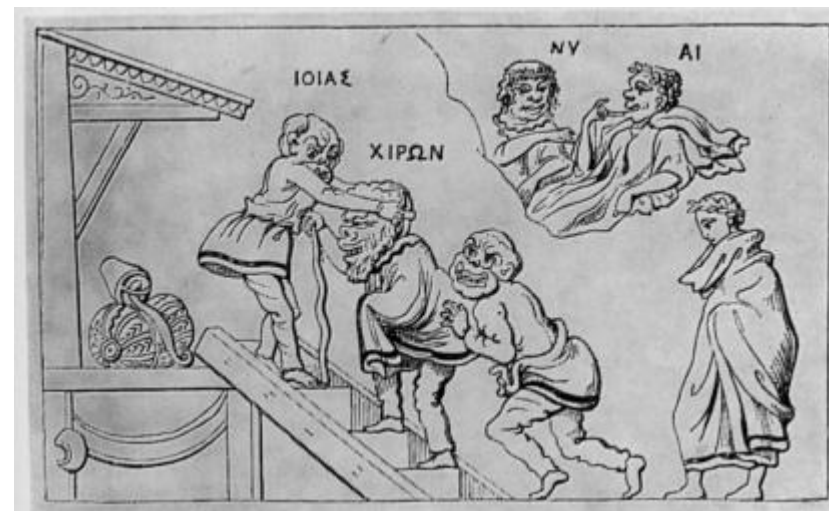




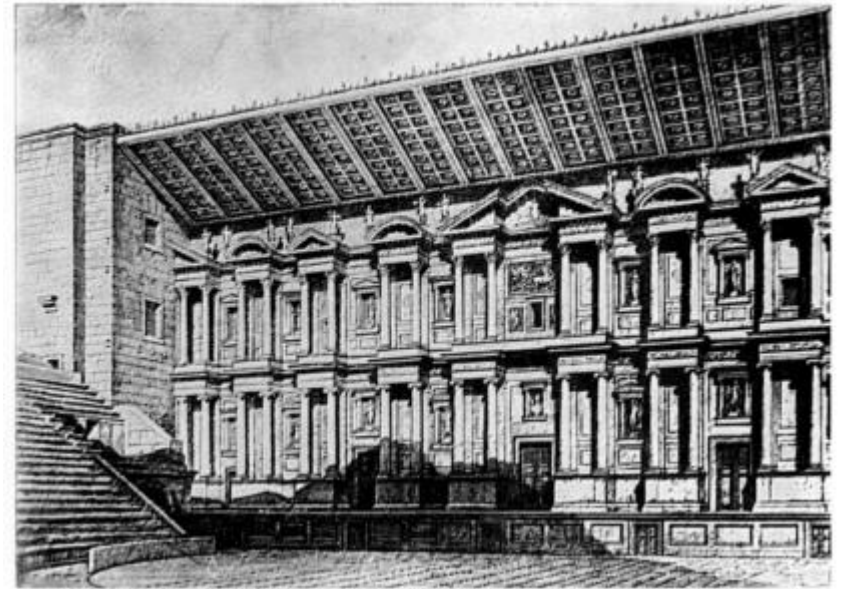
Менандр
Менандр, выбирающий маски для комедии. Рельеф

Сцена из флиака. Зевс, лезущий в окно к красавице

Сцены из флиакоз



Сцена из мимиямба Герода. Женщина и сводня. Мозаика
Римский театр. (Реконструкция)
Теренций



Сенека



Сцена из римской комедии
Хвастливый воин и парасит
Римский театр в Оранже (Франция)





