

НИКОЛЬСКИЙ Борис Михайлович

**СТРУКТУРНЫЙ И КОНТЕКСТНЫЙ АНАЛИЗ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАГЕДИЙ
ЕВРИПИДА**

Специальность 10.02.14 –

Классическая филология, византийская и новогреческая филология

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

доктора филологических наук

Москва – 2017

Работа выполнена в лаборатории античной культуры Школы актуальных гуманитарных исследований Российской академии народного хозяйства и государственной службы

Официальные оппоненты: **Верлинский Александр Леонардович,**

доктор филологических наук,
Санкт-Петербургский государственный университет,
кафедра классической филологии,
профессор

Гусейнов Гасан Чингизович,

доктор филологических наук,
Научно-исследовательский университет Высшая школа
экономики,
факультет филологии,
профессор

Махов Александр Евгеньевич,

доктор филологических наук,
Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук,
отдел литературоведения,
ведущий научный сотрудник

Ведущая организация: Институт лингвистических исследований Российской академии наук

Защита состоится 26 мая 2017 г. в 16.00 ч. на заседании диссертационного совета Д 501.001.82 при Московском государственном университете имени М. В. Ломоносова по адресу: 119992, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ, 1-й учебный корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова и на сайте филологического факультета: www.philol.msu.ru

Автореферат разослан « » _____ 2017 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук,
доцент



О. М. Савельева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Большинство работ об отдельных трагедиях Еврипида посвящены их интерпретации. Однако само количество интерпретаций каждой трагедии, их разнообразие и взаимная несовместимость заставляют признать, что практически ни об одной из них в науке нет общего мнения. Многие критики под влиянием идей постструктурализма вообще отказываются от поиска одной «правильной» интерпретации, адекватно отражающей авторский замысел. По их представлениям, текст существует отдельно от автора; он обладает смыслами самостоятельно и независимо от авторской воли; текст вбирает в себя все то множество смыслов, которое мы в нем вычитываем, и потому нельзя противопоставлять одно «правильное» толкование всем остальным неправильным.

Я отнюдь не исключаю возможности читать древнее произведение современными глазами и искать в нем ассоциации и значения, сами собой неожиданно обнаруживающиеся и не заложенные автором. Моя собственная задача, однако, иная. Я убежден, что греческая трагедия, как и абсолютное большинство классических текстов, создавалась согласно сознательному авторскому замыслу и выражает вполне определенный смысл, задуманный автором. Поэтому мы можем стремиться найти одну правильную интерпретацию. Тот факт, что в науке нет единого мнения почти ни об одной из трагедий, говорит не об особенностях трагедий, а о недостатках в методологии интерпретационных исследований. Отсутствие метода, который позволил бы приходиться к объективной интерпретации трагедий Еврипида, обуславливает **актуальность работы**, главная **цель** которой – найти и апробировать такой метод.

В основе предлагаемой в работе методологии лежат несколько положений, которые следуют из наблюдений над драматургической техникой Еврипида.

1. Трагедия Еврипида обладает тщательно продуманной, сложной, но единой целостной структурой, в которой все элементы существуют не сами по себе, но во взаимосвязи друг с другом. Лишь эта структура в целом может выражать смысл, его нельзя искать в отдельных элементах – отдельных мыслях или пассажах.

2. Критики, согласные с тем, что трагедия должна быть целостной, часто вслед за Аристотелем желают увидеть эту целостность в единстве действия и единстве центрального характера. У Еврипида, однако, повсюду мы встречаем примеры отсутствия единства такого рода. Одни его трагедии – такие, как «Андромаха» - распадаются на части, каждая из которых имеет свое собственное действие, слабо связанное с действием других частей; другие трагедии, как, например, «Троянки», вообще практически лишены какого бы то ни было действия. В большинстве трагедий, в том числе и в «Ипполите», нет одного центрального характера и в фокусе внимания оказывается то один, то другой персонаж.

Пьесы, лишенные единства действия, часто признаются неудачными. Порою исследователи и вовсе отказываются искать цельность и приходят к заключению, что Еврипид не стремился в своих произведениях к единству, но напротив, сознательно разрушал его, прибегая к неожиданным и поражающим публику драматическим ходам.¹

Я полагаю, что каждая драма Еврипида обладает цельностью, но ее цельность создается прежде всего не единством линейного действия и не единством характера, а переключками между разными драматическими событиями и ситуациями, находящимися друг с другом в отношениях сходства или контраста. Эти переключки подчеркиваются с помощью повторяющихся слов и образов, одинаково описывающих различные ситуации.

¹ Allan W. The Andromache and Euripidean Tragedy. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000, p. 40f.

Таким образом, для понимания архитектоники драмы особенно важным оказывается изучение ее повторяющихся элементов.

Для удобства работы с такими элементами я использую понятие мотива, под которым вслед за Б. М. Гаспаровым понимаю всякий повторяющийся элемент, наделенный смыслом.² Это может быть слово или понятие, выраженное синонимичными словами (тогда мы говорим о лексическом мотиве), или же повторяющийся поэтический образ (поэтический мотив, или образ), или неоднократно возникающий перед глазами зрителей и наделяемый смыслом сценический предмет, жест или элемент сценического пространства (сценический мотив), или, наконец, повторяющаяся драматическая ситуация (драматический мотив). Мотивы вступают в разнообразные отношения друг с другом. Это могут быть отношения контраста, отношения логической связи (например, в «Ипполите» – речь как причина эмоций и незнания), наконец, одни мотивы могут отсылать к другим, выступая их образным и символическим выражением (например, плавание по морю символизирует человеческие несчастья). Кроме того, поскольку трагедия, разыгрываемая на сцене, есть произведение движущееся во времени, каждый мотив обладает динамикой, и его значения могут развиваться и трансформироваться. Одновременное движение различных мотивов создает сложную динамическую композицию, напоминающую музыкальный контрапункт.

3. Мотивы, организованные в мотивную структуру, выражают некоторые идеи о мире и человеческой жизни. Одни мотивы делают это прямо и непосредственно (например, функционирование мотива незнания или мотива добродетели может отражать взгляды на незнание или добродетель), другие – через их образные ассоциации с прямыми мотивами (например, образ плавания по морю отражает представление о человеческой жизни как жизни, исполненной несчастий, посредством своей связи с прямым мотивом несчастий).

Выраженные в драме представления можно назвать смыслами, или темами. Таких тем в одной трагедии может быть много, однако в любом произведении можно выделить смысловую доминанту – ту тему, ради которой это произведение создано. Все прочие темы будут подчиненными, или служебными; они логически связаны со смысловой доминантой и служат для ее выявления или подчеркивания. Частая ошибка интерпретаторов заключается как раз в том, что они принимают за основную, доминантную, какую-либо из служебных тем. Способ различения достаточно очевиден: доминантная тема должна объяснять всю в целом структуру драмы, а не только какие-то из ее частей.

4. Исследований, обращающих внимание на сквозные образы и мотивы, было немало, и этот подход оказался очень продуктивным для анализа произведений Еврипида – хотя, правда, чаще всего критики ограничивались выделением какого-либо одного мотива, сводя к нему смысл всего произведения, в то время как обычно мы находим в трагедиях сложную иерархически организованную систему мотивов. Метод мотивного анализа распространился под влиянием англо-американской школы «новой критики», чем объясняется один его недостаток, присущий всей школе в целом. Для данного направления, противопоставлявшего себя традиционной исторической критике, главной ценностью и главным предметом интереса было произведение литературы само по себе, вне исторических обстоятельств, сопровождавших его создание. Структурный анализ, часто очень тонкий, обычно являлся анализом имманентным, и исторический фон интересовал критиков в наименьшей степени.

Однако произведения античной литературы, отделенные от нас тысячелетиями, невозможно изучать, не учитывая культурного контекста, в котором они были созданы и

² См. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава, 1988, №4, 10, 96-106, с. 98.

на знание которого они были рассчитаны. Структурный анализ должен не противостоять историческому, а сочетаться с ним.

Это сочетание может быть двояким. С одной стороны, драматург создавал свое произведение, заимствуя темы, слова и образы с их значениями и коннотациями из современных ему и его публике дискурсов. Например, драматические ситуации, агоны и диалоги часто воссоздают тяжбу в суде, и потому поэтический язык трагедии испытывает влияние терминологии и топики судебной риторики. В трагедии ставятся этические, гносеологические и религиозные вопросы, и потому трагик использует язык софистической риторики, занимавшейся этими вопросами, а порой и ее приемы аргументации. В лирических частях трагедии важную роль играют поэтические образы, заимствованные из предшествующей поэтической традиции. Наконец, в драматическом построении трагедии автор может следовать некоторым моделям, обнаруживаемым и в других пьесах, и роль этих моделей становится понятной только при сопоставлении нескольких схожих произведений. Таким образом, исследование трагедии должно показывать, каким образом Еврипид использует традиционную риторическую, поэтическую и драматическую топику, создавая с ее помощью специфическую структуру своей драмы - превращая заимствованные им темы в сквозные мотивы трагедии, наделяя их особыми драматическими функциями и трансформируя их согласно своему художественному и концептуальному замыслу.

Кроме того, что знание контекста важно для понимания материала, из которого создается трагедия, - ее языка, мотивов и драматических ходов, оно совершенно необходимо и для правильной реконструкции общего смысла произведения. Трагедия сочинялась и ставилась с расчетом на определенное ее истолкование публикой, и проблемы, которые трагедия ставила или решала, должны были волновать ее зрителей. Потому интерпретации замысла трагедии нужно обязательно соотносить с идеями и представлениями эпохи Еврипида, а зачастую, как я пытаюсь показать во втором разделе работы, с непосредственным историческим контекстом, в котором трагедия ставилась.

Эта методология впервые последовательно применяется к трагедиям Еврипида, что обуславливает **научную новизну** работы. Возможности, которые дает данная методология для интерпретации трагедий Еврипида, и исследуемых в самой работе, и других, остающихся за ее пределами, а также и всего корпуса античной драмы, определяет ее **теоретическое значение**. Предлагаемые интерпретации – и трагедий в целом, и отдельных пассажей – могут использоваться при подготовке комментариев, на семинарских занятиях со студентами и при постановке трагедий на сцене, что обеспечивает **практическую ценность** предлагаемого исследования.

Исходя из названных выше методологических посылок, я собираюсь предложить новую интерпретацию пяти трагедий Еврипида – «Алкесты», «Ипполита», «Андромахи», «Троянок» и «Елены», которые являются **предметом исследования**. Выбор этих трагедий обусловлен тем, что они особенно хорошо подходят для демонстрации различных аспектов предлагаемого в работе метода. «Ипполит», разбираемый в первом разделе, - трагедия со сложной структурой, состоящей из множества разнообразных мотивов; многие из этих мотивов изучались прежде, но их соединение в художественное целое остается необъясненным – потому трагедии даются самые разные интерпретации, ни одна из которых не кажется убедительной. Ключом к прочтению «Ипполита» оказывается исследование отношений между разными мотивами и их иерархической организации – то есть прежде всего, структурный анализ, хотя, конечно, смысл многих элементов этой структуры становится понятен, только если соотносить их с риторической и поэтической топикой, рассматривая трагедию в ее культурном контексте. Что касается непосредственного историко-политического контекста, то для интерпретации «Ипполита» он не играет решающей роли; мы можем, как я предположу в последней части работы, связывать содержание этой трагедии со смертью Перикла, но это не обязательно – трагедия читается и без этого. Четыре другие трагедии, исследуемые во втором разделе,

обладают по сравнению с «Ипполитом» более простой структурой (за исключением разве что «Елены»), и главная проблема их интерпретации – в другом: как я попытаюсь показать, их структуру при всей ее простоте невозможно объяснить, если не учитывать их приуроченности к конкретным историческим событиям. Таким образом, принципиально важным для их интерпретации является их соотнесение с их историческим контекстом. Контекстный исторический анализ играет важную роль в интерпретации трагедий во втором разделе работы; однако, как и в первом разделе, я не противопоставляю его анализу структурному: сама необходимость обратиться к историческим событиям в поисках ключа к истолкованию пьес возникает как вывод из их структурного анализа. «Алкеста», «Андромаха», «Троянки» и «Елена» более других пьес подходят для исторической интерпретации еще и потому, что они надежно датированы (три из них имеют датировку в дидактиках, а «Андромаха» достаточно надежно датируется по метрическому критерию), а также потому, что в отличие от последних трагедий Еврипида относятся к периоду, отраженному в важнейшем историческом источнике – в «Истории» Фукидида.

Интерпретация этих пяти трагедий, основанная на анализе их внутренней структуры и внешнего контекста, представляет собой главную **практическую задачу** работы. **Материал исследования** составляют произведения, в контексте которых изучаются эти трагедии – ранняя поэзия (эпос и лирика), трагедия, произведения ораторов и философов 5-4 вв.; важнейшее значение имеют тексты историков, и прежде всего – Фукидида.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту.

1. Трагедии Еврипида обладают структурной органической целостностью, причем единство их обусловлено не единством действия или центрального персонажа, а переключкой между разными драматическими ситуациями и событиями, находящимися в отношениях сходства или контраста и часто описываемыми одними и теми же или схожими словами. Анализируя эти повторяющиеся элементы, мы можем выявить сквозные темы трагедии. Эти темы складываются обычно в довольно строгую логическую систему, в основе которой лежит главная тема, или смысловая доминанта трагедии. Таким образом, структурный анализ оказывается обязательной предпосылкой для их интерпретации.
2. Этот путь от описания структуры к выявлению темы невозможно пройти, не учитывая контекстных связей трагедии – с другими поэтическими текстами, с современной Еврипиду риторикой и философией и с исторической реальностью.
3. Структуру и композиционную целостность по крайней мере некоторых трагедий Еврипида невозможно объяснить, если не предполагать их связи с непосредственным историческим контекстом, в котором они были поставлены. Смысловой доминантой каждой из этих трагедий является политическая тема, заданная событиями, происходившими во время их постановки.
4. Методология, сочетающая имманентный структурный анализ текста с контекстным анализом, позволяет предложить новую интерпретацию многим трагедиям Еврипида.
 - Главной нравственной темой «Ипполита» оказывается тема оправдания и прощения, выраженная всей сложной мотивной системой, в которой использован и философский язык и понятия современной Еврипиду эпохи, и поэтические топосы, но в центре которой находится юридическая топика.
 - Структурный центр «Алкесты» оказывается контраст между Аполлоном и Гераклом, смысл «Алкесты» - утвердить важность военной силы и военного союза, постановка ее была приурочена к заключению союза с правителем Фер.
 - Важнейшие темы «Андромахи» – вражда, злопамятство и брак. они несли в себе смысл не прямой, а символический, отсылая к событиям политической жизни; постановка «Андромахи» могла быть приурочена к заключению договора Афин с молоссами в начале 20-х годов 5 века.

- В «Троянках» миф о вине дорийских ахейцев перед троянцами и о ждущем их наказании использован Еврипидом для пропаганды военной помощи жителям сицилийского города Эгесты, возводившим себя к троянцам, против дорийских городов Селинунта и Сиракуз.
- Центральный мотив «Елены» – мотив обмана и иллюзии (ἀπάτη); губительный обман первой половины «Елены» мог отсылать к представлению публики о Сицилийской экспедиции и причинах ее поражения, а спасительный обман второй части пьесы – к театральной иллюзии, освобождающей публику от боли, причиненной тяжелым поражением и утратой близких.

Апробация работы. Основные положения данной работы были представлены в виде докладов на заседаниях постоянно действующего научного семинара «Современные проблемы антиковедения» (2008-2015, Москва, РГГУ), на заседаниях Отдела классического искусства Запада Государственного института искусствознания, на международных конференциях: Гомеровский семинар, Центр гомеровских исследований, Гренобль, Франция, доклад «Les thèmes homériques dans l'*Hippolyte* d'Euripide» (2007); коллоквиум «Famille, communauté et cité dans l'antiquité», Анси, Франция, доклад «La communauté et la solitude dans le Cyclope d'Euripide» (2007), международная конференция «Imagining Ancient Slavery», Лондон, колледж Royal Holloway, University of London, доклад «Slavery and Freedom in Euripides' Cyclops» (2007); международная конференция 3rd International Conference on Hellenic Civilization, Александруполис, Греция, доклад «Scenic and Dramatic Space in Euripides' Hippolytus»; международная конференция «Eros in Antiquity», University College of London (2009), доклад «Eros and Vision in Euripides' Hippolytus»; международная конференция Second Interdisciplinary Symposium on the Hellenic Heritage of Southern Italy with a special emphasis on Politics and Performance in Western Greece, Сиракузы, Италия, 2016, доклад «Euripides' Trojan Women and Sicily»; международная конференция Гаспаровские чтения (Москва, РГГУ; апрель 2011, апрель 2012, апрель 2013). Основное содержание работы отражено в монографии и 21 публикации, включая 15 статей в рецензируемых ведущих журналах.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух разделов, содержащих одиннадцать глав, заключения и библиографии. Общий объем работы – 514 с.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Работа делится на два больших раздела. **Первый раздел**, «Тема и структура в трагедии «Ипполит», содержит подробный анализ и интерпретацию трагедии «Ипполит». Этой трагедии посвящено немало работ, в некоторых из которых мы встречаем очень тонкий и разумный анализ, однако до сих пор нет ни одного прочтения этой трагедии, которое исчерпывающе объясняло бы всю в целом художественную и смысловую структуру.

В работах конца 19 – первой половины 20 вв. критики обычно исходили из аристотелевского представления о единстве действия и о трагическом характере и предлагали разные интерпретации в зависимости от того, кого из персонажей считали главным и как оценивали его поступки.

Согласно одной точке зрения, главным героем является Ипполит, главным конфликтом – конфликт между Афродитой и Артемидой, олицетворяющими физическую

страсть и чистоту.³ Стремление Ипполита к чистоте и неприятие им Афродиты, становящееся причиной его гибели, могло при этом оцениваться по-разному. Кто-то из исследователей видел особенную заслугу Ипполита в его попытке отвергнуть рабство плоти, преодолеть законы физического мира и вознестись к духовному идеалу чистоты, а смерть героя расценивал как его триумф.⁴ Другие, напротив, предполагали, что бунт Ипполита должен был казаться афинянам 5 в. до н.э. противоестественным и вызывать не сочувствие, а осуждение. Они считали, что Ипполит изображен нарушителем принципа «ничто слишком» (μηδὲν ἄγαν), посягающим в своем чрезмерном целомудрии на естественные законы человеческого существования, и видели в его смерти справедливую расплату за этот проступок.⁵ Грин,⁶ с другой стороны, обратил внимание на то, что не менее значительную роль, нежели Ипполит, играет в трагедии Федра. Более того, Ипполит в течение драмы почти ничего не совершает, он лишь терпит наказание за поступки, совершенные им еще до начала действия пьесы, и все драматическое движение определяется поведением Федры. Поэтому Грин решил, что главной героиней является Федра, а главным конфликтом – трагическое противостояние ее целомудрия и страсти, помимо ее воли заставляющей ее изменить добродетели. При таком объяснении конфликта смысл трагедии оказывается уже не моральным, а психологическим: «Ипполит» демонстрирует не правильный или ошибочный способ поведения, а природную психологическую данность – неодолимую и разрушительную силу любовной страсти.

В большинстве последующих работ их авторы в основном следовали одному из этих толкований или пытались их соединить – прочитать «Ипполита» сразу и как трагедию о неизбежности кары за пренебрежение любовью, и как трагедию о силе любви и невозможности ей противостоять. Сигал полагал, что «Ипполит» показывает «результат тщетной попытки человека подавить важную часть своей природы» и в то же время является «трагедией человеческой беспомощности перед божественной силой».⁷ По мнению Цейтлин,⁸ обе драматические линии, обе изображенные в пьесе судьбы, и Ипполита, и Федры, служат одной и той же цели – показать силу Афродиты. Ипполит пытается противостоять Афродите и за это гибнет; Федра стремится бороться со своей страстью, избежать своей традиционной мифологической роли неверной и коварной жены – и оказывается бессильна, все равно, несмотря на все свои усилия, исполняя эту роль.

