

# ПОЭТ «ТРОЯНОК»



I

«Троянки» были третьей пьесой в тетралогии 415 года<sup>1</sup>.

Между трагедиями была довольно близкая связь, но совсем не та, что в «Орестее» Эскила, не на почве драматического развития сюжета, а лишь в общности самого мифа<sup>2</sup>.

Первая пьеса называлась «Александр» — по второму имени Париса. И здесь изображались, по-видимому, события, непосредственно связанные с злополучным рождением Приамида<sup>3</sup>.

Пролог принадлежал вещи Кассандре<sup>4</sup>, но на этот раз наперсница Аполлона рассказывала только прошлое. Незадолго до появления на свет Париса Гекаба видела во сне, что у нее родился горящий факел<sup>5</sup>, и бог — через Кассандру же — растолковал этот знак в том смысле, что ребенка, как только он будет рожден, следует устранить — иначе, став мужем, он приведет к гибели и царство, и самую Трою. Родители так и сделали. Только мы не знаем, в какой мере пролог Кассандры раскрывал дальнейшее. Конечно, случилось, как во всех сказках: слуга, который должен был бросить мальчика в ущелье Иды, пожалел его и отдал на воспитание пастухам.

На сцену Парис являлся уже взрослым. Не зная (?) о высоком рождении, но гордый блеском своей красоты и силы, он отправлялся в Илион на состязание и там побеждал братьев. Гнев царевичей, считавших его за раба, требовал от Приама казни дерзкого победителя. По отрывкам о доблести, не чуждой и рабам, можно думать, что поэт «единого» человека в будущем искусно подводил своего неузнанного царевича к самому краю бездны, попутно восхищая зрителей то видом грубой, хотя и осужденной на позор кичливости, то призрачной близостью непоправимого ужаса. Как

<sup>1</sup> *Aelianus. Var. Hist.*, 2, 8.

<sup>2</sup> Die drei Tragödien waren durch den zusammenhängenden Inhalt zu einer sogenannten Themen trilogie verbunden. Wilh. v. Christ. *Gesch. d. griech. Literat.* W. v. Schmid. 1900. I, 346, 5A.

<sup>3</sup> *Nyg. fab.* 91 — кажется, предсказан сюжет пьесы Софокла с таким же заглавием.

<sup>4</sup> Влияние Еврипида на Энию весьма вероятно ввиду Valro L. L., 7, 82; cf. A. Nauck. *Trag. gr. fr.*<sup>2</sup>, p. 378, ad. fr. 64. Cf. Wilamowitz-Moellendorff. *Gr. Trag.*, III, S. 260: к сожалению, знаменитый эллинист не приводит своих доказательств.

<sup>5</sup> Cf. *Nyg.*: uxor ejus praegnans in quiete vidit se facem ardentem parere.

совершалось узнавание? Вероятно, при помощи все того же старого раба. Как бы то ни было, но в конце концов родители, несмотря на предостережение Кассандры, принимали Александра во дворец. В этих очертаниях пьеса имеет вид пролога к «Троянкам». Но Еврипид едва ли думал об искусственном объединении «Александра» с уцелевшей частью трилогии. Нет основания предполагать, чтобы в словах Кассандры «Троянок» для слушателей тетралогии заключались какие-нибудь намеки на ее исполненное предсказание.

Трилогия открывалась с «горящего факела» в сновидении Гекабы, чтобы тот же факел, после целого ряда испытаний и мук, испепелял остатки уже подлинной Трои<sup>6</sup>. Эта черточка, конечно, была бы ценным эффектом для современного драматурга. Но она ничего не говорила уму философа сцены<sup>7</sup>. В сцене пожара, которая заключает трагедию «Троянок», нет даже имени Александра-Париса, и Гекаба не упрекает ни себя, ни мужа за то, что они не отказались вовремя от сына, родившегося при таких неблагоприятных знаках. Патетический Еврипид совершенно заслоняет в страшном финале пьесы поэта-ритора и дидактика, вся душа его в непосредственном ужасе положения этих женщин, среди проклятий молитвенно целующих родную землю<sup>8</sup>. У трагика не нашлось даже общего места<sup>9</sup> для заключения пьесы.

Несчастный город... Прости: торопят...

Туда, к ахейским ладьям, иду я<sup>10</sup> —

вот с какими «непосредственными» словами хор покидает оркестру.

Вторая пьеса тетралогии называлась «Паламед». Она не выходила из области Троянских сказаний, но ее арена была уже не Троя, а ахейский лагерь<sup>11</sup>. Невинное осуждение Паламеда, который погибал вследствие адских козней Одиссея, составляло сюжет драмы. Драма кончалась трагически и оставляла в душе горький осадок, но все же главным интересом было, по-видимому, не нарастание пафоса, а <ее> состязание между

<sup>6</sup> Eur. Tro., 1260 sqq.

<sup>7</sup> Зачеркнуто: «Но мы не имеем оснований думать, чтобы Еврипид использовал этот поэтический символ». — В. Г.

<sup>8</sup> Зачеркнуто: «В непосредственности ужасов гибели, отчаяния и унижений не различаешь даже философа». — В. Г.

<sup>9</sup> Зачеркнуто: «одного из столь привычных для него общих мест». — В. Г.

<sup>10</sup> Eur. Tro., 1331 sqq.

<sup>11</sup> Гипотеза у Элиана V. H., 2, 8; миф у Гигина cf. 105: Ulysses quod Palamedis Nauplii filidolo (?) erat detectus, in dies machinabatur quo modo eum interficeret... Palamedes dolo Ulyssis deceptus ab exercitu universo innoxens occisus est.

двумя умственными силами. На одной стороне стоял ум высшего порядка — «искуснейший соловей муз» — Паламед, который никого не огорчал<sup>12</sup>, на другой — была хитрость, отданная в услужение дурным инстинктам и совершенно чуждая муз. Драматург выяснил своей пьесой, что истинная мудрость неразрывна с благородством, что это не есть только часть человеческой души, а цвет, на который уходят все ее силы и все соки. «Кто говорит хорошо, — читаем мы в "Выборках" Стобэя, со ссылкой на Паламеда<sup>13</sup>, — дела же, о которых он говорит, позорны, я не хвалю мудрости того человека». И это общее место на почве трагического осуждения Паламеда приобретает более глубокий смысл.

Среди афинской публики софистика была в те годы только модной забавой. Но Еврипид любил ее серьезно, и потому и нет ничего мудреного, что миф Паламеда был разработан им с точки зрения его риторических эффектов<sup>14</sup>. Весьма возможно, что судьба Протагора, осужденного около того же времени в Афинах заочно и утонувшего по пути в Сицилию, судьба, отмеченная намеком Еврипида в его «Иксione»<sup>15</sup>, отразилась и в «Паламеде». Слова о невинно умерщвленном соловье муз во всяком случае удержались надолго. Их помнили даже в те годы, когда можно было, не боясь анахронизма, отнести их к Сократу, хотя сын Софрониска и пережил самого Еврипида на семь лет, а «Паламеда» на целых пятнадцать<sup>16</sup>. Беззащитные обвинители, продажные свидетели и легкомысленные судьи — в этих людях вокруг Еврипида недостатка не было. Ростки новой жизни пробивались среди сплошного распада старой, а жреческая реакция и всевозможные суеверия уживались в Афинах рядом с не только серьезным скептицизмом, но и самым дерзким кощунством<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> A. Nauck, a. a. o., p. 545, fr. 588: εἰς τοὶ κυρίων οὐκ ἐνδίκων | κρατεῖ τὸ θεῖον τὴν θίκτην τε συλλαβῶν.

<sup>13</sup> Stob. *Ecl.*, 2, 15, p. 188, 4; cf.: A. Nauck, a. a. o., 544 sq.

<sup>14</sup> cf.: v. Wilamowitz-Moellendorff. *Gr. Trag.*, III, S. 262. Вариант: «Среди афинской публики искусство софистов было к концу века в большой моде. Но Еврипид смотрел на него глубже. Для Еврипида мудрость великих учителей двоилась. Боги делили ее между Паламедом и сикофантами. В самом риторстве Еврипид видел, таким образом, не только блеск, но и...» — В. Г.

<sup>15</sup> Diog. Laert., IX, 55: Φησι δὲ Φιλόχορος πλεόντας αὐτοῦ εἰς Σικελίαν, τὴν αὐτὴν κατακοντώθηναί· καὶ τοῦτο αἰνίττεσθαι Εὐριπίδην ἐν τῷ Ἰξίον. Сравни: Schöll. *Beiträge zur Kenntnis der tragischen Poesie der Griechen*. Berl., 1839. I. P. 104 ff.; Fr. Planck. *De Euripidis Troica didascalica*. Gött., 1840. P. 44 f.; Hugo Steiger. *Warum schrieb Eur. seine Troerinnen?* *Philologus* 59. N. F. 13. 1900. 363 n. A.; Th. Gomperz. *Gr. Denker*, v. Prot.

