

— НОВАЯ АНТИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА —

— Ф. Ф. ЗЕЛИНСКИЙ —



СОФОКЛ
И ЕГО
ТРАГЕДИЙНОЕ
ТВОРЧЕСТВО

Фаддей Францевич Зелинский
О. А. Лукьянченко
Софокл и его трагедийное
творчество. Научно-
популярные статьи
Серия «Новая античная
библиотека. Исследования»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=24540583

*Фаддей Зелинский. Софокл и его трагедийное творчество. Научно-популярные статьи: Алетейя; Санкт-Петербург; 2017
ISBN 978-5-906910-33-2*

Аннотация

Настоящая книга включает историко-критический очерк «Софокл и героическая трагедия», а также подробный анализ каждой из семи сохранных трагедий великого древнегреческого поэта («Царь Эдип», «Эдип в Колоне», «Антигона», «Аянт», «Филоклет», «Электра», «Трахинянки»). Все статьи входили в издание: Софокл. Драмы. Перевод со введением и вступительным очерком Ф. Зелинского, тт. 1–3: М., М. и С. Сабашниковы, 1914–1915 и с тех пор на русском языке не издавались.

Содержание

От составителя	5
I. Софокл и героическая трагедия	11
Глава 1. Сущность героической трагедии	11
Глава 2. Дионисии	27
Глава 3. Трагедия до Софокла	41
Глава 4. Жизнь Софокла	57
Конец ознакомительного фрагмента.	79

Фаддей Зелинский
Софокл и его трагедийное
творчество. Научно-
популярные статьи

© О. А. Лукьянченко, составление, предисловие, 2017

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2017

От составителя

«Софокл оживший латеранский...» – это поэтическое определение Вячеслава Иванова относится к Фаддею Зелинскому, подчеркивая особую близость последнего к афинскому трагику. И в самом деле: творчеством Софокла в разных его аспектах выдающийся исследователь античности занимался на протяжении нескольких десятилетий. Сама личность древнегреческого драматурга стала настолько близка ему, что это позволило поэту XX века их отождествить.

Первым весомым итогом изучения Зелинским творчества Софокла стала книга научно-педагогического характера «Царь Эдип», вышедшая в 1892 г. в серии «Иллюстрированное собрание греческих и римских классиков с объяснительными примечаниями» и предназначенная для изучения в гимназиях¹. В тесной связи с этим изданием стоит опубликованное практически одновременно объемистое исследование «Заметки к трагедиям Софокла и к схолиям на них»².

Разносторонняя научная и переводческая работа над наследием Софокла продолжалась и в последующие годы и

¹ *Софокл*: Царь Эдип. С введением, примечаниями, 29 рисунками и ключом к лирическим размерам. Объяснил Ф. Зелинский. Ч. I: текст 80+16 с., табл. 8; Ч. II: комментарий 140 с.: Царское Село, 1892; 2-е изд. 1896.

² Журнал Министерства Народного Просвещения, кн. 282, 1892, июль и август, с. 1–62.

привела Ф. Ф. Зелинского к замыслу, поражающему своей грандиозностью: дать русскому читателю полный перевод всех произведений великого драматурга древности. А реализовать этот замысел помог выдающийся российский книгоиздатель Михаил Васильевич Сабашников, когда в 1911 г. приступил к осуществлению не менее грандиозного проекта – серии «Памятники мировой литературы».

К работе, как вспоминал он впоследствии, «надо было привлечь... прежде всего такую мировую знаменитость, как Ф. Ф. Зелинский»³. При личной встрече Зелинский рассказал, что он сам и двое его друзей, поэты-филологи Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский, «дали когда-то друг другу слово перевести трех греческих трагиков: Эсхила – В. И. Иванов, Софокла – Ф. Ф. Зелинский, а Еврипида – Иннокентий Анненский»⁴. Таким образом, благодаря участию Зелинского, проект издателя почти моментально получил материальное воплощение: в течение 1914–15 гг., невзирая на начавшуюся войну, увидел свет трехтомник Софокла⁵.

Этот трехтомник («мой Софокл», как любил подчеркивать Зелинский) стал вершиной его переводческой деятельности. Издание и по сей день остается уникальным, хотя сборник драм Софокла в переводах Зелинского и был выпу-

³ Сабашников М. В. Воспоминания: М.: Книга, 1983, с. 290.

⁴ Там же, с. 292.

⁵ Софокл. Драмы. Перевод со введениями и вступительным очерком Ф. Зелинского. Т. 1 (1914). 484 с; Т. 2 (1915). 504 с; Т. 3 (1914). 442 с.

щен в Советском Союзе в период так называемой перестройки⁶. Уникальность состояла не только в том, что впервые были переведены на русский язык все пьесы великого античного трагика, но и в самой структуре издания. Из общего объема почти в полторы тысячи страниц тексты перевода как такового занимают не более половины, авторство же другой половины принадлежит переводчику.

В нее входят: открывающий 1 и 2 тома историко-критический вступительный очерк «Софокл и героическая трагедия»; семь «введений», а также пространные «объяснительные примечания». Добавим, что почти каждое из введений печаталось ранее в «Вестнике Европы», «Русской Мысли», других периодических изданиях и представляет собой образец эссеистики Зелинского того рода, которая составила цикл «Из жизни идей», воспроизведенный «Алетейей» в 1990-е гг. Однако современному широкому читателю ни вступительный очерк, ни введения практически недоступны, ибо в упомянутое издание 1990 г. не вошли. Между тем, по оценке современников, авторские статьи из трехтомника представляют собой его главное достоинство. Так, упоминавшийся уже Вяч. Иванов отмечал: «У Зелинского Софокл тонет в его комментариях и статьях, хотя и то сказать, статьи-то и наиболее здесь ценны»⁷.

⁶ *Софокл. Драмы.* В переводе Ф. Ф. Зелинского. М: Наука, 1990, 607 с.

⁷ Цит по: *Котлерев Н. В.* Вячеслав Иванов в работе над переводом Эсхила. В кн.: *Эсхил. Трагедии:* М. Наука, 1989, с. 502.

Другими словами, тот Софокл, которого Зелинский по праву называл своим, сохранился лишь в отделах редкой книги крупнейших библиотек. А еще – в книге польского периода «Sofokles i jego twórczość tragiczna»⁸, которая включила в себя переводы на польский язык восьми статей русско-го «Софокла»: вступительного очерка и введений к сохранным трагедиям. Не вошли в нее введения к сатирической драме «Следопыты» и к публикации фрагментов утерянных трагедий. Эти статьи Зелинский надеялся впоследствии выпустить отдельным томом, но его надежда не сбылась.

Таким образом, в предпринятом «Алетейей» издании полного собрания сочинений Ф. Ф. Зелинского имеется пробел, который и призвана заполнить настоящая книга, совпадающая по структуре с вышеназванным польским изданием.

* * *

Все введения, как объявляет Зелинский в предисловии к I тому, «построены по одной общей схеме и состоят каждое из четырех глав.

Первая глава, – продолжает он, – посвящена *нравственной идее каждой драмы*, определившей данное мною ей побочное заглавие, как “трагедии чести”, “правды” и т. д. Ставя во главу угла трагедии ее нравственную идею, я вовсе не

⁸ T. Zieliński. Sofokles i jego twórczość tragiczna: Kraków, 1928, 484 с

думаю посягать на автономию эстетики, а только руководясь тенденцией специально Софокла, для которого действительно, как это докажут эти самые введения, нравственная идея является центральной пружиной драмы.

Вторая глава представляет *историческое развитие* обработанного в данной драме предания от наиболее ранней уловимой для него формы до самого Софокла...

Третья глава дает *драматический анализ* каждой данной пьесы. Ее я в особенности поручаю вниманию читателей как необходимейшее подспорье к пониманию трагедии.

Наконец, четвертая глава содержит *оценку* драмы с точки зрения ее фабулы, характеров, ее условного и вечного элемента»⁹.

Текст всех статей воспроизводится по указанному трехтомнику в переводе на современную орфографию. Поскольку большинство из них прежде появлялись в периодике, укажем, следуя традиции автора, источники их первой публикации:

II. *Мира. Идея рока в древней и новой трагедии*. Русская Мысль, 1913, № 9, с. 1–22; № 10, с. 1–28.

III. *Харита. Идея благодати в античной религии*. Логос: Международный журнал по философии культуры, 1914, т. I, вып. I, с. 111–149.

⁹ *Софокл. Драмы*. Перевод со введениями и вступительным очерком Ф. Зелинского. Т. 1, 1914, сс. VIII–IX.

V. *Трагедия чести*. Русская Мысль, 1911, № 5, с. 131–175.

VII. *Идея возмездия в античной трагедии и жизни*. Русская Мысль, 1912, № 11, с. 1–46.

VIII. *Трагедия верности*. Вестник Европы, 1912, № 11, с. 135–182.

Цитаты из гомеровских поэм приводятся в классических переводах Гнедича («Илиада») и Жуковского («Одиссея»); другие цитаты, если это не оговорено особо, даются в авторском переводе. Пометки служебного характера, связанные с текстом конкретных произведений, составителем опущены.

Древнегреческие имена даются в написании Зелинского, которое в некоторых случаях отличается от ставшего впоследствии общепринятым. Исключения, ради удобства современного читателя, сделаны лишь для самых распространенных: Тезей, Сизиф и т. п.

Сноски в тексте также принадлежат автору.

I. Софокл и героическая трагедия

Глава 1. Сущность героической трагедии

Мы тщательно разделили поле нашей жизни на участки и участочки; мы обставили старательно выработанными условиями пребывание каждого из нас в облюбованном им участке и переход из одного в другой... Там, высоко над перегородками, отделяющими наши участки один от другого, волнами разливается солнечный свет, там свободно гуляет ветер и гремят сильные грозы; для нас это далекие, нас не касающиеся явления. Наша жизнь... или, вернее, то, что мы так называем, заключена в прочные, для кого уютные, для кого стеснительные рамки. Здесь нет простора для могучей, размашистой воли: ее порывы разобьются о прочные стены наших перегородок. Здесь нет поля для всеобъемлющей, солнечной доброты: мы знаем только рассеянный свет обыденной ласковости. Здесь нет пищи для небесных туч, в своих таинственных недрах растящих гневные громы: их успешно заменила мелкая злоба о сиплом голосе и коротком дыхании. Мы изгнали силу и оставили лишь ловкость — ту ловкость, которая приспособляет нас применяться к условиям пребы-

вания в наших участках и перехода из одного в другой – короче говоря, к условиям «быта».

Быт с его условиями – это великая горизонталь, лежащая на наших плечах и сводящая к единому общему уровню то, что, будучи предоставлено самому себе, переросло бы окружающие особи, как дуб перерастает лозы орешника, и устремилось бы вверх, навстречу ветру, грозе, солнцу. Быт – это то, что мы, послушные, передадим нашим детям: вся эта сложная и все более усложняющаяся система участков и участочков, с их высокими и прочными перегородками, с их хитрыми и скользкими условиями. Быт – это нечто, забывшее и о пространстве и о времени: понятие пространства оно заменило понятием места, объявив «получение места» первым условием для того чтобы быть, хотя и не для того чтобы жить; понятие же времени – тем, чего никогда не бывает у уважающего себя обладателя означенного места.

И наши дети – уже не припомним с каких времен – прекрасно поняли нас, этих относительных «нас» каждого данного поколения. Сами не отдавая себе отчета в том, что они «нас» пародируют, они и со своей стороны разделили поле своей игры на участки и участочки, определяя условия пребывания в каждом из них и перехода из одного в другой. Подобно «нам», и они изгнали силу и размах и сделали ловкость одноногого прыжка первым условием успешного передвижения символического камешка из участка в участок своего символического бытового «котла», вплоть до его

успешного выхода...