Пытаясь объяснить две главные линии драмы, связанные с Федрой и Ипполитом, одним общим смыслом – демонстрацией силы эроса, критики не задумываются о деталях, мешающих сопоставлению и сближению ситуаций этих персонажей. Поведение Ипполита в начале трагедии изображено нарушающим нравственные нормы, и поэтому его гибель действительно можно рассматривать как более или менее справедливое наказание за проступок, из чего может быть извлечен моральный урок – нельзя вопреки природному устройству человека отказываться от любви. Но если таков урок трагедии, то вторая линия – Федры – лишает его всякого смысла. Федра в отличие от Ипполита всегда была почтительна к богине, однако, как и Ипполит становится ее жертвой. Судьба Федры

³ von Wilamowitz-Moellendorff U. (ed.) Euripides Hippolytos. Berlin: Weidmann, 1891, S. 53. См. также Festugière A.-J. Personal Religion among the Greeks. Berkeley: University of California Press, 1954, p. 15, где большее внимание обращается на религиозный и мистический аспект – на особую преданность Ипполита Артемиде.

⁴ Méridier L. (ed.) Euripide, vol. 2. Hippolyte. Andromaque. Hécube. Paris: Les Belles Lettres, 1927, p. 23, позитивную оценку Ипполита см. также в Pohlenz M. Die Griechische Tragödie. Leipzig und Berlin : B. G. Teubner, 1930, Bd. 1, S. 281.

⁵ Linforth I. Hippolytus and Humanism // TAPA 45, 1914, 5-11.

⁶ Grene D. The Interpretation of the Hippolytus of Euripides // CP 34, 1939, 45-58.

⁷ Segal C. P. The Tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow // HSCP 70, 1965, 117-169, p. 119.

⁸ Zeitlin F. I. The Power of Aphrodite // Zeitlin F. I. Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature. Chicago: University of Chicago Press, 1996, 219-284, p. 220.

показывает, что, как ни относишься к Киприде и сексуальной любви, будь ты виноват или нет, тебя может ждать одна и та же участь – смерть.

Если же мы вслед за Грином сочтем главным смыслом драмы не моральный урок судьбы Ипполита, но тот философско-психологический смысл, который несет в себе история Федры – всякая борьба со страстью заканчивается поражением – то к чему тогда Еврипиду понадобилось изображать поведение Ипполита по отношению к Афродите как бесспорно ошибочное, как гибрис, и выстраивать причинно-следственную связь между этим поведением и последующими трагическими событиями? Зачем нужна тогда эта логика проступка и наказания, определяющая сюжетную канву драмы?

Помимо того, что традиционная интерпретация, рассматривающая «Ипполита» как трагедию о любви, неизбежно сталкивается с этим противоречием, с принципиальной несводимостью к одному общему объяснению историй двух персонажей, она совершенно оставляет без внимания множество других деталей произведения, которые приходится признать автономными и неподчиненными общему смыслу. Многие такие детали выявило другое, мотивное направление в исследовании этой трагедии, впервые намеченное в прекрасной статье Нокса.⁹ Нокс совершенно верно заметил, что в «Ипполите» нет главного героя; четыре персонажа произносят примерно одинаковое количество стихов (Ипполит 271, Федра и Тесей по 187, а кормилица, как это ни странно, даже больше, чем Федра – 216). В такой пьесе не стоит искать главный смысл в характере или в судьбе какого-то одного или даже двух главных персонажей. Скорее, он должен заключаться в ситуациях, общих для всех четверых, и в общих моделях, управляющих их поведением. Нокс посвятил свое исследование мотивам молчания и речи, одинаково применяемым ко всем персонажам; вслед за ним появились работы и о других мотивах – например, чистоты и стыда,¹⁰ видимости и реальности,¹¹ незнания,¹² образов природы.¹³ Иногда, как, например, в работах Сигала, эти мотивы трактуются в соответствии с традиционной интерпретацией «Ипполита» как трагедии о силе любви, однако многие из выявленных мотивов уже не укладываются в это обычное представление. Они показывают, что смысловое поле данного произведения значительно шире и заставляют искать иную его синтетическую интерпретацию.

Такую интерпретацию я и хочу предложить. Я пытаюсь показать, что, хотя тема любви и играет значительную роль в сюжете пьесы, она сама по себе отнюдь не является смысловым центром произведения. Любовь с ее неодолимой и разрушительной силой – это всего лишь частное проявление вообще губительной реальности, в которой проходит человеческая жизнь и перед которой человек бесконечно слаб. Однако такое изображение реальности не означает, что в «Ипполите» нет морального смысла, что все содержание драмы сводится только к констатации человеческой слабости. Нравственный смысл готовится на протяжении всего действия произведения и со всей очевидностью звучит в его финале. Суть его в следующем.

Люди слабы, и потому они не виновны в своих ошибках, они лишь пассивные жертвы губительной судьбы. Вся их сознательная воля обращена к добродетели, и лишь естественная их слабость и противоречивость самой добродетели неизбежно заставляет их ошибаться. Конфликты между ними являются мнимыми, взаимное осуждение – беспочвенным, и высшей и наиболее чистой моральной ценностью предстает оправдание и прощение.

⁹ Knox B. M. W. Word and Action. Baltimore, London: John Hopkins University Press, 1979, p. 205-230.

¹⁰ Segal C. P. Shame and Purity in Euripides' Hippolytus // Hermes 98, 1970, 278-299.

¹¹ Avery H. C. My Tongue Swore but my Mind is Unsworn // TAPA 99, 1968, 19-35.

¹² Luschnig C. A. E. The Value of Ignorance in the Hippolytus // AJP 104, 1983, 115-123 и Luschnig C. A. E. Time Holds the Mirror: a Study of Knowledge in Euripides' Hippolytus. Leiden, New York: Brill, 1988.

¹³ Segal C. P. The Tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow // HSCP 70, 1965, 117-169.

Данная интерпретация¹⁴ вытекает из анализа структуры, элементами которой являются мотивы, а потому композицию моей работы определяет классификация мотивов. Эти мотивы можно разделить на две большие категории. К первой относятся мотивы, используемые в их прямом значении – т.е. отсылающие к некоторой реальности вне текста драмы. Например, значением мотива речи является речь, значением мотива смерти является смерть и т.д. Ко второй категории принадлежат мотивы с переносным значением, которые ассоциативным образом отсылают к другим мотивам внутри того же текста. Например, мотив моря обозначает в драме не столько собственно море, сколько страдания человеческой жизни. Подобные мотивы, наделенные переносным значением, или образы, могут присутствовать только в рассказах персонажей или в лирических пассажах, и тогда я называю их поэтическими образами, а могут воплощаться сценически, в элементах сценического пространства, в предметах или жестах, и тогда я называю их сценическими мотивами, или сценическими образами.

Эта классификация и лежит в основе построения первого раздела работы. В первых пяти главах я анализирую мотивы с прямым значением. Изучение их смыслов, взаимосвязей, их движения в ходе драмы, порой их семантической трансформации, наконец, их участия в создании характеров персонажей и драматического конфликта позволяет выявить и то общее – сложное, но чрезвычайно целостное – представление о мире, которое выражено в «Ипполите», и смысловую доминанту произведения. Анализ сквозных образов в последних двух главах раскрывает специфическое художественное воплощение этого смысла, реконструируемого в первых главах.

Первая глава этого раздела работы является его ключевой главой, поскольку именно в ней я пытаюсь определить главный смысл «Ипполита». Я сопоставляю мотивы, описывающие поведение героев в «Ипполите», с топом «невольных проступков», распространенным в оправдательной риторике 5-4 вв. до н.э. Анализ этого топоса в судебных речах, в речах в «Истории» Фукидида и в некоторых философских сочинениях, использующих риторическую топику (Горгий, Платон, Аристотель) позволяет определить несколько его главных элементов. Постулируемая «непроизвольность» проступка служит основанием для прощения, а признать проступок непроизвольным заставляют некоторые смягчающие обстоятельства – незнание, эмоции или внешние причины. Еврипид в «Ипполите» использует все элементы данного топоса, превращая их в ключевые тематические мотивы, выражающие концептуальное содержание драмы, и реализуя их драматическую выразительность. Ни один из поступков не порожден злыми намерениями, ни один из них не вызван моральной испорченностью героев. Изображая мотивацию поступков, Еврипид использует все три категории смягчающих факторов, распространенные в оправдательной риторике, причем обычно один поступок объясняется сразу несколькими оправдывающими его обстоятельствами, и, с другой стороны, разные действия описываются общими схожими моделями – что и создает

¹⁴ Идея прощения в «Ипполите» была отмечена только в двух статьях – Blomqvist J. Human and Divine Action in Euripides' Hippolytus // Hermes 110, 1982, 398-414 и de Romilly J. Indulgence et pardon dans la tragédie grecque // de Romilly J. Tragédie grecque au fil des ans. Paris: Les Belles Lettres, 1995, 62–77. Бломквист рассмотрел нравственный контраст между богами и людьми в «Ипполите». Сравнивая действие «Ипполита» с традиционными сюжетами, в которых обнаруживается модель мифа о Потифаровой жене, - в том числе и с первой, не дошедшей до нас версией «Ипполита» Еврипида, Бломквист заметил, что в сохранившейся версии трагедии автор старается насколько возможно снять ответственность с Федры и возложить ответственность на Афродиту. Кроме того, Бломквист обратил внимание на противопоставление между финальным прощением Тесея Ипполитом и непощением Ипполита Афродитой, увидев в нем контраст между нравственным достоинством людей и эгоизмом богов. Де Ромийи также указала на важность финальной сцены «Ипполита», предположив, что способность людей прощать, противоположная мстительности богов, обусловлена их физической слабостью (р. 72). См. также Погосова В. Идея прощения в «Ипполите» Еврипида // ВДИ, 2003, №2, 117-126, где автор разбирает тему прощения Ипполитом Тесея в финальной сцене «Ипполита», однако не замечает, что эта тема выражена во всем действии трагедии и в поступках всех персонажей.

композиционную целостность драмы, и позволяет показать эти модели некими универсальными принципами, вообще управляющими всем человеческим поведением. Невольность поступков и прощение.

В эксоде трагедии богиня Артемида сообщает Тесею моральные оценки поступков основных участников драмы. Ипполит, по ее словам, с его «праведной душой», должен хотя бы в смерти снискать себе добрую славу (1298-1299). Федра, выказав определенную степень благородства (1300-1301) и попытавшись сознательно одолеть овладевшую ею Киприду, была вопреки своей воле (οὐχ ἑκοῦσα) погублена интригами кормилицы (1304-1305). Наконец, что касается самого Тесея, то хоть сначала он и осуждаем богиней за излишнюю поспешность в своем решении наказать Ипполита, вслед за этим, тем не менее, Артемида признает его заслуживающим прощения – поскольку то была воля Киприды, поскольку Тесей не знал правды и поскольку был обманут убедившими его лживыми словами жены (1334-1337). В речи Артемиды звучат два важных и связанных друг с другом мотива – во-первых, мотив произвольности поступков (о Федре - οὐχ ἑκοῦσα «не по своей воле», 1305, о Тесее - ἄκων «невольно», 1433), и во-вторых, логически вытекающий из первого мотив оправдания и снисхождения, выраженный словом συγγνώμη. «Ты совершил страшные поступки, но все же даже за них можно еще тебе получить прощение» (δεῖν' ἔπραξας, ἀλλ' ὁμως / ἔτ' ἔστι καί σοι τῶνδε συγγνώμης τυχεῖν), говорит Артемида Тесею (1326), вспоминая об обстоятельствах, смягчающих вину героя и позволяющих расценить его поступок как невольный – таких, как воля Афродиты и его незнание.

Оба эти мотива встречаются не только в данном пассаже. Они постоянно присутствуют в трагедии, выражаясь как прямо, в повторяющихся словах συγγνώμη (117, 615) и ἄκων/οὐχ ἑκόν (319, 324, 358, 693, 1433), так и опосредованно, в изображении поступков персонажей и их психологической мотивации.

Невольность проступков в «Ипполите» обусловлена тремя категориями оправдательных факторов.

1. Незнание.

Незнание является одним из центральных мотивов произведения, выражаясь и лексически, в постоянно повторяемой фразе οὐκ οἶδα «Не знаю», и драматически, характеризуя большинство положений драмы. Ипполит в прологе не знает, что его ждет скорая смерть (56-57); хор и кормилица долгое время не догадываются об истинной причине болезни Федры (141-169, 267 слл.); кормилица не предполагает, к чему приведет в конце концов ее план спасения госпожи; Ипполит не понимает, что Федра не помышляла об измене (649-650); наконец, Тесей, находясь в отлучке, не знает о болезни жены (280-281), возвращаясь домой, не знает о ее гибели (790-799), а когда узнает, не догадывается о ее истинных причинах (801 и далее).

Незнанием мотивировано большинство ошибочных поступков персонажей. Например, упорство, с которым кормилица пытается выведать у Федры тайну ее болезни, объясняется тем, что она не понимает истинных причин этой болезни и потому уверена, что ее вмешательство принесет Федре пользу. Придуманый кормилицей способ избавить Федру от болезни – попытка свести Федру с Ипполитом – вопреки всем ее ожиданиям оказывается неэффективным и выставляет в дурном свете и ее саму, и ее госпожу, что говорит о неверной оценке ею всей ситуации. Федра, в свою очередь, соглашается прибегнуть к предлагаемому кормилицей лекарству от любовной болезни потому только, что, обманываемая служанкой, неправильно понимает суть этого лекарства – думает, что та имеет в виду магическое средство, избавляющее от любви, а не удовлетворение страсти в любовном союзе с Ипполитом. Затем, Ипполит несправедливо обвиняет Федру и кормилицу оттого, что неправильно представляет себе их намерения и мотивы их поступков, приписывая Федре стремление к супружеской измене и кормилице пособничество в этом преступлении. Федра клеветает на Ипполита вследствие того, что неверно понимает его планы: она боится быть разоблаченной им перед Тесеем (689-692),

не слыша его решения сдержать данную им клятву и сохранить тайну ее страсти (657-660). Наконец, Тесея губит Ипполита, обманываемый письмом жены и не зная действительного положения вещей.

Мотив незнания выражен не только лексически и не только самим построением действия и драматических ситуаций, но и посредством двух особых драматических приемов – приема отложенного узнавания и приема неверных догадок. С помощью этих приемов, во-первых, Еврипид специально выделяет фактор незнания в ключевые моменты действия; кроме того, используя один и тот же прием в разные моменты и в разных ситуациях, автор соотносит эти ситуации друг с другом, создает аналогию между ними и тем самым показывает их примерами актуализации общей событийной модели.

Главная содержательная функция, которую выполняет в трагедии мотив незнания, - это функция оправдательная. Оправдательное значение незнания отмечено в эклоге трагедии, в пассажах, приведенных в начале данной главы. Обращаясь к Тесею, Артемида говорит (1334-1335): «Что до твоего проступка, то его освобождает от порочности, во-первых, незнание (τὸ μὴ εἰδέναι)», а затем, повторяя свое мнение о невиновности Тесея, характеризует его проступок – несправедливое наказание Ипполита – как произвольный: «Ты погубил его невольно (ἄκων)» (1433).

Тем самым, Артемида устанавливает связь между незнанием, произвольностью преступления и оправданием – ту связь, которую мы находили в судебной риторике и которая лежала в основе риторической стратегии оправдательных речей. Хотя слова Артемиды имеют непосредственное отношение только к поступку Тесея, аналогия в изображении разных случаев незнания заставляет распространить это суждение и на другие примеры и на других персонажей и расценивать незнание в драме в качестве универсального оправдательного фактора.

2. Эмоции

«Ипполит» часто рассматривают как драму неконтролируемой и неподвластной разуму страсти, имея в виду главным образом эрос Федры. Страсть героини действительно изображена невольной эмоцией (πάθος 139; 363; 677; νόσος 40; 131; 176; 179; 205; 269; 279; 283; 293; 294; 394; 405; 477; 479; 512; 597; 698; 730; 766; 1306), Федра испытывает ее οὐχ ἑκοῦσα «не по своей воле» (319, 358-359), все ее сознательное поведение направлено на борьбу со страстью и сокрытие ее. Однако эрос Федры – не единственная эмоция трагедии. Он стоит в одном ряду с другими эмоциональными проявлениями, ассоциирован с ними и выполняет вместе с ними общую оправдательную функцию. Примеры других эмоций, ведущих к роковым последствиям, таковы:

1) Дерзкое поведение Ипполита по отношению к Афродите объясняется пылкостью его молодой души.

2) Страх кормилицы (φόβος, 434), услышавшей признание Федры, играет злую роль, лишней раз убеждая Федру в губительности и греховности ее страсти и укрепляя ее в мысли о самоубийстве.

3) Страх Федры (φόβος, 572), услышавшей беседу кормилицы с Ипполитом, негодование Ипполита и его угрозу сообщить о ее любви Тесею, мешает ей правильно понять намерения героя и поверить в его последующее решение сохранить тайну; этот страх приводит Федру к самоубийству и к клевете на пасынка.

4) Горе Тесея, когда он узнает о смерти жены, и его гнев (ὄργη, 900) на Ипполита становятся причиной поспешного и необдуманного наказания им сына.

Как и незнание, эмоции получают в различных ситуациях одинаковое драматическое выражение. С помощью такого хода автор создает переключки и аналогии между разными проявлениями эмоций и подчеркивает их принципиальное сходство и единство.

Первый из таких способов выражения эмоций - употребление одних и тех же экспрессивных слов и фраз, второй способ – повышение тона, третьим способом является способ музыкально-ритмический: в моменты наивысшего эмоционального напряжения персонажи и хор переходят от ямбов к экспрессивным дохмиям.

3. Внешние обстоятельства.

Данная категория оправдывающих обстоятельств присутствует в драме в нескольких своих вариантах.

1) Убеждение и обман. Открытое убеждение и уговоры в драме не приносят результатов: никакие аргументы кормилицы не могут ни заставить Федру рассказать о своей болезни, ни склонить ее к преступной связи с Ипполитом; точно так же и все аргументы Ипполита бессильны, когда он пытается убедить Тесея в своей невиновности. Более эффективным оказывается убеждение посредством обмана. Этот способ убеждения, сопряженный с незнанием и непониманием ситуации тем, кого убеждают, является потому для него более сильным оправдательным фактором. К обману, во-первых, прибегает кормилица после того как не удалась ее попытка уговорить Федру уступить страсти. Кормилица добивается от Федры согласия употребить некое лекарство, способное излечить героиню от ее болезни; при помощи двусмысленных выражений кормилица делает вид, будто бы говорит о магическом лекарстве от любви, хотя в действительности имеет в виду свои намерения договориться с Ипполитом и устроить их любовную связь с Федрой. Второй пример убеждения посредством обмана – письмо Федры Тесею, в котором героиня оклеветала Ипполита и которое заставило Тесея наказать сына.

2) Несчастье.

Оба слова со значением несчастья – и *συμφορά*, и *δυστύχημα* - многократно появляются в «Ипполите», описывая практически все ее драматические ситуации. В частности, несчастьем названа любовная болезнь Федры в начале драмы (*συμφορά* в 295, 433, 596, *δυστυχεῖν* в 287, *δυστυχής* в 343), положение Федры после того, как ее тайна сообщена Ипполиту (*συμφορά* в 716), положение Тесея, узнавшего о гибели жены (*δυστυχής* в 807).