<sup>16</sup> Филохор указывает на эту несообразность: Diog. Laert., II, 44. Cf. W. Nestle. *Eurip. der Dichter d. griechischen Aufklärung*. Stuttg., 1901. Kap. II A. 12; v. Wil-Moell., a. a. o., S. 262.

<sup>17</sup> Cp. Wil., a. a. o., 262.

Драматургически вторая пьеса тетралогии была связана с «Троянками» иначе, чем первая. В первой готовилась окончательная гибель Трои. Вторая заключала в себе угрозу для греков. Содержанием миф был такой: брат Паламеда, записав на дощечках печальное известие о его гибели, бросал это своеобразное письмо в волны, которые и должны были прибить его к берегам Эвбеи. Отцу казненного, Навплию, предлагалось отомстить грекам, ложными огнями заманив их флот в такую пучину, из которой не мог бы спастись ни один корабль<sup>18</sup>.

Итак, на почве внешней мифологической связи между трагедиями развивалась и другая, так сказать *идейная*.

Меньше чем через год после мартовских праздников 415 года произошли страшные события в Сицилии. Трилогия получила, таким образом, вид грозного пророчества. Но несомненно, что и раньше она была чем-то более серьезным, чем упрек, и более патетическим, чем предостережение. Легкомыслие троянцев, спасших Париса в первой пьесе, легкомыслие эллинов, осудивших Паламеда во второй, а в заключение ряд нечестий и бессмысленных жестокостей, вроде оскорбления Кассандры в храме и казни малолетнего Астианакта, — вот какую иллюстрацию к новой странице войны давал Еврипид согражданам<sup>19</sup>, и в этом отношении трилогия давала, конечно, более, чем одна уцелевшая для нас часть ее.

## II

«Ксенокл взял приз, а Еврипид вышел из состязания побежденным, и это с такими-то драмами». Вот что читаем мы у старого книжника, общившего нам сведения из протокола мартовского агона 91-й Олимпиады<sup>20</sup>. В частности, «Троянки» оставили не один след в поэзии Вергилия и Овидия. Они же вдохновили и Сенеку-трагика<sup>21</sup> на несомненно

<sup>18</sup> Зачеркнуто: «Таким образом, связь между тремя пьесами трагической трилогии выходила уже за предел мифа. Горьким пророчеством — как оказалось впоследствии — и горькой отповедью для публики 415 года развернулась знаменитая трилогия, где война оказывалась ареной не только несчастий и унижений, но также бессмысленной жестокости и дерзкого нечестия: легкомыслие троянцев, спасших Париса, легкомыслие эллинов, осудивших Паламеда потом <...>». — В. Г.

<sup>19</sup> Зачеркнуто: «в войне таится больше ужаса, чем сколько нужно этого ужаса для ее целей: война ослепляет, даже более — озверяет <...>». — В. Г.

<sup>20</sup> Ael. V. H., 2, 8.

<sup>21</sup> Вот аргумент этой трагедии (1180 стихов): греки, после разрушения Илиона, рассчитывая уже вернуться в отечество, удерживались противным ветром. Ночью появлялась тень Ахилла и объявляла, что им не уйти отсюда, если не будет в каче-

лучшее из его произведений — источник столько же произведений и французских трагедий позднего Ренессанса и дальше, вплоть до XIX века<sup>22</sup>. Но у новейших историков литературы, особенно немцев, знаменитая пьеса встречает, однако, чаще всего осуждение. Клейн, например, не видит в ней ничего, кроме избитых эффектов. «Троянки» являются, по его мнению, каким-то «трагическим попури», горшком из кухни ведьм, откуда появляются самые разнообразные катастрофы. Сдержаннее, но отнюдь не менее сурово относился к «Троянкам» и Отфр<ид> Мюллер<sup>23</sup>. Даже Христ<иан> Шмидт<sup>24</sup> видит связь отдельных сцен «Троянок» лишь в общем настроении.

Французы, наоборот, скорее склонны защищать трагедию 415 года<sup>25</sup>. Патэн по поводу отсутствия в ней пресловутого единства пишет замечательную страницу<sup>26</sup>. «Единства надо искать не в самих произведениях искусства, а в наших чувствах, в душе, где чувства эти данным произведением возбуждаются. Лучший пример — симфонии Бетховена; пускай бурным стремлением посылают они нам одна за другой гармонии столь различные, столь диспаратные, но наша чувствительность, охваченная волнением, сама приводит их в связь. Или у Микель Анж<ело> — эта огромная фреска страшного суда. Разве наша мысль не охватывает ее размеров и <не> покоряет себе ее громадности? Единство! Да разве един-

стве искусительной жертвы дана Поликсена, из-за которой погиб он и сам. Агамемнон, влюбленный (?) в Поликсену, противится этому. Происходит ссора с Пирром. Спрашивают Калхаса, который и объявляет, что жертва необходима, а также, что нужно убить Астианакта, скрытого матерью. Улисс уводит ребенка и сталкивает его с башни на Скейских воротах. А Поликсену, в брачном уборе, торжественно сопровождает на гроб Ахилла Елена, и там Пирр ее закалывает. — Н. Patin. *Ét. v. l. trag. graec. Eur.*, I, сн<оска> 12.

<sup>22</sup> Зачеркнуто: «В последнее время обаянию этих грандиозных сцен поддавали особенно часто французы. "Троада" (или "Троянки") этого стоика вплоть до XIX века своими риторическими эффектами заслоняла от новых поэтов <живой?> пафос еврипидовских сцен: и не только Шекспир, но даже Расин <доказательство> подтверждение <...>». — В. Г.

<sup>23</sup> *Gesch. des Dramas*, I, S. 428 f.; cf. Н. Steiger. <Warum>, а. а. о., 362 п. А.

<sup>24</sup> *Gesch. d. gr. Liter.*, I, S. 613. (Непонятно, к этому ли имени относится сноска. — В. Г.)

<sup>25</sup> Зачеркнуто: «Французы в суждении своем снисходительнее, хотя и стоят на той же точке зрения». — В. Г.

<sup>26</sup> Вариант (л. 2): «Защищают нашу трагедию французы: сначала Патэн, а в девяностых годах прошлого века (1893) — Дешарм. По поводу ходячего упрека в отсутствии единства Патэн написал в свое время следующую замечательную страницу. Мы выписываем ее здесь, потому что она, в сущности, легла в основу того, что позже было написано Дешармом, а может быть, и немцами: Штейгером и Вилламовицем». — В. Г.

ство заключается в том или ином размещении материальных частей, разве оно проявляется наружу? Единство — это замысел артиста, это общий смысл его произведения; единства может не быть, несмотря на самую симметричную правильность; и, наоборот, оно возникает иногда среди смещения из кажущейся путаницы. Как единства не достигают расчетом, так не может открыть его и анализ, а холодному суждению критика легче впасть при этом в ошибку, чем непосредственному чувству зрителя»<sup>27</sup>.

Еще дальше Патэн идет новейший исследователь театра Еврипида Дешарм. Он видит в «Троянках» строго художественный эсхилевский принцип композиции. Единство основано здесь не на развитии действия, а на том, что неподвижно — оно лишь постепенно и с нарастающим пафосом раскрывается перед амфитеатром с разных точек зрения<sup>28</sup>.

До сих пор о «Троянках» судили, таким образом, лишь объективно и на основании условно эстетических критериев<sup>29</sup>. Хотя еще Патэн указал на то, что критерием может служить только замысел поэта. Но его положение осталось чисто теоретическим. В применении же к «Троянкам» взгляд этот развили сначала Гуго Штейгер<sup>30</sup>, потом, еще полнее и определеннее, Виламовиц<sup>31</sup>. Эти филологи переносят центр тяжести с произведения на автора. Штейгер видит в «Троянках» пьесу, направленную против Гомера и кикликов. Не то — думает он, — чтобы к этому времени изменились взгляды автора на ценность эпических изображений, но для данного политического момента нужна была иная трактовка героического сюжета: перед Сиракузской кампанией идеализация троянских завоевателей казалась Еврипиду несвоевременной: ею оскорблялось его гражданское чувство, но главное, ей мешала живость аналогий между классическим мифом и настоящим положением дел, ареной живых и непосредственных впечатлений. Поколение Эсхила уже сошло со сцены, и теперь миф как язык, мифическая речь, немало выиграв в гибкости и условности выражения, утратила, однако, непосредственное свое обаяние. Теперь миф звучал уже куда дальше от предания и ближе к жизни. Дело было, может быть, даже не столько в самом Еврипиде, как в его времени, для которого стала уже недоступна религиозная поэзия писателей,

<sup>27</sup> H. Patin, a. a. o., p. 332.