Куда? Об этом уже не спрашивают. Все условия, господа, исполнены: игра кончена.

* * *

Есть у нас и счастливые – более или менее, конечно. Это те, кому великая горизонталь, как удобное коромысло, пришлась по плечу. Они верят в необходимость и благотворность системы участков и системы условий. В пространство они не рвутся, благо у них имеется в виду «место», и они желали бы только, чтобы его получение было получше обставлено лично для них, оставляя им побольше «времени» для того, что они по простительной ошибке называют своей жизнью.

Есть затем и другие. Это, во-первых, те, которым коромысло пришлось не по плечу вследствие ненормального, в худом смысле, построения их тела. Немошные, худосочные, отверженные не только бытом, но и жизнью, они естественно ищут вне себя ту причину своей безрадостности, которая лежит в них самих, в самом зародыше их существования. И вот они смеются над системой участков и условий, над местами и их счастливыми обладателями, но смеются нездоровым, худосочным смехом, за которым зияет пустота. О пространстве, расстилающемся над перегородками осмеиваемых ими участков, они не имеют никакого представле-

ния; солнечный свет ничего не говорит их тусклому взору, ветер и грозы не находят отклика в их расслабленной душе: недовольные бытом, но и не веря в жизнь, они пробавляются отрицанием всего того, к чему другие относятся положительно, сами же за отсутствием жизненных сил ничего положительного не создают. Это, таким образом, нигилисты... Правда, я пока охарактеризовал только один их класс, но он – самый важный, так как представляемый им нигилизм, согласно сказанному, – нигилизм органический. О нигилизме случайном или преходящем можно не распространяться.

Эти другие – отрицатели быта во имя сознаваемой или не сознаваемой пустоты – оставили в литературе крупный след своих худосочных дум: им принадлежит обличительная бытовая драма с ее сатирическим смехом, за которым зияет пустота, с ее усталым раздумьем, из-за которого широкой, тягучей струей ползет беспросветное уныние. Действительно, те первые, довольные обладатели мест ничего замечательного в драматической литературе создать не могли; их умственный показатель – моралистическая драма, в которой добродетельные награждаются местами, а порочные лишаются таковых, причем добродетельность и порочность понимаются в смысле удовлетворения или неудовлетворения условиями пребывания в участках. А такая драма, не давая пищи таланту, не рассчитана на долговечность. Нет: бытовая драма, поскольку она удержалась или способна удержаться, имеет своими творцами не тех первых, а этих других.

Есть, однако, и третьи.

* * *

Мы не можем заглянуть в тайники природы, не можем истолковать себе сущность и действие той загадочной силы, которую мы более вследствие отсутствия точного о ней понятия, чем вследствие наличности такового, назвали «силой жизни». Все же есть основание думать, или, по крайней мере, верить, что тот непрехотливый для нашего непросвещенного взора приговор природы, в силу которого одной человеческой особи при равных прочих условиях дается сильное и здоровое телом и душою потомство, другой же – нет, выражается заранее в известном биологическом предрасположении той и другой. И есть, тем более, основание заключить далее, что это предрасположение отражается соответственным образом в их духовном естестве, вызывая у первой из указанных особей в усиленной степени ту «любовь к земле наших детей и внуков», которая является самым сильным и бодрящим призывом к жизни и деятельности, и ограничивая интересы второй возможным удобством ее личного существования.

С первой из них имеем мы дело теперь; ее я имел в виду, намечая выше тот разряд третьих, которых я противопоставлял и довольным, и нигилистам.

Эти третьи тоже недовольны бытом и его условиями, но

это – недовольство силы, а не дряблости. Они возмущаются против его давящей горизонтали, но возмущаются потому, что чувствуют в себе kloкочущее стремление вверх, к грозе, к ветру, к солнцу – короче говоря, чувствуют действие *вертикали жизни*. Их душа полна чаяния нового, лучшего времени, того, которое они сулят тем дорогим дальним, имеющим некогда принять от них светоч жизни. Это будет царство силы в добре и зле... ибо зло необходимо как противовес добру, не нужна только та дряблость, которую мы вскармливаем за счет силы в наших участках и участочках.

И вот то чаяние будущего, вызванное любовью к земле детей и внуков, ищет образов, в которых оно могло бы воплотиться. Этих образов оно в настоящем, в окружающем не находит: ведь настоящее, окружающее – это и есть тот быт, горизонталь которого желала бы прорвать стиснутая в их груди вертикаль жизни; поставленные на одну плоскость с реальными образами настоящего, идеальные образы будущего отдавали бы неестественностью и фальшью – не потому, что они были неестественными и фальшивыми (они, напротив, как воплощения будущего, обладали бы правдой в высшем, жизненном, а не в низшем, бытовом смысле), а потому, что окружающие бытовые образы или вообще окружающая бытовая обстановка создала бы совершенно неподходящий фон для их оценки. Нет, чаяния будущего, волнующие душу поэта жизни, могут воплотиться только в образах прошлого, но такого прошлого, которое могло бы с ними ужиться,

не являясь их опровержением. Сейчас поясню значение этой оговорки.

* * *

Прошрое бывает двух родов.

Есть, во-первых, такое прошлое, которое когда-то было настоящим. Когда оно было настоящим — оно было, разумеется, бытом, с его участками и участочками, с его горизонталью, с его довольными и недовольными. Эти участки и все прочее были в большей или меньшей мере иные чем теперь, но ничто не заставляет нас думать, что они в целом (о частностях не говорю) были лучше теперешних; ведь, допуская это, мы отрицаем прогресс, а отрицая прогресс, мы отрицаем и наше будущее. Конечно, прогресс не представляет из себя прямой линии, поэтому некоторые эпохи прошлого могут являться для некоторых позднейших эпох идеалом. Но это исключение; вообще же прошлое, как минувший быт, не может дать поэту того материала, который ему нужен, — проекции и воплощения того будущего, зачатки коего в нем живут. И когда мы видим, как зачастую поэты пишут трагедии на темы прошлого, мы в этом еще более убеждаемся. Как люди добросовестные, они стараются прежде всего тщательно изучить быт данной эпохи; его они по мере своих сил воспроизводят; в результате выходит трагедия археологическая, а не трагедия жизни.

Есть однако и другое прошлое; это – то, которое никогда не было настоящим, а всегда лишь предполагалось как бывшее таковым. Имя этому прошлому – *героический миф*. Сопровождая создавший его народ на всем пути его развития, он самопроизвольно прикреплялся к той или другой эпохе его истории и из этого соприкосновения черпал те или другие черты исторической действительности – другими словами, те или иные элементы быта, достаточные для того, чтобы придать им внешнюю и внутреннюю убедительность, недостаточные для того, чтобы связывать фантазию творцов. Его своеобразное значение как прошлого, никогда не бывшего настоящим, сказывается именно в отношении к нему этих творцов, в той свободе, которую они позволяли себе, имея дело с ним. Нам говорят, что в лучшую эпоху Греции мифические герои признавались историческими персонажами; это, однако, и так, и не так. Сознательно разницы не делалось: для Геродота и даже для Фукидида Агамемнон – историческое лицо. Но бессознательно эта разница очень даже ощущалась: ни одному греческому трагику не приходило в голову сделать Солона или Писистрата героем трагедии.

Впрочем, то были греки. Не все народы имели счастье обладать такой богатой сокровищницей мифов; и вот мы видим, как у других, уже начиная с римлян, история облекается в одеяние мифа. Возникает то, что Ницше хорошо назвал монументальной историей в противоположность к критической. Белинский был глубоко прав, когда он называл Ливия

римским Гомером: здесь – мифология, там – монументальная история. Конечно, она существовала в Риме и до Ливия; из нее черпали свои сюжеты римские трагики, поскольку они не ограничивались переделками греческих трагедий. Но для придачи истории монументального характера и ее приравнения к мифу требуется прежде всего одна отрицательная черта: незнание (или нежелание знать), как в действительности обстояло дело. В этом – отличие героической трагедии от археологической. Так поступил Шиллер с Орлеанской девой, с Дон-Карлосом; несмотря на историчность действующих лиц и фона, это – героические трагедии. Сомневаюсь, чтобы они были возможны в настоящее время: критическая история убивает монументальную.

Но мифа она не в состоянии убить: он ее критике не подвержен. И вот почему во все времена миф был и будет самой благодарной почвой для произрастания *героической трагедии* – или, что одно и то же, трагедии жизни.

* * *

Это отождествление, надеюсь, никого более не смутит.

Перед нами предстала, как самая ценная часть человечества, та «третья» группа – люди, не удовлетворенные давящей их горизонталью быта, но и не отрицающие ее во имя одной только пустоты; люди, видящие кругом себя среди признанных и применяемых ценностей зародыши новых и луч-

ших – видящие их потому, что их к этому ясновидению приспособило их предрасположение как потенциальных родоначальников новой и лучшей породы; люди, страдающие мукой творчества в силу спертой в их груди вертикали... Позволю себе и здесь назвать их, согласно созданной мною терминологии, «людьми восходящей ветви».

Итак, чаяние новых, лучших ценностей в обетованной земле наших детей и внуков. Но как же их воплотить?.. Я не хочу сказать, чтобы все люди восходящей ветви были поэтами: поэты или публика, все равно, в этом чаянии они сойдутся, а значит, и в жажде увидеть чаемое воплощенным. Повторяю: как же этого достигнуть? Настоящее, мы видели, дает лишь отрицаемый быт, будущее – лишь бесплотную утопию. Идеальность и вместе с тем телесность даст лишь прошлое, но опять-таки такое прошлое, которое либо никогда не было настоящим и, следовательно, бытом, либо в силу известных условий достаточно отделилось от того настоящего, которым оно когда-то было.

Когда Гораций в своих знаменитых «римских одах» рисует своей молодежи – *virginibus puerisque* – идеал будущей римской доблести, он облачает его в образ Регула. Явилась «критическая история» и с достойным крота усердием стала доказывать, что образ горациевского Регула не соответствует «историческому» – напрасный труд, так как он и без того принадлежал монументальной истории, то есть почти что мифу. Иначе поступил Эсхил – иначе и безопаснее: благо

ему, что он мог так поступить. Он облек свои идеалы доблести в образы «Патроклов и Тевкров о львином сердце». Для чего? Это он сам говорит у Аристофана: «чтобы вызвать в гражданах жажду дорасти до них» («Лягушки»). Это чрезвычайно важное признание. Не археологическую трагедию писал Эсхил, и не быт «героических времен» желал он воспроизвести: его исканием было искание будущего, той светлой цели, к которой он вел свой народ. И вот то, что кипело в его душе как чаяние будущего, он воплотил в образах предполагаемого прошлого – в образах мифа.

Итак, *героическая трагедия – это предварение*. Поэт делает дело жизни. Как Жизнь (если позволительно олицетворить это понятие), создавая зародыш органического существа, имеет в виду в качестве незримой формы то будущее совершенство, ради которого создается зародыш и до которого он последовательно дорастает; как та же Жизнь, сплетая особи органических существ между собою, имеет в виду в качестве опять-таки незримой формы то будущее совершенство породы, до которого они в последовательном чередовании поколений должны дорасти; так и поэт при виде окружающего его общества предваряет в своей душе его будущее усовершенствование в качестве такой же незримой формы. В одном отношении, однако, он еще более могуч, чем безмолвно и безотчетно творящая Жизнь: он может эту незримо витающую в его душе форму сделать видимой для всех, и он делает это, как уже много раз было сказано, вливая свое

чаяние в образы прошлого и претворяя их этой метемпсихозой.