Роль несчастья как причины, толкающей персонажей на неверные поступки, эксплицитно выражена в двух пассажах. В первом эпизоде кормилица объясняет свое аморальное решение свести Федру с Ипполитом несчастьем (*συμφορά*) госпожи: «Если бы твоя жизнь не была в таких несчастьях (*μη ἴτι συμφοραῖς βίος τοιαῖσδε*), <...> то никогда бы я только ради твоего ложа и наслаждения не повела тебя к этому» (493-496). Фраза эта сразу побуждает Федру к измене, и защищает кормилицу от обвинения ее в аморальных советах, т.е. выполняет очевидную оправдательную функцию. Во втором эпизоде несчастье Федры после рассказа о ее тайне Ипполиту показано побудительной причиной, побудившей героиню оклеветать пасынка. Придумав этот сомнительный способ спасти свою честь, Федра называет его «находкой от несчастья» (*εὑρημα δὴ τι τῆσδε συμφορᾶς*, 716).

3) Злая воля Афродиты.

Воля Афродиты является вообще главной причиной всех происходящих в трагедии событий, потому она в каком-то смысле стоит надо всеми прочими причинами, вбирая их в себя. Порождая эрос в душе Федры (22-40) и способствуя раскрытию тайны героини (42), Киприда запускает действие драмы, неуклонно идущее к трагической развязке. Естественные слабости человеческой природы – ограниченная способность к знанию и подверженность эмоциям – оказываются условиями, в которых эрос этот ведет главных героев к гибели. Поэтому Афродита изображается и частной причиной в отдельных случаях проявления эроса (ср. слова Федры после ее невольных признаний: «На меня нашло безумие; божество наслало ослепление, и я была повержена», 241), и общей причиной постигающего всех несчастья.

Тематический комплекс произвольных ошибок логически связан еще с одним, важнейшим мотивом трагедии – мотивом снисхождения и прощения (*συγγνώμη*).

Этот мотив мимоходом появляется в переломный момент действия, когда новость о любви Федры переходит от женских к мужским персонажам – когда тайна эта становится известна Ипполиту и он готов рассказать о ней Тесею. *σύγγνωθ' ἄμαρτεῖν εἰκὸς ἀνθρώπους, τέκνον* «Прости. Деточка, людям свойственно ошибаться», говорит ему в этот момент

кормилица (615). Однако, что еще важнее, этот мотив обрамляет всю драму, появляясь в последней реплике пролога (χρή δὲ συγγνώμην ἔχειν «Нужно проявлять снисхождение», 117), выражающей правильный взгляд на изображенное в прологе поведение Ипполита, и составляя основное содержание эксода. В эксоде прощение сначала, в речи Артемиды, показано логическим следствием произвольности ошибок (1325-1326), что воспроизводит логику оправдательной аргументации в риторике, а затем наглядно разыгрывается на оркестре в сцене прощения Ипполитом Тесея. Эта сцена драматически выражает тот итог, к которому ведет весь комплекс мотивов незнания, эмоций и произвольных прегрешений – необходимость прощения.

К такому итогу персонажи, однако, приходят лишь в конце пьесы, и финальное прощение контрастирует с их отношением друг к другу в течение всего действия – отношением, строящемся на взаимном осуждении и обвинениях.

Мы видим, таким образом, что темы осуждения и оправдания определяют всю композицию пьесы. Действие ее вытекает из непростительности Афродитой Ипполита, складывается из частных примеров несправедливого и ошибочного осуждения и заканчивается финальным оправданием и прощением. Можно предположить, что цель такого построения трагедии – заставить самих зрителей пройти по пути от осуждения к снисхождению. Сначала зрители видят события глазами Афродиты, открывающей трагедию своим большим монологом. В этой речи поведение главного героя изображено преступным и он представляется достойным возмездия. Такое отношение сообщается зрителям, которые хорошо знакомы с сюжетным ходом от гибрикса к неизбежному наказанию за него – ходом, лежащим в основе, например, «Аякса» Софокла. Дальнейшее развитие пролога, однако, выявляет неоднозначность поведения Ипполита, сочетающего гибрикс против Афродиты с благочестием к Артемиде, а завершающие пролог слова слуги сталкивают позицию Афродиты с противоположным взглядом – возможностью признать грех героя невольным и потому простить его. Эти два противоположных отношения к человеческим проступкам проверяются затем всеми последующими событиями трагедии. Каждая драматическая ситуация трагедии включает прегрешение одного из персонажей и осуждение его другим персонажем, и в каждом случае подчеркнута невольность прегрешения и ошибочность и губительность осуждения. По пути от осуждения к оправданию проводит зрителей и Артемиды в своей речи, начинающей эксод: начиная с обвинения Тесея, она вспоминает затем о смягчающих обстоятельствах и заканчивает оправданием его поступка. Оправдание и прощение окончательно торжествуют в финальной сцене разговора Тесея и умирающего Ипполита.

Моральный смысл трагедии, каковым он предстает в результате моей интерпретации, оказывается связан с человеческим качеством «доброты» (ἐπιείκεια) – качеством, которое в эпоху Еврипида считалось специфической афинской добродетелью. Хотя это качество ἐπιείκεια и не названо прямо в тексте «Ипполита», к нему ведет все действие пьесы. Наказание Афродитой Ипполита справедливо, подобно наказанию Афиной Аякса, однако мудрее справедливости иной закон, требующий снисходительного отношения, умения увидеть за проступками мотивирующие их и смягчающие вину обстоятельства, способности оправдывать и извинять. Такое отношение возможно, если оценивающим поступок судьям присуще качество ἐπιείκεια.

Понятие ἐπιείκεια венчает собою весь тематический комплекс вынужденных ошибок и оправдания, заимствованный Еврипидом из судебной риторики. «Ипполит», однако, отличается от судебных речей смещением логического акцента. В риторике логической ремой, тем, что требуется доказать, является оправдание обвиняемого, и апелляция к нравственным качествам судей, которые предполагаются уже присутствующими в них, выступает в качестве одного из аргументов в этом доказательстве. Еврипид в «Ипполите» совершает логический путь в противоположном направлении. Подчеркивая произвольность ошибок своих персонажей и изображая оправдание необходимым и наиболее мудрым отношением, он делает логической ремой

трагедии неназванное в ней прямо качество ἐπίκρισις, пробуждая его в главных судьях разворачивающихся в драме событий - в ее аудитории.

Во второй главе я разбираю два других важных мотива пьесы – мотивы речи и зрения. Эти мотивы описывают две главные человеческих способности, которые в «Ипполите» обладают обязательной связью с незнанием и эмоциями и тем самым оказываются также включены в тематический комплекс невольных ошибок и оправдания.

С одной стороны, все прегрешения и ошибки, совершаемые персонажами, являются прегрешениями словесными, и все они объясняются главными оправдательными факторами – незнанием, эмоциями или внешними причинами. С другой стороны, речи не только происходят от эмоций и незнания, но и сами порождают их, становясь причиной следующих ошибок. Таким образом, слова в «Ипполите» и вызывают эмоции, и проистекают из эмоций, и ведут к незнанию, и происходят от него. Более того, многие ситуации развиваются по модели «речь – незнание – новая речь» или «речь – эмоции – новая речь», так что одни речи через вызываемые ими эмоции и незнание влекут за собой другие, и все вместе они сплетаются в единую сеть, губящую героев. Обман Федры заставляет Тесея поверить в виновность его сына – и произнести проклинающую его мольбу Посейдону. В первом эпизоде кормилица произносит имя Ипполита – что повергает Федру в отчаяние – и заставляет ее нарушить молчание и начать говорить. Федра признается в любви к пасынку – кормилица и хор приходят в ужас от этой новости – и произносят слова, убеждающие героиню в необходимости самоубийства. Кормилица рассказывает Ипполиту о любви своей госпожи – Ипполит негодует - и выражает свое негодование словами, толкающими Федру на самоубийство и преступление.

Федра слышит слова Ипполита – приходит в отчаяние – и губит пасынка новыми словами, оклеветав его в своем посмертном письме. Та же модель продолжает работать и в третьем эпизоде: Тесей читает слова Федры – они приводят его в гнев – и он обрекает Ипполита на смерть новыми словами, просьбой, обращенной к Посейдону.

Недоверие к речи, сомнение в возможности передавать с помощью слов истину и осознание обманчивости речи весьма характерны для культуры и литературы 5 в., в которой мы часто встречаем оппозицию «слов» и «дел», т.е. обманчивой речи и подлинной реальности. Если верное представление о реальности невозможно получить с помощью слов, то у человека есть еще одна способность, которая традиционно ассоциировалась с верным постижением реальности и противопоставлялась словам – это способность к зрительному восприятию. В «Ипполите» зрение оказывается еще одним ключевым мотивом, который развивается параллельно и в постоянном сопоставлении с мотивом слов. Персонажи разделяют обычное убеждение, что зрительное восприятие и непосредственный визуальный контакт непременно должны сообщать истинное знание. Развитие событий, однако, снимает исходное противопоставление речи и зрения – зрение оказывается столь же обманчивым, сколь обманчивы лживые речи. Зрение влечет за собой неверное представление о реальности, то есть связано с незнанием, и, как и речь, ассоциируется и с другим оправдательным фактором – с эмоциями. Например, именно зрение создает эмоциональную кульминацию с сцене, где Тесей узнает о смерти Федры. Речь и зрение играют здесь одну и ту же роль – порождают эмоции, но при этом зрение наделено наибольшей силой эмоционального воздействия, создавая драматический климакс.

Поразительно близким «Ипполиту» по своей тематической структуре, с тем же параллелизмом эмоционального воздействия зрения и речи, с той же общей оправдательной риторической стратегией, и с той же ассоциацией зрения и эроса, оказывается еще один близкий по времени текст – «Похвала Елене» Горгия. И Горгий, и Еврипид используют один и тот же тематический комплекс оправдания, вписывают в него мотивы речи и зрения и связывают зрение с центральным сюжетным мотивом обоих произведений – мотивом любви. Главное различие между «Еленой» и «Ипполитом» - в том, что акцент в них сделан на разные элементы общего тематического комплекса, и

различие это объясняется их разной концептуальной задачей. Внимание Горгия обращено на речь и словесное убеждение, основанное на способности речи вызывать эмоции и тем самым обманывать слушателя. Оправдательная тематика является здесь, таким образом, лишь общей рамкой, в которую встроен главный, метариторический пассаж. Кроме того, применение оправдательной топики к сюжету бегства Елены становится практической иллюстрацией его теоретических идей о силе речи. Горгий претендует на то, чтобы своей речью убедить слушателей, отстаивая заведомо парадоксальное и ложное мнение о невинности героини. В «Ипполите» Еврипида, напротив, именно тема оправдания определяет весь концептуальный замысел, а мотивы речи и зрения подчинены ей, наделяя ее дополнительной драматической выразительностью и придавая ей особое философское измерение.

Близость между произведениями Горгия и Еврипида заставляет поставить вопрос о возможной связи между ними. Предполагать зависимость «Ипполита» от «Елены» едва ли возможно, как по соображениям хронологии, так и по соображениям логическим. В «Елене», где сама тема оправдания служит лишь общей рамкой, а все внимание обращено на частный элемент тематического комплекса, мы скорее всего сталкиваемся лишь со вторичной разработкой топики, которая в «Ипполите» несет свой собственный первоначальный смысл. Разумнее всего было бы предположить, что и Еврипид, и Горгий используют здесь общий софистический топос; этот топос сочетает элементы судебной риторики с темами, которые отражают философский интерес к проблемам речи и зрения, распространенный в интеллектуальных кругах в 5 в.

Третья глава первого раздела посвящена одной разновидности невольных ошибок персонажей, - их моральным ошибкам. Эти ошибки проистекают не от их собственной порочности, но из-за противоречивости самой реальности. В каждом своем поступке персонажи стремятся к добродетели, но добродетель сама выступает в драме амбивалентной и противоречивой и ведет к гибели. Этот смысл несет один из ключевых мотивов пьесы – мотив αἰδώς (социальное чувство, или социальная добродетель). Интерпретация этого мотива в большой степени основана на истолковании часто обсуждаемого пассажа - рассуждения Федры о «двойном αἰδώς» в ее большом монологе (375-390). Смысл рассуждения Федры можно пересказать следующим образом. αἰδώς, обычно хорошее и достойное чувство, в некоторых ситуациях и при определенном стечении обстоятельств (καίρως) оказывается злом, желание проявить αἰδώς становится тогда опасным искушением, которому следует противостоять, сохраняя верность своим сознательным моральным решениям. Федра сожалеет, что уступила искушению αἰδώς в предшествующей сцене, и намерена впредь подобных ошибок не совершать.

Высказанная Федрой мысль о двойственности αἰδώς и зависимости его от καίρως, имеющая непосредственное драматическое значение и описывающая ошибку, совершенную самой героиней, приложима почти ко всем поступкам всех персонажей. Еврипид в «Ипполите» сталкивает между собой разные проявления одной и той же добродетели. Почти всякий поступок персонажей оказывается ошибочен и морально неверен, но аморальность эта происходит не от их порочности и дурной моральной воли, а от неспособности делать правильный выбор между разными и часто противоположными требованиями добродетели. Причиной моральных ошибок оказываются, тем самым, не особенности характера того или иного персонажа, но противоречивый и двойственный характер самой социальной добродетели.

αἰδώς в «Ипполите» не только мотивирует аморальные поступки, но и ведет к несчастью и смерти. Но в то же время смерть оказывается силой, в финале драмы освобождающей αἰδώς от его моральной амбивалентности. Перед лицом смерти открывается особая форма αἰδώς, заключающаяся в прощении. Прощение становится конечной точкой в развитии данного мотива, оказываясь наиболее подлинной и чистой формой в противоположность всем прежним амбивалентным проявлениям этого чувства. Абсолютный финальный αἰδώς контрастирует вообще со всеми формами добродетели,

руководившими поступками героев в основной части трагедии, – со всеми теми формами, которые основаны на социальных обязательствах и социальном долге, независимо от того, обращены они на собственный статус или на статус других. В мире «Ипполита» социальный долг изображен относительным и противоречивым, строгое исполнение его лишь разделяет людей, и только более позитивный αἰδώς, направленный на преобразование социальных отношений, αἰδώς, выражающийся в жалости и прощении, позволяет преодолеть возникающую между ними пропасть.

Финальный чистый αἰδώς предстает своего рода музыкальным разрешением двойственного αἰδώς основной части произведения. Подобное движение ключевого мотива от амбивалентности к ее разрешению встречалось в греческой трагедии и раньше. Например, именно так развивается мотив δίκη «право, справедливость» в «Орестее» Эсхила. В первых двух трагедиях трилогии справедливость показана понятием амбивалентным, поскольку всякое восстановление δίκη, являющееся в них поступком индивидуальным, приводит к новому нарушению δίκη; но в финальной части трилогии, в «Эвменидах», δίκη превращается из индивидуального акта в коллективное действие демократического афинского суда и таким образом освобождается от амбивалентности.

В трагедии Еврипида, однако, есть одна особенность, отличающая ее от «Орестей». αἰδώς в греческой культуре не был в той же степени однородным понятием, что и δίκη; слово это употреблялось в достаточно широком круге контекстов, и разные сферы его употребления не были связаны между собой обязательной связью. Еврипид подходит к данному слову почти с профессиональным лингвистическим вниманием, соотнося и сталкивая друг с другом самые разные случаи его применения. Это дает ему возможность показать противоречивость понятия и выявить затем его абсолютный и подлинный смысл. В таком обращении с понятием Еврипид во многом идет по тому же пути, что и философы 5 в. Развитие мотива αἰδώς в «Ипполите» является драматическим аналогом той практики философского анализа понятий, которую мы встречаем у Платона и которая, очевидно, восходит к методам софистов 5 в.: выявление противоречий в понятиях, казавшихся несомненными и истинными, приводит аудиторию в состояние апории, которая разрешается обнаружением действительно правильного смысла. Процедуры, применяемые Платоном для создания апории, близки софистической технике «антилогики», заключающейся в развитии тезиса, высказываемого оппонентом, и доведении его до внутреннего противоречия; эта техника зачастую предполагала игру различными и противоречащими друг другу значениями и употреблениями одного понятия или частичной синонимией разных понятий. В драматическом методе Еврипида, сталкивающего между собой самые разные поступки, объединенные применением к ним одного и того же понятия αἰδώς, и вскрывающего тем самым противоречивость этого понятия, можно увидеть близкое сходство с этой софистической практикой. Более того, как я говорил в начале главы, именно в сочинениях софистов αἰδώς приобретает значение универсального морального термина, превращаясь в одну из ключевых категорий афинской нравственности. «Ипполит», таким образом, отражает тот процесс сознательной разработки языка моральных понятий, который отличает афинскую интеллектуальную культуру второй половины 5 в.

В четвертой и пятой главах я разбираю те мотивы, с помощью которых конструируются отношения между персонажами и драматические конфликты.

С одной стороны, это отношения и конфликт между Федрой и Ипполитом. Контраст между этими двумя персонажами описан в **четвертой главе**. В его основе лежит контраст между их двумя противоположными формами добродетели, каждая из которых амбивалентна и поворачивается то своей благой, то дурной стороной. Тем самым, их взаимоотношения являются иллюстрацией идеи об амбивалентности добродетели, обсуждаемой в предыдущей третьей главе.

Если в начале произведения подлинная добродетель связывалась с сознательным αἰδώς Федры, контрастируя с амбивалентным и гибристическим природным αἰδώς

Ипполита, то постепенно антитеза $\gamma\nu\acute{\omega}\mu\eta$ / $\phi\acute{\upsilon}\sigma\iota\varsigma$ трансформируется в антитезу слов/дел, и оценка двух главных персонажей переворачивается: природные чувства Ипполита оказываются подлинным «делом», а сознательная добродетель Федры оборачивается видимостью и «словами».

Таким образом, «Ипполит» в драматической форме обыгрывает два противоположных взгляда на сознательную и природную добродетель, причем каждый взгляд представлен одним из протагонистов. Происходящее с течением действия изменение в оценке ситуации приводит к тому, что мы смотрим на мир драмы глазами разных персонажей, сначала Федры, а затем Ипполита. Две противоположные точки зрения на добродетель сменяют одна другую, причем в каждой части трагедии, при господстве одной из них, имплицитно присутствует и вторая. В первой части, когда мы смотрим на события глазами Федры и ее сознательная добродетель кажется нам единственно подлинной, амбивалентность произносимых героиней фраз о сокрытии страсти подсказывает возможность иной интерпретации ее поведения в понятиях антитезы видимости и реальности. Происходящие затем события переворачивают точку зрения, господствующим становится взгляд Ипполита – однако на оркестре находится тело погибшей Федры, напоминая нам о противоположной интерпретации и оставляя за ней право на существование.

Такая структура главной части трагедии со сменой двух противоположных точек зрения напоминает жанр, популярный в софистических кругах – жанр «двойных речей», один из образцов которого дошел до нас. Примечательно, что «Ипполит» обнаруживает здесь параллель с софистической литературой не только своим построением, но и принципом аргументации. В начале трагедии нравственная добродетель изображается с помощью антитезы $\phi\acute{\upsilon}\sigma\iota\varsigma$ / $\gamma\nu\acute{\omega}\mu\eta$, и $\gamma\nu\acute{\omega}\mu\eta$ окрашена позитивно, а $\phi\acute{\upsilon}\sigma\iota\varsigma$ негативно. Затем эта антитеза преобразуется в оппозицию видимости и реальности, или слов и дел, $\phi\acute{\upsilon}\sigma\iota\varsigma$ связывается с реальностью, а $\gamma\nu\acute{\omega}\mu\eta$ с видимостью, и тем самым природная добродетель получает положительный смысл, а сознательная добродетель отрицательный. Как я попытался показать, у такого преобразования есть параллель в сочинении софиста Антифонта, и, очевидно, мы имеем дело с топосом софистических рассуждений – аргументацией за природу путем отождествления ее реальностью и человеческих условностей с видимостью.