<sup>28</sup> P. Decharme. *Eurip. et l'esprit de son théâtre*. Paris, 1893. P. 328: Euripide semble y revenir à l'art d'Eschyle, en nous messant sous les yeux, non une action qui marche, mais une situation pour ainsi dire immobile, dont on voit seulement, avec une émotion croissante, se succéder les aspects divers.

<sup>29</sup> Зачеркнуто: «В последние годы на трагедию "Троянок" было высказано два взгляда, резко отличных». — В. Г.

<sup>30</sup> а. а. о. в 1900 г.

<sup>31</sup> а. а. о. 1906 г.

помнивших еще конец VI века. Троя могла быть еще сказочной Троей для Эсхила, но у Еврипида преданию уже приходилось цепко держаться за музыку: в самой драме *Трою и ахейский лагерь населяли люди, резко отличающиеся от гомеровских*: в словах, как Одиссей или Менелай, было другое содержание — хитрость перестала быть божественною, а слово «Спарта» вызывало представление не о тростниках на Евроте, а о политике басидеев<sup>32</sup>. Вот в каком смысле я понимаю мнение Штейгера, по крайней мере, одну сторону этого мнения. Но аугсбургский филолог пошел дальше. Он несколько раз в своей превосходно написанной статье<sup>33</sup> указывает на патриотическую цель Еврипида: поэт, по его словам, имел в виду *предостеречь* граждан от войны с Сиракузами. «Не поэт создавал драму, который в веселой ясности духа преследует высшие цели своего искусства, а гражданин Атики выковывал из этой драмы оружие, чтобы удалить им от родины грозящее ей бедствие». Цель, приписываемая этими словами Еврипиду, кажется мне, однако, несколько неопределенной, а самые слова, <ее поясняющие>, грозят Еврипиду упреком в тенденциозности, которой автор, вероятно, не имел в виду ему делать. Кроме того, флот с опозданием ушел через три месяца после Мартовских Дионисий: не было ли предупреждение запоздалым?

Но менее всего нравится мне в статье Штейгера фраза о том, что «Троянок» писал *не поэт*. Или под словом «поэт» почтенный филолог разумел здесь лишь *eine schöne Seele*. Но ведь таким Еврипид и никогда не был. Радость творящего, о которой точно упоминается в одной из его трагедий, не была для Еврипида состоянием, которым творчество его определялось, — она является, скорее, его следствием, она была для него тяжело добытым и дорого стоящим результатом поэтической работы; веселый спутник нагонял поэта лишь в дороге.

Может быть, впрочем, я недостаточно вник в концепцию аугсбургского филолога. Он кончает свою статью так: «Еврипид явился в эллинский мир, чтобы со сцены уничтожить его юношеские идеалы. Его сердцу делает честь, что это оказалось для него далеко не легким: он редко смеялся».

<sup>32</sup> Вариант (л. 3): «<...> момента нужна была иная трактовка трагических сюжетов. Еврипид не мог идеализировать троянских завоевателей при наличии той сомнительной Сиракузской авантюры, которую решили к этому времени эпигоны троянских победителей. Помимо сознательной цели даже тут, впрочем, действовала живость аналогии между мифом и действительностью. Изменился с Эсхила и самый миф как форма драматического изображения; не тот стал миф и как поэтическая речь. Миф выиграл в гибкости, но зато он потерял ущерб в непосредственности своего обаяния. В словах "Одиссей" и "Менелай" теперь оказывалось другое содержание, — хитрость перестала быть божественною, и звук «Спарта?»». — В. Г.

<sup>33</sup> S. 398 f., 399.

Но где же видеть центр штейгеровского представления? И эти последние слова, не противоречат ли они отчасти вышеприведенной фразе о том, что<sup>34</sup> по условиям времени Еврипид не мог оставаться поэтом, творящим в веселой ясности духа? Может быть, как раз наоборот, черта скорби и была характерной именно для *поэтического* облика Еврипида.

Как бы то ни было, работа Штейгера интересна уже тем, что центр тяжести при анализе «Троянок» перенесен в ней с произведения на концепцию, и даже глубже, в душу ее автора и в среду, где зародилась эта концепция<sup>35</sup>.

Виламовиц тоже пишет об авторе «Троянок» более, чем о самой пьесе. Но у него уже нет стремления выделить, подобно Штейгеру, концепцию «Троянок» и Еврипида, как ее пережившего, в нечто обособленное от представления о личности и поэзии Еврипида вообще<sup>36</sup>.

415 год своей трилогией<sup>37</sup> не дал особого Еврипида: но он как бы отделил и углубил в облике поэта его характерные черты, он показал его *более Еврипидом*.

«В «Троянках», — пишет Виламовиц<sup>38</sup>, — мы видим и слышим довершение несчастий, обрушившихся на дом и царство Приама. Хотя в заключении <трилогии> победоносный флот и начинает свое обратное плавание к берегам отчизны, но мы с полной доверенностью знаем также, что и он не уйдет от гибели. Нигде ни проблеска света, утешения, надежды, ни искры справедливости, ни на земле, ни на небе. Сами боги действуют лишь по личным побуждениям. Вот чему учит трилогия в целом, полный контраст с Теодицеей<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> Зачеркнуто: «некоторые высшие, хотя и временные соображения». — В. Г.

<sup>35</sup> Вариант (л. 4–5): «Где же видеть суть штейгеровского суждения об Еврипиде? Нам бы хотелось переместить ее в конец статьи и, оставив Еврипида — гражданина Афин упрекать, волноваться и грозить, — видеть в самой скорби драмы, только более глубокой, более нашей скорби, характерную черту его поэтического облика. Важно в статье Штейгера, во всяком случае, то, что это он — и не первый ли? — при анализе «Троянок» решительно перенес внимание с пьесы как таковой на пьесу как осуществление поэтического замысла, и что это он же сделал попытку осветить «Троянок» не только психологически, но и исторически, в связи с условиями времени, которые определяли самую концепцию «Троянок». — В. Г.

<sup>36</sup> Вариант (л. 5): «Но при этом им сделан уже большой шаг вперед: перед нами возникает теперь уже не обособленный автор «Троянок», как у Штейгера, а весь Еврипид». — В. Г.

<sup>37</sup> Вариант (л. 5): «так думает Виламовиц». — В. Г.

<sup>38</sup> S. 263.

<sup>39</sup> Здесь должна была кончаться цитата из Виламовица, далее шли зачеркнутые слова самого Анненского: «Действительно, последний якорь для сердца, ищущего верить в возможность осуществления Справедливости, оборван для Гекабы, этого центрального персонажа трагедии, когда». — В. Г.

Правда, Гекаба, молясь Зевсу<sup>40</sup>, и говорит при этом<sup>41</sup>, что готова была поверить, что силы и законы естества, которые управляют и бытием и возникновением, чужды нравственного безразличия и что они ведут нас, хотя и непонятным для нас путем, но к справедливому концу». Но и этот якорь оказался под конец у Гекабы-Еврипида оборванным: царица по глазам Менелая увидела, что угроза его Елене никогда не осуществится, и что Афродита-безумие победит и здесь так гордо провозглашенную и суровую Правду<sup>42</sup>.

Виламовиц вовсе не хотел, однако, представить нам Еврипида безнадёжным скептиком, а самую драму «Троянок» сплошным воплем отчаяния. Напротив, мастерски сделанный анализ пьесы открывает в ней целый ряд оттенков и показывает нам сложную творческую работу. Знаменитый эллинист сказал об авторе «Троянок» нечто более новое и значительное. Виламовиц открыл в нем пророка, но не в обычном, а в высшем смысле этого слова<sup>43</sup>.

«Еврипид» Виламовица «собирает в своей душе все настроения и впечатления времени, чреватого бедами, времени, которое угнетает сердца афинян, так как они не в силах проникнуть взорами в туманное будущее. Но взор пророка просветлен солнечным оком его духа, который различает в окружающей нас сумятице вечные силы Справедливости и Искупления или ясно видит, по крайней мере, *ответственность свободного человека, кузнеца собственной судьбы*»<sup>44</sup>.

Это глубокомысленное суждение об Еврипиде требует особого внимания. Трагедию создал свободный и ответственный человек, человек закона и гражданской свободы, как некогда в эпосе отразился человек инстинктов и традиций, счастье которого скрывалось в коленях у сидящего бога<sup>45</sup>. Но, являясь формой ответственности, трагедия безмерно

<sup>40</sup> Зачеркнуто: «молится какому-то странному Зевсу». — В. Г.

<sup>41</sup> Так понимает молитву Гекабы (vv. 884–888) Виламовиц: а. а. о., 283 п. А.

<sup>42</sup> Вариант (л. 6): «По глазам Менелая царица увидела, что его угроза Елене на том и кончится, что он ей простил: Афродита-Безумие еще раз одолеет столь гордо провозглашенную Менелаем и суровую Немесиду». — В. Г.