Вот в каком смысле должно быть понимаемо наше слово: героическая трагедия есть трагедия жизни.

* * *

Рассмотренная нами до сих пор сторона дела поможет нам разобраться в одном прямо мучительном вопросе, неправильное решение которого много повредило – особенно у нас – зарождающейся или возрождающейся героической трагедии. Это вопрос о поэтической и сценической правде и лжи. Мы окружены людьми, подчас очень убедительно и колоритно передающими свои совсем неглубокие и непочтенные чувства – в словах, в интонации, в жестах. Наблюдательные поэты в союзе с наблюдательными актерами стараются уловить и воспроизвести эту передачу; получается очень убедительный и колоритный – особенно у нас – поэтический и сценический реализм. Он совершенствуется по мере расширения самого наблюдения, поле которого необозримо; каждое удачное приобщение новой черты признается победой и возбуждает интерес. А распространенность этого интереса и породила мнение, что в приобщении наибольшего числа таких черт и заключается «жизненная правда».

Мне же хотелось бы ответить этим односторонним реалистам (против реализма как такового я не протестую, о нем

речь впереди) словами Шиллера: «Как она побрякивает и как она поплевывает, это вы очень удачно подметили; но ее гений, ее дух не сказывается там, где поле ваших наблюдений». Кто это она? Жизнь.

Действительно, то, что обыкновенно в драматургическом и сценическом искусстве называется «жизненной правдой», по нашей терминологии должно быть названо правдой бытовой. У жизни другая правда, и добывается она не путем наблюдения окружающего быта – вторжение современного быта в героическую трагедию допустимо лишь постольку, поскольку оно незаметно. В области же героического быта наблюдение и невозможно, и, буде возможно, повело бы только к археологической, а не героической трагедии. И подавно оно невозможно в области предвараемого будущего.

Итак, что же остается? Остается – творчество. Не подражание наблюдаемому, а создание того, что никогда в окружаемом быте не наблюдается. Это касается прежде всего языка. Совершенно справедливо возражает тот же Эсхил в указанном месте Аристофана воплощенному в Еврипиде реализму: «Необходимо и слова рождать в соответствии с великими мыслями и характерами» («Лягушки»). Язык героической трагедии – чист и ярок, как снег альпийских высот; это – не язык быта с его бородавками и угрями. Это касается затем и игры и всего прочего.

Конечно, кто хочет творить, должен быть к этому призван. Кто не призван, тот в своих бессильных потугах не пойдет

дальше ходульности и фальши. А кто призван, тот убедит, тот победит – и, как победитель, судим не будет.

А впрочем, договориться в подобных вопросах можно только до известных пределов; дальше начинается область, где примирение и невозможно, и не нужно. Пусть каждый сам для себя решит вопрос, к какой правде его больше тянет – к правде ли быта, или к правде жизни. Этим он заодно, думается мне, решит и другой вопрос: принадлежит ли он сам к людям восходящей, или к людям нисходящей ветви. Ибо не подлежит сомнению, что и эстетические запросы тех и других должны быть диаметрально противоположны.

И это касается не только отдельных людей, но и отдельных народов. Но об этом говорить здесь не место – хотя вообще говорить следовало бы.

* * *

Но при всем этом – мир есть, и мы в нем. Каково же отношение поэта жизни к этому окружающему его миру – и, стало быть, к быту?

Ясно прежде всего, что он найдет его несовершенным, разочаяние будущего совершенства живет в его груди; но ясно также, что он признает это несовершенство не уныло безнадежным, подобно нигилисту, а ступенью к тому будущему совершенству. Итак, не самодовольное утверждение, но и не безотрадное отрицание. А что же? Отрицание добродушное:

юмор. Наряду с героической трагедией поэзия жизни признает и за бытом право существования в драме, но он для нее – только сюжет комедии.

Так решает вопрос биологическая эстетика... Биологическая эстетика! Не правда ли, как странно, как непривычно звучит это сочетание? Ничего, успеем привыкнуть: она на очереди.

И тут мне приятно сослаться на замечательно верное слово одного почтенного биолога, юрьевского профессора Раубера: «Античная точка зрения и биологическая точка зрения, – говорит он, – тождественны». Действительно, на фоне только что продуманных нами мыслей получает особое значение тот факт, что античность знала трагедию только в виде героической трагедии, а быт в драме допускала только в виде бытовой комедии – другими словами, бытовая трагедия была древнему миру неизвестна. Этот поразительный факт не скрылся, конечно, от взора филологов, этих призванных истолкователей древнего мира, и вызвал у некоторых из них критику, очень напоминающую критику природы у samozнаек наших детских анекдотов. В самом деле, почему античность не знала бытовой трагедии? Почему на дубах не растут тыквы?.. Особенно доставалось Еврипиду за то, что он, так страстно искавший новых путей, не додумался до создания бытовой трагедии, которой он с таким успехом мог бы заменить «отжившую» трагедию героического типа.

Нет. Для человека восходящей ветви – а таковые задавали

тон в античной эстетике – поэзия освещалась светом идеала, горевшего в его груди; и при свете этого идеала окружавший быт мог казаться только смехотворным – но смехотворным в хорошем смысле, в смысле здорового, освобождающего смеха. Это не значит, что античный человек не мог относиться серьезно к своей среде – и очень даже мог он это. В политической, в общественной, в частной жизни – сколько угодно. Но не тогда, когда шумные голоса этой житейской суеты умолкали, когда сильнее разливался в груди свет чаяния и предвещения, когда душою овладевало то настроение, в котором античный человек только и считал возможным творить или воспринимать драму.

Это – дионисическое настроение.

Глава 2. Дионисии

Конечно, ни для кого не будет новостью узнать, что у нас драма ставится безразлично и в будни и в праздники и воспринимается утомленным от работы и крепко придавленным к бытовой действительности духом, в то время как драма греков была редким сияющим видением на фоне праздника – праздника Диониса. Этим, однако, далеко не все сказано, хотя все же сказано очень многое.

Идея освободить театральные представления от тины будничности, окружить их атмосферой праздничности была осуществляема и в новейшие времена: вагнеровская драма в Байрейте, французская классическая трагедия в Оранже, «Вильгельм Телль» в Альтдорфе – сюда же относятся и мистерии в Обераммергау, праздник старинный, но все же лишь в XIX в. получивший свое всегерманское и всемирное значение. Во всех этих случаях, кроме последнего, античность была признанной вдохновительницей и руководительницей; и стоит ли подчеркивать, что во всех этих случаях, не исключая последнего, предметом заботы была героическая, а не бытовая трагедия? Связь этой последней с будничностью была этим окончательно подтверждена – косвенно и молча, но тем более убедительно.

И нельзя не признать, что преследуемая цель была в значительной степени достигнута. Вечером накануне торже-

ства приезжает паломник в Байрейт: будничные заботы, обусловленные необходимостью приискать себе пристанище и устроиться в нем, оканчиваются в этот вечер. Затем утро – свободное, праздничное. Мы гуляем по тенистым аллеям байрейтского «Эрмитажа»; отправляемся в окрестности, куда так и манят чистые, обсаженные липами и тополями дороги; посещаем домик, где некогда жил и творил Жан Поль и откуда так и веет на нас, точно здоровым запахом свежего ржаного хлеба, духом старинного немецкого бюргерства. Злоба дня позабыта. Природа и история настраивают душу мирно и торжественно. Вот подошло и пополуденное время; пора собираться в театр, простой и строгий, одиноко возвышающийся над городом. Да, конечно, цель в значительной степени достигнута, гармония души с ожидаемой необычайностью видения заранее осуществлена.

Достигнут подъем.

И все же это еще не дионисическое настроение; это даже в известной мере нечто прямо противоположное ему. Да, я гулял по аллеям Эрмитажа, но я намеренно отыскивал самые уединенные тропинки и более всего боялся встречи со знакомыми: как-то чуяла душа, что достаточно одной такой встречи с ее неизбежными: «Ну, как вы устроились?», «Где вы обедаете?» и т. д. – и вся торжественность настроения пройдет. Нет, это не то. Не знаю, как назвать того бога, который завладел моей душой и наполнил ее чуткой, мечтательной негой; но им был не тот, кто, расплавляя огнем своего

наития грани индивидуальности, соединяет своих верных в одну одинаково чувствующую и волящую личность, – не Дионис.

* * *

А теперь перенесем героическую трагедию с чужбины на родину.

Мы – в Афинах эпохи Перикла; месяц – Элафеболион, по-нашему март, полный расцвет южной весны. Мореходство только что открылось; пирейская гавань, эта «гостеприимнейшая гавань в мире», приняла в свои воды приезжие суда с золотыми изображениями их родных богов: рядом с Палладой афинской триеры красуется самосская Гера, эфесская Артемида и другие. И в самих Афинах заметно присутствие гостей; они, правда, разбрелись по домам своих «проксенов», но площади им не миновать, и единство обычного атического говора приятно разнообразится пестротой бесчисленных местных наречий с преобладающей мягкостью ионийских. Тем живее у каждого природного афинянина желание показать приезжим город Паллады во всем его блеске.

Теперь, впрочем, не Паллада властвует в Афинах, а Дионис; наступление его царства возвестила взошедшая над городом первая четверть молодой луны. Она созвала на утро следующего дня всех граждан к древнему святилищу бога, что у театра. Обычай требует торжественного перенесения

его кумира в это последнее здание, чтобы бог самолично был свидетелем празднеств в его честь. При соседстве храма с театром это – дело несложное; но именно поэтому тот же обычай предписал длинный и продолжительный обход: надлежало предварительно доставить бога из Афин в Академию, чтобы он там провел весь день, и уже с наступлением вечера вернуть его в Афины и водворить на место празднества. Эта Академия, тогда еще не освященная именем Платона, была рошей «героя» Академа, на расстоянии приблизительно полутора верст от городских ворот, которые однако находились приблизительно на таком же расстоянии от храма Диониса под юго-восточным склоном Акрополя.

Здесь собирались участники шествия – жрецы, власти, граждане, гражданки. Надлежало выстроиться с соблюдением порядка и благолепия, приличествующего торжеству. Особую группу, видную и нарядную, составляли мальчики, сыновья граждан, – главные действующие лица в празднестве, как мы увидим; другую группу, еще более приятную для взора, – девушки-канефоры (кошеносицы) с корзиночками на головах. Для нас они застыли в тех скромных и милостивых «кариатидах», которые поддерживают балдахин южного портика храма Эрехфея.

По данному сигналу начиналось шествие, вытягиваясь в бесконечную ленту на улицах, собираясь сплоченными массами на площадях, – впереди всех окруженный эфебами кумир Диониса. Шествие огибало восточный склон Акрополя с

гигантским шатром Одеона, творением Перикла, и попадало на самую нарядную улицу Афин, улицу Треножников, украшенную архитектурными трофеями победителей на мусических состязаниях Диониса; отсюда – на городскую площадь с ее алтарем двенадцати богов – тех самых, жрецы которых принимали участие в шествии. Почтив их возлияниями и молитвами, процессия двигалась дальше, мимо «герм» – тех роковых герм, искалечение которых поколением позже повергло Афины в такой ужас, – на рынок; отсюда, по широкой предместной улице Дромос, между портиками и статуями, к Дипилонским воротам. Здесь начинался строгий, но не мрачный квартал Внешнего Керамика, почтенное кладбище афинян, где хоронили мужей, павших в бою за отечество.