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

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

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

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

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

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

В трагедии «Филоктет», которую афинские зрители увидели на драматических состязаниях 409 года, ставится вопрос о честности. Дух предприимчивости, занятие торговлей, получившей в Греции развитие с раннего времени, не мог не наложить своего отпечатка на общественную мораль. Дело в том, что в поэмах Гомера хитроумный, пронырливый, не останавливающийся перед обманом, когда это было ему выгодно, Одиссей выступает отнюдь не в облике отрицательного героя. Правда, в тех же поэмах рядом с ним существует Ахилл, олицетворяющий безупречную, прямолинейную честность. В последние годы Пелопоннесской войны, когда ставился «Филоктет», хронические столкновения между различными группировками граждан, происходившие в обстановке бедствий военного времени, нарастающей разрухи и экономического и политического кризиса, привели к значительному падению морального уровня во всех греческих городах. Отсюда попятно стремление Софокла поднять в своей трагедии вопрос о значении честности даже в тех случаях, когда обстановка, казалось бы, диктует необходимость некоторых от нее отступлений. Речь в трагедии Софокла идет об одном из

участников троянского похода, ужаленном змеей и оставленном больным на пустынном острове. Филоктет живет совершенно один и жестоко страдает и от своей незаживающей раны, и от обиды на всех остальных участников похода. Существовало, между тем, предсказание, что Троя падет только в том случае, если греки используют против нее волшебный лук Филоктета. Одиссей и юный Неоптолем, благородный и честный сын Ахилла, направляются на пустынный остров, чтобы выманить у Филоктета волшебный лук. Одиссей уговаривает Неоптолема ради спасения ахейского войска и победы прибегнуть к обману. После мучительных колебаний Неоптолем наконец соглашается с доводами Одиссея, но при виде мучений несчастного Филоктета, отступает от уже принятого решения. Он будет действовать только прямо и честно, без всяких обходных маневров. Именно таким путем Неоптолем добивается полного успеха. Филоктет соглашается вместе со своим волшебным луком вернуться к стенам осажденной Трои. Обман даже ради такой высокой цели, как победа над врагом, оказался ненужен. Честность и правдивость, с точки зрения автора трагедии, оправдывают себя в любых случаях жизни.

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

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

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

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

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

Необыкновенно широк круг интересов Еврипида. Он был очень образованным человеком и современником того исключительно бурного периода в умственной жизни античных греков, который связан с деятельностью софистов. Можно сказать без всякого преувеличения, что не было такого вопроса из числа выдвинутых этими весьма различными по своим воззрениям мыслителями, какой бы не нашел прямого или кос-

венного отражения в произведениях Еврипида. Это и вопрос об отношении к традиционной религии, мифологии и тем силам, какие управляют миром, и вопрос о так называемом естественном праве, противопоставляемом законодательной деятельности государства, и вопрос о познавательных способностях человека и тех моральных критериях, какие должны определять человеческое поведение, это и вопросы политические — об отношении к войне, демократии; словом, все проблемы, волновавшие афинян V века до н. э., до предела насыщенного социально-политическими и военными потрясениями. Однако в центре внимания Еврипида стоял человек, страдания души человеческой: внутренняя жизнь человека, его непрерывная борьба с самим собой, с одолевающими его страстями.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Здесь и дальше Еврипид цитируется в переводе И. Анненского.

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

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

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

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

Читателей последующих эпох не могло не смущать то, что Адмет без всяких колебаний принимает от своей жены столь огромную жертву. Показательно, что поэты нашего времени, используя тот же сюжет в своих произведениях, отступают от Еврипида и изображают Алкестиду жертвующей жизнью за

своего супруга без его ведома. Действительно, как мог Адмет согласиться на смерть своей жены, оставаясь, по Еврипиду, любящим мужем и достойным человеком? Вряд ли, однако, такой вопрос мог возникнуть у тех, кто присутствовал на постановке «Алкестида» в афинском театре Диониса. Мораль людей той эпохи существенно отличалась от нашей. Богобоязненный античный грек никогда бы не решился отвергнуть ниспосылаемые ему богами дары, так что у Адмета не могло быть выбора, и смерть жены воспринималась им как неизбежная.