<sup>43</sup> Вариант (л. 6): «Анализ драмы в предисловии к немецкому переводу "Троянок" показал нам, однако, что для Виламовица "Троянки" отнюдь не являются лишь однообразным по природе своей воплем отчаяния: мастерский разбор деталей заставляет читателя открывать в драме сложную работу, в которой, однако, автор далеко не везде хотел искать художественной гармонии». — В. Г.

<sup>44</sup> а. а. о., S. 289.

<sup>45</sup> Зачеркнуто: «Эпос отражал человека, привыкшего ждать среди традиционных условий, вымаливавшего счастье у богов, человека, счастье которого лежало на коленях у богов». — В. Г.

повышала нравственное достоинство человека. Феомах на сцене погибал уже не от зависти бога, а от им же проявленного дерзания, погибал среди своего дерзания. И если в эпосе кара нечестивца являла силу божества, в трагедии она давала чувствовать силу человека. Великие спутники художественного интереса — Страх и Сострадание вели мысль не к обожествлению Безвестной силы — нет, они возбуждали в зрителях невольное *сочувствие* к Беллерофонту или Иксиону, и это чувство властно возникло в душе наряду с представлением о Нравственном законе, который действовал через носителя божественного имени. Таким образом, понятие об ответственности, с одной стороны, и нравственный закон, с другой, связаны с понятием о трагедии вообще.

Слова Виламовица о человеке Еврипида как кузнеце собственного жребия не являются, однако, общим местом. Идея искупления и отчета не только окрепла, но она значительно прояснилась и к тому времени, когда Еврипид создал «Троянок», приобрела новую трагическую силу.

Пиндар еще умел примирять Ксенофана с Дельфийцами. В трагедии Эсхила бог был тоже еще нравственной нормой, или, правильнее, нравственная норма была для него божественным бытием. Такова была атмосфера, в которой жили эти поэты. Но во второй половине V века Афины стали мировым рынком, а физика Диогена из Аполлоний решительно выдвинула вперед механический принцип мироустройства и жизни, и Еврипид не мог уже не видеть в предании всей его иррациональности. Ему приходилось искать новых путей, и физики, конечно, его не удовлетворяли. Но, не будучи философом или, точнее, — родившись поэтом, — Еврипид не создал для себя иных, полнее объёмлющих мир религиозно-философских критериев. Он не мог и гармонизировать мифа с моралью, т. к. в его атмосфере (?) они расходились безнадежно. Безбожие Еврипида не было, однако, ни злобным, ни легкомысленным, ни дерзким, иногда трагичным, часто только скорбным<sup>46</sup>. Именно такой момент — все эти уже не сказочно, а жизненно прекрасные явления; разве они всем своим обаянием не доказывали по крайней мере, что божество

<sup>46</sup> Вариант (л. 7): «Но во второй половине века Афины были уже мировым рынком, а физика Диогена из Аполлоний решительно выдвинула вперед механический принцип мироустройства и жизни. Еврипид не мог не видеть не только иррациональных моментов мифа, но и иррациональности мифа вообще. Между тем творчество требовало бога; религиозно-философский критерий был все так же необходим для поэта, хотя время и посылало его в школу к физикам и риторам. Ответственность Еврипида — это ответственность безбожника перед богом, которого он ищет, безбожника, который никогда не был, однако, ни злобным, ни дерзким, ни легкомысленным, а был только трагически скорбным». — В. Г.

есть и что божество есть точно божество<sup>47</sup>. В других случаях Еврипид-искатель был менее патетичен. Иногда он зарисовывал для своей сцены контуры людей средних, просто «желательных», тех людей, которые, никого не восхищая, обеспечивали, однако, городу порядок и даже будущее. Таковы были, например, его деревенские джентльмены из «Ореста» и «Электры»<sup>48</sup>.

Но в «Троянках» поэт попробовал обойтись без этих, да и вообще без всяких, прикрас и утешений<sup>49</sup>. И тем грознее, конечно, прозвучал вопрос об ответственности. «Троянок», однако, мог все же написать только поэт. Оттого-то именно драма эта и бьет, точно молот (*die Wirkung ist gerade darum so zermalmend*), что перед нами не тенденциозное сочинение. Совсем не предостерегает Еврипид, а там... будь что будет. Но он знает предстоящее и так же мало может молчать о том, что он знает, как и его Кассандра. Знание не утешает его и не наполняет гордостью, а разрывает сердце ему на части. И обоим им не верят. Но и тогда и теперь случилось «именно то, о чем они говорили»<sup>50</sup>.

### III

Меня не вполне удовлетворяет, однако, и объяснение Виламовица. Мысль моя не может остановиться на аналогии с Кассандрой, когда речь идет о художнике, через четыре года после «Троянок» создавшем в «Елене» новый драматический жанр и умершем ранее, чем успели оформиться те новые формы творчества, которые он только наметил в «Вакханках».

Меня интересует в «Троянках» их чисто поэтическая сторона. Среди безнадежности исканий моралиста я различаю, или мне, быть может, только кажется, что я различаю, — целую скалу художественно подобранных оттенков, где осуществляется совсем иной уже, не этический

<sup>47</sup> Вариант (л. 8): «...умирающая Поликсена, почти детский епос, светлый, только что и на мигну — но какую мигну! — расцветший героизм Ифигении, — все эти уже не сказочно, а жизненно прекрасные явления, разве они самим обаянием своим не доказывают, что божество и точно есть». — В. Г.

<sup>48</sup> См. выше, во введении к этому тому. Вариант (л. 8): «...и в них, в этих деревенских джентльменах из «Электры» и «Ореста» он искал будущего». — В. Г.

<sup>49</sup> Зачеркнуто: «В «Троянках» он попробовал внести в картину глубокого нравственного распада и запустения новый принцип, и без этих прикрас и утешений — так думает Виламовиц. Вопрос об ответственности прозвучал тем грознее. По контрасту со Штейгером — и в этом, я думаю, Виламовиц совершенно прав — автор считает, что в Еврипиде «Троянок» «творил исключительно поэт». — В. Г.

<sup>50</sup> Wil., а. а. о., 290.

принцип<sup>51</sup>. И точно — перед нами странная трагедия. Она лишена всякой борьбы. Это драма осужденностей, драма, не встречающая препятствий тем более от того жестокой и бессмысленной злобы, драма пассивности, переходящей в тупость, безумия, которое покорно отдает факел, отчаяния, которое только иронически улыбается.

Даже пролог в этом отношении характерен. Он принадлежит богам. Посейдон — вот первая *личина пассивности*, которая не раз сменится потом в течение самой пьесы на подобные же. Боги пролога доведены Еврипидом до пределов механичности. Покончив с программной частью своей речи, Посейдон уже готов навсегда расстаться с Троей. Положим, любовь к этому городу, по словам Посейдона, никогда не покидала его сердца, но куда же, спрашивается, приходиться богам, если разорены жертвенники, да и к кому, если никто их сюда не призывает. Все это чересчур уж обнажено: бог сведен здесь на принадлежность культа, да еще сам же об этом и объявляет. Между тем на сцену приходит Афина. И Посейдон без малейшего спора даже соглашается служить ее планам. Взбучить Эгейское море?..<sup>52</sup> Ничего не может быть проще. В нескольких стихах намечается весь план катастрофы<sup>53</sup>; гибель решена в двух словах дружеской беседы между родственниками<sup>54</sup>.

Сама трагедия, точнее сердцевина трагедии, распадается на три части, из которых первая принадлежит Кассандре, вторая Андромахе и третья

<sup>51</sup> Вариант (л. 9): «Меня интересует в "Троянках" их чисто поэтическая сторона. И мне кажется, что среди безнадежных исканий моралиста я различаю эстетический план, узор, с художественно подобранными оттенками, что я различаю нечто заветное, целиком никому не сообщаемое, да и не сообщимое по самой природе своей. — но в сущности более близкое каждому истинному художнику, а особенно болевшему «бессмыслицей существования», потому что это как-никак *выход* и оправдание, чем Сицилийский флот и аграрная политика». — В. Г.

<sup>52</sup> v 82.

<sup>53</sup> vv. 87 sqq.

<sup>54</sup> Слова Посейдона v. 51 sq. Вариант (л. 10): «<...> посредством изучения поэты в целом, в его произведениях и обстановке. В основе всякого эстетического суждения лежит, таким образом, *сравнение*, но не явления с его идеей, не конкретного с его абстрактом, а лишь частного с общим, т. е. сопоставление *фактов* разных категорий. Концепция "Троянок" есть лишь суммарное выражение *всего Еврипида*, поскольку он выразился в данной пьесе. С этой точки зрения пролог нашей драмы получает другое освещение, и его нельзя не признать очень удачным, потому что зритель вошел этим прологом в тот самый круг мыслей, и ему сразу же сообщалось то именно настроение, которое делало его, зрителя, как бы участником в художественной жизни поэта. Зритель инстинктивно ждал и потом искал личин Посейдона и Афины, т. е. *пассивности* и *грубости*, и в дальнейшей смене явлений, и, конечно, он радовался, находя их, хотя и не мог формулировать своей эстетической радости, как делали это потом критики». — В. Г.