Дальше шла уже дорога... надо полагать, такая же пыльная, как и теперь. Конечно, в марте месяце она могла еще сохранить остатки зимней влаги; а впрочем, афинянину было не привыкать к своей родной, тонкой и белой известковой пыли. При всем том это была, без сомнения, самая трудная часть пути, тем более что после двухверстной ходьбы с остановками и весеннее солнце изрядно припекало. И как ни утешали себя участники сознанием, что они идут по той же святой дороге, по которой сам Дионис некогда, говорят, пришел в Афины, чтобы воспользоваться гостеприимством древнего афинского царя Амфикиона, – позволительно думать, что и у них радовалось сердце, когда последняя томительная верста стала приходить к концу и на них повеяло ду-

шистой прохладой с зеленой рощи Академа.

* * *

Эта роща была созданием Кимона, щедрого благодетеля Афин и в особенности своей родной деревни Лакиад, по соседству с которой она лежала; благодаря искусственному орошению почвы он сухую и бесплодную некогда местность превратил в настоящий парк, с аллеями и дорожками, самый обильный растительностью в окрестностях Афин; сюда и в будни любили приходить для прогулок и упражнений в беге афинские эфебы, особенно в весеннее время, «когда чинара с вязом перешептывается», как говорит Аристофан. Теперь усилиями тех же эфеев сюда был привезен кумир Диониса. По окончании пути его ставили у места, называемого «очагом» (ἑσχαρά); начиналось чествование.

Тут вступали в действие те отроки, о которых уже была речь, — сыновья граждан: группами, каждая под руководством своего учителя, они подходили к чествуемому богу весны и приливающих сил и пели песни в его славу, сами будучи весной и приливающими силами общины. И уж конечно, пришедшим вместе с ними в Академию гражданам и в голову не приходило спастись в отдаленные и уединенные аллеи этого парка, чтобы предаваться одиноким размышлениям: ведь те, чьи свежие звонкие голоса воспевали весеннего бога у очага Академии, были их детьми, были надеждой

их общины, и пели они те же песни, которые и они некогда, еще при герое Кимоне, певали в честь святого покровителя всего юного и вечно обновляемого.

Так-то единый, могучий ток симпатии, вызванный общими воспоминаниями о славном прошлом, с общей надеждой на еще более славное будущее, сплавивал эти сотни и тысячи гражданских сердец. Там, в стенах города, на скалах Пникса, кипели бурные политические страсти: кто за Перикла, кто за Фукидида, кто за злобные наветы завистливого Клеона. Здесь все это потонуло в колышущемся море всеобщности: Дионис и дети, весна и цветы, и парящая над всем этим все нарастающая любовь к прекрасному дальнему, к обетованной земле детей и внуков...

Впрочем, кроме этого общего настроения, еще одна религиозная потребность удерживала у очага Академии всех этих граждан-отцов: и в эти детские песни, как и во всю греческую жизнь, был веден элемент соревнования. Надлежало определить, какой из участвовавших хоров достойнее и благолепнее прочих воспел чествуемого бога. Лучшему хору и его учителю присуждались победа и награда: это был вопрос важный, и для его решения необходимо было оставаться вместе.

* * *

Но вот день песен прошел; солнце догорело на царствен-

ном престоле Эгалея, угас и огонь на пылающем копье акропольской Паллады-Воительницы, и занявшаяся вечерняя заря окрасила склоны Гиметта в пурпурно-фиолетовый цвет. Начались сумерки – быстрые южные сумерки, через прозрачную дымку которых все ярче пробивается тихий свет засиявшей над Акрополем молодой луны. Это значит: пора возвращаться в Афины.

Возвращаться, да: но не в том чинном торжественном шествии, в котором поклонники Диониса пришли утром в Академию. Конечно, те эфебы, которых поручено перевезение бога, должны исполнить свою задачу усердно и внимательно; за это их ждет общественная благодарность. Но остальные свободны: можно соединяться по группам, по компаниям, как кому угодно; всё же девушки шли охотно с девушками, юноши, охотно или нет, с юношами. Девушки, юноши... кровь-то ведь молодая, а ночь Дионисий полна соблазнов. Идут обратно по дороге, ведущей к Дипилону. Пыли незаметно: морской ветерок подул с юго-запада, растворяя в своей влаге и легкий аромат тимьяна с эгелейских холмов, и тяжелый, одуряющий запах склонившихся над струями Кефиса нарциссов. Молодая луна борется с белыми облачками южной весны; они то и дело заволакивают ее, погружая во внезапный мрак дипилонскую дорогу с ее шествием. В этом большой беды нет: там и сям запылали факелы, багровый жар которых помогает неверному свету Селены. В каждой компании их по несколько; в их кругозоре не страшно. А

все-таки жутко; и жутко и весело. В каждой компании своя флейтистка: игра, песни, смех – на то и Дионисии: надо, чтобы весь год вспоминали. Вот показались суровые мраморные стелы дипилонского кладбища: грозно глядят при багровом жаре факелов меднобронные изваяния марафонских бойцов. Ничего, в своей компании не страшно. Но зато отставать никому не советуется. Отстанет бедняжка... и тут из-за мраморной стелы... не покойный марафонский боец, а пара живых рук, страстных и сильных. Крик утонет в шуме флейт, песен, смеха... Да, будет она помнить ночь Дионисий – не год, а всю жизнь.

Дипилон пройден; мы на Дромосе с его портиками и статуями. Здесь, между колоннами, на «подстилках» (стибадах) из зеленого плюща, приготовлено угощение – конечно, вино. Об том позаботились тороватые граждане – Перикл, Лакедемоний, Иппоник, Пирилампы и вообще кто побогаче. Располагаются компаниями, кто к кому пристал. Льется вино – и еще обильнее льются звуки флейт, песни, говор, смех. Вся улица озарена факелами. Появляются ряженные – большею частью сатиры с тирсами в руках. Сыплются удары направо и налево – на то это «шаловливые тирсы». От них порой бывает больно; больно, да, но не обидно – и это ведь служба Дионису. И дальше – то же самое. И между гермами, и под колоннадами городской площади, и у подножия узорчатых треножников, и под склонами Акрополя – везде горят факелы, сливая свой багровый свет с зеленою плющевых сти-

бад, везде льется вино, везде шумят флейты, раздаются песни, слышен говор и смех. Чем дальше, тем более тает свита паломников, сопровождающих святой кумир Диониса в его театр под юго-восточным углом горы Паллады. Наконец, усердные эфебы его довели; его ставят, куда обычай велит. Луна тем временем закатилась; над Гиметтом показались розовые персты Зари; пора расходиться.

* * *

Со следующего дня начиналась драма... Какая драма? Какой драмы могла требовать душа этих людей, впитавших в себя весну и полноту приливающих сил, – зачарованных чарами Диониса?

Бытовой? Между бытом и ими стоял средостением опыт минувшего дня; при том подъеме, который был достигнут под солнцем Академии и при луне безумной ночи, серьезное отношение к быту было уже невозможно.

И право, не нам об этом судить. Разве мы знаем, что такое всенародный подъем?... Я говорю, конечно, не о том, который вызывается национальным и классовым эгоизмом и в котором самодовольство приправлено злобой, а о нашем – чистом, радостном, дионисическом. Его испытывают отдельные личности... и в этом состоянии болезненно сторонятся своих ближних, чтобы их голос не отозвался диссонансом в сердце, не изгнал из него чуткого бога, на время в нем по-

селившегося. Но возьмите хотя бы эти минуты, это жалкое эхо могучего некогда дионисического экстаза: разве вам захочется в таком настроении быта и его драмы?

Нет. Быт – это враг, побежденный Дионисом. И если мы вызываем его еще раз перед свои очи, то для того только, чтобы представить наглядно победу над ним Диониса. И мы его действительно вызываем: первый день драматических состязаний посвящен комедии. А где комедия, там быт.

И вот он является на сцену Диониса, это алчный, расчетливый, трусливый мещанин... буржуй, филистер, называйте как хотите. Мещанин! Таковым еще недавно был и его зритель, но ведь это было до певучей ночи Дионисий. Теперь же ему любо смотреть на свое позавчерашнее подобие, как безжалостно его треплет в своем божественном веселье Дионис. А треплет он его во всевозможных видах... или, лучше, во всеневозможных. То он представляет его самого, каким он его видит с высоты дионисического подъема, потешно усиливая низменные стороны его натуры, к вящему торжеству дионисического смеха. Это – карикатурная комедия, но она не в чести: «это – пошло, по-мегарски», как говорил гордящийся своей аттической солью гражданин Паллады. То он, ради большего контраста, возводит его в божественную сферу, представляя самих почтенных олимпийцев в ермолке мещанина; но и это еще было слишком по-дорически. Настоящий аттический дух чувствовался только там, где уже не только отдельный частный, но и государственный быт с его

злободневностью вызывался пред молниеносные очи Диониса; где над грубыми, слишком человеческими очертаниями этих мнимых реальностей разливается зыбкое огненное море Дионисовой сказки. Нигде так ярко как здесь не чувствовалась жалкая беспомощность этого мнящего себя не только реальным, но и единственно реальным быта; нигде так победоносно как здесь не раздавались дружные, всенародные взрывы дионисического смеха.

И если бы в эту минуту гипербореец наших времен и широт обратился к смеющимся с укоризненным вопросом: «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!» – любой из них с полным правом ответил бы ему: «Нет, чужестранец. Не над собою смеемся мы, а над той тиной быта, которая еще недавно была в нас и от которой вчера нас освободил наш бог. И пусть через несколько дней, когда Дионисии минут и забота о хлебе насущном опять пригнет нас к сохе, к станку, к прилавку, – пусть тогда опять нас затянет эта тина: хоть на эти немного дней мы преодолели быт и приобщились жизни. Этот огонь не потухнет; накопляясь из году в год, с каждым возвращением Дионисий, он будет достаточно силен, чтобы согреть не только нас, но и тебя, наш бедный преемник через двадцать с лишком веков!

А если хочешь в этом убедиться – милости просим к нам завтра и в следующие дни, на праздник трагических состязаний!»



Действительно, следующие три дня были посвящены трагедии. Не для того был осмеян быт, чтобы на его место поставить пустоту, этот последний резон немощных, худосочных, отравленных наследственными болезнями нигилистических натур. За здоровым, освобождающим смехом Диониса должно было последовать великое «да!», брошенное на встречу жизни с ее сильной радостью и сильным горем, с ее зиждательным страданием и зиждательной смертью.

Ведь в том-то и дело, что при том настроении, в котором находились граждане в те дни, реализм звучал бы фальшью и единственным правдивым и убедительным видом драмы была героическая трагедия. С той силой, которую в себя впитала душа в эти дни очарований, она уже не могла сочувствовать «житейской» дряблости и будничности: она жаждала перенестись туда, где была полнота жизни, жаждала вселиться в тех «Патроклов и Тевкров о львином сердце», о которых им поведал прозорливый дух их поэтов. И не только характеры мужей должны быть запечатлены печатью необычайности: героем должен был быть и тот враг, с которым им придется вести победоносную борьбу жизни, – тот таинственный родник их зиждательных страданий, который они, олицетворяя, называли Роком. Только при героическом его величии возможно то истинно трагическое чувство, в силу

которого борющийся герой, физически погибая, нравственно торжествует; и только такое чувство могло удовлетворить так настроенную толпу зрителей.

И мы видели также, как это ее настроение возникло. Здесь не было никакого искусственного взвинчивания и самовзвинчивания: естественным путем, на почве религии, которая, к счастью, была религией природы, сам собою создавался этот всенародный подъем, для которого этот озон героичности был естественной и необходимой атмосферой. Где нам об этом судить! Ах, да, мы берем изредка, с утомленной, скептической душой, какую-нибудь случайно подвернувшуюся нам античную трагедию, читаем несколько сцен – и затем, разочарованные, ставим ее обратно на полку, в добросовестном убеждении, что мы всё это давно переросли. Нет, так судить нельзя. Постараемся сначала хоть в своей фантазии пережить то, что переживали афиняне эпохи Перикла в дни Дионисий, – и затем перенесемся в их празднично возбужденную толпу в утро трагического состязания, в тот момент, когда городской глашатай торжественно вступал на арену и, при внезапно воцарившемся молчании, произносил давно ожидаемые традиционные слова:

«Введи свой хор, Софокл!»