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

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

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

Почему Ясон так поступил? Он объясняет Медее свой поступок заботой о ее детях. На жалкое положение обречены они в Греции, поскольку мать их варварского происхождения. Помочь им занять достойное место в жизни смогут лишь их

братья по отцу, которые должны еще родиться от нового брака Ясона с коринфской царевной. Медее хорошо понимает, что на самом деле Ясон руководствуется лишь стремлением к богатству и царской власти. Медее подавлена и возмущена: «Все, что имела я, слилось в одном, и это был мой муж; и я узнала, что этот муж — последний из людей».

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

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

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

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

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

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

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

«Медее» была поставлена в афинском театре в 431 году до н. э. На драматических состязаниях этого года она получила лишь третье место, что было равносильно ее провалу. Почему же эта трагедия, с такой художественной силой, психологиче-

ской глубиной и убедительностью раскрывающая бушевавшую страстями душу страдающего человека, не нашла признания у современников?

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

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

Тематически «Ипполит» близок «Медее»: здесь идет борьба страстей, приносящая людям столько горя и страданий. Сюжет трагедии сводится к тому, что Федра, молодая супруга престарелого афинского царя Тесея, воспылала преступной любовной страстью к своему пасынку, царевичу Ип-

политу. В образе Ипполита Еврипид вывел типичного представителя модных в его годы среди некоторой части высших слоев афинского общества взглядов, порожденных разочарованием в общественно-политической жизни. Сторонники этих взглядов, в обстановке губительной для всех греков Пелопоннесской войны и нарастающего кризиса, утратили всякую веру в блага общественного переустройства и демократию. Они отворачивают свои взоры от окружающей их действительности, насыщенной острыми общественными столкновениями, и переносят их в сферу жизни внутренней, чтобы достигнуть душевного равновесия путем нравственного совершенствования. Блага духовные призваны заменить им блага материальные, чувственные, житейские. Именно такого «высоконравственного» молодого человека и полюбила Федра.

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

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

Однако, узнав от кормилицы о чувствах мачехи, возмущенный Ипполит с гневом и резко их отвергает. Это воспринимается Федрой как тяжелое оскорбление. Другого выхода

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

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

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

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

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

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

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

Трагедия «Елена» в этом отношении оказалась исключением. Для ее сюжета Еврипид выбрал миф, реабилитирующий Елену. Согласно этому мифу, Елена не изменила своему мужу, не бросила его, не бежала со своим любовником в Трою, но, по милости богини Геры, ложе ее, на которое

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

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

Творчество Еврипида отразило не внешнюю сторону войны, не сверканье мечей и звон победных литавр, а истинную ее сущность: страдания тех, кто меньше всех других был виновником военных столкновений — страдания женщин и детей. Тема эта в той или иной форме затрагивается во многих произведениях Еврипида, в том числе и таких, какие известны нам только по фрагментам. Целиком этой теме посвящены три его трагедии, поставленные в годы войны: уже упоминавшаяся «Андромаха», «Гекуба» и «Троянки». Сюжеты всех трех заимствованы из троянского мифологического цикла. В «Гекубе» изображена тяжкая доля пленных троянок, которых победители везут на своих кораблях в Грецию, в неволю. На пути корабли пристают к берегу. Здесь и развивается дей-

ствие трагедии. Плененная троянская царица, жена троянского царя Приама Гекуба, узнает, что находящаяся вместе с ней в плену дочь ее Поликсена должна быть принесена в жертву погибшему под стенами Трои Ахиллу. Отчаянию матери нет предела. Она потеряла родину, дом, семью, а теперь должна потерять и любимую дочь. Гекуба молит Одиссея спасти ее, напоминает ему, что в свое время, когда Одиссей проник лазутчиком в осажденную Трою и был опознан, она спасла ему жизнь. Но Одиссей непреклонен.