Елене. Эти части, в свою очередь, заключены между двумя, начальной и конечной, где на сцене все внимание привлечено Гекабой. Средние сцены приблизительно одинаковой продолжительности, пролог и исход драмы также<sup>56</sup>.

Но на какой же почве развернется трагедия *пассивности*? Война окончена, и пали корифеи, и Гектор и Ахиллей, не только разорено царство, но целый мир уходит. Осталась добыча. Золото уже погружено на корабли. Теперь делают рабынь. От самого города уцелела одна Скейская башня, чтоб было откуда сбросить еще малютку Астианакта, Гекторова сына. О воннах что-то не слышно, их место заступили победители, женихи, поджигатели, праздные, жадные и слегка растерянные люди. Вот и награда: три невесты, старуха и ребенок.

Посмотрим прежде всего на невест. Первая из них Кассандра — не та же, конечно, что сорок лет тому назад у Эскила, да и момент не тот. Там, в «Агамемноне», за медный порог Микенского дворца медлила ступить ясновидящая царевна, которая с ужасом и еще более с отвращением видела наперед картину гнуснейшей расправы. Там было существо, не соизмеримое ни с каким другим — существо с двумя регистрами чувств, с двумя жизнями, странно сошедшимися, чтобы сейчас обоим разом почернеть и с болью оборваться. Но, всмотревшись пристально в это столь странно, казалось бы, *единое* существо, вы различали в нем не только два, а, пожалуй, даже целых три<sup>56</sup>. Визионерка прикрывала собою дикую натуру оскорбленной царевны, и сквозь слова Аполлона нет-нет да и прорвется злоба женщины к женщине, но и та, чтобы уступить усталому разумью поэта. «С меня довольно жизни, — говорит Кассандра уже на пороге и еще прибавляет в тихом раздумье: — О доля смертных! Счастливый все равно, что тень, а несчастен ты, и, чтоб уничтожить всю картину, довольно прикосновения мокрой губки...»<sup>57</sup>

Эскил мощно синтезировал свои мысли, Еврипид, наоборот, любил развивать их аналитически. Вот отчего то, что добываешь теперь из текста «Орестей» анализом, то у Еврипида приходится, наоборот, обобщать и возводить к единству в концепции. У Еврипида за Кассандрой пришли. Ее приказали доставить к Агамемнону. И вот, одетая невестой, с факелом, среди недоумевающих подруг, она выходит, чтобы вместе с Еврипидом торжествовать перед амфитеатром победу и начало расплаты. Тут

<sup>56</sup> Первые около 200 стихов в каждой, вторые приблизительно по сто. I. 1) vv. 294–461; 2) vv. 577–779; 3) vv. 860–1060. II. 1) vv. 1–95; 2) vv. 1240–1382.

<sup>56</sup> Зачеркнуто: «У Эскиловой Кассандры было целых три маски...». — В. Г.

<sup>57</sup> Ag. vv. 1281 sqq. Cf. мою книгу «Миф об Оресте» и статью в следующем томе этого издания.

нет ни медленно и с трудом выступающего наружу пламени Эсхиловой Кассандры, ни чисто физического отворачивания ее от этой в безумном одиночестве переживаемой как бы начерно жизни, которая, наверное, придет снова и еще более теперь оттого омерзительна. Перед нами патетический софист, но так сильно и подлинно у самого Еврипида чувство ужаса перед всем происходящим и уже готовым произойти, что художественно нас нисколько не оскорбляет эта сознательно и дерзко модернизированная Кассандра Еврипида. Я сказал «софист», — но связь Еврипида с Кассандрой может быть проведена гораздо глубже, чем намечается этим словом. Кассандра — превосходный символ для поэта, не потому только, что он — патриот, страдающий от непонимания близких, которых он хотел бы спасти, и даже не потому, что он чувствует, что *их нельзя спасти*. Нет, Еврипид интереснее сближается с Кассандрой в моменте эстетическом. Заметьте эту комбинацию ужаса и радости. То, что происходит вокруг поэта, есть часть его самого, и в то же время он тоже может смотреть со стороны, и мало — смотреть, любоваться на это может. Радость Кассандры безумна, но это самая живая и естественная радость, потому что художник не только испытывает все то, что дает теперь Кассандре ее безумную радость, но это именно он первый и даже единственный созерцал уже когда-то то, что развернется теперь перед зрителями.

Вид Кассандры, точно, сумасшедший. Она неровно держит факел, а брачная песнь выходит у Кассандры такая раздирающая, что на нее, по словам Гекабы, нельзя и отвечать иначе, как слезами<sup>38</sup>, — да и сама меада такой страшной и отчаянной кажется Талфибию (афинянин этот любит женщину терема), что ее появление на сцене давало, конечно, большой простор для искусного лицедея. Но не надо все же забывать, что в основе Кассандры положен Еврипидом не мифический образ и, может быть, даже не театральный. Кассандра Еврипида по замыслу не только лирична, она субъективна, она мысль и даже наспех одетая мысль. И все-таки это не мешает имени Кассандры вызывать для нас в словах Еврипида нечто прекрасное. Пассивность не имеет личины выразительности. Посмотрите, — призрачная и в то же время самая подлинная для безумной радость; торжество блестящее, но трагическое и заглобное, такое торжество, которого, может быть, никто даже и не отметит, даже связать с будущим не свяжет; торжество вдали и лишь в мысли, а тут же рядом, притом скоро, и ужасная несомненность, вся эта страшная Микенская баня<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> *Тро.*, v. 351 sq.

<sup>39</sup> Еврипид и здесь, как в «Геракле» при появлении Лиссы, а позже в «Вакханках», для изображения игры Д<иониса> с Пенфеей прибегает к восьмистопному трохею. Стихи 444–461 не могут, однако, идти в параллель с эсхилловскими (ст. 1082 сл. и

Но вернемся к анализу концепций обенх Кассандр. На чем держалась та, эсхилоская? На какой мысли, на каком поэтическом настроении автора? Эсхилу надо было заразить зрителя не только сознанием, но ощущением ужаса и гнусности убийства, заразить отвращением перед ложью, дать ему всю непосредственность, всю подлинность зверства, не проводя перед амфитеатром самой картины убийства, т. к. это шло бы против традиций театра, да и эстетически оказывалось бы неприемлемым. Вид Кассандры гораздо сильнее заражал и страхом и жалостью. С нею на сцене невидимо присутствовал бог, около нее слышался чей-то твердый, но сверхчеловеческий шаг. Таким образом, религиозное чувство гениально сочеталось у Эсхила с непосредственным ощущением, а грубо ощутимую в его сцене природу пронизывал нездепше яркий, хотя и не мучительный огонь. Воюсе не того искал Еврипид.

Там, у Эсхила, пурпур и лeсть обманывали жертву, они завлекали ее. Надо было сделать их если не для царя, то для публики преступными, оттенить самую мерзость ужаса, дать амфитеатру большее почувствовать, что соблазны Клитемнестры грязны и отравлены. Здесь у Еврипида некого и не в чем ни уверять, ни разуверять. Напротив, горе и унижение слишком очевидны. Вот Троя дымится, вот Гекаба остриженная, седая, и у нее дрожат поги. И вот в толпу этих беспорядочно плачущих женщин, упавших духом и еле способных связывать слова, Еврипид вводит ясную мысль, одев ее в радостно-злбные цвета. Надо поднять настроение, надо кричать среди плачущих, петь среди траурных и весело грозить среди робко подавленных.

И амфитеатр у Еврипида был уже не тот, этих людей куда же труднее увлечь — они больше видели и привыкли больше сомневаться. Притом они уже не находят вкуса в сценической игре без игры мысли, ни в борьбе без атлетики, ни в споре без софизмов.

И вот Кассандра «Троянок» должна рассуждать. Ее, может быть, не поймут теперь, но иначе не стали бы и слушать. И вот самой пассивной из обреченных, потому что обреченность открывается ей не за несколько минут, как там, у Эсхила, а за долгую смену дней, ей, с чужим голосом и внешней волей, ей, живущей в холодном Фебовом экстазе, приходится увлекать других красотой рассуждения, силой острой и резкой мысли, яркой игрой ума и красноречия.

Да, ахейцы куда же несчастнее троянцев, и, помимо нависших над ними бед, даже мертвые, бывшие ахейцы, и те несчастнее троянцев. За что по-

---

далее ст. 1126, у Г. Герм. 1131): «Скоро вся теплая от божественного шепота я буду простерта по земле». Дальше в тексте зачеркнут конец предложения: «которую раз навсегда уже вложил в ритмы Эсхил». — В. Г.