Контраст и происходящая по ходу драмы переоценка добродетелей Федры и Ипполита весьма напоминают аргументацию двойных софистических рассуждений «против природы» и «за природу», известных нам из Антифона, Платона, Аристотеля и других авторов конца 5-4 вв.

Анализ добродетели Федры и Ипполита показывает, как в ходе драмы должно меняться отношение публики к этим персонажам. Сначала зрители сопереживают Федре, затем Ипполиту, они видят мир драмы глазами сначала одного, а потом другого персонажа. Такая динамика и трансформация зрительских симпатий объясняет, с моей точки зрения, почему критики не могут договориться, на чьей стороне автор. Взгляд публики должен меняться, будучи подчинен общей композиционной логике произведения; критики же часто не замечают динамики и принимают за единственную верную ту точку зрения на персонажей, которая существует лишь в один определенный момент.

Пятую главу, посвященную отношениям между людьми и богами, я начинаю с рассмотрения важной композиционной особенности «Ипполита» - двойного драматического конфликта, складывающегося из конфликта между Федрой и Ипполитом и конфликта между людьми и богами.

С одной стороны, в «Ипполите» Еврипид использует композиционный принцип трагедий мести (таких, как, например, «Медея»), создавая драматический конфликт между Федрой и Ипполитом. Этот принцип можно обозначить как принцип контрастной

симметрии. Композиция подобного типа обладает, как мы видели, несколькими характерными особенностями:

- 1) два центральных персонажа – антагониста при всей своей противоположности обнаруживают существенное сходство друг с другом, как в поступках, так и в положении: несчастье одного из героев в начале схоже с несчастьем второго в конце, и каждый служит причиной несчастья другого;
- 2) в середине трагедии происходит переворот в положении персонажей и в оценке их поступков, и этот переворот создает симметрию первой и второй половины драмы;
- 3) переворот готовится заранее: автор постепенно показывает в персонаже, который был жертвой в начале драмы, те качества, которые затем приведут к перевороту;
- 4) симметричное построение центрального конфликта становится отправной точкой для симметричной композиции всей драмы в целом.

Смысл принципа симметрии, свойственного трагедиям мести, практически всегда заключается в том, чтобы выявить нравственную амбивалентность, заключенную в акте возмездия: с одной стороны, в нем осуществляется справедливость, требующая наказания виновного, но вместе с тем персонаж карающий сам в результате своего действия становится виновным, уподобляясь тем самым тому, кого он карает.

Однако Еврипид вносит в структуру трагедии мести существенное изменение: не сами персонажи симметрично становятся виновниками несчастий друг друга, но виновницей несчастий обоих персонажей оказывается Афродита. Тем самым, композиция трагедии складывается из двух конфликтов, один из которых – человеческий – оказывается относительным и мнимым, второй – между людьми и богами – абсолютным и подлинным. Ответственность за проступки и гибель людей и за конфликты между ними, таким образом, переносится на богов, и необходимость прощения становится логическим следствием всего драматического развития трагедии. Конфликт между Федрой и Ипполитом оказывается не более чем внешней видимостью; мотивировка его вынесена за пределы человеческого мира основной части трагедии в тот мир, где люди взаимодействуют с богами – в мир пролога и эксода. Люди только кажутся виновными в несчастиях друг друга; подлинная причина их несчастий и большинства их ошибок – злая воля богов.

Таким образом, своеобразный двойной конфликт нужен, чтобы различить действительность мнимую и подлинную. Люди – и персонажи «Ипполита», и его зрители – часто убеждены в вине и ответственности друг друга, готовы поспешно осуждать и наказывать, не понимая, что несчастия и прегрешения происходят порой от независимых от человеческой воли обстоятельств, тех смягчающих вину факторов, которые образно выражены фигурами богов. Открывая глаза на истинный смысл событий, противопоставляя мнимой человеческой мотивировке мотивировку божественную, трагедия показывает зрителям безосновательность взаимных обвинений и убеждает в необходимости быть снисходительными.

В то же время люди и боги находятся в отношениях контраста друг с другом: счастье, радость и легкость жизни богов противопоставлены страданиям и тяготам людей, но люди обнаруживают моральное превосходство перед богами, проявляющееся в их способности к прощению, отсутствующей у богов. Способность к прощению оказывается в «Ипполите» специфически человеческим качеством и связывается с главной особенностью, отличающей людей от богов – со смертью.

В **шестой главе**, посвященной поэтическим образам, я разбираю главным образом два комплекса образов, которые принято толковать в духе общего прочтения «Ипполита» как трагедии о неизбежном наказании за недооценку любви. Во-первых, это образ моря, который обычно связывают с Афродитой и ее силой. Сравнение «Ипполита» с другими трагедиями, где данный образ играет значительную роль – а именно, с «Медеей», «Ифигенией в Тавриде» и «Еленой», а также более внимательное чтение самого «Ипполита» показывает, что море несет в себе значительно более широкий смысл. Оно

выражает собой враждебность и губительность для человека той реальности, в которой он существует, и выступает символом приносимых миром несчастий. Повторяемая в «Ипполите» ассоциация моря с богами подчеркивает проявляющуюся в этих несчастиях злую волю богов. Таким образом, образ моря оказывается чрезвычайно удобным способом выразить отношения активности/пассивности, существующие между богами и людьми и служащие для оправдания людей, выступающих пассивными жертвами. Второй столь же важный образ – это образ дикой природы. Бремер¹⁵ и вслед за ним Кернс¹⁶ на основании параллелей из лирической поэзии предположили, что образ «нетронутого» луга Ипполита в прологе соединяет в себе девственность и сексуальность; из этого наблюдения был сделан вывод: «Лирические ассоциации данного пассажа наводят на мысль о приходе любви к тем, кто прежде был девственен, что звучит диссонансом к решимости Ипполита сохранить невинность»¹⁷ – т.е. подчеркивает несоответствие отказа Ипполита от сексуальной любви естественным требованиям реальности. Я оспариваю этот вывод, показывая совершенно иную функцию образа луга. Он появляется в качестве одного из случаев повторяющегося и развивающегося в течение «Ипполита» образа умыкания на лоне дикой природы. Этот образ, происходящий из гомеровского гимна Деметре, встречается и в других произведениях, например, в еврипидовой «Елене», и символически выражает неожиданное наступление крайнего несчастья. Развитие этого образа подчиняется традиционному для данного топоса переходу от безмятежности и невинности к насилию, причем его движение в «Ипполите» совершается на протяжении всей драмы, будучи одним из ее композиционных стержней.

В **седьмой главе** я рассматриваю семантическое развитие и трансформацию элементов сценического пространства и пытаюсь показать, как оно соответствует концептуальному развитию всего спектакля в целом, суть которого – в том, чтобы показать субъективность и ошибочность конфликтов между людьми, и противопоставить их подлинному и неразрешимому конфликту между людьми и богами.

В начале драмы, в прологе и пародии, дана экспозиция трех основных частей сценического пространства. Два пространства – сцене и пространство за сценой, куда вел левый эйход – соответствовали двум главным персонажам – Федре и Ипполиту, и качества, которыми они наделялись в начале трагедии, совпадали с характеристиками самих протагонистов. Что касается оркестры, то, с одной стороны, она представляла собой пространство хора. С другой стороны, она служила местом, куда выходили из своих специфических миров персонажи и где они неизбежно сталкивались друг с другом.

Затем, в первых двух сценах, эти образы получают развитие и наполняются особыми смыслами. Первая особенность обращения с ними – в том, что при всей видимой отчетливости разделяющих их границ персонажи вынуждены эти границы переходить и оказываться в других, противоположных мирах, представляющихся им чужими. И Федра, и Ипполит проделывают почти один и тот же путь. Сначала они выходят каждый из своего удаленного или закрытого мира в публичное открытое пространство оркестры, затем даже попадают – непосредственно или в фантазиях – в мир своего антагониста, и в конце концов бегут обратно, устранившись или устыдившись контакта с чужой реальностью.

Болезненность перемещения героев в чуждые им миры подчеркивает существование пространственных границ, препятствующих их более счастливому взаимодействию. В то же время границы эти являются в большой степени границами их собственных характеров и способов мировосприятия.

Затем, в третьей эпизодии происходит радикальная перестройка всех пространственных отношений. Все пространственные контрасты первой половины

¹⁵ Bremer J. M. The Meadow of Love and Two Passages in Euripides' Hippolytus // Mnemosyne 28, 1975, 268-80.

¹⁶ Cairns D. L. AIDŌS: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature. Oxford: Clarendon Press, 1993.

¹⁷ Cairns, op. cit., p. 316.

трагедии сменяются принципиально отличающимся от них новым противопоставлением – противопоставлением отчужденности и чужбины. Все три прежде противостоявшие друг другу пространства соединяются здесь в одном общем образе дома и вместе противопоставляются чужбине. В связи с этим меняется и смысл пространственных перемещений персонажей, играющих не меньшую роль в последней сцене, нежели в предшествующих. Прежде переход героев из одного пространства в другое выявлял неизбежность разделявших их границ, и в то же время относительность и субъективность этих границ. Здесь, напротив, больше не существует границ между мирами героев – вместо этих границ появляется одна черта, отделяющая их общий мир от пространства чужбины. Переход этой черты является символическим выражением человеческого страдания и смерти.

Смена пространственных отношений во второй половине драмы связана, как кажется, с изменением точки зрения на пространство и вообще на действие и участвующих в нем героев. В первых сценах преобладает субъективный взгляд самих персонажей на себя и друг на друга, а потому и на пространство, которое они себе отводят. Настроение этих сцен определено их взаимными обвинениями и утверждением собственной правоты. Но с течением пьесы оказывается, что обвинения эти несправедливы и правота относительна. Субъективный тон первой части постепенно уступает место взгляду объективному, согласно которому все персонажи являются не виновными, а жертвами, и разделяющие их границы, не дающие им возможности понять друг друга, не имеют никакого значения рядом с уготованным им страданием.

Наряду со сценическим пространством важную роль в создании целостной структуры трагедии играют сценические жесты, которые вписываются в общее движение лексических и драматических мотивов и с их помощью наделяются смыслами. Жест открытия и покрытия головы Федры в начале первого эпизода связан с проводимым сквозь всю трагедию мотивом губительного воздействия света. Этот мотив выражает важную тему трагедии – жизнь с ее светом есть зло, а смерть с ее мраком, которая несет с собой и избавление от несчастий и боли, и нравственное очищение, и подлинное знание, есть благо.

Второй раздел, «Драматическая структура и политический смысл в трагедиях Еврипида», состоит из четырех глав, каждая из которых посвящена одной трагедии: «Алкесте», «Андромахе», «Троянкам» и «Елене». Выбор именно этих трагедий обусловлен несколькими причинами. Во-первых, в отличие от «Гераклидов» или «Иона», эти трагедии обычно не относят к числу политических. Таким образом, я могу показать, что круг политических трагедий значительно шире, чем мы предполагали раньше. Во-вторых, эти трагедии имеют надежную датировку, что чрезвычайно важно для исследования их связи с историческим контекстом. Наконец, как я попытаюсь показать, эти трагедии невозможно понять, если не учитывать их историческую приуроченность. Этим они отличаются, например, от «Медеи» и «Ипполита», которые можно прочитать и как произведения с общечеловеческим, а не конкретным политическим смыслом. Потому анализ и интерпретация именно этих четырех трагедий может быть наиболее сильным аргументом в пользу историцистского подхода к греческому трагическому театру.

В **первой главе** предложена новая интерпретация «Алкесты». Все критики, желающие объяснить построение и смысл «Алкесты», сталкиваются с проблемой – как согласовать и объединить в одной интерпретации два разных направления, в которых движется сюжет пьесы. С одной стороны, жертва Алкесты, ценою которой куплена жизнь Адмета, погружает мир драмы в атмосферу горя и страданий – Алкеста умирает, Адмет несчастен. С другой стороны, победа Геракла над божеством смерти в финале возвращает жизнь Алкесте и дарит счастье Адмету.

К. фон Фритц и У. Смит, вслед за А. Верролло, видят в этих противоположных движениях иронический контраст между сказочным миром мифа и мрачной и жестокой

реальностью человеческой жизни.¹⁸ По их мнению, Адмет на протяжении всей пьесы неизменно заслуживает осуждения: он принимает жертву жены, так и не осознает в полной мере - даже после ее смерти - своей ошибки и вины, занят лишь собственными страданиями и озабочен только собственной репутацией. Как считают эти критики, Адмет не заслужил счастливого финала и к окончанию истории не стоит относиться всерьез. Лишь основная часть драмы, выявляющая нравственное ничтожество Адмета, представляет мир подлинный. Этот мир разительно отличается от традиционной фантастической сказки о самопожертвовании и чудесном спасении, скрывающей от нас настоящую нравственную реальность истории Алкесты и Адмета – низость мужа, согласного на жертву своей жены. В финале трагедии Еврипид уводит нас в сказку, но с тем лишь, чтобы выявить контраст между ее идеалистическим оптимизмом и мрачным реализмом его собственной трактовки мифа. Смыслом трагедии оказывается ироническое обыгрывание традиционного мифологического сюжета: Еврипид в драматической форме критикует его, показывая нравственную несостоятельность участвующих в этом сюжете персонажей.

У этой интерпретации есть серьезные слабости. Во-первых, едва ли можно сводить значение счастливой линии, которая является неотъемлемой и органичной частью всего действия пьесы, только к контрастному оттенению мрачной «реалистической» части. Сложно согласиться и с «иронической» трактовкой образа Адмета.

В ответ на «ироническую» интерпретацию «Алкесты» и характера Адмета Э. Бернетт предложила свое, «наивное» прочтение пьесы. Доверяя тем оценкам, которые дают Адмету хор, Аполлон и Геракл, равно как и очевидному восхвалению Алкесты и Геракла, Бернетт видит в трагедии рассказ о торжестве добродетели. По ее мнению, «Алкеста» открывает нам мир, «в котором дружба может воскресить, а добродетель – это путь к чудесному блаженству».¹⁹ Однако этот идеализирующий взгляд исключает из пьесы ее мрачную сторону. Алкеста совершает добродетельный поступок – и тем не менее мир пьесы вплоть до самого финала далек от блаженства, он наполнен скорбью и страданием. Адмет, конечно, – это воплощение дружбы и гостеприимства, но агон с Феретом показывает нам его и с другой стороны, если и не убеждая в том, что он – убийца жены, то по крайней мере открывая возможность такого взгляда на него.

Все изложенные выше толкования «Алкесты» основаны на предположении о том, что Еврипида более всего заботит создание характера. Однако характер Адмета, как и другие характеры в пьесе, слишком прост, чтобы быть главным предметом интереса в пьесе. Трагедия в целом с ее разными эмоциональными движениями и неоднозначностью ее нравственного мира оказывается значительно сложнее. Значительно больше деталей в пьесе становятся понятны, если перенести внимание с характеров на действие и ситуации. Как справедливо заметила Дэйл, подвергшая справедливой критике психологический подход, характер Адмета за исключением его гостеприимства никак не обрисован и не имеет значения; важны события, которые происходят с ним, и его реакция на обращенные к нему слова и поступки других персонажей, важны его *λάθη*, а не *ἦθος*.²⁰ Первая, мрачная линия завершается словами Адмета *ἄρτι μανθάνω* «только теперь [когда уже слишком поздно] я понял» в стихе 940: он слишком поздно понимает, что дарованная ему Аполлоном жизнь – дар бесполезный; утрата Алкесты и возможное бесславие лишают эту жизнь всякого смысла.²¹ Как оказывается, дары богов парадоксальным образом могут быть обманчивыми и двусмысленными.²² Все мрачные сцены трагедии ведут к этому

¹⁸ von Fritz K. Euripides Alkestis und ihre modernen Nachahmer und Kritiker // von Fritz K. Antike und moderne Tragödie, neun Abhandlungen. Berlin: De Gruyter, 1962, 27-70, S. 312; Smith W. D. The Ironic Structure in Alcestis // Phoenix 14, 1960, 127-145; Verrall A. W. Euripides the Rationalist: a Study in the History of Art and Religion. Cambridge: Cambridge University Press, 1895, 1-128.

¹⁹ Burnett A. P. The Virtues of Admetus // CP 60, 1965, 240-255, p. 253.

²⁰ Dale A. M. (ed.) Euripides. Alcestis. Oxford: Clarendon Press, 1954, p. XXVII.

²¹ Dale, op. cit., p. XXII.

²² Dale, op. cit., p. XXV.

открытию, являющемуся ее кульминацией. Вслед за Дэйл взглянуть на «Алкесту» как на трагедию положений и действия, а не характера, пытались и другие критики. Дж. Грегори заимствовала у Дэйл представление о том, что трагическая реальность мрачной части пьесы обусловлена подарком Аполлона, который оказывается двусмысленным. Вследствие этого подарка, избавляющего Адмета от смерти, важнейшие категории, определяющие и оформляющие человеческую жизнь, становятся размытыми, теряют свою безусловную однозначность и смешиваются со своими противоположностями. Этот процесс Грегори называет «утратой разграничений».²³ Первая пара таких категорий – жизнь и смерть. Граница между ними исчезает сначала для Алкесты, с наступлением назначенного дня ее смерти; для самого Адмета жизнь и смерть также постепенно становятся одним и тем же, поскольку жизнь без Алкесты ему кажется равносильной смерти. То же самое драматическое развитие, которое стирает границу между жизнью и смертью и несет Адмету несчастье жить жизнью худшей, нежели смерть, способно поставить под сомнение и его репутацию: в силу сложившейся ситуации Адмет начинает выглядеть эгоистом, виновным в смерти Алкесты и требующим самопожертвования от родителей. Даже подвиг Алкесты парадоксальным образом оказывается злом, поскольку он несет не спасение, а одно лишь горе: жертва Алкесты становится горем и для Алкесты, оплакивающей те радости, которых она лишится вместе с жизнью, и для Адмета, чья жизнь теперь теряет всякий смысл.

Грегори полагает, что причина «утраты разграничений» - в том даре Адмету, которого Аполлон добился от богинь судьбы, то есть в возможности избежать смерти. Отсюда Грегори выводит главный урок «Алкесты»: человек не должен противодействовать судьбе, необходимо ведущей его к смерти. Грегори должна как-то соотнести со своей интерпретацией «мрачной» линии историю спасительного вмешательства Геракла и счастливый конец, потому ей приходится найти тему неизбежности смерти также и в финале, где, кажется, смерть наоборот преодолена. Чтобы вычитать этот смысл, Дж. Грегори предлагает совсем невозможное и абсурдное истолкование финальной сцены. По ее мнению, спасение Алкесты означает возвращение к естественному ходу вещей, то есть вновь к неизбежной смерти Адмета!²⁴ В тексте драмы нет и намека на возможность такого развития событий; напротив, совершенное счастье, которое царит в конце, возможно лишь постольку, поскольку Адмет и Алкеста продолжают жить вместе.

Очевидно, что сколько-нибудь обоснованная интерпретация «Алкесты» невозможна без правильного определения ее частей, выявления ключевых тем и объяснения отношений между ними, то есть без описания структуры пьесы, которое и предложено в данной главе.

Действие пьесы обусловлено столкновением двух типов взаимных отношений, оба из которых основаны на принципе компенсации: закона неизбежного возмездия за нарушение баланса в мире (закона, который требует смерти Алкесты в обмен на жизнь Адмета) и, с другой стороны, позитивного обмена милостями и благодеяниями (*χάρις*). Большинство из случаев *χάρις* оказываются окрашены отнюдь не только в позитивные тона. Сцены, показывающие последствия первых примеров *χάρις* – подарка Аполлона и жертвы Алкесты, то есть трагические сцены, изображающие горе Адмета и всего его дома и страдания самой Алкесты, лишают *χάρις* необходимого и главного его элемента – радости. Милость, которую персонажи оказывают друг другу, приносит не удовольствие, а наоборот несчастье. Мы сталкиваемся здесь с драматическим выражением традиционного трагического оксюморона *χάρις ἄχαρις* или *χάρις ἀχάριτος* («безрадостная радость» или «безмилостная милость»), который встречается не раз у Эсхила и у

²³ Gregory J. Euripides' Alcestis // Hermes 107, 1979, 259-270.