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

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

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

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

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

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

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

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

Еврипид пошел по гораздо более радикальному пути, он отклоняет традиционные характеристики мифологических персонажей. Клитемнестра не выступает в его трагедии плохой матерью. Она любит свою дочь, проявляет о ней материнскую

заботу, спасает от грозящих ей смертью происков своего второго мужа, Эгисфа.

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

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

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

Однако в «Оресте», продолжающем ту же мифологическую эпопею, Еврипид еще дальше уходит от традиции. Сопоставление с «Эвменидами» Эсхила в этом отношении особенно показательно. В еврипидовском «Оресте» на первом плане не богини-мстительницы, Эринии, а глубоко страдающий, тяжело больной человек, убивший свою мать. Он держит ответ перед своей собственной совестью, угрызения которой не дают ему покоя. Лишь в бреду Оресту кажется, что он со всех сторон окружен жаждущими возмездия и его смерти Эриниями. Хотя Аполлон в трагедии и упоминается, но не

его веление играет тут решающую роль. Орест убил свою мать, потому что считал ее безнравственной женщиной. Он отомстил ей за то, что она обесчестила, а потом убила его отца, прославившего свое имя под стенами Трои. Главная вина Ореста состояла в том, что он пошел на самоуправство, а не обратился к суду, не поступил по законам.

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

Бейте, губите, разите!
Меч двулезвенный
В тело ее погружайте.

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

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

Не в силах Еврипида было полностью изменить уже утвердившиеся в драматургической поэзии его времени традиции использования мифологического материала, обязательного для жанра трагедии. Между тем интерес Еврипида к изображению человеческих переживаний во всем их многообразии властно его толкал к новым темам, выходящим за пределы традиционных мифологических сюжетов и образов. Мифологических героев он стремился превратить и превращал в лю-

дей, канонизированные же образы героев далеко не всегда для этого подходили. В таких случаях Еврипид не останавливался перед ломкой привычных представлений. Весьма мало считался он и с тем, что одни и те же мифологические персонажи в различных его трагедиях выглядели совсем не одинаково. Еврипид стремился не только по-своему интерпретировать мифологические образы, но и приспособить сюжеты мифов к своим творческим замыслам.

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

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

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

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

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

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

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

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

гласно сообщая с театральной сцены всем афинянам о том, что жена Еврипида будто бы ему изменяла.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Традиция донесла имена сицилийских поэтов Эпихарма и Формия. Они первыми стали писать ямбическим размером тексты для таких представлений, но судить о содержании этих текстов можно только по скудным фрагментам Эпихарма. Следует думать, что и у афинян издавна в дни праздников Диониса бытовали зрелища подобного типа и, видимо, они пользовались в народе большим успехом. Так или иначе, но в 487/6 году до н. э. комедийный жанр получил в Афинах официальное государственное признание. С этого года комедии

в числе трех, а потом и пяти, стали включаться в программу ежегодных драматических состязаний; первоначально, по-видимому, только в дни Линейских праздников Диониса, а в дальнейшем — и Великих Дионисий. Постановка комедий осуществлялась в том же установленном в Афинах порядке, что и постановка трагедий, то есть в порядке литургий, отправляемых наиболее богатыми, ищущими популярности афинскими гражданами. Имена комедийных поэтов-победителей с этого времени стали заноситься в дидаскалии.

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

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

Не в интересах Аристофана, чутко улавливавшего запросы своих зрителей, представлявших тот же народ, было ломать эти традиции и порождать новые художественные каноны. Талант Аристофана в том и сказался, что он сумел соединить в своем творчестве вековой опыт художественной народной самодеятельности и опыт других современных ему поэтов, работавших в том же жанре, с политически острой, злободневной тематикой, подсказанной ему живой исторической

действительностью. При таких условиях одиннадцать полностью дошедших до нас комедий Аристофана позволяют составить представление не только об индивидуальных особенностях его творчества, но и о том направлении, к которому оно принадлежало — о древнеаттической хоровой комедии.