Глава 3. Трагедия до Софокла

Эта формула глашатайского призыва, впрочем, уже в эпоху Софокла была пережитком. Не «хор» появлялся в оркестру, а сначала одно действующее лицо или два; перед вступительной песней хора, «пародом», исполнялся «пролог». Но, разумеется, в то время, когда была установлена наша формула, она должна была соответствовать действительности: не будь других свидетельств – мы из нее одной могли бы вывести заключение о такой ранней эпохе трагедии, когда она начиналась с появления хора.

Но что он такое, этот хор, этот столь ненужный, с нашей точки зрения, элемент трагедии? Как он возник? Этот вопрос сводится – так пожелала история – к вопросу о возникновении трагедии вообще; а так как многие особенности также и Софокловой трагедии объясняются ее возникновением, то мы тем более имеем основание не оставлять его в стороне.

Некоторые находки и исследования последних времен заметно двинули его вперед; тем не менее, ни один читатель, отдающий себе отчет в том, что такое – возникновение литературного типа, не потребует от нас точной и ясной истории с приведением имен и чисел. Одно несомненно: трагедия, всеми своими фибрами связанная с культом Диониса, должна была развиться из него; ее материнское лоно – то «дио-

нисическое настроение», которое мы только что попытались описать. Но ее колыбель окутана густым мраком; мрак этот рассеивается мало-помалу, по мере развития зародыша, но лишь с первым поэтом, сочинения которого нам отчасти сохранились, — с Эсхилом, — мы покидаем сумерки и вступаем в ясную, залитую солнцем полосу.

* * *

«Трагедию создали запевалы (*ἐξάρχοντες*) дифирамба», — говорит коротко, хотя и не совсем ясно, Аристотель, многоначитанный автор «Поэтики», располагавший массой материала для решения нашего вопроса, от которой нам не осталось ничего. Понятно, что для нас его свидетельство должно быть краеугольным камнем нашего построения — тем более что оно заводит нас в самый центр культа Диониса и притом, что особенно драгоценно, его ионийского культа. Дифирамб — слово загадочного происхождения — исконная песнь Диониса; мы встречаемся с ней впервые в отрывке древнейшего лирического поэта ионийца Архилоха из Пароса (начало VII в. до Р. Х.):

И владыке Дионису чудный дифирамб запеть
Властен я, когда мой разум окропит вина перун,

т. е. когда мною овладеет «дионисическое настроение».

Хорошо; но почему же Аристотель приурочивает возникновение трагедии не просто к дифирамбу, а именно к его запевалам? Причем достойно внимания и то, что это самое слово в своей глагольной форме встречается и у Архилоха, как это соблюдено и в переводе. По-видимому, для него, как и для нас, самым важным элементом трагедии был диалог, а не хорическая лирика. А первоначальным носителем диалога мог быть в дифирамбе только запевала, эта личность, выброшенная на берег морем общего дионисического настроения и познавшая себя в своей обособленности. В ней могло и должно было воплотиться индивидуализирующее аполлоновское видение, это разрешение воплощенного в хоре лирического напряжения. И что это действительно так было, это доказал не так давно возвращенный нам из могилы дифирамб Вакхилида под заглавием «Тезей» (мастерски переведенный Вяч. Ивановым в его сборнике «Прозрачность»). Глухо волнующемуся хору, возбужденному внезапно раздавшимся призывом военной трубы, отвечает старый царь Эгей, «запевала» дифирамба; его ответ дает разрешение напряжению хора, и это разрешение все яснее и яснее воплощается в аполлоновском видении молодого витязя Тезея. Это уже если не драма, то настоящая драматическая сценка, из которой естественно могла развиться героическая трагедия. Конечно, Вакхилид важен для нас только как представитель дифирамба вообще; сам он жил в такую эпоху (V в.), когда трагедия была вполне уже сложившимся литературным типом.

«Трагедия возникла из сатирической драмы», – говорит тот же Аристотель, сам себе, по мнению некоторых, противореча. Посмотрим, однако; быть может, здесь следует признать не столько противоречие, сколько несогласованность, объясняемую тем, что оба свидетельства стоят в двух различных местах. О сатирической драме достаточно будет пока сказать, что под ней разумеется сдержанно-юмористическая драматизация мифологического сюжета, причем хор состоит обязательно из сатиров. Сатиры же это ближайшие спутники Диониса как бога природы и ее приливающих сил, воплощение той животной подпочвы, на которой мы воздвигли зыбкое здание нашего человеческого сознания. Периодически и люди наряжаются сатирами, чтобы отдать дань этому животному подсознанию и этой данью выкупить свою человечность. И тогда они непосредственно воспринимают «Дионисовы страсти» (τὰ Διονύσου πάθη); и вот это-то сатировское «действие» (δράμα) и есть зародыш трагедии. В чем состояло оно? Нам сохранена драгоценная расписная ваза, изображающая прибытие Диониса с сатирами на ладье... только эта пережиточная ладья сама везется на колесах; это – богатая своей будущностью «ладья-колесница», carrus navalis, давшая свое имя западноевропейскому «карнавалу». Разумеется, это – воспоминание о приезде Диониса морем в стра-

ну, в которой он хочет основать свой культ. Его ждет сопротивление, гонение, мука; но в конце концов его божественная сила восторжествует над всеми препятствиями. Вот, по видимому, первоначальный сюжет для такого «сатирического действия», δράμα σατυρικόν. Оно могло перейти за пределы дионисических мифов, охватить героическую сагу – сатиров заменили люди, из их «действия» возникла трагедия.

И это не противоречит первому, дифирамбическому возникновению? Нет, если только допустить, что в сравнительно раннее время состоялось соединение обоих течений. И это даже не гипотеза: это нам засвидетельствовано самым определенным образом в безымянной биографии поэта *Ариона* (около 600 г. до Р. Х.), клочки которой сохранились в словаре Свида – правда, в несколько запутанной форме, которую придется поставить в счет сумбурной голове составителя словаря: «Он, говорят, стал чиноначальником трагического строя, первый составил хор, спел дифирамб, дал заглавие песне этого хора и ввел сатиров с размеренной речью». Это значит без сомнения: Арион первый ввел хор из сатиров как исполнителей дифирамбов, дал этим последним определенные заглавия (вспомним «Тезея» Вакхилида) и этим стал чиноначальником трагедии. Это последнее свидетельство об Арионе как первом трагическом поэте было до недавнего времени отвергаемо как недоразумение Свида; но одна недавняя находка устранила всякую почву для сомнений, открыв нам имя того, кто первый так его назвал, – это

был не более и не менее как Солон... Я выразился осторожно: она устранила почву для сомнений, не самые сомнения. Но с беспочвенными сомнениями можно и не считаться.

Итак, Арион, живший в Коринфе при дворе тирана Персандра, первый соединил дифирамбическое течение с сатировским и этим создал первую трагедию. Действительно, самое слово «трагедия» по своему этимологическому происхождению связано с сатирами: τραγῳδία означает «песнь козлов», а козлами (τράγοι), хотя и очень очеловеченными, были именно сатиры. Правда, скептицизм последнего поколения не оставил неприкосновенной и козловидности старинных сатиров. Не вдаваясь в полемику, ограничусь здесь замечанием, что прежнее мнение о козловидности *сценических* сатиров подтверждается и новонайденной сатирической драмой Софокла «Следопыты».

Одним или двумя поколениями позже Ариона жил *Феспид* из Икарии, чинователь специально аттической трагедии; он, говорят, первый в 534 г. до Р. Х. украсил трагедией праздник Великих Дионисий, учрежденный его покровителем, афинским тираном Писистратом. Находился ли он под влиянием Ариона? По-видимому, да, поскольку он ставил «трагедию»; но на это указывает и другая, независимая улика. Хорические песни в трагедии до поздних времен сохранили некоторые особенности чуждого афинянам дорического диалекта. Их из дифирамбического течения не объяснишь: дифирамб, как мы видели, был ионийского происхож-

дения. Но зато Коринф, место деятельности Ариона, был дорическим городом; вряд ли можно сомневаться, что и доризмы потекли оттуда, т. е., другими словами, что Феспид был косвенно учеником Ариона. Если угодно, можно прибавить к этим двум уликам и третью: Феспид, не издававший своих трагедий, жил в памяти потомков в неразрывной связи со своей «колесницей», ставшей со временем притчей; у немцев и поныне Thespiskarren – вещественный символ актерского искусства. В этой колеснице трудно не признать того carrus navalis, о котором была речь выше в связи с «сатиrowsким действием».

Ставил ли, однако, Феспид только трагедии в этимологическом смысле, т. е. именно «сатиrowsкие действия»? Или же он уже смягчил строгость дорических требований, введя вместо хора сатиров и хор людей в зависимости от сюжета драмы? Свидетельства нам на этот счет ничего определенного не говорят; но если он этого смягчения не допустил, то, несомненно, его допустил великий его преемник, первый трагик, которого знало также и потомство, *Фриних*, сын Полифрадмона (так мы его называем в отличие от бесчисленных других носителей этого очень популярного в Аттике имени). Отступив в этом отношении от своего дорического первообраза, он и в прочем был ревнителем ионийской трагедии. Фриних был современником ионийского восстания, и в его эпоху слово «ионийский» звучало для афинского уха так же, как для русского слово «славянский» в семи-

десятые годы и ныне. Даже диалог – как мы недавно убедились – велся у него на ионийском диалекте; в музыкальной части ионийская флейта вытеснила кифару Ариона. В этой музыкальной части, к слову сказать, заключалась его главная сила; его хорические песни надолго остались в памяти у афинян.

За ионийским восстанием последовали персидские войны, в которых участвовала вся Греция; ионофильство отступило на задний план перед панэллинской идеей. Для афинской трагической сцены это имело то значение, что дорическое «действие» сатиров, оттесненное Фринихом, могло энергично и успешно заявить о своих правах. Оно сделало это в лице поэта *Пратина* из Флиунта, маленького дорического городка по соседству с Коринфом. Началась борьба между тем и другим направлением, между Фринихом и Пратином, между ионийской трагедией героев и людей и дорическим «действием» сатиров. Примирителем явился великий законодатель трагедии – *Эсхил*; было постановлено, чтобы драматическая «трилогия» была посвящена серьезному изображению участи героев и людей, но чтобы за каждой трилогией следовала в качестве заключительного дивертисмента веселая сатирическая драма, как ее ныне принято называть.

Но об Эсхиле у нас речь впереди.

«Трагедия возникла из драматизованного заупокойного плача» – это, правда, не античное свидетельство, но все же хорошо обоснованная теория видного современного ученого. Действительно, древнегреческая заплачка имела драматическую форму, и притом хорически-драматическую: она требовала своего хора, хора плакальчиков или, чаще, плакальщиц, но требовала также и особых запевал – они так и называются (ἔξαρχοι), точь-в-точь как в дифирамбе. В лиризме хора находило себе выражение общее горестное настроение; запевалы вводили эпический элемент, прославляя доблесть и заслуги усопшего.