²⁴ Gregory, op. cit., p. 268-269.

Еврипида.²⁵ В «Алкесте» этот оксюморон играет особенную роль – он характеризует не какой-то отдельный момент действия, но все сцены почти до самого финала.

Важнейший вопрос, без правильного ответа на который невозможно правильно понять замысел «Алкесты» - отчего возникает амбивалентность *χάρις* и, с другой стороны, что приводит к однозначно позитивному финалу? Причина амбивалентности в первой части пьесы заключается в том, что милость Аполлона не может преодолеть закона неперемного возмездия, с неизбежностью влекущего за собой смерть героини. Не сам подарок Аполлона, нарушающий естественный порядок вещей, плох, как считает Грегори. Плохо то, что он оказывается неполным. Если бы Аполлон убедил бога смерти и тот согласился бы не забирать Алкесту, никакой трагической амбивалентности, никаких страданий не было бы. Поскольку же Алкеста должна умереть, *χάρις* Аполлона оказывается безрадостной, как и *χάρις*, которую Алкеста оказывает Адмету. Скорбь и страдания делают жизнь, подаренную Адмету Аполлоном, более мучительной, чем смерть, самопожертвование Алкесты, приносящее ее мужу одно только горе, уравнивается с предательством, и дары Аполлона и Алкесты ставят Адмета в сомнительное нравственное положение: теперь враги подобно Ферету могут обвинить его в малодушии и в том, что он – причина смерти жены. В финале драмы, однако, происходит неожиданный поворот: Геракл оказывается способен победить прежде неодолимую смерть и вырвать из ее рук Алкесту, избавив мир драмы от несчастий, горя и нравственной амбивалентности. Если в первой части пьесы торжествует необходимость над милостью, то в финале побеждает *χάρις*.

Две линии, мрачная и радостная, находятся в очевидной симметрии друг по отношению к другу. Аналогия между ними зиждется на сходстве основных фактов и функций персонажей. Обе линии ведут к перемене в судьбе Адмета, и эти перемены происходят от его гостеприимства: Адмет проявляет исключительную почтительность к посетителю его дома, сначала к Аполлону, а затем к Гераклу, в благодарность за что посетители дарят ему жизнь, в первом случае - его собственную, во втором – жизнь его жены. Именно гостеприимство в обоих случаях начинает ряд оказываемых друг другу милостей (*χάρις*). Вместе с тем эти две линии и контрастируют друг с другом, так как помощь Аполлона ведет к неизбежной смерти Алкесты, что оказывается для Адмета ничуть не лучше его собственной смерти, а помощь Геракла Алкесту спасает.

Первое сюжетное движение погружает мир драмы в ту амбивалентность, о которой было сказано выше, - оно стирает границы между жизнью и смертью и заставляет добродетельного Адмета выглядеть бесстыжим эгоистом и превращает оказываемые друг другу милости в милости горестные, а отнюдь не радостные. Второе движение рождается внутри этого амбивалентного мира, и первый же поступок, с которого оно начинается, - прием Адметом Геракла – несет на себе отпечаток все той же амбивалентности. Поведение Адмета, когда он дает возможность своему гостю развлекаться несмотря на траур в доме, поначалу кажется предательством памяти Алкесты. Первые действия Геракла также не лишены двойственности. Он сразу предстает перед нами и в своем героическом облике, как бесстрашный победитель самых невообразимых опасных чудовищ, готовый не задумываясь совершить любой подвиг, и в то же время несет в себе те качества, которыми его обычно наделяли в комедиях: он обжора и выпивоха, несносным голосом орущий пьяные песни и поклоняющийся «самой приятной богине – Киприде» (790-791). Однако эта двойственность иного рода, нежели в трагической линии пьесы. Если трагическая амбивалентность неожиданно возникает в ходе пьесы, требуя переосмысления прежде очевидных понятий, то двойственность Геракла – это изначально заданная двойственность возвышенного и низменного, напоминающая амбивалентность в сатировой драме. В образе Геракла мы встречаем две формы, возвышенную и низменную, мужества; в конце концов именно это мужество и презрение к смерти позволит Гераклу

²⁵ Эсхил «Прометей» 545, «Агамемнон» 1545, «Хозфоры» 42, Еврипид «Ифигения в Тавриде» 566, «Финикиянки» 1757.

сразиться с богом смерти и вернуть к жизни Алкесту. Таким образом, две линии «Алкесты» можно описать как трагическую с ее динамической амбивалентностью и сатирическую, разрешающая трагический кризис через амбивалентность высокого и низкого.

Причина трагического развития первой, мрачной линии – в том, что Аполлон не смог подарить Адмету жизнь без всякой платы, он смог лишь выкупить его жизнь ценою жизни Алкесты. Переход к счастью происходит оттого, что всякий обмен прекращен – Геракл не выкупает жизнь, но просто захватывает ее, одерживая над смертью и Необходимостью не частичную, а полную победу. Различие между двумя линиями кроется прежде всего в фигурах спасителей: только Геракл смог избавить Адмета от горя. Контраст между Гераклом и Аполлоном является структурным и смысловым центром драмы, и его интерпретация должна дать ключ к истолкованию всей драмы в целом.

Главный мотив, описывающий Геракла – мотив физической силы, в то время как Аполлон способен действовать в этой пьесе только мирно, с помощью убеждения. Эта роль Геракла и это отличие его от Аполлона станет еще яснее, если учесть религиозные и политические ассоциации этих персонажей, которые должны быть очевидны для зрителей трагедии. Сближение и сопоставление их в одинаковой роли спасителей оказывается возможным, поскольку и Геракл, и Аполлон могли выполнять одну и ту же функцию в государстве – ἀλεξίκακοι «защитников от несчастий». В то же время они должны были олицетворять разные способы избавления от бед, Аполлон – мирный, интеллектуальный и политический, Геракл – связанный с применением физической и военной силы. В «Алкесте» не раз вспоминают об аполлонической интеллектуальной культуре, и всякий раз в связи с сожалениями о невозможности преодолеть Неизбежность и победить смерть (112 сл., 962-971). Все эти высказывания создают контраст ограниченности Аполлона, т.е. мирных средств, со способностью Геракла, т.е. военной силы. Геракл, в свою очередь, предстает воином в мифах (он взял Трои, вел войну против Авгия и элейцев, без его помощи даже олимпийские боги не могли победить гигантов) и часто ассоциируется с войной и военной силой в религиозных культурах.²⁶

Контраст Аполлона и Геракла, значения, которыми наделяются эти персонажи и в самой пьесе, и в жизни города, и исключительная роль, которую играет Геракл в развязке «Алкесты» – все это заставляет нас увидеть в трагедии воспевание военного начала. Когда интеллектуальное и мирное начало бессильно и вынуждено отступить, одолеть несчастье может только физическая военная сила. Очевидно, что такой смысл далеко не всегда может быть актуален. Поэтому можно предположить, что постановка «Алкесты» была приурочена к конкретному событию, к какой-то ситуации, в которой требовалось восхвалить военную силу. Похвалы, адресованные Фессалии в третьем стасиме (588-596), наводят на мысль о том, что трагедия некоторым образом посвящена отношениям Афин с Фессалией, а важность в ней мотивов гостеприимства и военного союзничества позволяет связать ее содержание с формулой договоров Афин с правителями других государств – о «гостеприимстве и военном союзе» (ξενία καὶ συμμαχία); примеры таких договоров известны нам из Геродота. Упоминание в трагедии термина «тетрархия», отражающего членение Фессалии в эпоху Еврипида, дает возможность предположить, что постановке «Алкесты» была приурочена к заключению военного союза и договора о гостеприимстве Афин с правителем одной из фессалийских областей – той, где происходит действие трагедии, то есть города Фер и окружающих его земель.

Вторая глава второго раздела посвящена интерпретации «Андромахи». Многие критики полагают, что «Андромаха» Еврипида лишена той внутренней органичной

²⁶ Salowey C. Sophokles' Philoktetes: The Cult of Herakles Dramatized // Kevin F. Daly and Lee Ann Ricardi (eds.) Cities Called Athens. Studies Honoring John McK. Camp II. Lanham, Md.: Bucknell University Press, 2014, 369-388.

целостности, которую мы обычно ждем от греческой трагедии.²⁷ Если под целостностью понимать единство действия, в котором каждый следующий шаг необходимо вытекает из предыдущего и в центре которого находится фигура одного главного персонажа, то, действительно, «Андромаха» распадается на несколько слабо связанных между собой эпизодов. Трагедия состоит из трех самостоятельных сцен, в каждой из которых свой главный герой и свой сюжет с собственной кульминацией и развязкой. Сначала, в первых трех эпизодах, все внимание обращено на судьбу самой Андромахи; в четвертом эпизодии главной героиней становится Гермiona; наконец, в последней части пьесы, после 1047 стиха, в фокусе драмы оказывается Пелей. Некоторые критики говорят поэтому о композиционной слабости «Андромахи».²⁸ Но другие исследователи пытаются объяснить единство пьесы иначе нежели единством действия – они полагают, что разные сцены связывает воедино общая тема. Эту тему каждый определяет по-своему. По мнению Китто, например, смысл «Андромахи» состоит в критике Спарты (представленной образами Гермiony, Менелая и Ореста) и спартанской политики силы.²⁹ Стивенс полагает, что объединяющей темой служит Троянская война: все события, происходящие в трагедии, – это последствия Троянской войны, и сама война нередко возникает в памяти персонажей и хора. Смысл трагедии, с точки зрения Стивенса, заключается в том, чтобы показать, к каким бедам может привести война.³⁰ Конакер видит единство «Андромахи» в ее главном движении – к разделению доброго (фтийского и троянского) и злого (спартанского) начал, которые в начале пьесы были смешаны.³¹ в каждой из этих интерпретаций есть доля истины, однако ни одну из них нельзя признать исчерпывающей, поскольку ни одна из них не объясняет структуры пьесы полностью. Некоторые критики, как, например, Аллан, вообще отказываются от поиска в трагедии какого-либо объединяющего принципа: «В каждой трагедии мы встречаем множество взаимосвязанных тем, и сводить все это множество к одной центральной идее – значит лишать пьесы их богатства и разнообразия».³² Вместо этого Аллан предлагает видеть в «Андромахе» «динамическую структуру», создаваемую множеством переключек и контрастов и подчиненную не общей теме, а одному только эстетическому принципу, который Аллан называет «эстетикой неожиданности».³³ Собственно говоря, само отсутствие единства и составляет суть этого принципа: «Чередой событий изображается в «Андромахе» с быстрой сменой фокуса, что создает эффект саспенса и неожиданности».³⁴

В отличие от Аллана, я полагаю, что «Андромаха» обладает цельностью и что искать ее нужно в единстве темы. Но, в отличие от других критиков, я попытаюсь определить эту тему, анализируя не один какой-либо аспект произведения, а всю его структуру в целом – ту самую динамическую структуру со всем ее разнообразием и множеством переключек и контрастов, о которой писал Аллан.

Три описанные выше части, на которые распадается действие «Андромахи», обнаруживают очевидное сходство. Все они строятся по одной и той же модели: сначала – отчаяние героя (Андромахи, Гермiony, Пелея), затем – неожиданное появление спасителя (Пелея, Ореста, Фетиды), избавляющего героя от несчастья и увозящего его в безопасное и более счастливое место.

²⁷ См. Bornmann F. (ed.) Euripidis Andromacha. Firenze: Sansoni, 1962, p. XVII; Rivier A. Essai sur le tragique d'Euripide. 2ème éd. Paris: Boccard, 1975, p. 153.

²⁸ Lucas D.W. The Greek Tragic Poets. 2nd ed. London: Cohen & West, 1959, p. 182.

²⁹ Kitto H. D. F. Greek Tragedy: A Literary Study. 2nd ed., London: Methuen, 1950, p. 228-230.

³⁰ Stevens P. T. (ed.) Euripides. Andromache. Oxford: Clarendon Press, 1971, p. 13-15.

³¹ Conacher D. J. Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure. Toronto: University of Toronto Press, 1968, p. 175; ср. Kovacs D. The Andromache of Euripides: An Interpretation. Chico: Scholars Press, 1980, p. 75-77; Kovacs, D. The Heroic Muse: Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides. Baltimore: John Hopkins University Press, 1987, p. 13-15.

³² Allan W. The Andromache and Euripidean Tragedy. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000, p. 46.

³³ Allan, op. cit., p. 84-85.

³⁴ Allan, op. cit., p. 84.

При схожем построении эти сцены различаются эмоциональным тоном и нравственной оценкой участвующих в них персонажей. В первой части, где угроза гибели нависла над Андромахой, царит подлинный трагизм и героиня вызывает к себе подлинное сочувствие. Вторая часть, в центре которой судьба Гермионы, - фарс. Если Андромахе угрожала действительная опасность, то несчастье Гермионы надуманно и ее отчаяние чрезмерно. В последней части мы возвращаемся из фарса вновь в трагедию. Здесь опять, как и в начале пьесы, страдания героев изображены всерьез и должны вызывать наше сочувствие. Финал отличается разве что своим космическим масштабом; его главная тема - это преодоление смерти: персонажи переживают здесь уже не просто опасность смерти, а действительную гибель близкого человека, в роли спасителя выступает богиня, появляющаяся сверху в небе (1228-1230), над миром человеческих невзгод, а спасение, даруемое ею Пелею, заключается в бессмертии.

Таким образом, три части «Андромахи» схожи по своему построению и в то же время различаются по тональности. Контраст между ними прежде всего, конечно, обусловлен контрастом между их главными действующими лицами. Персонажи драмы очень определенно делятся на «добрых» (Андромаха, Пелей, Фетида) и «злых» (Гермиона, Менелай, Орест), первым зрители должны сопереживать, а видя поступки вторых – возмущаться, негодовать или смеяться. Хорошие персонажи мужественны и благородны, плохие – жестоки, трусливы и коварны. Но из всех мотивов, описывающих их противоположные характеры и поведение, отчетливо выделяется один центральный мотив, который служит для характеристики всех героев и в то же время для объяснения всех драматических ситуаций, который постоянно повторяется в диалогах и является главной темой почти всех хоровых песней. Это – мотив ἔρις «вражды, раздора, ссоры».

В первой части «Андромахи», в ее первых трех эпизодах, изображен конфликт (ἔρις), в котором участвуют две группы персонажей – Андромаха и Пелей против Гермионы и Менелая. Зачинщики и виновники конфликта – спартанцы Гермиона и Менелай, причина конфликта – их φιλονικία. Другая, троянско-фтийская группа (Андромаха, Неоптолем и Пелей), свободна от этого порока.

Те же мотивы ἔρις и φιλονικία играют ключевую роль и во второй части трагедии – в сцене отчаяния Гермионы и затем ее спасения. Как и в первой части, положение и поведение персонажей определяется здесь мыслью о мести. Гермиона боится возвращения Неоптолема и наказания на свой проступок, хотя страхи ее надуманы и преувеличены. Настоящая, непридуманная жажда мести вновь появляется на сцене с приходом персонажа-спартанца Ореста. Орест не довольствуется ролью спасителя; в отличие от «доброего» Пелея из первой части, он замышляет новую месть – убийство Неоптолема. Союзником Ореста в его мщении должен стать Аполлон, который столь же мстителен и точно так же не может забыть свою давнюю обиду на Неоптолема, некогда потребовавшего от бога ответить за гибель Ахилла. Этот замысел и его осуществление создают новую ситуацию, составляющую содержание заключительной, третьей части. Неоптолем убит, и потому Пелей в отчаянии. Мстительность Аполлона удостоились горького упрека от вестника, сообщающего о гибели Неоптолема. Свой рассказ вестник завершает фразой, резюмирующей важную нравственную идею драмы – осуждение мести и злопамятства (1164-1165).

Мотивы ἔρις и φιλονικία не только определяют действие трагедии во всех ее трех частях, но и являются темой всех хоровых песен.

Губительность распри, страсти к первенству, мстительности и злопамятства – это главная нравственная тема «Андромахи». В этом отношении «Андромаха» напоминает поставленную примерно в те же годы трагедию «Ипполит», осуждающую месть, показывающую необходимость прощения и проповедующую качество, которое афиняне почитали особой добродетелью, - «доброту» (ἐπιείκεια).

Однако в «Андромахе» присутствуют и некоторые другие мотивы, функция которых остается непонятна, если сводить смысл драмы только к этой нравственной идее,

и которые поэтому заставляют искать в «Андромахе» иную смысловую доминанту. Один из них, тесно переплетенный здесь с мотивом раздора, - это мотив брака.³⁵ В трагедии и участвуют, и просто упоминаются немало супружеских пар, между судьбами разных пар возникают аналогии и переклички, а слова, обозначающие брак и супружеские отношения, постоянно повторяются, выступая, таким образом, в качестве тематических слов.

В первых же стихах пролога Андромаха, оплакивающая свою жалкую участь, вспоминает о браке с Гектором – счастливом браке, погубленном Троянской войной (2-11). После падения Трои Андромахе ждал новый брак с Неоптолемом, в который она вступила уже не невестой с богатым приданым, а нищей и бесправной наложницей. Этот насильственный союз, конечно, контрастирует с ее первым супружеством, но все же и он принес Андромахе одну радость – у нее появился сын, который, поскольку принадлежит к роду Неоптолема, может в будущем стать ей опорой (26-28). Но теперь, когда Неоптолем женился на Гермионе, и второй брак Андромахи разрушен. Готовящиеся в начале драмы убийство Андромахи и ее сына и гибель Неоптолема в конце трагедии словно повторяют печальный финал ее первого замужества, окончившегося смертью Гектора и Астианакса. Сходство между этими двумя несчастьями подчеркнуто в элегии, которую исполняет Андромаха в конце пролога. Она ставит обе беды рядом, сначала оплакивая гибель Трои и Гектора (105 сл.), а затем горюя о нынешнем несчастье, о грозящей ей гибели.

Два несчастья Андромахи сближает и родство их виновников, Гермионы и Елены, и совпадение их причин – в обоих случаях к беде привели дурные браки, Париса с Еленой и Неоптолема с Гермионой.

Из сходства этих двух происшествий некий общий закон: есть браки плохие и хорошие; плохие браки (браки со спартанками) рожают распри - ἔρις (брак Елены и Париса – Троянскую войну, женитьба Неоптолема на Гермионе – раздор между Андромахой и Гермионой), которые, в свою очередь, разрушают хорошие браки и приносят смерть.

Еще один особенный «брачный» мотив сближает события трагедии с предшествовавшей им историей Троянской войны – это мотив распри из-за жены. Орест спорит с Неоптолемом за обладание Гермионой: она должна была принадлежать Оресту, затем досталась Неоптолему и, наконец, Орест уводит ее прочь из дома Неоптолема. Этот конфликт напоминает и вражду Менелая с Парисом из-за Елены, и ссору Ахилла с Агамемноном из-за Брисеиды: история повторяется в новом поколении и теперь ее участниками оказываются дети ахейских героев. Как и в Троянской войне, спор за жену приводит к смерти – к гибели Неоптолема.

В тот же ряд ссор попадает и конфликт Гермионы с Андромахой. Чтобы сбить этот спор двух женщин за мужчину и ссоры мужчин из-за женщин, Еврипид использует двусмысленность греческого выражения διὰ γυναικείαν ἔρις «из-за женской ссоры», которое может обозначать как ссору женщин, так и ссору по поводу женщины.