гибли они, кто их оплакал и схоронил? А троянцы? О, троянцы счастливы славой, которую от них не может отнять уже никакое несчастье. Они счастливы и потому, что боролись за родину и умирали дома.

Мысль Кассандры торжествует и над собственной смертью:

А мое нагое тело в ров закинут. И поток  
Привлечет его к могиле жениховой. Там меня  
Звери хищные расташут, Аполлонову рабу.  
<...> Но  
Я готова. Долго ль будешь ветра ждаль для парусов,  
О жених мой? Из Эринний, трех Эринний, я одна  
На твою досталась долю! Ты, родимая, не плачь!  
Троя, родина! Вы, братья под землею! Ты, отец,  
Что нас поднял, до свиданья! Ждите, мертвые, меня.  
Я сойду к вам, торжествуя и Атридам заплатив<sup>60</sup>.

В этих словах нет раздумчивой красоты чувства, с которым Кассандра Эсхила ступала за медный порог чертога. Но риторический пафос новой Кассандры не лишен силы. И точно, слова ее подействовали на окружающих так сильно, что Корифею<sup>61</sup> приходится упрекать хористок — они оставляют упавшую в обморок Гекабу беспомощно лежать на земле и даже не заметили, что она лишилась чувств.

Положим, для зрителей едва ли было особо занимательно узнать из сцены «Троянок», что Кассандра читала не только «Одиссею», но и кикликов<sup>62</sup>. Через 200 лет пророчества Александра Ликофрона будут куда же интереснее, как бред, растекающийся по тысячелетней культуре мифа.

Но Еврипид так полно переживал на сцене свою Кассандру, что он, безусловно, оправдал ее сцену<sup>63</sup>. Посмотрите, ведь Кассандра *боится пророчествовать перед амфитеатром*:

Покуда же молчание! Из песни  
Мы выключим топор, что упадет  
На позвонки вот эти и еще  
Одну наметил шею.

Ох, не Еврипиду ли это приходится быть скромным? Кассандра Еврипида героична? Да, но ее трагизм зависел не от того, что она была ге-

<sup>60</sup> См. перевод выше (6-е явление). В тексте vv. 448 sqq.

<sup>61</sup> Начало 7-го явления в переводе. По тексту vv. 462 sqq.

<sup>62</sup> По тексту vv. 434 sqq., в переводе со слов «Десять к годам осады лет прибавь...».

<sup>63</sup> Зачеркнуто: «черты, понятные только лишь, если мы вернем его Кассандру к исконной ее субъективности». — В. Г.

роиня без героизма, и если жертва, то вовсе не искупительная, не Авлидская, а лишь случайная, мимоходная, дополнительная и ненужная жертва. Он лежал даже не в том, что Кассандра, точно сердце поэта, точно внутренний взгляд созерцания, лишь пассивно, лишь фатально вбирала и отдавала лучи чужих горений. Нет, ужас Кассандры Еврипида заключался в том, что Локсия, может быть, вовсе нет... А тогда?.. Тогда что

εἰ γὰρ ἔστι Λόξιας<sup>64</sup>

Эти малозаметные слова поистине страшны. И они бросают на сцену Кассандры новый трагический свет. Ведь Локсия-то здесь не Дельфийский разумелся, или, точнее, переживался, а другой... еврипидовский — Локсия даже не как нравственный принцип, а как смысл жизни.

Но оставим Талфибия уводить Кассандру.

Пассивность надевает новую маску<sup>65</sup>.

Перед нами Андромаха. Эта не забронирована ни безумием, ни гением. Эта носила и кормит. Она мать. И вот с ребенком на руках, стыдливую и равнодушную к радостям брака, ее везут на чужую постель. Трагедия Андромахи — это трагедия разоренного гнезда<sup>66</sup>. Куда денет она в клетке, где ее заставят выводить новых птенцов, этого, так счастливо спасенного?

Еврипид, однако, писал патетическими моментами. Там, в этих моментах, он и был собственно драматургом. Скрепки между моментами окрашивались чаще всего субъективно<sup>67</sup>.

<...> зарождается сомнение, уж нет ли в сердце этой женщины (Андромахи. — *В. Г.*), во всей ее натуре, порядочного задела покорности и, пожалуй, даже веселой покорности? Не ждет ли она отчасти, сама не отдавая себе отчета, конечно, в своих ожиданиях, брака как той формы жизни, для которой она, собственно, только и назначена природой и вне которой давно уже не может себе представить жизни? Андромахе надо быть женой, ей надо кому-нибудь улыбаться, мягко властвовать над кем-нибудь, ей надо рождать, кормить. И что-то уж слишком горячо она напада-

<sup>64</sup> vv. 356.

<sup>65</sup> Здесь кончается текст чернового варианта статьи из ед. хр. 96; следующий за этим фрагмент на отдельном листе (л. 53) найден в ед. хр. 107. — *В. Г.*

<sup>66</sup> Зачеркнуто: «Ее трагедия — в прильнувшем к ней птенчике. Как она приспособит его к той, другой жизни?» — *В. Г.*

<sup>67</sup> Здесь кончается фрагмент на листе 53 из ед. хр. 107; приводимые дальше отрывки тоже взяты из ед. хр. 107; они составляют цельный, но, к сожалению, неполный кусок статьи в ее, по-видимому, последней редакции, так как эти сохранившиеся фрагменты помечены датой: «Ц[арское] С[ело], 15 июля 1909» (л. 26). — *В. Г.*

ет на Гекабу, когда та дает ей советы во вкусе житейской мудрости. Да еще и у Гомера Андромаха была сделана не из той глины, которая идет на лепку Альякестид. Нежная, потом обезумевшая от горя<sup>68</sup>, наконец, там, дальше, в перспективе, сладко утешенная божественной сохранностью ее мертвого Гектора и ритуальным плачем среди роскоши и милых воспоминаний, — и эпическая Андромаха никогда не проявляла героизма: да перед ней и не было коллизий. Еврипид же, в свою очередь, тоже не обогатил ее мифа в двух сценах «Троянок». Он так и не вызвал ее ни на борьбу, ни на дерзание, ни хотя бы на жертву. Терпи — и только.

Андромаха — прозаическая натура. Слишком уж в ней много женской силы и расчетливого ума. Отлично знает Андромаха, и когда и насколько надо уступить Гектору<sup>69</sup>, а красивой она старается быть ровно настолько, чтобы украсить дом мужа и, главное, дом для мужа. Андромаха не позволяет себе даже сердиться, чтобы Гектор видел ее лицо всегда спокойным<sup>70</sup>, — это к ней шло, должно быть. Красота Андромахи была лишь женственным обаянием ума, только привлекательным обличем добродетели. «Белорукая» — вот единственный украшающий эпитет «прекрасной» Андромахи<sup>71</sup>.

<...> Андромахе нужен жест, обряд, быт. Увидев труп Поликсены, она не утерпела сойти с повозки, одеть мертвую и поголосить<sup>72</sup>. В самых ласках матери к Астианакту, которого она сейчас отдаст палачам, есть не одна порывистая нежность, за ней ощущается что-то горячо телесное. Как она целует ребенка! Как заставляет обнимать себя и «слаживать» детские уста с ее устами<sup>73</sup>. Но какая тонкая тут же черта: Андромаха не столько спешит целовать сама, как *ей надо, чтобы ее целовал ее птенчик*. Да, это — она знает — уже в последний раз. А сама она, мать, ведь еще поцелуями и мертвого. Выгадывая и сберегая право на погребение ребенка, Андромаха мудрым инстинктом делит ласки. Она хочет быть сегодня только пассивной.

<...> для нее самое имя ее жениха, Ахиллеева сына: ведь это именно Ахиллей когда-то убил и ее отца, и семерых братьев, это он полонил ее мать, которая так в плену и умерла, не дождавшись выкупа; это Ахиллей заставил сосредоточить все надежды и всю любовь на одном Гекторе,

<sup>68</sup> X, 460.

<sup>69</sup> vv. 655, S. 9.

<sup>70</sup> v. 654. Это, может быть, было ей не всегда легко: ср. Z 460, где говорится, что Андромаха выбежала из дому «наподобие менады».

<sup>71</sup> Z 371, 377; Ω 723.

<sup>72</sup> v. 626 sq.

<sup>73</sup> v. 763.

чтобы его потом убить и оскорбить мертвого. От Гектора Андромаха перейдет к Неоптолему, от Неоптолема к Гелену и *силой своей пассивности* восстановит-таки свою вторую родину<sup>74</sup>, которой не мог отстоять когда-то героизм ее Гектора<sup>75</sup>.