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

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

животных, то птиц или насекомых, были одеты в еще более яркие и фантастические костюмы. Совершенно очевидно, что и тут эти одеяния восходят к одеждам ряженных на народных гуляньях или на балаганных подмостках.

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

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

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

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

Парод в комедиях Аристофана в большинстве случаев может рассматриваться уже как начало агона, осуществляемого хором и действующими лицами. Правда, тут необходима некоторая оговорка: никогда ни сам хор, ни корифей хора у Аристофана непосредственного участия в самом споре не принимают, ограничиваясь лишь репликами и замечаниями, выявляющими сочувствие хора одной из спорящих сторон и осуждение другой. Агон — кульминация спектакля — решаю-

щая победа одного из спорящих и поражение другого. К агону органически примыкает эксод — заключительная часть пьесы, в которой, так сказать, подводятся итоги столкновения между спорящими и в буффонадном плане чествуется победитель: обычно в виде проводов его на предстоящее уже за сценой пиршество, сопровождаемое любовными утехами.

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

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

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

Понять причину успеха «Лягушек» помогает ученик Аристотеля Дикеарх. По его словам, публике понравилась вовсе

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

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

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

Столь же резко и решительно выступали против наиболее видных афинских политических деятелей и проводимой ими политики и другие комические поэты того же времени: Ферекрыт — против достигшего тогда огромного политического

влияния Алкивиада; наиболее опасный соперник Аристофана, Эвполид — против того же Алкивиада, против вождя наиболее радикальной части афинской демократии Гипербола и вообще против проводимой афинским правительством политики закабаления союзников.

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

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

Из дошедших до нас полностью комедий Аристофана первые пять до предела насыщены политическим содержанием и нападками на политических деятелей, называемых их собственными именами. Так, в «Ахарнянах» главный герой этой комедии, простой человек, наделенный здравым смыслом, в одиночку заключает мир со Спартой и наслаждается всеми его благами, тогда как ярый сторонник войны Ламах — реально существовавший современник Аристофана — продолжает терпеть бедствия. Во «Всадниках», бесспорно самой злой и острой из всех политических комедий Аристофана, подвергается издевательской критике Клеон, возглавивший

после смерти Перикла афинскую демократию. В «Облаках», изобилующих всякого рода политическими намеками и высказываниями, зло осмеивается новая, проповедуемая некоторыми софистами и Сократом мораль. В «Осах» Аристофан вновь выступает против Клеона, высмеивает проведенное им в законодательном порядке повышение вознаграждения афинским судьям-присяжным, а заодно — и сам этот суд, представлявший собою одну из главных опор афинского демократического строя. Резко осуждается в этой комедии и проводимая афинским правительством политика порабощения союзных городов. В комедии «Мир», поставленной весной 421 года до н. э., перед самым заключением так называемого Никиева мира, прервавшего на некоторое время губительную для всех греков Пелопоннесскую войну, Аристофан выступает горячим поборником этого мира, но тут же обрушивается на афинских государственных деятелей, затянувших мирные переговоры.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Как и в предшествующей комедии, Еврипид в «Лягушках» действующее лицо, так же как и Эсхил. Оба поэта ведут спор в подземном царстве мертвых о своем творчестве

в присутствии бога Диониса, выведенного в карикатурном облике. Этот изнеженный бог, облачившись в грубый костюм Геракла, надетый поверх его традиционной одежды, мужественно спускается в преисподнюю, чтобы попытаться вывести оттуда Еврипида, талантом которого он пленен.

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

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

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

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

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

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

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

ТЕАТР В ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В таких условиях былой интерес подавляющего большинства граждан к общественной жизни сменился полным к ней равнодушием. Серьезные проблемы общегражданской

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

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

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

Драматургия и театр чутко улавливают все эти новые веяния. Не герои и выдающиеся личности, не человек, каким он только должен быть и никогда не был в реальной жизни, теперь занимают место на сцене. Новая комедия целиком поворачивается к тем самым людям, к каким в массе своей принадлежали потребители этого вида искусства, занимав-

шие в театре места на скамьях для зрителей. Эти люди были органически связаны с окружающей их бытовой средой. И новый жанр вылился не только в формы «комедии нравов» или «комедии характеров», но, по существу, стал представлять собой особый вид бытовой драмы.