Все эти ситуации показывают одинаковое движение от неудачного брака к раздору – ἔρις – и затем к смерти. Но в то же время в «Андромахе» есть одна семейная история с противоположным развитием. Это история брака Пелея и Фетиды, композиционно обрамляющая все действие трагедии. В начале пьесы от их брака остается одно только воспоминание. Они больше не живут вместе; память о браке несут в себе лишь название места Θετίδειον (20) и алтарь Фетиды - «знак брака с Нереидой» (ἐπιθήνευμα Νηρηίδος ὑμῶν, 46). Брак Пелея и Фетиды связан со всеми прочими проявлениями ἔρις сразу двойной ассоциативной связью. С одной стороны, это связь метафорическая, поскольку их разрыв уподобляет их всем другим распавшимся парам. С другой же стороны, это связь метонимическая, поскольку именно на их свадьбе Эрида посеяла раздор между тремя богинями и начала весь длинный ряд конфликтов, закончившийся несчастьем Андромахи

³⁵ См. Storey I. C. Domestic Disharmony in Euripides' *Andromache* // *Greece and Rome* 36, 1989, 16-27.

и затем гибелью Неоптолема. Таким образом, брак Пелея и Фетиды оказывается первоначалом всех событий трагедии, главной действующей силой в которой является ἔρις. В эксодe, однако, эта череда раздоров заканчивается, и наступающий в трагедии мир ознаменован новым поворотом в отношениях между Пелеем и Фетидой. Фетида видит своего бывшего мужа в несчастье и воссоединяется с ним в память об их прежнем браке. Финальное воссоединение Пелея и Фетиды, освобождающее драму от ἔρις, играет в ней важнейшую композиционную роль – ту же роль, что и финальное примирение Ипполита и Тесея в «Ипполите», завершающее череду обвинений, осуждений и наказаний, из которых состоит все действие этой трагедии.

Стори, предложивший превосходный анализ мотива брака, именно в нем видит главную тему трагедии. По его мнению, «Андромаха» - это семейная драма, она посвящена семейным проблемам и этим схожа с другими пьесами, написанными примерно в те же годы, - с «Медеей» и «Ипполитом».

Но если «Андромаха» - трагедия о семейных отношениях, то что именно она нам говорит о них, каков именно ее урок? Единственный смысл, который мы можем извлечь из нее при таком ее толковании, получается более чем тривиальным: плохие браки (то есть браки с людьми злыми, честолюбивыми и злопамятными) приводят к вражде и несчастьям, и вражда губит хорошие браки, а потому будем избегать вражды и будем аккуратны в выборе невест.

Едва ли Еврипид стал бы сочинять свою трагедию ради такого частного бытового урока. Ошибка Стори – в том, что он понимает значение изображаемых в драме событий буквально: если в ней говорится о браке, значит, именно брак в собственном смысле слова и должен быть ее предметом. Как я полагаю, сюжеты трагедий, обычно взятые из мифологии и почти всегда представлявшие собой семейные истории, несли в себе смысл не прямой, а символический, и отсылали к событиям политической жизни.

О возможности политической интерпретации говорит еще один важный мотив, несомненно имеющий политическое значение. Персонажи «Андромахи» делятся на добрых и злых согласно их географическому происхождению: добрые – это фтийцы и троянка Андромаха, злые – спартанцы. Разделение персонажей-греков соответствует двум лагерям государств в Пелопонесской войне. Метрические особенности позволяют датировать «Андромаху» 20-ми гг., а в это время Фтия и Фарсал были союзниками Афин и врагами Спарты.

У Ореста и спартанцев есть еще один союзник, столь же злокозненный и мстительный, - Аполлон. Часто негативный образ Аполлона объясняют вообще отрицательным отношением Еврипида к религии и богам, но причина, конечно, совсем в другом. Аполлон зол, потому что он олицетворяет здесь Дельфийское святилище, которое в момент постановки «Андромахи» было враждебно Афинам и дружественно Спарте. Именно в своем Дельфийском святилище Аполлон губит Неоптолема, в главный момент схватки странным и страшным голосом побуждая дельфийцев напасть на него, и именно в Дельфийском святилище по повелению Фетиды должен быть похоронен Неоптолем, дабы служить вечным напоминанием Дельфам об их вине.

Союз с Фтией и вражда со Спартой и Дельфами – таковы и были внешнеполитические отношения Афин в 20-е гг. Действие трагедии оказывается столь тесно связанным с событиями Пелопонесской войны, что некоторые исследователи видят ее главный смысл как раз в критике Спарты. Но такая критика противника – вещь совершенно обычная в эту эпоху; мы встречаем ее так часто, что она никак не может объяснить специфику замысла «Андромахи». Кроме того, остается неясным, как этот смысл соотносится с рассмотренным выше мотивом брака, занимающим столь важное место в структуре трагедии.

Разгадка таится в финале трагедии, в монологе Фетиды, предсказывающей будущую судьбу Пелея и его рода. Андромаха с сыном должны поселиться в Эпире, в стране молосцев, и ребенок, который приходился правнуком Пелею, станет основателем

династии молосских царей (1247-1249). Молосцы – варварское племя, которое в 5 в. оказалось вовлеченным в жизнь Греции, - как раз в 20-е гг. меняют свою политическую ориентацию. Еще в 429 г. они на стороне Спарты участвовали в нападении на Акарнанию, а вскоре после этого, где-то между 428 и 424 гг. молосский царь Тарип приезжает в Афины и получает афинское гражданство. С этого момента и до конца войны Молоссия была союзницей Афин.

Трагедия «Андромаха», связывающая молосскую династию с давними друзьями Афин фтиотийскими ахейцами, могла быть приурочена как раз к заключению союза с Молоссией.³⁶ Мотив брака имеет в этом случае значение символическое, достаточно типичное для него, - значение политического союза.

При таком истолковании свое место находит весь комплекс мотивов брака, вражды и злопамятства. Союзы со злыми рожают *ἔρις*, приносят несчастья, и их следует разрывать, подобно тому как молосцы разрывают свой союз со Спартой. С другой стороны, афиняне готовы теперь дружить с Молоссией, с которой прежде они враждовали – в этой ситуации обретает смысл центральная идея драмы, идея о том, что не стоит быть мстительными и злопамятными, помнить былые обиды и навсегда оставаться врагами с прежними противниками.

Третья глава второго раздела посвящена анализу и интерпретации «Троянок». Эту трагедию, поставленную в 415 году, обычно считают трагедией антивоенной. Большинство ученых³⁷ полагают, что этим спектаклем, поставленным в 415 году, Еврипид ответил на события предшествовавшего 416 года, описанные в конце пятой книги «Истории» Фукидида – поход на дорийский остров Мелос. Это был единственный остров в Эгейском море, который не входил в Афинский морской союз и был дружествен Спарте. Афиняне взяли Мелос, истребили всех взрослых мужчин, а детей и женщин обратили в рабство (Фукидид 5.116.4). Пьеса «Троянки», изображавшая жестокость завоевателей и пробуждавшая в зрителях сочувствие к побежденным, по мнению многих исследователей, отражала отношение Еврипида к мелосскому походу и должна была напомнить об этих мрачных событиях афинской публике.

Веское возражение против такой интерпретации высказал Кониарис.³⁸ Мелосцы были колонистами Спарты, дорийцами, и именно поэтому враждовали с Афинами. В то же время в трагедии Еврипида главная вина лежит на спартанцах Елене и Менелее, плененные троянки страдают от того, что стали рабынями «дорийской земли» (233-4) и мечтают оказаться не в Спарте, а в Афинах. Если под троянками Еврипид имеет в виду жительниц Мелоса, то как могут они дважды в течение трагедии петь хвалы Афинам – городу их жестоких завоевателей (207–13 и 799 сл.)?

Это замечание абсолютно справедливо, и оно не позволяет не только связать «Троянок» с мелосскими событиями, но и вообще увидеть в этой пьесе протест против каких-либо военных действий афинян.

Если общепринятая интерпретация пьесы неверна, то как же нужно понимать ее смысл? Связана ли она как-то с историческими событиями 416–15 гг.? Чтобы ответить на

³⁶ Некоторые исследователи именно так и трактуют политический смысл «Андромахи» (Robertson D. S. *Euripides and Thucydides* // CR 37, 1923, 58-60; Goossens R. *Euripide et Athènes*. Bruxelles: Palais des Académies, 1962, p. 376-410), но никак не объясняют связи этого смысла, на который указывает одно лишь предсказание Фетиды, со всем прочим содержанием трагедии.

³⁷ См., например, Barlow S. A. (ed.) *Euripides. Trojan Women*. Warminster: Aris & Phillips, 1986, p. 26–27; Sommerstein A. *Audience, Demos, and Aeschylus' Suppliants* // Ch. Pelling (ed.) *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1997, 63–79, p. 72; Dover K. *Who Was To Blame?* // Stuttard D., Shasha T. (eds.) *Essays on Trojan Women*. London: AOD, 2001, 1–9, p. 8; Garvie A. F. *Euripides' Trojan Women: Relevance and Universality* // *ibid.*, 45–60, p. 45; Griffin, J. *The Trojan Women* // *ibid.*, 61–72, p. 69–70; Лурье С. Я. *История Греции*. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 1993, с. 442;

³⁸ Koniaris G. L. *Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus – A Connected Tetralogy? A Connected Trilogy?* // HSCP 77, 1973, 85–124, p. 103

эти вопросы, прежде всего нужно обратиться к самой трагедии и, рассмотрев ее структуру, попробовать выявить ее центральные темы.

Действие пьесы складывается из пролога в начале, эксода в конце и трех сцен, каждая из которых посвящена судьбе одной из плененных ахейцами женщин – Кассандры, Андромахи и Елены.

Пролог состоит из монолога Посейдона, рассказывающего о злодеяниях ахейцев в захваченной ими Трое, и следующего за ним разговора Посейдона с Афиной, предлагающей покарать преступников. Преступления и неминуемое наказание за них – главная тема этой части трагедии. Из слов Посейдона мы узнаем не только о падении города; само по себе взятие Трои еще не было бы преступлением. Но повсюду в городе оскверняются святыни, и боги не простят этого ахейцам. В храмах пролита кровь; Приам убит возле алтаря (16-17). Кассандру – деву, чью девственность пощадил сам Аполлон, возьмет себе в наложницы Агамемнон, который тем самым надругается и над нею, и над волей бога (41–44). Афина напоминает о том, как Аякс, сын Оилея, осквернил ее алтарь, оттащив от него искавшую там защиты Кассандру (69–70). Расплата за это преступление ждет не только Аякса, но и вообще ахейцев, никак не осудивших преступление своего товарища (71). Афина получит от Зевса его перуны и с помощью Посейдона погубит корабли ахейцев, когда они будут возвращаться на родину (77–97).

Пролог «Троянок», в котором боги сообщают о преступлениях смертных и о своих планах их погубить, напоминает прологи в трагедиях с божественным возмездием, таких как «Ипполит» и «Вакханки». В этих трагедиях акт возмездия является главным драматическим событием. Примечательная особенность «Троянок» – в том, что само возмездие остается за пределами трагедии; тем самым, пьеса оказывается лишена центрального события. Предположения о том, для чего Еврипид вынес главное событие – грядущую кару ахейцев – за рамки драматического времени пьесы, я выскажу позже, но очевидно, что именно к этому событию ведет все действие пьесы, все в ней доказывает неминуемость и справедливость наказания.

Следующая часть – первый эпизодий – написана под несомненным влиянием «Агамемнона» Эсхила. Ученые часто говорят об этом влиянии, имея в виду прежде всего Эсхилу сцену с Кассандрой, которая, конечно, в некоторой степени послужила образцом для сцены с Кассандрой в «Троянках». Мне кажется, однако, не менее важной еще одна параллель с трагедией Эсхила – с третьим стасимом «Агамемнона», посвященным Елене и бедам, которые она навлекла на Трои. В первом эпизодии «Троянок» Кассандра, которой предстоит вступить в невольный брак с Агамемноном, исполняет радостный гимней, славящий счастливых жениха и невесту. Конечно, этот гимн полон мрачного сарказма. Подлинный смысл радости Кассандры становится ясен, когда она объяснит, что принесет Агамемнону их «свадьба»: κτενῶ γὰρ αὐτόν, κάπτιλорθήσω δόμους / ποινὰς ἀδελφῶν καὶ πατρός λαβοῦσ' ἐμοῦ «Я убью его, и опустошу его дом в ответ, / Взыскав с него плату за моих братьев и отца» (359–360). Радостный гимней должен обернуться гибелью и для самого Агамемнона, и для всего его дома – совершенно так же, как в Трои принес гибель брак Париса с Еленой, о котором хор поет в третьем стасиме «Агамемнона»: παρακλίνας' ἐλέκρανεν / δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς, / <...> / νυμφόκλαυτος Ἐρινύς «Затем, переменявшись, она [Елена] принесла / Горькое завершение свадьбе, / <...> / - Эриния, приносящая слезы невестам» (744–749). Елена, с которой сравнивает Еврипид свою Кассандру, - это воплощение Эринии, духа мщения, который должен настичь нарушившего закон Париса и его сограждан. Именно эта ее роль позволяет Кассандре в «Троянках» говорить о себе как о новой Елене: Ἐλένης γαμῆ με δυσχερέστερον γάμου / ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ «Женится на мне браком тяжелее Елениного / Славный владыка ахейцев Агамемнон» (357–358). В финале этой сцены, обращаясь к Агамемнону, Кассандра называет себя Эринией, повторяя слова, сказанные у Эсхила про Елену: οὐκέτ' ἂν φθάνοις ἂν αὔραν ἰστίοις караδοκῶν, / ὡς μίαν

τριῶν Ἐρινὺν τῆσδέ μ' ἐξάξων χθονός «Давай скорее, жди ветра для парусов, / Чтобы увезти меня из этой страны одною из трех Эриний («Троянки» 456-7).

Смысл этой сцены очевиден: Агамемнону и его близким не избежать возмездия за преступления. Этот смысл близок главной теме «Агамемнона» Эсхила, и очевидно, что именно родство темы заставило Еврипида обратиться к тексту трагедии Эсхила, наполнив этот фрагмент своей пьесы аллюзиями на нее.

Если пролог и первый эпизод посвящены теме грядущего возмездия, то остальная часть трагедии являет нам положение дел, за которое ахейцев ждет расплата. Во втором эпизоде показана жертва – троянка Андромаха, в третьем – виновница несчастий, спартанка Елена. Еврипид ставит этих персонажей в двойные отношения друг с другом. Во-первых, Елена оказывается главной причиной страданий Андромахи. Во-вторых, они находятся друг с другом в отношении контраста. Внешнее сходство их положения (обе – пленницы, ждущие отплытия в Элладу) лишь оттеняет главное различие между ними. Главным качеством Андромахи, является целомудрие (σωφροσύνη), Елену же отличает «бесстыдство» (ἀναίδεια). Наконец, кульминационная сцена трагедии – убийство Астианакса – позволяет зрителям воочию увидеть преступление ахейцев и заставляет испытать жалость к троянцам.

В этих сценах внимание обращено на вину ахейцев перед троянцами и нравственный контраст между ними. Но до последних секунд спектакля Еврипид не дает забыть и о грозящей ахейцам каре. Для этого он использует свой излюбленный прием – сквозные символические образы. Прежде всего – это заимствованный из «Орестей» образ огня, совмещающий в себе ассоциации с праздником и с бедствием, с победой и с поражением.

Впервые этот образ возникает в прологе. Посейдон удивляется тому, что Афина, прежде враждебная к троянцам, решила теперь вступить за погибшую Троию, сожженную огнем: «Так что же, оставив прежнюю вражду, / Ты сжалилась на нею теперь, когда она сожжена огнем (πυρὶ κατηθαλωμένης)?» (59–60). В ответ Афина рассказывает Посейдону о своем намерении сокрушить ахейцев перунами Зевса: ἐμοὶ δὲ δώσειν φησὶ πῦρ κεραύνιον, / βάλλειν Ἀχαιοὺς ναῦς τε πύλωναί πυρὶ «Он сказал, что даст мне огонь молнии, / Чтобы бросить его в ахейцев и сжечь огнем их корабли» (80–81).

Огонь поверженной Трои навлечет на завоевателей ахейцев огонь возмездия – такое движение образа вновь отсылает нас к «Агамемнону» Эсхила, где огонь и свет ассоциировались и с праздником победы над Троей (21, 92–93), и с причиненным вредом, который невозможно изгладить и искупить (388–389), и с возмездием, ждущим победителей.

В следующий раз огонь появляется в «Троянках» вновь как символ возмездия. На этот раз – это огонь в руках Кассандры, исполняющей свой радостный гименей в предвкушении грядущего наказания Агамемнона.

Далее, в первом и третьем стасимах хор рассказывает о падении Трои, и здесь неоднократно повторяется мотив смены праздничных огней в Трое на разрушительный огонь горящего города; это движение образа готовит нас к следующему повороту – пламя, охватившее Троию, сначала радостное для завоевателей-ахейцев, принесет гибель и им. В конце эксода перед нами предстает пылающая Троя, стены города рушатся, и троянки покидают сцену, отправляясь на корабли. Но ассоциации, которые получил образ огня в предыдущих стасимах, а также сообщенное нам еще в прологе знание о будущей судьбе ахейцев заставляют связать пламя гибнущего города с тем огнем, в котором сгорают корабли победителей.

Вся структура трагедии – и последовательность сцен, и их содержание, и движение сквозных образов – подчинена главной теме: ахейцы совершают злодеяния, и за эти злодеяния их неминуемо ждет расплата.

Чтобы понять, чем вызвана такая трактовка мифа о падении Трои, стоит обратиться еще к одному аспекту трагедии. Пьеса наполнена отсылками к исторической реальности десятых годов 5 века – к противостоянию Афин со Спартой и ее союзниками.

Прежде всего, примечательно, что ахейцы, причастные к преступлениям, обычно названы не только по имени, но и по области, из которой они происходят, и эти области всегда оказываются враждебными Афинам эпохи Еврипида. Гнев Афины вызвало святотатство Аякса Оилида, силой оттащившего от ее алтаря Кассандру (69–70); Аякс происходит из Опунтской Локриды, которая была в военном союзе со Спартой (Фукидид 5.64.4, 8.3.2) и враждовала с Афинами; причем, как мы знаем из Павсания (3.19.13), он почитался локрами как главный местный герой. Елена – главная виновница войны, а потому и всех несчастий, выпавших на долю троянцев, – спартанка, и ее родина постоянно упоминается рядом с ее именем. Свое печальное положение троянки называют рабством «в дорийской земле», особо выделяя из всех завоевателей тех, кто живет в странах, враждебных Афинам: *δοῦλαι γὰρ δὴ / Δωρίδος ἔσμεν χθονὸς ἤδη* «Мы рабыни / дорийской страны» (233–234).

Разделение Эллады на союзников и противников Афин занимает важное место в пародии. Большую часть парода составляет перечисление различных греческих областей, в которых могут оказаться плененные троянки. Это перечисление становится поводом для восхваления самих Афин и дружественных им государств и для хулы в адрес врагов. Троянки с отчаянием думают о том, что могут оказаться в Коринфе (205–206). Они предпочли бы попасть в славные Афины (208–209), но ни за что не хотели бы оказаться в Спарте, у Елены и Менелая (210–213). Вторым наиболее желанным после Афин местом стала бы для них союзная афинянам Фессалия (214–219). В конце парода хор воспекает две соседствующие друг с другом области, появление которых в этом ряду не столь ожидаемо. Это Сицилия, которая «славится венками доблести» (*καρύσσεσθαι στεφάνοις ἄρετᾶς*, 223) и некий край в Южной Италии, в котором протекает река Кратис – по-видимому, афинская колония Турии. Комментаторы признают, что упоминание Сицилии в трагедии, поставленной в 415 году, в год начала Сицилийской экспедиции, не может быть случайным. Поскольку трагедию интерпретируют обычно как антивоенную, то и в данном пассаже находят антивоенный смысл. Однако, как я попытался показать, «Троянок» с их явным антиспартанским и антидорийским пафосом едва ли можно считать трагедией, направленной против афинской военной экспансии. В то же время я согласен с тем, что рассказ о Сицилии в трагедии, поставленной весной 415 года, никак не может быть случайным. «Троянки» действительно должны быть связаны с Сицилийским походом, но только совсем не так, как это обычно представляют себе ученые.