В истории Андромахи есть, конечно, много общих эпических черт, но, может быть, нигде более эти черты не соединились в такой целостный тип «женской, ограниченной и пассивно страдающей силы», как именно в Андромахе. Андромаха оскорблена одной мыслью о жизни во дворце Ахиллея, для нее трижды, седмижды убийцы, и все-таки она ждет брака — покорная и готовая к оплодотворению. Андромаха считает, что все кончилось у нее с прошлым, — а между тем инстинктом, где-то внутри себя, она знает, что ей-то как раз принадлежит будущее, потому что она *символ плодотворяющей жизни*. Пафос Андромахи с маленьким Астианактом на руках в наше время кажется почти классическим<sup>76</sup>. Но Сенека в свое время искал других эффектов.

В его Андромахе более холодного отчаяния, чем в Еврипидовой<sup>77</sup>. Только ребенок еще удерживает ее от самоубийства. Она должна спрятать Астианакта, предупрежденная Гектором, который являлся ей во сне<sup>78</sup>, и спешно, ввиду приближения Улисса, помещает его в отцовскую гробницу<sup>79</sup>. Разговор ее с Улиссом патетичен. Андромаха объявляет представителю ахейцев, что ее сын умер. Чтобы уверить сомневающегося собеседника, — она даже клянется, — и, суеверная в душе, довольна *правдой* клятвы, — что Астианакт точно в гробу и оплакан<sup>80</sup>. Но с пафосом в сцене сплетается и искусная борьба двух хитростей — мужской и женской. Улисса не так легко убедить, тем более провести<sup>81</sup>.

<sup>74</sup> Verg. Aen., III, 324 sqq.; 336.

<sup>75</sup> Ср. фрагмент на отдельном листе (л. 52) из ед. хр. 107: «Когда Гектор, в котором Андромаха видела с тех пор замену всей своей погибшей семьи, был убит тем же Ахиллеем, Андромаха по дележу добычи достается его сыну Неоптолему. Певец "Илиады" ничего не знает еще о смерти Астианакта, сына Андромахи от Гектора, но мать уже предчувствует, что малютку сбросит, пожалуй, со стены какой-нибудь ахейки, и, таким образом, Гектору, который убил у него брата, отца или сына. Такая именно судьба и точно постигла Гекторова сына». — В. Г.

<sup>76</sup> Цитата в первом томе этого издания, стр. 37. Перевод стихотворный в этом томе; в тексте vv. 740–779.

<sup>77</sup> Sen. Troades, vv. 410 sqq.

<sup>78</sup> v. 456 sq. amove / quocumque nostrae parvulam stirpem domus.

<sup>79</sup> v. 511 sqq.

<sup>80</sup> vv. 600 sqq.

<sup>81</sup> Далее отсутствуют семь листов. Мы приводим отдельный лист (51) из ед. хр. 107. — В. Г.

<Андромаха есть. — В. Г.> пассивность поэта, созерцателя, пассивность? покорно ждущая наслаждения сквозь потери, ужас, оскорбление. Поэзия и заключается в том, что мысль проглядывает через видимую природу, видоизменяя ее часто лишь для чуткого, вдумчивого и, главное, иронического, заставляя угадывать иногда нечто прямо противоположное утверждению набивающемуся, тому, что кажется безусловным и почти нагло бьет в глаза, чем поэт нравится толпе. Я не могу допустить мысли, чтобы весь Еврипид, выдержав испытания у александр<ийцев> и апостолов, от Аристотеля вплоть до Роберта Броунинга, был в непосредственном чувстве гонимых и лодочников: «Эта женщина хочет выйти замуж».

Елена триумф пассивности<sup>82</sup>.

<...> ненавистна даже прелесть статуи, потому что из их пустых глаз учила Афродита»<sup>83</sup>. Я не поручусь, чтобы Еврипид не держал в уме этих стихов Эсхила, когда он вкладывал в уста своей героини горькие слова о «неизлечимости любви». Едва ли стоит говорить здесь подробно о самой Елене<sup>84</sup>. В данную минуту меня интересует лишь параллель между нею и другими невестами, т. е. определение того места, которое принадлежит Елене в общей концепции «Троянок», как я ее понимаю.

Кассандра была трагична, Андромаха патетична, Елена осуществляет элемент драмы, т. е. борьбы, — хотя в данном случае <...>

Гекаба «Троянок» тоже «невеста». Но это уже не брачная невеста, в ней — одна безысходная осужденность. Гекаба — это тот предел приспособляемости, когда приспособляемость становится уже почти иронической<sup>85</sup>. В Гекабе нет, в сущности, трагедии, еще менее драмы. Пафос Гекабы — какой-то загроможденный, кошмарный, чадный пафос, уже не тот сосредоточенно растущий, за сердце хватающий пафос Андромахи, тем менее риторический и бредовый — Кассандры или нежно и соблазнительно умоляющий, как у Елены.

Сразу же все говорит нам, что здесь мы имеем дело с существованием безвозвратно поконченным. Перед нами старая, согбенная, седая женщина, на соломенной подстилке, с посохом, стонущая, — а душа ее бесполезно мятется в печальном выборе между тем, о чем ей говорить, о чем молчать и о чем только плакать<sup>86</sup>. Последнее, что еще поддерживает рухнувшую жизнь

<sup>82</sup> Дальше мы продолжаем отрывок последней редакции из ед. хр. 107 (л. 16). — В. Г.

<sup>83</sup> Ag. vv. 396–403. Ср. мою книгу «Миф об Оресте», стр. 8.

<sup>84</sup> См. в этом же томе статью «Маски Елены», 1906 <?> г.

<sup>85</sup> Ср. отдельный лист (51) в ед. хр. 107: «Гекаба предел приспособляемости. Ирония: и ко всему-то подлец человек привыкает. В другой раз предел женского, в смысле злобы, психология легенды о Кфоос оџца». — В. Г.

<sup>86</sup> v. 110 sq.

Гекабы, которая лишь для того, должно быть, пятьдесят раз и стояла перед смертью<sup>87</sup>, — это темный и скорбный символ ее нового, ее рабского материнства. Гекаба вызывает из шатра пленниц-подруг. Она хочет и здесь, как «птица-мать», завести среди своих новых итенцов печальную песню.

Но вот и вести: Талфибий сообщает Гекабе о судьбе Кассандры и Андромахи, но лишь намеком при этом предлагает ей славить жребий Поликсены. Еврипид экономит эффекты. Надо, чтобы весть о том, что господином самой Гекабы будет Одиссей, упала на место <...><sup>88</sup>.

«<...> твои слезы»<sup>89</sup>, действительно, будто бы и дальновидна: дело в том, что она заботится не о спокойствии Андромахи, а о будущем Астианакта и возможности восстановить Троию.

Только едва ли здесь можно видеть что-нибудь, кроме драматургического приема. Зрители подготовляются словами Гекабы к тому, что они сейчас увидят. Античные трагики не любили неожиданностей. Психология Гекабы, пожалуй что и ни при чем.

Но вот на сцене Менелай, и его слова о наказании Елены открывают Гекабе как бы новый источник жизни. Она обращает на себя внимание спартанца странной молитвой. Это — целая феодикейя, хотя и краткая.

О ты, земли держава. Ты, что землю<sup>90</sup>

вспоминания о сыне заставляют Гекабу следующими словами добиваться, чтобы Елена стала постылой мужу:

На диво был красив мой сын, — вот ум  
Твой, женщина, и сделался Кипридой,  
Его узрев. Слепая страсть у нас  
Так и слывет Безумной-Афродитой.  
Он золотом убора и красой  
Своей одежды варварской в тебе  
Любовь разжжет<sup>91</sup>.

Но самая тонкая психологическая черта прошлого слова Гекабы, где она противопоставляет роскошь Троянской жизни скромной обстановке Спарты. Намек больнее, конечно, задевает Менелая, чем самое Елену.

<sup>87</sup> Ср. в «Медее», т. 1, стр. 153: «три раза под шитом охотней бы стояла, чем раз один родить». В тексте «Медей» v. 250 sq.

<sup>88</sup> Далее отсутствуют четыре листа. — В. Г.

<sup>89</sup> v. 697 sq.

<sup>90</sup> Далее отсутствуют два листа. — В. Г.

<sup>91</sup> v. 987 sqq.

Не столько ее убедить или хотя бы разоблачить старается Гекаба, как уколоть Менелая, чтобы хоть укол заставил его скорее расправиться с женою. В конце концов — Гекаба выигрывает победу по всему фронту. Елену кидают в трюм, и даже особой триеры. Но что Гекабе из этого? Едва ли смеет она все-таки рассчитывать на законное возмездие. И вот только теперь, после всех этих на сцене и за сценой постигших ее потерь, угроз и разочарований — Гекабе дан наконец и разрешительный и до ужаса терзающий ее символ всего ею пережитого и еще глядящего в глаза: Талфибий приносит Гекабе во впадине Гекторова щита изуродованное тело Астианакта.