Заплачка искони была частью заупокойных обрядов в культе «героев», т. е. особенно почтенных мужей старины, родоначальников аристократических родов и основателей городских общин; специально в Афинах памяти этих героев были посвящены Анфестерии, «праздник цветов», в феврале. Есть таинственная связь между возобновлением растительной жизни и культом мертвых. Застывшая в зимнем сне земля, «открываясь» для пропуска живительных сил в растительные организмы – весна поныне называется в Греции «открытием», аниксис (ἄνοιξις) – открывается также и для дремлющих под ее поверхностью душ. И вот они вылетают наружу, рея вокруг мест, которые были им дороги при жиз-

ни; родственники и городские общины их приглашали, угощали яствами и питьем, тешили зрелищами, а затем, к концу праздника, безжалостно изгоняли, приговаривая:

«Вон, души! Анфестерии прошли».

В обряды этих Анфестерий без труда укладывается и заупокойный плач – а Анфестерии были древнейшим праздником Диониса в Афинах. В силу упомянутой только что таинственной связи, Дионис выступал здесь в двойной роли: он был и богом молодой растительности, и владыкой реющих в воздухе душ. В одном, впрочем, оба эти начала сходились: в общем дионисическом настроении экстаза. Дионисическая заплачка тоже требовала экстаза – или, вернее, вела к нему. Дикие вопли горя, удары в грудь, царапание щек и в придачу ко всему этому бьющая по нервам траурная музыка античной флейты (кларнета) – вначале аполлоновское видение в эпическом речитативе запевалы еще борется с надвигающимся хаосом опьянения, но чем далее, тем короче, тем реже становятся эти проблески, а под конец все тонет в безудержном вопле дионисического плача. Это – экстаз траура.

Его Солон запретил для частных похорон; отныне, в силу истинно греческого чувства, государственные поминки стали отдушиной также и для спертого в груди каждого гражданина личного горя. Психологию нам раскрывает беглое замечание Гомера об участии Ахилловых пленниц в плаче по убитом Патрокле («Илиада»):

...И в ответ ей заплакали жены.

Был им предлогом Патрокл – о своем они плакали горе.

А когда, вскоре после Солона и его запрета, Писистратом был учрежден майский праздник Великих Дионисий в честь Диониса-Элевтерия и этот новый праздник был украшен трагическими состязаниями – было естественно принять в этот новый обряд также и часть обрядности исконного февральского праздника и, главным образом, драматическую заплачку. Мы оставляем здесь в стороне вопрос, насколько исконная обрядность культа этого Диониса-Элевтерия (т. е. Диониса из Элевтер, беотийского местечка у подножия Киферона, лишь незадолго до Писистрата присоединенного к Аттике) шла навстречу этому приобщению; факт тот, что оно состоялось. Его результатом была господствующая, можно сказать, роль драматизованной заплачки в греческой трагедии, столь непривычная для современного читателя. Держалась она, однако, не только в силу традиции, но и по соображениям древнеэллинской народной психологии. Мы ее выяснили только что ссылкой на плач о Патрокле. Имея в виду античного слушателя, не приходится спрашивать: «Что ему Патрокл?..» или: «Что ему Гекуба?» Патрокл, Гекуба – это он сам; это его личное горе, но горе облагороженное, очищенное, просветленное ореолом поэзии. Так-то трагедия «путем возбуждения сострадания производит очищение этой страсти»; первая половина Аристотелевой фор-

мулы объяснена... «Очищение ли страсти? – спросят тут посвященные, – или очищение от страсти?» Не будем уверять себя, что мы это знаем. А впрочем, не из-за чего копыя ломать: ведь очищение от избытка страсти, от ее грубых и низменных форм, есть в то же время и очищение самой страсти. Во всяком случае – «τραῦδία – κάθαρσις» в смысле катартики Аполлона, великого обуздателя дионисического экстаза.

И действительно, первая трагедия, о которой мы слышим, – «Взятие Милета» Фриниха, – была сплошным плачем по жертвам раздавленного ионийского восстания. Дифирамбический элемент был оттеснен в пользу тренетического; это показалось афинским властям нарушением дионисического благолепия, и поэт был оштрафован. И здесь законодателем выступил Эсхил – об этом тотчас. Но и у Софокла роль драматического трена еще очень велика – слишком велика, по мнению читателя, не знакомого с историей и психологией античной трагедии. Ни одна трагедия не обходится без заплачки, вместе же взятые – они составляют более тысячи стихов, т. е. 10 % объема всех сохранных нам трагедий Софокла.

* * *

«Трагедия возникла из мистического действия Элевсинских таинств Деметры и Керы» – это равным образом построение современного, недавно скончавшегося ученого, которое

мы можем принять на тех же правах, как и предыдущее.

Действительно, в Элевсине происходили в присутствии посвященных настоящие драматические представления священного мифа Деметриной религии – о похищении Коры Аидом, о поисках за ней ее матери Деметры, о радостном воссоединении обеих богинь. Правда, то была Деметрина религия, мы же должны исходить из аксиоматического положения о возникновении трагедии из культа Диониса. Но эти две религии, помимо своей родственности – таинства обеих открывали человеку бессмертие его души, – были также и в культовом отношении соединены между собою с тех пор, как Элевсин вошел в состав афинского государства и Дионис был поставлен чуть ли не в сыновние отношения к Деметре, будучи принят в состав элевсинских божеств под именем Иакха. А что важнее всего – законодатель афинской трагедии *Эсхил* был родом из Элевсина, и влияние на его трагедию элевсинских мистерий засвидетельствовано Аристофаном, который перед драматургическим состязанием в «Лягушках» влагает ему в уста красивую молитву:

Деметра, ты, вскормившая мой ум,
Дай, чтоб твоих я стал достойным таинств.

Но что же мог привнести Эсхил в дионисическую трагедию из Деметриных таинств? Отвечаем: *перипетию*, перелом настроения, смену горя радостью – эту вечную тему религи-

озных «литургий», нахождение живым того, которого считали мертвым. И только перипетия давала ключ к разрешению вопроса: как соединить между собою оба основных элемента дионисовского действия, дифирамб и заплачку, экстаз радости и экстаз горя.

Так-то Эсхил стал законодателем трагедии. Несовместимое с углубленной трагедией сатировское действие он выделил, как было сказано выше, в заключительный дивертисмент; ему предшествовала серьезная трагическая трилогия. Не сразу сумел он сделать последнюю носительницей драматического действия; вначале это были лишь три кантаты, не всегда соединенные между собою единством фабулы... и современным людям, привыкшим считать драму, согласно этимологии слова, «действием», приходится всегда напоминать, что действием она стала лишь со временем, лишь благодаря Эсхилу, вначале же была лишь религиозным «действием». Да и при этом превращении мы можем наблюдать известную постепенность: вначале драматизация сказывается в том, что, связывая отдельные части трилогии между собой единством фабулы, поэт предполагает собственно драматическое действие совершающимся в промежутке между ними (пример: сравнительно ранняя «Данаида»). Лишь к концу своей жизни ему удалось настолько обуздать материал, чтобы достигнуть обратного отношения; в «Орестее» действие происходит на наших глазах и лишь недраматические пребывания предполагаются происходящими в промежутках.

Равным образом и внутренний состав каждой трагедии был определен Эсхилом. Заплачке было отведено обязательное, очень видное место: она могла обнимать до четверти всей трагедии. Остальная масса распределяется – в ранних трагедиях почти поровну – между хором и актерами; хору даются четыре крупных песни, из которых первая открывает собой трагедию, являясь «вступительной песнью» (пародом), вследствие чего она начиналась с длинного ряда стихов в маршевом анапестическом размере. В эту раннюю эпоху глашатайская формула: «Введи свой хор, Эсхил!» – не была еще анахронизмом. Позднее диалогический элемент был усилен за счет хорического и вступительной песни хора был предпослан пролог, дававший экспозицию драмы. Но так как в эту более позднюю эпоху Эсхил уже подчинялся влиянию своего младшего, но счастливого соперника Софокла, то весьма возможно, что эта реформа, со введением пролога включительно, была делом последнего. Во всяком случае, не по «Орестее», а по «Данаиде» нужно составить себе представление о том, чем было то наследие, которое принял от Эсхила Софокл.

* * *

Вот в настоящее время положение вопроса о происхождении трагедии. Она имеет не один исток, а четыре, если не больше; спор о том, который из них был настоящий, мы счи-

таем совершенно праздным – это все равно как если бы люди стали спорить о том, какая река является верхним течением Волги – тверская ли река того же имени, или Ока, или Кама. В той реке, которую мы называем греческой трагедией исторической эпохи, соединились все четыре названных потока, не считая тех, о которых мы не знаем. Но сила, заставившая их соединиться, была одна – всепобеждающая сила дионисического восторга.

Глава 4. Жизнь Софокла

Приступая к жизнеописанию Софокла, мы должны прежде всего предупредить читателя, что биографии поэта в современном смысле мы ему дать не можем; это – вина не наша, а наших источников. Вообще биографический интерес возник впервые среди древних эллинов, и это одна из их многочисленных заслуг перед культурой. Но – и это не менее для них характерно – он был ограничен деятелями далекого прошлого. В V веке люди живо интересовались жизнью Гомера, о которой не имелось никаких достоверных сведений, и старались дополнить пробелы традиции легендами, анекдотами, домыслами и вымыслами. Тогда жили Пиндар, Софокл, Аристофан, но никому и в голову не приходило собирать для потомства материалы для их биографии и характеристики – о единственном поразительном исключении речь будет ниже. Интерес к их жизни возник лишь в III веке, в александрийскую эпоху, когда вообще стали подводить итоги прошлому, – тогда-то и пришлось поневоле собирать уцелевшие струйки некогда так обильно текшей традиции. И в эту эпоху жили если не великие, то замечательные поэты – Феокрит, Каллимах, Евфорион; и опять их жизнь прошла не замеченной современниками, и опять должен был пройти весь историко-литературный период, к которому принадлежали названные поэты, и наступить новый – так называемый

римский, с I века по Р. Х., – чтобы наука и их могла удостоить своего внимания. Таким образом, история греческой литературы в своей биографической части представляется нам вечной песнью раскаянья; и античный биограф, как художник-реставратор, по словам Майкова, складывал воедино разбитые члены,

Трудясь с любовью, как будто он складывал вместе
Куски драгоценные писем от милой, безумно
Разорванных в гневе...

Только не в гневе, а, скорее, в равнодушии.

И все-таки мы были бы счастливы, если бы результаты этой восстановительной работы – т. е., согласно сказанному, труды о Софокле александрийских ученых вроде Аристофана Византийского – были нам сохранены. Но нет: письмо милой трагической Эллады было вторично разорвано в те темные столетия равнодушия и гнева – этот раз действительно гнева, гнева на все «языческое», – которые последовали за крушением античного мира. Наша задача – складывать отрывки отрывков; может ли при таких условиях получиться нечто связное и целое?

Но жалобами делу не поможешь; постараемся исполнить свой долг и дать то, что можно дать.

Софокл был вторым в ряду трех великих трагических поэтов Эллады, значительно моложе Эсхила и значительно старше Еврипида: взаимное отношение их возрастов хорошо выражено следующим синхронизмом: «Эсхил участвовал в Саламинском сражении (480 г.); Софокл в качестве эфеба был запевалой в торжественном пеане у воздвигнутого в честь этой победы трофея; Еврипид около этого времени родился». Отсюда уже древние вывели заключение, что Софокл родился около 496 г. Его детство, таким образом, совпало с десятилетием между Марафонским и Саламинским сражениями, проведенным афинянами в тревожном ожидании персидского погрома; под конец они были вынуждены оставить свой родной город на разграбление врагу и перевезти жен и детей по ту сторону Саронического залива, в пелопоннесский город Трезен. Среди этих детей должен был находиться, судя по возрасту, и Софокл; подобно прочим и он испытал великодушное гостеприимство трезенцев, которые не только приютили у себя семьи афинян и содержали их на свой счет, но и пригласили учителей, чтобы афинские мальчики могли продолжать свои школьные занятия. Так-то Софокл на собственном опыте убедился в силе панэллинской идеи; и хотя испортившиеся впоследствии отношения между Афинами и Спартой и не остались вполне без влияния на его

поэзию, тем не менее он в гораздо большей степени панэллин, чем его младший современник Еврипид, юность которого совпала с периодом усиления междуэллинской распри.