Сицилийский поход начался после того, как в Афины прибыло посольство из сицилийского города Эгесты. Эгестяне просили афинян помочь им в их конфликте с соседним городом Селинунтом; в этот конфликт вмешались уже союзники Селинунта сиракузяне и стали теснить эгестян. Во второй половине 416 года Афины посылают в Эгесту свою делегацию, которая должна была ознакомиться с тамошним положением вещей. Весной 415 года делегация возвращается в Афины, афиняне созывают народное собрание, которое – почти одновременно с постановкой «Троянок» – принимает решение отправить в помощь эгестянам корабли с войском. Так вот, эгестяне считали себя потомками троянцев. Об этой их мифологической генеалогии сообщает Фукидид в начале 6 книги своей истории (6.2.3): «После взятия Илиона троянцы, которым удалось спастись от ахейцев, прибыли на кораблях к Сицилии. Там они поселились по соседству с сиканцами, и затем все вместе стали элимами. Их города – Эрикс и Эгеста». Когда эгестяне убеждали афинян оказать им военную помощь, они ссылались на общее дорийское происхождение как их собственных противников сиракузян, так и врагов афинян в Пелопонесской войне – спартанцев и других членов Пелопонесского союза. По словам Фукидида, эгестяне объясняли афинянам, что если они не выступят против сиракузян, то те сокрушат всех союзников афинян на Сицилии «и овладеют островом, и тогда можно

опасаться, что сиракузяне, будучи дорийцами и притом колонистами пелопонесских дорийцев, когда-нибудь с большими силами придут на помощь своим соплеменникам в Пелопоннесе и объединенными силами сокрушат могущество Афин» (6.6.2). О действительно существовавшей политической связи между сиракузянами и пелопонесскими дорийцами говорит тот факт, что как только афиняне отправили свой флот на Сицилию, именно к ним – к спартанцам и коринфянам – обратили сиракузяне свою просьбу о помощи (Фукидид 6.34.3)

Таким образом, противостояние эгестян и сиракузян представлялось современникам Еврипида столкновением потомков троянцев с колонистами пелопонесских дорийцев. «Троянки» Еврипида изображают мифологическую предысторию этого противостояния: во времена Троянской войны дорийцы совершили страшные преступления против троянцев, за которые их ждет неминуемая расплата. Очевидно, расплата, ожидаемая всеми зрителями «Троянок», должна символизировать их поражение в новой, сицилийской войне.

Я предлагаю видеть в «Троянках» не призыв к миру, а наоборот, пропаганду Сицилийского похода. Такое толкование трагедии позволяет ответить на множество вопросов. Становится понятно, почему так много внимания уделяет автор мотиву расплаты за преступления. Более того, теперь можно понять, с какой целью Еврипид отважился на неожиданный композиционный ход – почему он лишил трагедию возмездия главного ее события, собственно возмездия. Цель этого приема – заставить зрителей ощутить наказание дорийцев как событие predetermined, но еще не совершившееся, и связать идею неизбежного возмездия с успехом будущей военной кампании.

При том прочтении трагедии, которое я предлагаю, становятся понятны и все отсылки пьесы к реалиям 5 века. Дорийцы, к которым относятся и сиракузяне, – злодеи и преступники, троянцы – предки эгестян – добродетельны и несчастны. Похвала Сицилии нужна отнюдь не для того, чтобы отговорить афинян от похода, но чтобы польстить сицилийцам эгестянам, чьи послы, возможно, даже смотрели представление трагедии.

Особый, аллегорический смысл получает и пролог, в котором действуют Посейдон и Афина: Афина, прежде сочувствовавшая ахейцам и помогавшая им в Троянской войне, теперь, увидев чинимые ими несправедливости и святотатства, ополчается против них. У Еврипида Афина появляется в четырех трагедиях – в «Просительницах», «Ионе», «Ифигении в Тавриде» и «Троянках». Во всех этих пьесах Афина выступает покровительницей и символом Афин; единственная драма, в которой это ее значение было не очевидным, это «Троянки». Если, однако, и здесь понять образ Афины в обычном его значении, смысл пролога окажется абсолютно ясен – город Афины готов вступить за эгестян и отомстить за их легендарных предков ахейцам-дорийцам.

Итак, смысл «Троянок» состоял в том, чтобы связать с мифологической историей предстоящую Сицилийскую экспедицию – вселить веру в справедливость похода и его успех. Такое использование мифа о падении Трои предвосхищает еще один античный текст, также имевший пропагандистский смысл и написанный, по-видимому, не без влияния «Троянок» – вторую и третью книги «Энеиды» Вергилия. Здесь также изображены жестокость и преступления нечестивых ахейцев в Трое, за которые затем их настигает неизбежная расплата; из победителей ахейцы превращаются сами в жалких жертв судьбы. Так же, как и в «Троянках», этот переворот получает у Вергилия аллегорический политический смысл – он отражает неизбежную перемену в судьбе Греции, которая теперь, в эпоху Вергилия, подчинилась господству Рима.

Посвящая свою трагедию мифологическому обоснованию и пропаганде Сицилийской экспедиции, Еврипид оказывается солидарен с большинством афинских граждан – тем самым большинством, которое почти одновременно с постановкой пьесы принимает решение отправить на Сицилию афинский флот. Возможно, однако, что у Еврипида были и особые причины призывать своих сограждан к походу. В эти годы поэт был близко связан с главным вдохновителем этого предприятия – Алкивиадом: в 416 году,

т.е. незадолго до постановки «Троянок», Еврипид сочинил эпиникий в честь победы Алкивиада на Олимпийских играх. Таким образом, выбор темы мог быть обусловлен политическими интересами «партии войны», в которую вместе с Алкивиадом мог входить и Еврипид.

Четвертая глава второго раздела посвящена анализу и интерпретации трагедии «Елена». Изучение тематической структуры «Елены» началось статьей Зольмзена, опубликованной в 1934 году.³⁹ Зольмзен обратил внимание на то, что в этой пьесе Еврипид неоднократно и намного чаще, чем в других трагедиях, прибегает к дихотомии «слов» и «дел», или «имен» и «лиц», т.е. обозначаемых ими людей (*ὀνόματα* – *πράγματα*, *σώματα*), – дихотомии, передававшей противопоставление мнимой и подлинной реальности. Сам сюжет специально выбран ради этой антитезы. В обычной версии мифа Елена оставила своего мужа Менелая и Спарту и уплыла в Трою с троянским царевичем Парисом. Еврипид следует иной, измененной версии, позволяющей Елену оправдать – версии, которая излагалась до него в знаменитой «Палинодии» («Песни наоборот») Стесихора. В этом варианте вместо Елены в Трою приплыл лишь ее двойник-подобие (*εἰδωλον*), и двойник, а не сама Елена, стал причиной Троянской войны. Версия с двойником заставляет различить истинную реальность («дела») и видимость («слова», «имена»).

Зольмзен рассмотрел только примеры, в которых антитеза «слов» и «дел» выражена непосредственно в словах, в противопоставлении *ὄνομα* и *σῶμα*; все такие примеры относятся к двойнику Елены. Однако контраст подлинной и мнимой реальности не ограничивается этими случаями – он пронизывает вообще всю трагедию, все ее сцены и все сюжетные ситуации. Этот контраст выражает главный мотив, определяющий все движение драмы – мотив обмана, ошибок и заблуждений.

В первых сценах трагедии заблуждение всегда влечет за собой несчастье. Елена узнает от Тевкра о гибели ахейцев и троянцев, сражавшихся всего лишь за ее призрак. Всеобщее горе от войны, причиной которой стало заблуждение, становится и личным горем героини. В первой сцене трагедии она узнает, что несчастье постигло и ее близких – будучи неспособны пережить ее позор, покончили с собой ее мать Леда (134) и, по одному из слухов, ее братья Диоскуры (142); наконец, муж Елены Менелай, возвращаясь домой с войны, пропал в море и считается погибшим (132). Мнимая гибель Менелая, в которую верит Елена, – еще одно заблуждение, умножающее страдания в первой половине трагедии.

Мотив обмана сплетается с мотивом ошибок в единый комплекс – собственно говоря, практически все заблуждения смертных героев происходят от обмана (*ἀπάτη*) их богами. Само это слово звучит в сцене всеобщего радостного узнавания: когда слуга Менелая видит настоящую Елену и, не сразу понимая причину счастья своего хозяина, спрашивает его: *οὐχ ἤδε μόχθων τῶν ἐν Ἰλίῳ βραβεύς;* «Разве не она устроила беды в Илионе?» (703) – Менелай в ответ объясняет: *οὐχ ἤδε, πρὸς θεῶν δ' ἤμεν ἠπατημένοι* «Нет, не она; нас обманули боги» (704).

В одном ряду с этим главным для сюжета обманом стоят и другие примеры коварства. В прологе (17–21) Елена рассказывает о своем зачатии – о том, как Зевс хитростью сочетался с Ледой (*δόλιον εὐνήν ἐξέπραξ'*, 20), приняв вид лебедя, спасающегося от орла. В пародии (232–239) Елена вспоминает, как Афродита хотела коварно (ср. *ἄ τε δόλιος ἁ πολυκτόνος Κύπρις*, 238) похитить Елену, отдав ее Парису; вместо этого так же коварно схватил ее Гермес, когда она, не подозревая о беде, мирно срывала цветы на лугу – и это коварство сделало ее несчастной, лишило ее доброго имени и посеяло смертоносную вражду между греками и троянцами (244–251). Если эти случаи коварства имеют прямое отношение к предыстории событий трагедии, то еще один, неоднократно упоминаемый в пьесе, важен только своим сходством с этими событиями:

³⁹ Solmsen, F. *Ὄνομα and πρᾶγμα in Euripides' Helen* // CR 48, 1934, 119–121.

это тоже обман, приносящий смерть и горе. Такова история ложного маяка, который зажег на Эвбее Навплий. Навплий желал отомстить ахейцам за гибель своего сына Паламеда и направил на скалы их корабли, возвращавшиеся из Трои (767; 1126–1131; ср. особ. 1130–1131: Αἰγαίαις τ' ἐνάλοις δόλιον / ἀκταῖς ἀστέρα λάμψας «на эгейском морском берегу зажегший коварную звезду»).

Во второй половине трагедии главным мотивом, определяющим все сюжетное движение, остается обман, но на этот раз к нему прибегают герои, вызывающие наше сочувствие, – Елена и Менелай. Чтобы спастись от египетского царя Феоклимена и убежать из Египта, они разыгрывают перед ним целую сценку. Менелай притворяется случайно уцелевшим товарищем Менелая, якобы погибшего в кораблекрушении. Елена сообщает Феоклимену, что будто бы готова уступить и стать его женой – но просит позволения прежде совершить в море погребальный обряд по своему мужу. Феоклимен дает им с Менелаем корабль, на котором они отправятся якобы совершать этот обряд, и герои благополучно уплывают на родину.

Сцена обмана Феоклимена содержит множество переключек с первой частью. Если в начале первой части Тевкр убедил в смерти Менелая Елену, теперь сам Менелай заставляет поверить в нее Феоклимена. Подобно тому, как Парису досталась лишь копия Елены, Феоклимену достается только иллюзорная надежда на брак с ней.⁴⁰ Лохмотья на Менелае в первой части помешали ему сразу быть узанным Еленой, а теперь они помогают ему не быть узанным Феоклименом⁴¹ – поскольку делают более достоверным рассказ о кораблекрушении, в котором Менелай якобы погиб (1079–1980). То же самое «коварство» (δόλος), которое прежде отличало действия богов, теперь характеризует обманные речи Менелая (δόλιος οἶκτος, 1542): коварные похищения девушек богами или по воле богов сменяются новым коварным похищением – Елены Менелаем (ср. слова Феоклимена, боящегося, что этот заплывший в их страну эллин κλόπαῖς θηρώμενον Ἑλένην «коварно охотится за Еленой», 1175), только коварство обращено уже не против девушки, а против претендовавшего на нее злого варварского царя. Сходство между обманом в первой и во второй части пьесы подчеркивается повтором и других слов со значением «хитрости»: τέχνη (930 о богах, 1091 и 1621 о Елене), μηχαναί (610 о Гере, 813 и 1034 о Елене).

Но хотя заблуждения, иллюзии и обман одинаково присутствуют в обеих частях трагедии, оценку в них они получают совсем разную. Коварство богов в первой половине губительно, оно влечет смерть, горе и бесчестие – гибнут герои на Троянской войне, опозорено имя Елены, гибнут ее родные, она сама несчастна. Хитрость Елены и Менелая в конце пьесы, напротив, избавляет от гибели, воссоединяет мужа с женой и ведет к спасению.⁴²

Такова основная мотивная линия «Елены»: обман может быть причиной бед и горя, а может, наоборот, приносить счастье. Главная функция центральной сцены трагедии, разыгрывающейся в переломный момент, когда обман из негативного превращается в позитивный, – сцены с участием сестры Феоклимена прорицательницы Феони – состоит в том, чтобы устами прорицательницы, посвященной в тайны богов, знающей абсолютно все происходящее с людьми и наделенной нравственной мудростью, санкционировать обман Феоклимена, который готовят Елена и Менелай.

Итак, трагедия построена так, чтобы представить обман сначала губительным и аморальным, а затем – спасительным и справедливым. Идея справедливого обмана должна была выглядеть парадоксальной, почти что оксюмороном. Греческое понятие

⁴⁰ Pippin, A. N. (Burnett, A. P.) Euripides' Helen: A Comedy of Ideas // CP 55, 1960, 156–169, p. 154.

⁴¹ Pippin, op. cit., p. 152.

⁴² Segal C. P. The Two Worlds of Euripides' Helen // TAPA 102, 1971, 533–613, p. 596; Downing E. Apate, Agon, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' Helen // M. Griffith and D. J. Mastrorarde (eds.) Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer. Atlanta, Ga.: Scholars Press, 1990, 1–16, p. 7–8.

справедливости уже само по себе предполагает правду и исключает обман: так, например, одно из первых определений справедливости в «Государстве» Платона гласит, что справедливость – это правда (τὴν ἀλήθειαν αὐτὸ φήσομεν εἶναι, 331c). Очевидно, именно на этой парадоксальной идее сделан главный логический акцент в пьесе. Смысл трагедии – в том, чтобы показать, что обман, обычно являющийся злом и заслуженно всеми порицаемый, в некоторых случаях может быть благом, в том числе и моральным благом, и может превращаться в свою противоположность – в справедливость.

В интересе к парадоксальной переоценке моральных понятий Еврипид близок своим современникам софистам, а «Елена» с ее симметричной структурой из двух частей, в которых обман окрашен в противоположные тона, воспроизводит особую технику софистических рассуждений, известную как «двойные речи» – т.е. речи за и против какого-нибудь тезиса. До нас дошло одно такое сочинение, написанное почти в то же время, что и «Елена», и любопытно, что среди прочих тем в нем обсуждается и обман. Фрагмент о понятиях справедливого и несправедливого начинается с формулирования двух противоположных мнений, согласно одному из которых справедливое и несправедливое – это разные вещи, а согласно второму – это одно и то же. Сначала автор приводит аргументы в пользу парадоксального второго суждения, и главный аргумент состоит в том, чтобы показать, что говорить ложь и обманывать справедливо (καὶ πρῶτον μὲν ψεῦδεσθαι ὡς δίκαιόν ἐστι λέξω καὶ ἐξαπατᾶν, 3.2). Это утверждение проиллюстрировано некоторыми примерами. Например, если кто-то из родных должен принять лекарство, но не желает и сопротивляется, разве не нужно незаметно добавить лекарство в еду или питье, ничего не сказав о нем и тем самым обманув? (3.2) Если кто-то из близких находится в крайнем отчаянии и стремиться покончить с собой, разве не справедливо выкрасть у него оружие? (3.4) Справедливым может быть и клятвопреступление: например, если враги взяли вас в плен и готовы освободить только в том случае, если вы поклянетесь предать ваш город, разве не справедливо не исполнить затем этой клятвы? (3.6-7). Или в искусствах, наилучший художник или драматург – тот, кому лучше всего удастся обмануть зрителей, выдавая созданное им за реальное (3.10).

Несомненно, мы встречаемся здесь с софистическим топосом, и именно этот топос использовал в «Елене» Еврипид. Едва ли, однако, стоит видеть в «Елене» Еврипида только лишь драматургическую обработку обычного софистического рассуждения. По-видимому, и у самих софистов подобные топосы имели отнюдь не абстрактное значение. Едва ли софистов интересовали сами по себе абстрактные философские построения; они прежде всего занимались тем, что разрабатывали различные способы рассуждений, которые ораторы могли использовать в речах, произносимых по конкретному поводу. Именно конкретные обстоятельства наполняли смыслом софистические модели рассуждений. Можно предположить, что и Еврипид обращается с этими моделями так же, как ораторы – использует их, чтобы выразить с их помощью смыслы, важные здесь и сейчас, в тот момент и в той ситуации, когда ставилась трагедия.

«Елена» была поставлена весной 412 г., спустя несколько месяцев после окончания неудачного Сицилийского похода, предприняв который, афиняне стремились захватить самый могущественный город на острове – Сиракузы, но который завершился гибелью афинского войска и флота. О возможной связи «Елены» с Сицилийским походом критики, особенно французские и немецкие, писали часто. Впечатлением от недавней катастрофы, новости о которой еще продолжали приходить в Афины, можно объяснить внимание автора к теме горя от утраты близких, павших на войне, теме нелепости и глупости войны и невозможности найти войне оправдание.⁴³ Важно, однако, не просто высказанное в трагедии отношение к войне. Важнее и интереснее еще один факт, сближающий

⁴³ Grégoire H. Introduction, dans: H. Grégoire, L. Méridier, F. Chapouthier (eds.), Euripide. Tragédies. Tome V. Paris: Les Belles Lettres, 1950, 9–46; Kannicht R. (ed.) Euripides Helena. Heidelberg: Winter, 1969, I, S. 56, Hose M. Drama und Gesellschaft: Studien zur dramatischen Produktion in Athen am Ende des 5 Jahrhunderts. Stuttgart, Metzler, 1995, S. 772.

внутреннее содержание пьесы с обстоятельствами ее постановки – по-видимому, в современных Еврипиду обсуждениях Сицилийской экспедиции зачастую затрагивались темы незнания и обмана.

Эти темы являются главными в посвященных Сицилийской кампании 6-ой и 7-ой книгах «Истории» Фукидида.⁴⁴ Рассказ о Сицилийском походе в 6-ой книге начинается довольно странным утверждением о том, что большинство афинян не имели представления ни о величине Сицилии, ни о числе ее жителей, и потому не представляли себе масштабов войны, которую они затевают (6.1). Одной из главных причин, сподвигнувших афинян на эту войну, Фукидид считает обман афинян жителями одного из сицилийских городов, союзного с Афинами, – Эгесты. Схожим образом Фукидид описывает и настроения в стане противников афинян – сиракузян.⁴⁵ Со всех сторон в Сиракузы приходили вести о готовящемся наступлении Афин, но этим новостям предпочитали не верить. Мотив заблуждения-незнания-обмана звучит и далее на протяжении обеих книг, распространяясь даже на пассажи, имеющие лишь косвенное отношение к походу. Например, один из стратегов – Алкивиад – был отозван, а потом вынужден бежать в Спарту из-за необоснованного обвинения в святотатстве – в кощунственном отправлении таинств в домах и в повреждении герм.

Текст Фукидида – не единственный рассказ о Сицилийской войне и сопутствовавших ей событиях, в котором использовались темы обмана и заблуждения. Еще один пример нежелания верить правде приводит Плутарх в «Жизнеописании Никия», сообщая о том, как афиняне встретили известие о поражении (30).