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

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

В основе содержания новых комедий по большей части лежит такое естественное человеческое чувство, как любовь. Очевидно, в этом сказалось и влияние Еврипида, великого мастера в изображении любовных страстей. Только любовь

в комедиях, в соответствии с требованиями жанра, оставаясь главным рычагом сценического действия, перестала быть трагической. Любовные переживания героев новоаттической комедии неизменно завершались счастливым концом. При этом драматурги, отражая реальный быт своего времени, по большей части изображали не супружеские чувства, а свободную любовь к гетерам. Последние становятся традиционным персонажем всех пьес.

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

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

Все эти типы комедийных персонажей с удивительным постоянством соединяются в новоаттической комедии с тремя тоже постоянно повторяющимися сюжетными вариантами главной любовной темы: тайным материнством, избавлением от грудных детей, оставляемых на произвол судьбы и узна-

ванием этих, обычно уже выросших детей по особым приметам или вещам. Если автор комедии был талантлив, банальность сценических типов и сюжетные шаблоны не мешали ему насыщать свое произведение тонкими психологическими наблюдениями и жизненной правдой.

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

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

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

В последующие века античной эпохи Менандра читали значительно больше, чем других авторов. Во всякого рода справочниках, антологиях и словарях, распространившихся в позднеантичное и византийское время, имя Менандра встречается нередко. Впрочем, тогда его цитировали уже не как драматурга, а как философа-моралиста, сентенции которого были популярны. Когда в эпоху итальянского Возрождения воскрес интерес к античной литературе, Менандра знали только по цитатам. Герои его пьес в глазах приверженцев

христианства не могли служить образцами нравственности, язык же, на котором они говорили, — образцом хорошего литературного стиля. Это и решило судьбу его произведений.

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

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

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

человека нелюдимого, угрюмого, за всю долгую жизнь никому не сказавшего доброго слова. Жена Кнемона не выдержала совместной с ним жизни и переселилась в соседний дом, к сыну от первого брака Горгию. Кнемон остался один в доме с дочерью и старой рабыней.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В таком случае явная утрировка Менандром образа нелюдимого старика может рассматриваться как полемический выпад против самого принципа широко понимаемой автаркии. Такая мысль была высказана И. М. Тронским в статье, посвященной «Угрюмцу» Менандра.

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

¹ И. М. Тронский. Новонайденная комедия Менандра «Угрюмец». Вестник древней истории, 1960, № 4, стр. 55 и сл.

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

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

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

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

Комедии Менандра «Самиянки», «Герой», «Земледелец» сохранились в фрагментарном виде, и содержание их восстанавливается лишь с трудом и в общих чертах. Как и в комедиях, известных только по римским переработкам, Менандр широко использует здесь все те же сюжетные мотивы и изобразительные приемы. Здесь его по-прежнему занимает во-

прос о счастье человеческом. Из содержания его комедий вытекает, что счастье людей во многом зависит от них самих и судьбы людей во многих отношениях обусловлены их характерами. В такой трактовке характера человека явно ощущается влияние Феофраста.

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

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

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

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

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

РИМСКИЙ ТЕАТР

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

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

Бытовал у римлян и особый, близкий к греческому миму вид народной комедии — ателлана. Свое название она получила от имени осского города Ателлы, где, по-видимому, и зародилась. Ателлана всегда разыгрывалась при участии

постоянно повторявшихся действующих лиц в масках: «хвастливого глупца» — Буккона, «прожорливого дурака» — Макка, «простоватого старика» — Паппа, «хитрого горбуна-шарлатана» — Доссена. Тем не менее эти веселые народные фарсы отличались разнообразием. Судя по сохранившимся названиям, ателлан Макк мог быть и «солдатом» и «трактирщиком», даже «девицей»; Папп — «земледельцем», кандидатом на государственную должность, «провалившимся на выборах» и т. д. Время появления этого своеобразного жанра точному определению не поддается, но он оказался очень живучим и продолжал существовать и тогда, когда у римлян появились театральные зрелища греческого типа.