Родиной Софокла был *Колон*, предместье Афин, славное некогда своей живописной природой; как чуток был Софокл к его красотам, показывает его последняя трагедия «Эдип в Колоне», первый стасим которой содержит поэтическое прославление родного села поэта:

В землю гордых коней, мой гость,
Ты пришел, красоты отчизну дивной —
В край цветущий Колона; здесь
День и ночь соловей поет;
Звонко льется святая песнь
В шуме рощи зеленой.
Люб ему темнолистый плющ,
Люб дубравы священной мрак,
Кроткого бога листва многоплодная,
Приют от бурь и зноя;
Всегда с сонмом вакханок здесь,
Всегда, в пляске ночной резвясь, кружится
Он сам — Дионис желанный.

Здесь, небесной росой взрощен,
Вечно блещет нарцисс красой стыдливой,
Девы Кору венечный цвет;
Вечно реет шафрана здесь
Ярый пламень над пеной волн

Вдоль ручьев неусыпных.
В них Кефиса журчат струи;
День за днем по полям они,
Грудь орошая земли материнскую,
Живой играют влагой.
И хор муз возлюбил наш край,
И в златой колеснице к нам нисходит
Волшебница Афродита.

...Теперь боги оставили обезлесенный холм Колона, на выжженной вершине которого уныло возвышаются могильные памятники двух ученых-филэллинов. Но если путник не удовольствуется их почтительным посещением, если он в весенний день, обогнув оливковую рощу Деметры-Хлои, совершит прогулку по направлению к веселой деревне Колокиту, он и ныне еще может слышать и неумолчное пение соловья, и журчание ручейков, отведенных от русла Кефиса.

А впрочем, не одни только светлые божества избрали своим местопребыванием родину нашего поэта: здесь находился также так называемый «медный порог», таинственная пещера, через которую, по мнению жителей, можно было спуститься в царство теней. Здесь же была и роща Эриний-Евменид; здесь же предполагалась, – хотя не знали в точности где – и могила Эдипа, точнее говоря, то место, где его заживо поглотила земля. О нем ходило предание, что он некогда, сам того не зная, убил своего отца и женился на своей матери; когда это обнаружилось, он, в ярости ослепив се-

бя, долго скитался по эллинской земле, пока не обрел покоя в Колоне, в роще Евменид; здесь он – говорили – и поныне живет под землей, охраняя страну, которая дала ему убежище.

* * *

Таким образом, сама природа как бы назначила Колону быть родиной поэта; но насколько обстановка его родного села должна была располагать дух Софокла к мечтам и созерцанию, настолько его домашняя обстановка сближала его с реальной жизнью. Его отец Софилл – как и позднее отец Демосфена – был богатым ножовщиком; и, по-видимому, Софокл передавал впечатления своего детства, когда он напоминал в «Аянте» о том,

как булат багровый пыл теряет В воде студеной.

Или говорил в «Антигоне»:

Пусть раскалится в огненном горне
Железа сила: будет вдвое легче
Его ломать и разбивать тогда.

Но это еще не всё. Его род происходил из города Флиунта (недалеко от Коринфа); этим, по-видимому, объясняется то обстоятельство, что мы в семье Софокла встречаем культ

Асклепия, бога-врача, который во Флиунте почитался давно, между тем как Афины только в 420 г. установили его культ. От жрецов Асклепия требовалось исполнение не только богослужебных, но и врачебных обязанностей; таким образом, Софокл сделался врачом. Конечно, о научных принципах догиппократовской медицины мы не можем быть особенно высокого мнения: именно вследствие своего соединения с культом она сильно отдавала знахарством и лечила заговорами и внушением едва ли не более, чем разумными средствами. Все же, читая в «Аянте» стихи:

Нет места причитаньям
Там, где разреза требует нарыв, —

мы убеждаемся, что поэт в этой области держался довольно просвещенных взглядов. Но главное — то, что его деятельность как врача, с одной стороны, заставляла его знакомиться с природой и ее явлениями, с другой — сближала его с людьми. И та и другая сторона отразилась на поэтическом творчестве Софокла. Первой он обязан своими познаниями в области естественных наук и своей любознательностью вообще, а также и своим нерасположением к сверхъестественному (с оговорками, разумеется, о которых речь впереди); второй — своим поразительным реализмом в описании физических страданий человека.

Родовое жречество Софокла было, вероятно, причиной и

того, что афиняне сделали его жрецом одного своего государственного культа – культа героя-целебника, называвшегося по одному источнику Ал(к)оном, по другому – Амином, а вероятнее всего, и тем и другим именем. Это интересно потому, что в обоих этих прозрачных и равнозначущих наименованиях – как Алкон, так и Амин означает «Отвратитель», дополняя: болезней – скрывается самый славный герой греческой саги *Геракл-Отвратитель*. Таким-то образом наш поэт вступил в сакральные отношения к Гераклу; при своей глубокой религиозности он считал этого обоготворенного героя своим особым покровителем. В 443 г. афиняне избрали Софокла как одного из самых зажиточных своих сограждан на ответственную должность казначея делосского союза (*ἐλλήνωνταμίας*), казна которого еще десять лет тому назад была переведена Периклом на афинский Акрополь. По-видимому, к этой его должности относится легенда о золотой повязке – или чаше, – сохранившаяся в двух вариантах. Эта драгоценность была однажды украдена. Во сне Геракл явился Софоклу и посоветовал ему произвести обыск в необитаемом доме по правую руку от спуска с Акрополя. Софокл послушался его совета и нашел украденное; за это он посвятил Гераклу часовню как «Гераклу-Указчику». Это было, впрочем, не всё: приблизительно в одно время с часовней он посвятил своему герою гораздо более драгоценный памятник – свою трагедию «Трахинянки». Но все же своим сохранением легенда обязана была часовне: это был веще-

ственный памятник, вместе с которым естественно продолжала жить и память об его αἴτιον, т. е. событии, подавшем повод к его основанию, в качестве храмовой легенды (так называемой ареталогии), усердно рассказываемой привратником гражданам и приезжим.

И именно эта сакральная связь с богами-целебниками дала повод к тому, что и самому Софоклу после его смерти была оказана своеобразная, характерная именно для греческой религиозности почесть. Он был и сам приобщен к сонму «героев» в сакральном смысле слова – т. е. просветленных и прославленных душ, культ которых был долгом благочестия потомков. И подобно тому, как сами «герои», по верованиям эллинов, взамен своей смертной оболочки надевали другую, гораздо более величественную, светлую и прекрасную («εὐμορφοί»), так точно и имя, которое они носили при жизни, им заменялось другим. Софокл был прославлен под именем «героя Дексионa». Δεξιῶν означает «приемник»; наш античный свидетель объясняет это имя, не вполне для нас понятно, тем, «что Софокл принял бога Асклепия в своем доме и воздвиг ему жертвенник». Следует ли видеть здесь намек на родовой культ Асклепия в доме Софокла? Или, быть может, на выдающееся участие, которое наш поэт принимал в перенесении культа Асклепия из Эпидавра в Афины, состоявшемся в 420 г.? На это участие указывает и составленный Софоклом в честь божественного гостя пeан, отрывки которого были найдены в 70-х годах на месте

воздвигнутого именно тогда храма Асклепия. Как бы то ни было, Софоклу-Дексиону было сооружено особое капище на южном склоне Акрополя, и его культ был соединен с культом обоих его небесных покровителей: Асклепия и (Геракла-) Амина. О нем свидетельствуют найденные в конце минувшего века два постановления «оргеонов» (т. е. почитателей) «Асклепия, Амина и Дексиона». Они относятся ко второй половине IV века до Р. Х. К этому времени статуя Софокла красовалась в афинском театре, его трагедии вошли в состав постоянного репертуара Дионисий – но сам он жил в благодарной памяти его поклонников как герой-целебник и «приемник» великого друга страждущего человечества.

Соответствовала ли эта оценка желаниям поэта? Думаю, что да. Эсхил в составленном им самим для себя надгробии гордо заявляет о своем участии в битвах за освобождение Эллады и умалчивает о своих трагедиях; точно так же и Софокл в той глубокомысленной песне «Антигоны», где он изображает культурный прогресс человечества, не в поэте, а во враче видит лучший цвет этого прогресса:

Бездолен не будет он в грозе
Грядущих зол: смерть одна
Неотвратна, как и встарь,
Недугов же томящий бич
Уж не страшен.

Но мы забежали вперед, и даже очень, желая проследить

до конца развитие этой стороны естества нашего поэта. Возвращаемся к его юности.

* * *

Если, согласно греческой застольной песенке:

Лучший дар человеку – дар здоровья;
Дар второй – красота; достаток честный —
Ему третий дар; а за вином
Радость в кругу друзей – это четвертый дар,

то Софокл с ранней юности мог считаться счастливым обладателем всех четырех даров. О его красоте достаточно свидетельствует одно то, что афиняне именно его, 16-летнего отрока, избрали быть запевалой благодарственного пеана за Саламинскую победу; о том же свидетельствует для его зрелого возраста и сохранившаяся статуя Латеранского музея, по-видимому, копия той, которая была ему поставлена в афинском театре в последнюю четверть IV века до Р. Х. рачением тогдашнего правителя Афин оратора Ликурга. Это – Софокл времени «Антигоны».

Прекрасный и здоровый телом отрок был предназначен для гармонического воспитания, в котором гимнастика и музыка участвовали на равных правах с чисто научным образованием. Уже дважды упомянутое его участие в саламин-

ском пеане требовало от него, кроме указанных физических преимуществ, также и прекрасного голоса и виртуозной игры на лире – сохраненное нам свидетельство об этом участии нарочно подчеркивает, что он выступал «с лирой». Учился он у знаменитого в то время кифариста Лампра; его музыкальные способности были настолько велики, что он позднее сам писал музыку на лирические части своих трагедий, будучи одновременно и поэтом и композитором, между тем как, например, Еврипид должен был поручать другим лицам композицию соответственных мест в своих пьесах. Он был одинаково силен и как композитор и как исполнитель своих композиций: в одной из своих ранних трагедий, в «Фамире», он сам выступал в заглавной роли – роли дерзновенного кифареда, наказанного Музами за брошенный им безумный вызов, – и сумел пленить всех зрителей своей чудной игрой на кифаре, вследствие чего лучший живописец тех времен Полигнот (или кто-нибудь из его школы) и увековечил его как Фамира на одной из фресок, написанных им в знаменитой «Пестрой стое» в Афинах.

Подобно этой музыкальной сноровке, и физическая ловкость, приобретенная поэтом в афинских палестрах, пригодилась ему впоследствии на его драматургическом поприще. К его ранним трагедиям принадлежала и «Навсикая», написанная на всем известную прелестную тему из VI песни «Одиссеи». Утомленный герой спит в кустах; царица Навсикая с подругами после совместной работы стирки забавля-

ются игрой в мяч. Царевна хочет бросить мячом в прислужницу, но попадает в море. Девушки вскрикивают; герой пробуждается. Софокл перенес на сцену эту милую игру; роль Навсикаи он опять взял на себя и опять всем понравился своей искусной игрой в мяч.