Для нас это, может быть, самое патетическое место в трагедии. Но для старых зрителей оно было совсем по-иному интересно. Я оставляю даже в стороне политические намеки на бесчеловечную резню на Милосе, этого тысячеголового Астианакта, тоже жертву... только афинской предусмотрительности<sup>92</sup>. (Разве и ахейцы не были прежде всего предусмотрительны?) Но в сцене с телом пафос Гекабы становился в глазах зрителя из интимного и малозначительного уже действительно грандиозным. Дело в том, что в щите последнего героя царица хоронила последнюю надежду города. Гекаба-женщина исчезала за государством, за общим благом, за будущим.

Еврипид дал и превосходное заключение своей единственной «трагедии пассивности». Гекаба, увидев пожар Трои, зовет женщин с собою — тройники умрут там, в этом самом огне и целуя родную землю. Высокая, но нежно бессильная вспышка, и женщин гонят, как стадо.

Мне надо бы сказать еще о мужчинах — как заглазных, так и выходящих на оркестру. Но выше я уже, пожалуй, охарактеризовал этих растерянных женихов и выморочных героев<sup>93</sup>. Менелай весь напоказ: он, кажется, и благочестив, и мудр, и праведен, и тверд, — но в середине у этого человека будто бы ничего нет. По существу Менелай только похотлив и благообразен. Характернее — Талфибий: у этого есть идеалы семейного счастья — Кассандры пугают его, и наследственный герольд удивляется

<sup>92</sup> См. введение к этому тому, главу о Пелопоннесской войне и Wilamowitz, а. а. о., S. 291.

<sup>93</sup> Ср. фрагмент на отдельном (51 об.) листе из ед. хр. 107: «Мужчины — это лишь другой аспект пассивности, это эстетически лишь результат пассивности. Переводя на язык политики, это, пожалуй, огрубляющий ужас победы (Милос) и большей мере, чем пафос возможного поражения. Поражение имеет хоть обличье трагедии, оно заключает в себе вообще нечто положительное. Но победа комична, даже более, это — пустое место, это Талфибий со сцены "Троянок", это вся безысходная ничтожность нашей природы, которая тогда-то и делается понятной и особенно обидной, когда над ней ничего не видно — вся как на ладошке». — В. Г.

вкусу царей<sup>54</sup>. Но Талфибий — и современный человек. Он чувствителен и почти сентиментален. Когда приходится вырывать у Андромахи сына<sup>55</sup>, Талфибий готов счесть себя даже неспособным к своей должности<sup>56</sup>.

Эстетическая работа была, конечно, дороже Еврипиду, чем преследование какой бы то ни было тенденции. Но я отнюдь не хотел сказать моим анализом, что Еврипид не жил идеями и чувствами своего времени и своего народа. Да, живая, трепетная душа — одна только и может, по-моему, оправдать эстетическое отношение к жизни.

Хотелось бы разобраться в мыслях Еврипида ввиду близкого отплытия Сицилийского флота. Я думаю, что в глубине души поэта, пожалуй, больше пугало в будущем огрубляющее торжество, чем пафос возможного поражения, по крайней мере, не менее. Да — вот они, пораженные, — и все же в них есть нечто эстетически положительное, иногда даже нравственно высокое. Но победа — ведь она даже эстетически комична. Ведь это пустое место, в трагедии-то особенно. Ведь это — Талфибий «Троянок». Именно в победе большее и ярче чудилась созерцательному уму трагика вся безысходная ничтожность нашей природы. Вот люди были героями, пока они боролись и рисковали. Вот страдание возвысило их, пораженных. Но что же это там такое ничтожное и ненужное, что дало себя усыпить обильем и в детском бессмыслии только жмурится на занесенный над ними нож Судьбы?

*Из «арское» С «ело», 15 июля 1909*

<sup>54</sup> vv. 419 sqq.

<sup>55</sup> vv. 786 sqq.

<sup>56</sup> Ср. в равных записях Анненского о Еврипиде (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 107. Л. 136об.): «Талфибий, глядя на унижение и горе Гекубы, вчерашней царицы, говорит, что богов нет, что все в природе слепой случай. Но строгому и суровому Еврипиду нельзя было жить с таким легким сомнением, к нему лучше шли слова Тиресия в «Финик<иянках>»: разве истина перестает существовать, и «отому» ч<то> ты несчастлив?» — В. Г.

Приложение I  
ФРАГМЕНТ НАЧАЛА СТАТЬИ  
ИЗ ДРУГОЙ РЕДАКЦИИ

(РГАЛИ. Ф. 6. Ед. хр. 96. Л. 56–61)

Третья пьеса Троянской трилогии 415 года шла на афинской сцене всего за несколько месяцев до отплытия флота в Сицилию<sup>97</sup>. Печальный исход экспедиции придал «Троянкам» Еврипида чуть что не пророческий смысл, но не надо забывать, во-первых, что до нас дошла только часть трагического цикла и, во-вторых, что предупреждать афинян в марте о несвоевременности похода, который с промедлением, но все же начался в половине июля, было, пожалуй, несколько поздно.

Первая пьеса трилогии называлась «Александр»<sup>98</sup>. Это было второе имя Париса. В основе лежал, кажется, миф о злополучном рождении Приаида: Гекабе незадолго до появления его на свет приснилось, будто она разрешилась горящей головней<sup>99</sup>: рожденного, разумеется, тотчас же устранили, потому что бог растолковал этот сон в том смысле, что новый сын Приама станет гибелью для своего отечества. Все это рассказывала в прологе Кассандра. Ребенка выбрасывали на склон Иды, но слуга, которому было поручено это сделать, — типическая черта легенды — тайно отдавал его на воспитание пастухам.

В самой драме Александр является уже в виде блестящего героического красавца. Смутно чувствуя высоту своего происхождения и ясно сознавая свои преимущества<sup>100</sup>, он приходил в город на состязания и одерживал там верх над царевичами. Так как их победитель оказывался рабом, то сыновья Приама в гневе требовали его наказания за дерзость, и лишь вмешательство старого слуги устраивало все по-Еврипидовски к лучшему<sup>101</sup>.

<sup>97</sup> Связь между частями трилогии не была, конечно, преемственной, как в «Орестес», но все же связь была, особенно между первой и третьей пьесой. См. между прочим Schöll. *Beitr. z. Kenntniss der trag. Poesie der Griechen*. Berl., 1839. I. S. 39 ff. Cf. Hugo Steiger. *Warum schrieb Eurip. s. Troerinnen*. Philol. 1900. S. 363 A.

<sup>98</sup> Ael. *Var. Hist.*, 2, 8.

<sup>99</sup> У Гигина «факелом»: *Hyg. fab.* 91. — *facem ardentem*.

<sup>100</sup> cf. v. Wil.-Moellend. *Gr. Trag.*, III. Berl., 1906. S. 260.

<sup>101</sup> У Гигина сохранился сюжет драмы Софокла на тот же сюжет. Там другие подробности, и открывает Приаму Александра не слуга, а Кассандра: *quod cum Cassandra vaticinaretur esse, Priamus eum agnovit regiaque recepit*.

Вторая пьеса называлась «Паламед». Троянской была и эта<sup>102</sup>. Только сценой ее служил греческий лагерь, а изображалась в ней безвинная смерть справедливого и искусного Паламеда, которого ахейцы казнили благодаря адской махинации Одиссея. Интерес «Паламеда» лежал, впрочем, кажется, не в патетическом, а в риторическом моменте пьесы.

Между отрывками из «Паламеда» сохранилось несколько моральных, в виде превосходно, как умел это делать только Еврипид, оттененных «общих мест»<sup>103</sup>. Но я бы не решился утверждать, что автор «Паламеда» изливал в утраченной для нас драме скорбь свою над упадком правосудия в Афинах. Одиссей в виде сикофанта, или — может быть, точнее — торжествующий в личине героической мудрости сикофант, конечно, был злобой дня. Но поэт, который в «Троянках» на 200 стихов задержал ход своей драмы<sup>104</sup> и перебил нарастание ее пафоса, чтобы дать сцену — положим, интересного риторического состязания<sup>105</sup>, — едва ли и в «Паламеде» не мог не увлечься благодарной темой коллизии между обвинением и защитой<sup>106</sup>. Поэт будущего видел в риторстве и софистике своего времени больше, чем с горечью усматривал бы в них иной честный приверженец Перикловских традиций.

<sup>102</sup> См. выше в этом томе: Введение, гл. <см. в «Афинах», гл. VII. — В. Г.>.

<sup>103</sup> Nauck. *Trag. graec. fragm.*, p. 544 sq. 11 583, 584, 585.

<sup>104</sup> Eur. *Tro.*, vv. 860–1060.

<sup>105</sup> Между Менелаем, Еленой и Гекабой.

<sup>106</sup> Cp. Wil., a. a. o., 262.