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

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

появляется немало людей, не только свободно говорящих по-гречески, но и предпочитающих думать и писать на этом языке.

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

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

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

Располагая таким опытом, Ливий Андроник успешно справился со своим ответственным поручением. Он не только написал, усиленно пользуясь греческими образцами, и поставил на торжествах 240 года пьесу, но и выступил в ней в качестве единственного актера. Притом без хора, как и повелось потом во всех римских постановках. Видимо, в распоряжении Ливия Андроника не оказалось достаточного числа людей, способных принять участие в спектакле. Пьеса настолько понравилась, что в дальнейшем Ливий Андроник получает целый ряд аналогичных поручений. Всего им было написано до четырнадцати трагедий и три комедии, известные нам только по заглавиям. Успех Ливия Андроника был настолько велик, что от постоянных выступлений в своих пьесах с пением и декламацией, в качестве единственного актера, он, по свидетельству Тита Ливия, потерял голос. Тогда Ливий Андроник стал пользоваться услугами мальчика, ис-

полнившего за кулисами все вокальные партии, тогда как сам автор, находясь перед зрителями, только сопровождал это пение соответствующими телодвижениями и жестикуляцией. С легкой руки Ливия Андроника такое своеобразное разделение труда и потом практиковалось в римском театре: невидимые зрителям исполнители пели, другие же выступали перед ними с мимической игрой.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Во всех случаях очень важно установить, что новое, свое внес Плавт в заимствованные им у греческих авторов коме-

дийные сюжеты. Так как греческие оригиналы этих комедий, как правило, не сохранились, прямое сличение тут невозможно, и нам остается лишь вступить на путь косвенных умозаключений.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Сенеке не оставалось ничего иного, как принять предложение и покончить с собой широко практиковавшимся в те

годы способом: перерезать себе в ванне вены на руках и ногах.

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

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

Из заглавий всех трагедий Сенеки, исключая «Октавию», уже ясно, что тематически и сюжетно они совпадают с классическими произведениями великих греческих трагиков V века. «Троянки» представляют собой контаминацию «Гекубы» и «Троянок» Еврипида с недошедшими до нас трагедиями Софокла; «Финикиянки» и «Медея» в общих чертах совпадают

с одноименными трагедиями Еврипида; «Федра» — с еврипидовским «Ипполитом»; «Эдип» — с софокловским «Эдипом царем»; «Агамемнон» — повторяет трагедию Эсхила. Наконец, «Тиест» написан на сюжет мифа, повествующего о раздоре между братьями Атреем и Тиестом из-за соблазненной последней жены Атрея, и о так называемом «Пире Тиеста», когда тот под предлогом примирения был приглашен в гости к брату, который накормил его мясом его собственных детей. Этот миф также уже был использован Софоклом.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ВЕЛИКИЕ ДИОНИСИИ В АФИНАХ	15
ВОЗНИКНОВЕНИЕ ГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА	45
ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЗРЕЛИЩ	71
РАСЦВЕТ АФИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ	89
ТЕАТР В ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ	147
РИМСКИЙ ТЕАТР	158

Дмитрий Павлович
КАЛЛИСТОВ

АНТИЧНЫЙ ТЕАТР

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

Сдано в набор 11/III 1970 г. Подписано
к печати 4/VI 1970 г. Формат 60х84Д.¹⁶.
Бум. тип. № 2. для иллюстр. мелоп.
Усл. печ. л. 11,63. Уч.-изд. л. 11,41.
Тираж 20 000. М-31650. Изд. № 1481.
Зак. тип. № 639.

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