Да, гимнастика и музыка процветали в те времена в Афинах; нельзя было сказать того же про науку, которую только Перикл насадил в Афинах в такую эпоху, когда Софокл был уже сорокалетним мужчиной. В первую половину V века с нею в Афинах было еще очень тихо, и незадолго перед тем освобожденная Иония была в этом отношении гораздо более передовой страной, чем город Паллады. Наивность афинских познаний в области науки доказывают уже географические и исторические экскурсы в трагедиях Эсхила. А так как Софокл был очень любознателен, то для него, не любившего отлучаться из родины, было настоящим кладом присутствие в Афинах одного из людей, привлеченных солнцем Перикловой эпохи из малоазиатской Греции, а именно *Геродота*. Будучи моложе Софокла возрастом, беспокойный галикарнасец значительно превосходил его знанием окружающего Элладу мира, который он изъездил почти на всем его известном эллинам протяжении. К нему Софокл привязался, как только можно привязаться к человеку, дающему нам то, чего нам недостает. Дружба обоих началась со времен около 450 г., когда Геродот впервые переселился в Афины; десять лет спустя поэт послал отсутствующему другу – он был тогда

в числе колонистов основанных Периклом Фурий в южной Италии – по неизвестному нам поводу (несохраненную) поздравительную элегию, начинавшуюся шутливо-обстоятельным определением времени:

Песню сию Геродоту Софокл посвятил; без пяти он
Лет был шестидесяти, тот же – семижды шести, —

дополняя, по остроумной догадке Гомперца, вторую половину пентаметра. Но интереснее всего – это следы знакомства с Геродотом в трагедиях Софокла. Так, в «Антигоне» героиня, превознося братскую любовь, повторяет рассуждения одной персиянки у Геродота; так, в «Алексадре» поэт перенес на Приамова сына Париса те подробности, которые Геродот рассказывает о детстве персидского цари Кира; так, в «Электре» он, вразрез с традицией, в описании сна Клитемнестры воспроизводит сон Астиага у Геродота; так, в последней своей трагедии, «Эдипе Колонском», он, не без натяжки, упоминает об одном египетском обычае, вычитанном им у Геродота; даже в своих (новонайденных) «Следопытов» он сумел вставить упоминания неизвестных афинянам кошки и ихневмона, которыми его ссудил Геродот. Другие мелочи мы пропускаем. В этих заимствованиях мы видим дань уважения поэта историку. Не всегда трагедия от них выигрывала – особенно это следует сказать об «Антигоне» – но их личный интерес тем не менее очень велик.

Как друг Геродота, Софокл принадлежал к тому блестящему кругу передовых людей, граждан и иноземцев, которых собрал вокруг себя вождь просвещенной и умеренной демократии Перикл. Не сразу, однако, пошел он по этой стезе. Панэллинский склад его души вначале увлекал его гораздо более в сторону той политики, представителем которой был сын марафонского победителя, увеличивший унаследованную от отца славу собственными подвигами в служении общей эллинской отчизне, *Кимон*. К тому же этот истинный представитель староафинского рыцарства сыграл немалую роль в жизни нашего поэта, благословив его, так сказать, на то поэтическое поприще, на котором ему было суждено добыть столько лавров.

Это было в 468 г. Царем трагической сцены был тогда Эсхил; наш поэт, двадцативосьмилетний юноша, если и не был вполне новичком на арене Диониса, все же выступал на ней всего второй или третий раз. До тех пор его вполне затмевал ореол его великого учителя; но тогда он выставил против его трилогии – нам неизвестной – свою, в состав которой входила трагедия из аттических преданий «Триптолем». Судьба светлого отрока, апостола Деметриной религии, учившего людей благам хлебопашества и оседлой жизни, едва не погибшего от козней своего варварского хозяина-царя и спа-

сенного непосредственным вмешательством самой благодатной богини, – задела афинян за живое: звезда старого поэта-жреца стала меркнуть перед новым восходящим светилом. Архонт – председатель состязания опасался, как бы авторитет избранных обычным путем судей не оказался слишком слабым для того, чтобы примирить между собою враждовавшие мнения. Стратегом был тогда как раз Кимон; незадолго перед тем он перенес останки Тезея, основателя афинской общины, из Скироса на родину, чем значительно воспламенил аттическое самосознание своих сограждан. И вот – предоставляем слово Плутарху («Кимон»), – «когда Кимон вместе со своими товарищами по стратегии выступил перед публикой и принес богу (Дионису) установленные возлияния, архонт не разрешил им уйти, а, взяв с них обычную клятву, усадил их на судейские места и предложил им разрешить спор, благо их было десять, по одному от каждой филы. Так-то этот агон и по обаянию судей превзошел все остальные; победа же была присуждена Софоклу».

Софокл не остался в долгу. Только что упомянутое перенесение Кимоном останков Тезея из Скироса в Афины было очень крупным событием в афинской жизни; мы можем это постигнуть чувством, представляя себе аналогичные события из жизни христианских государств – перенесение мощей св. Марка в Венецию и т. п. Мы не знаем имени того архитектора, которому Кимон поручил сооружение храма в честь героя на улице, ведущей от рынка к пещере Аглавры под Ак-

рополем, но его роспись он заказал товарищу Полигнота и второму после него живописцу Афин Микону. От Софокла можно было ожидать драматургического прославления того же события; и действительно, есть много оснований предполагать, что таковому служила его (несохраненная) трагедия «Скиросцы». Ее содержанием было отправление воспитанного на Скиросе Неоптолема под Трою. Вразрез с преданием Софокл предположил, что за ним отправились туда сыновья Тезея – а так как Скирос был местом гибели этого героя, то поэт получил прекрасную возможность вложить в уста одному из его сыновей хвалебную речь в честь отца. Кроме того, божество, которому в этой трагедии принадлежало решающее слово, – Артемида – должно было, обращаясь к нему, предсказать присоединение острова к Афинам и перенесение туда же и останков Тезея; так-то вся трагедия была вставлена в рамку славы героя, возвращенного Кимоном его старинной родине.

Шестидесятые годы были временем наибольшей славы и наибольшего влияния Кимона; неудивительно, что и молодой поэт находился в числе его приближенных. Победа при Евримедонте покрыла блеском его внешнюю политику; город Афины, оправлявшийся от персидского разгрома, он украсил новыми зданиями, причем ему помогал своим талантом другой его приближенный, лучший живописец той ранней эпохи Полигнот Фасосский. Главным творением последнего были фрески в «Пестрой стое»; мы видели уже, что

здесь был изображен также и молодой Софокл в роли Фамира — и в этом мы вправе усмотреть улику, что поэт тогда принадлежал к кружку Кимона.

Но те же шестидесятые годы были также временем восходящей славы Перикла, позднейшего друга Софокла; насколько его сближали с Кимоном его панэллинские писатели, настолько Перикл должен был его привлечь своими просветительными идеями, своим стремлением сделать Афины культурным центром Эллады. Софокл обладал незлобивой, миролюбивой душой; великодушный девиз Антигоны:

Делить любовь удел мой — не вражду —

был в то же время и его собственным девизом. А между тем сама жизнь заставляла его делить и вражду: Кимон и Перикл были врагами, вождь демократии роковым образом был поставлен в неприязненные отношения к вождю родовой аристократии. В течение шестидесятих годов слава Кимона победоносно отражала все направленные против нее нападения; но к концу этого десятилетия его великодушное увлечение панэллинской политикой подорвало его влияние. Он уговорил своих сограждан прийти на помощь теснимой илотами Спарте; Спарта оскорбительным образом отослала обратно присланный ей вспомогательный отряд; гнев оскорбленных обратился против Кимона; в 459 г. он посредством ostracism был изгнан на десять лет.

Кимон — изгнанник! Надо вдуматься в душу Софокла, чтобы понять всю горечь этой фразы... Мы слишком мало осведомлены о хронологии его трагедий, особенно ранних, чтобы строить вполне убедительные предположения о том, как отразились переживаемые им события на его поэтическом творчестве; все же совпадение всех улик позволяет нам верить, что одна из самых славных его трагедий, «Еврисак» — «трагедия двойной привязанности», как я ее называю, — была написана именно в эпоху изгнания Кимона. Дело в том, что ее герой Еврисак, сын Аянта, был родоначальником рода Филаидов, к которому принадлежал и Кимон. Умирая, Аянт оставил своего малютку-сына на попечение своего сводного брата Тевкра, но наказал ему вместе с тем быть опорой своего деда, Теламона Саламинского. Тевкр мужественно отстоял мальчика против козней врагов его отца в греческом стане и благополучно привез его по окончании войны на Саламин; но Теламон, огорченный смертью своего старшего сына Аянта и считая ее виновником Тевкра, изгнал его — и изгнанному пришлось основать новый Саламин на острове Кипре. Много лет спустя, когда Еврисак уже вырос, Тевкр вернулся на родину, рассчитывая на благодарность этого своего питомца. Но старый Теламон был непримирим — и в душе Еврисака началась «трагедия двойной привязанности». Как трогательно звучали его умоляющие слова за своего дядю и спасителя:

Он верною душой
Отстаивал отчизну; меж ахейцев
Он мужем был и брани, и совета...
...он в опасную годину
За дело жизнью жертвовать умел...
Жестокие ахейцы! О заслугах
Его забыли вы: по вашей воле
Он стал изгнанником и беглецом,
И равнодушны вы к его страданиям —

и какой отклик должны они были найти в сердцах афинян — соратников еврипедонского героя! Ровно четыреста лет спустя эта самая трагедия в переделке Акция тронула до слез собравшихся смотреть ее римлян: они отнесли выписанные слова к тогдашнему своему великому изгнаннику Цицерону. Если таково было действие переделки — каковым мы должны представить себе действие подлинника?

Афиняне не дали Кимону прожить в изгнании все десять лет, на которые он был удален из своей родины: он был возвращен уже в 454 г., притом по предложению самого Перикла. Оба руководящих мужа поделили между собой власть: Перикл остался вождем внутренней политики, Кимону была предоставлена внешняя. Софокл мог быть доволен. Но дни носителя панэллинской идеи были сочтены: смерть настигла его как раз тогда, когда исполнилось его заветное желание и он получил команду над флотом для завершения дела освобождения малоазиатских эллинов. По странному совпа-

дению он умер как раз близ того города, основание которого было связано с его родовыми традициями и в качестве такового прославлено Софоклом, – близ Саламина Кипрского, где его флот одержал последнюю блестящую победу над варварами.

* * *

Это случилось в 449 г.; с этого года Софокл уже нераздельно принадлежал Периклу – в течение ровно двадцати лет. С вождем непримиримой аристократии после смерти Кимона Фукидидом, сыном Мелесия (как мы его называем в отличие от знаменитого историка), его ничто не связывало: непримиримость – мы это уже знаем – не была в его характере. Напротив, лишь ostracism Фукидида весной 443 г. позволил окончательно выдвинуться в области внутренней политики как Периклу, так и Софоклу. Для Перикла с этого года начинается непрерывный ряд его стратегий; Софокл, как уже было сказано, в этом самом году был избран казначеем союзной кассы. Это далеко не было sinecurой: надлежало вновь организовать все дело и взимания союзнических взносов и управления ими согласно новым веяниям. Что Софокл успешно справился с этой задачей, имеющей столь мало общего с его поэтической деятельностью, – это мы вправе заключить из того обстоятельства, что афиняне вскоре затем избрали его на еще более важную должность – на долж-

ность стратега, в которой он оказался, таким образом, коллегой Перикла. Позднейшая легенда приписывает это избрание могучему впечатлению, которое произвела на всех афинян поставленная незадолго перед тем «Антигона» нашего поэта; мы пользуемся этой легендой для датировки этой трагедии, но в прочем позволяем себе думать, что причина дарованной поэту политической почести заключалась не в его поэтической, а именно в его политической деятельности как казначея союзной кассы.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.