Можно предположить, что повествование Фукидида отражает распространенный в Афинах взгляд на Сицилийский поход и причины его неудачи: весь поход представлялся чередой заблуждений, случаев обмана, примеров нежелания или неспособности увидеть правду. Такая его оценка и могла определить главную тему трагедии Еврипида, поставленной сразу после катастрофы. К этому представлению о Сицилийской войне и должен отсылать губительный обман и заблуждения в первой половине пьесы – прежде всего, неверное мнение об измене Елены, следствием которого стала бессмысленная и принесшая столько несчастий Троянская война. В «Елене» образ Елены, всегда в трагедиях Еврипида окрашенный негативно, получает положительную оценку, а обычный взгляд на нее представлен как заблуждение. Поскольку осуждение Елены в трагедиях эпохи Пелопонесской войны отражает негативное отношение вообще к спартанцам, можно предположить, что переоценка Елены в «Елене» свидетельствует о выраженном здесь примирительном отношении к Спарте.⁴⁶ Можно вспомнить также, что в «Троянках» недостойное поведение Елены оказывалось не только главной причиной Троянской войны, но также влекло за собой и преступления ахейцев, и грядущее возмездие им, одной из форм которого, как я попытался показать в третьей главе, должен был стать поход афинян на Сицилию. Если моя гипотеза о связи «Троянок» с Сицилийским походом верна, то в «Елене» мы видим своего рода ответ на «Троянок» - война закончилась, принесши множество несчастий, и теперь Еврипид и его публика видят, что эта война была следствием заблуждения, следствием неверного отношения к Спарте и ее союзникам. Возможно, впрочем, что Еврипиду важно выразить отношение не столько к Сицилийскому подходу, сколько вообще к Пелопонесской войне и к главному противнику афинян Спарте – отношению, изменившееся после поражения Афин в 413 году. В любом случае, губительный обман первой половины трагедии – это заблуждения, ставшие причиной войны и всех несчастий, которые война принесла. Развивая далее эту тему губительного обмана, Еврипид вводит в трагедию и многие другие его примеры; вообще

⁴⁴ См. Cornford F. *Thucydides Mythistoricus*. London: E. Arnold, 1907, p. 198 сл., Stahl H.-P. *Thucydides: Man's Place in History*. Swansea: Classical Press of Wales, 2003, p. 181–188.

⁴⁵ См. Stahl, *op. cit.*, 187.

⁴⁶ Любопытно, что «Елена» была поставлена почти одновременно с другой антивоенной пьесой, демонстрирующей желание мира со Спартой – с «Лисистратой» Аристофана (411 г.)

все ситуации в этой части он подчиняет одному намерению – показать героев несчастными жертвами обмана и заблуждений.

Но какой конкретный смысл может быть выражен темой спасительного и праведного обмана во второй половине? Возможно, ответ на этот вопрос содержится в хоровой песни во втором стасиме (1301–1368). Эту часть драмы принято называть «дифирамбическим стасимом»; подобные хоровые песни встречаются в нескольких трагедиях Еврипида, они были стилистически близки современному дифирамбу и содержанием им служили мифологические истории. Раньше считалось, что эти песни стояли в драмах особняком,⁴⁷ однако в последнее время исследователи показали, что они были связаны с остальным текстом трагедии общими тематическими мотивами и образами.⁴⁸

Второй стасим «Елены» посвящен мифу о Деметре (отождествляемой с Великой матерью богов) и Персефоне, излагая который, Еврипид в общем следует гомеровскому гимну «К Деметре». Скорбь Деметры, потерявшей свою дочь Персефону приводит к бесплодию и голоду. Земля не дает больше урожаев, города пустеют, богам не приносят жертв. И тогда Зевс придумал выход – он послал Харит и Муз, чтобы они пением и танцами развеселили богиню. Великая мать улыбнулась, и сама взяла в руки «громкозвучный» авлос.

Примечательно, что о возвращении Персефоны здесь, в отличие от гомеровского гимна, не говорится ничего. Конечно, мы его ожидаем, но радость Деметры наступает прежде, и вызвана она только звуками музыки, заставляющими богиню забыть о ее несчастье. Я полагаю, такой сюжет Еврипид выбирает не случайно. Стасим заканчивается еще одним обманом, но теперь это – спасительный обман, приносящий освобождение и избавление от горя, схожий с благим обманом второй половины трагедии, и этот обман создает искусство.

Упоминание в стасиме дионисийского праздника приводит нас к предположению о том музыкальном жанре, который мог иметь в виду Еврипид – это мог быть театр и трагедия, которая игралась на празднике Диониса. О возможном метатеатральном смысле обмана в «Елене» писал Даунинг, отмечая, что обман Феоклимена Еленой и Менелаем во второй части пьесы, с использованием костюма, притворных речей и с рассказом о выдуманных событиях очень напоминает театральное представление.⁴⁹ Для софистов трагедия была обычным примером обмана (ἀπάτη), причем обмана справедливого, подобно обману во второй половине «Елены». Горгий говорил о том, что трагедия создает «обман таким образом, что обманувший справедливее необманувшего, а обманутый мудрее необманутого» (ἀπάτην ἢν ὁ τ' ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος, DK 82B23) – имея в виду право поэта уводить публику в вымышленную реальность, в которую зрители должны в течение спектакля верить. Точно так же расценивает трагедию автор упомянутого ранее сочинения «О двойных речах», объясняя те случаи, когда обман может быть справедливым: ἐν γὰρ τραγωιδολοίαι καὶ ζωγραφίαι ὅστις <κα> πλεῖστα ἐξ ἀπατῆ ὁμοία τοῖς ἀληθινοῖς ποιέων, οὗτος

⁴⁷ Kranz, W. Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie. Berlin, Weidmann, 1933, S. 78, о втором стасиме «Елены» см., напр., Whitman C. H. Euripides and the Full Circle of Myth. Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1974, p. 65, Dale, A. M. (ed.) Euripides. Helen. Oxford: Clarendon Press, 1967, on 1301–1368, о первом стасиме «Электры» Alt, K. Untersuchungen zum Chor bei Euripides. Diss., Frankfurt, 1952, S. 49, Barlow S. A. The Imagery of Euripides: A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language. London: Methuen, 1971, p. 20.

⁴⁸ Cropp, M. (ed.) Euripides. Electra. Warminster, Aris & Phillips, 1988, p. 127; Csapo E. New Music's Gallery of Images: the 'Dithyrambic' First Stasimon of Euripides" *Electra* // J. R. C. Cousland and J. R. Hume (eds.) The Play of Texts and Fragments: Essays in Honour of Martin Cropp. Leiden, Brill, 2009, 95-109, p. 96.

⁴⁹ Downing E. Apatē, Agon, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' Helen // M. Griffith and D. J. Mastrorarde (eds.) Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer. Atlanta, Ga.: Scholars Press, 1990, 1-16, p. 12.

ἄριστος «В сочинении трагедий и в живописи тот превосходит всех, кто лучше обманывает, творя подобия истинной реальности» (3.25).

Если благой обман в «Елене» отсылает к театральной иллюзии, то как же нужно понимать смысл этой пьесы? Даунинг, стараясь вычитать смысл всеобщий и вневременной, относящийся к театральному искусству вообще, полагает, что Еврипид сталкивает благой эстетический обман трагедии с негативными примерами обмана в других сферах человеческой деятельности, создавая тем самым ощущение двойственности и непостоянства реальности и наших представлений о ней.⁵⁰ Мне кажется, однако, что, как и губительный обман первой части, отсылавший к печальному итогу Сицилийской экспедиции, точно так же и спасительный театральный обман второй ее половины мог иметь очень конкретное значение. Этот образ нужен Еврипиду, чтобы сказать не о трагедии вообще, а той трагедии, которую зрители смотрели в тот самый момент – о самой «Елене». Публика поглощена театральным действием, она верит создаваемой перед нею театральной иллюзии, и этот обман освобождает ее от боли, причиненной тяжелым поражением и утратой близких. Особенное построение «Елены», начинающейся горем и скорбью, но постепенно движущейся к радости, должно и символизировать избавление от страданий, и это избавление приносить.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В своей работе я попытался продемонстрировать структурную целостность трагедий Еврипида, выявить отношения между их структурой и темой и тем самым показать путь, ведущий к их интерпретации. Единство трагедии создается переключкой между разными драматическими ситуациями и событиями, находящимися в отношениях сходства или контраста и часто описываемыми одними и теми же или схожими словами. Анализируя эти повторяющиеся элементы, мы можем выявить сквозные темы трагедии. Эти темы складываются обычно в довольно строгую логическую систему, в основе которой лежит главная тема, или смысловая доминанта трагедии.

Этот путь от описания структуры к выявлению темы невозможно пройти, не учитывая контекстных связей трагедии – с другими поэтическими текстами, с современной Еврипиду риторикой и философией и с исторической реальностью. Важность изучения контекста для интерпретации трагедий я попытался продемонстрировать в двух разделах работы двумя разными способами. В первом разделе я обратил главное внимание на культурный контекст «Ипполита» - на то, как Еврипид использовал риторическую, философскую и поэтическую топику, включая ее в свой поэтический язык. Во втором разделе я рассмотрел те трагедии, для которых важна иная контекстуализация, - для которых важно установить связи с политическим контекстом, в котором они были поставлены.

Предложенная мной методология позволила мне прийти к новым интерпретациям пяти трагедий Еврипида.

Главной нравственной темой «Ипполита» оказывается тема оправдания и прощения, выраженная всей сложной мотивной системой, в которой использован и философский язык и понятия современной Еврипиду эпохи, и поэтические топосы, но в центре которой находится юридическая топики. Кроме этого общего заключения, в первом разделе, посвященном «Ипполиту», я прихожу еще к нескольким более частным выводам.

Мотивы, описывающие поведение героев в «Ипполите», оказываются связанными с топосом «невольных проступков», распространенным в оправдательной риторике 5-4 вв. до н.э. Анализ этого топоса в судебных речах, в речах в «Истории» Фукидида и в некоторых философских сочинениях, использующих риторическую топику (Горгий,

⁵⁰ Downing, op. cit., p. 11.

Платон, Аристотель) позволяет определить несколько его главных элементов. Поступируемая «непроизвольность» проступка служит основанием для прощения, а признать проступок непроизвольным заставляют некоторые смягчающие обстоятельства – незнание, эмоции или внешние причины. Еврипид в «Ипполите» использует все элементы данного топоса, превращая их в ключевые тематические мотивы, выражающие концептуальное содержание драмы, и реализуя их драматическую выразительность.

Два других важных мотива пьесы, связанных с тем же тематическим комплексом невольных ошибок, – мотивы речи и зрения. Эти мотивы описывают две главные человеческие способности, которые в «Ипполите» обладают обязательной связью с незнанием и эмоциями. «Ипполит», тем самым, обнаруживает поразительное сходство с «Похвалой Елене» Горгия, где речь и зрение обсуждаются в том же контексте непроизвольных проступков и оправдания и также связываются с незнанием и эмоциями. Это сходство, дополняемое также некоторыми буквальными совпадениями между двумя текстами, свидетельствует о том, что оба автора в разных жанрах и разными художественными средствами разрабатывали одни и те же риторические темы.

Одна из разновидностей невольных ошибок персонажей – их моральные ошибки. Эти ошибки проистекают не от их собственной порочности, но из-за противоречивости самой реальности. В каждом своем поступке персонажи стремятся к добродетели, но добродетель сама выступает в драме амбивалентной и противоречивой и ведет к гибели. Этот смысл несет один из ключевых мотивов пьесы – мотив αἰδώς (социальное чувство, или социальная добродетель).

В центре драматической композиции трагедии – отношения и конфликт между Федрой и Ипполитом. Эти два образа противопоставлены друг другу, и в основе их противопоставления лежит контраст между их двумя противоположными формами добродетели, каждая из которых амбивалентна и поворачивается то своей благой, то дурной стороной. Тем самым, их взаимоотношения являются иллюстрацией идеи об амбивалентности добродетели. Контраст между ними и происходящая по ходу драмы переоценка добродетелей Федры и Ипполита весьма напоминают аргументацию двойных софистических рассуждений «против природы» и «за природу», известных нам из Антифона, Платона, Аристотеля и других авторов конца 5-4 вв.

Важной композиционной особенностью «Ипполита» является двойной драматический конфликт. В «Ипполите» Еврипид использует некоторые элементы трагедии мести вроде «Медеи», создавая драматический конфликт между Федрой и Ипполитом, но вносит в нее существенное изменение: не сами персонажи симметрично становятся виновниками несчастий друг друга, но виновницей несчастий обеих персонажей оказывается Афродита. Тем самым, композиция трагедии складывается из двух конфликтов, один из которых – человеческий – оказывается относительным и мнимым, второй – между людьми и богами – абсолютным и подлинным. Ответственность за проступки и гибель людей и за конфликты между ними, таким образом, переносится на богов, и необходимость прощения становится логическим следствием всего драматического развития трагедии.

В то же время люди и боги находятся в отношениях контраста друг с другом: счастье, радость и легкость жизни богов противопоставлены страданиям и тяготам людей, но люди обнаруживают моральное превосходство перед богами, проявляющееся в их способности к прощению, отсутствующей у богов. Способность к прощению оказывается в «Ипполите» специфически человеческим качеством и связывается с главной особенностью, отличающей людей от богов – со смертью.

Сквозные поэтические образы «Ипполита» имеют символическое значение и подчинены выражению главной темы трагедии. Во-первых, это образ моря, который обычно связывают с Афродитой и ее силой. Сравнение «Ипполита» с другими трагедиями, где данный образ играет значительную роль, а также более внимательное чтение самого «Ипполита» показывает, что море несет в себе значительно более широкий

смысл. Оно выражает собой враждебность и губительность для человека той реальности, в которой он существует, и выступает символом приносимых миром несчастий. Повторяемая в «Ипполите» ассоциация моря с богами подчеркивает проявляющуюся в этих несчастях злую волю богов. Таким образом, образ моря оказывается чрезвычайно удобным способом выразить отношения активности/пассивности, существующие между богами и людьми и служащие для оправдания людей, выступающих пассивными жертвами.

Второй столь же важный образ – это образ дикой природы. Обычно исследователи на основании параллелей из лирической поэзии предполагают, что образ «нетронутого» луга Ипполита в прологе соединяет в себе девственность и сексуальность: он наводит на мысль о приходе любви к тем, кто прежде был девственен, что звучит диссонансом к решимости Ипполита сохранить невинность; таким образом, он подчеркивает несоответствие отказа Ипполита от сексуальной любви естественным требованиям реальности. Я оспариваю этот вывод, показывая совершенно иную функцию образа луга. Он появляется в качестве одного из случаев повторяющегося и развивающегося в течение «Ипполита» образа умыкания на лоне дикой природы. Этот образ, происходящий из гомеровского гимна Деметре, встречается и в других произведениях, например, в еврипидовой «Елене», и символически выражает неожиданное наступление крайнего несчастья.

Сценические мотивы также подчинены выражению главной темы «Ипполита». Семантическое развитие и трансформация элементов сценического пространства соответствует концептуальному развитию всего спектакля в целом, суть которого – в том, чтобы показать субъективность и ошибочность конфликтов между людьми и противопоставить их подлинному и неразрешимому конфликту между людьми и богами.

Наконец, морального смысла «Ипполита», каковым он предстает в результате предложенной интерпретации, связан с качеством ἐπιείκεια – качеством, которое в эпоху Еврипида считалось специфической афинской добродетелью.

Главный общий вывод второго раздела работы – о приуроченности по крайней мере некоторых из трагедий Еврипида к конкретным событиям политической жизни Афин.

Анализ структуры «Алкесты» выявляет два сюжетных движения этой пьесы – к смерти Алкесты и к ее спасению, показывает близость первого движения к трагедии, а второго – к сатировой драме, и находит главное различие между ними в различии между образами Аполлона и Геракла, определяющими ход событий в каждом из этих двух движений. Контраст между Аполлоном и Гераклом оказывается структурным центром драмы, и его религиозно-политическое истолкование становится основой для интерпретации всего произведения. Аполлон должен был символизировать мирный, интеллектуальный и политический, способ избавления от бед для города, а Геракл – способ, связанный с применением физической и военной силы. Таким образом, смысл «Алкесты» – утвердить необходимость применения военной силы. Этот смысл не может быть актуален всегда и в любой ситуации, он должен быть связан с определенными конкретными обстоятельствами. Мотивы гостеприимства и военной помощи, центральные в «Алкесте», позволяют увидеть в пьесе отражение формулы договоров «о гостеприимстве и военном союзе», встречающейся в договорах с правителями других государств, а восхваление Фессалии и появление в тексте пьесы некоторых реалий Фессалии и Фер 5 в. позволяют предположить, что ее постановка была приурочена к заключению союза с правителем Фер.

Анализ «Андромахи» позволил оспорить традиционный взгляд на эту трагедию как на произведение, лишённое единства. Целостность этой драмы обнаруживается в сходстве и контрасте ее эпизодов, в которых обыгрываются общие повторяющиеся темы. Важнейшие из этих тем – вражда, злопамятство и брак. Значение и место этих тем в структуре драмы становится понятным, если предположить, что они несли в себе смысл

не прямой, а символический, и отсылали к событиям политической жизни. Постановка «Андромахи» могла быть приурочена к заключению договора Афин с молоссами в начале 20-х годов 5 века.

Детальный структурный и контекстный анализ заставляет по-новому прочитать трагедию «Троянки», которую обычно трактуют как антивоенную трагедию, написанную под впечатлением от жестокости, проявленной афинянами во время захвата Мелоса. Анализ структуры пьесы показывает, что главная ее тема – не столько сама по себе жестокость завоевателей, сколько неизбежность расплаты ахейцев за совершенные ими преступления против троянцев. Исследование содержащихся в пьесе аллюзий на современную политическую ситуацию позволяет предположить, что миф о вине дорийских ахейцев перед троянцами и о ждущем их наказании использован Еврипидом для пропаганды военной помощи жителям сицилийского города Эгесты, возводившим себя к троянцам, против дорийских городов Селинунта и Сиракуз.

Наконец, анализ «Елены» показывает функционирование в трагедии ее центрального мотива – мотива обмана и иллюзии (ἄλᾰτῆ). В ходе пьесы значение этого мотива меняется с отрицательного на положительное: в первой половине обман является причиной горя и бед, а во второй – приносит счастье и оказывается нравственно благим. С одной стороны, такая структура близка построению софистических рассуждений за и против, известных как «Двойные речи». В то же время, мотив обмана может быть связан с историческим контекстом постановки пьесы. Губительный обман первой половины «Елены» мог отсылать к представлению публики о Сицилийской экспедиции и причинах ее поражения, а спасительный обман второй части пьесы – к театральной иллюзии, освобождающей публику от боли, причиненной тяжелым поражением и утратой близких.

Политический смысл трагедий обусловлен той ролью, которую играл миф в классической греческой культуре. Миф был не просто красивой сказкой, мифологические истории были интересны не сами по себе. Мифологические примеры соотносились с современными событиями и поступками, служа образцом и аналогией для их характеристики.⁵¹ М. Л. Гаспаров в статье «Поэзия Пиндара», описывая роль мифа в эпиникиях Пиндара, предположил, что главной целью обращения к мифологическим примерам было утвердить новое событие, победу атлета, «включив его в систему мирового уклада», что означало «выявить в прошлом такой ряд событий, продолжением которого оказывается новое событие».⁵² Прошлые события могли быть связаны с новым событием связью или метафорической (по сходству), или метонимической (по смежности). «Зевс когда-то подарил победу старику Эргину на Лемносских состязаниях аргонавтов – что же удивительного, что теперь в Олимпии он подарил победу тоже старику, седому Псавмию Камаринскому» (Ол. 4) – пример метафорической ассоциации. «Зевс когда-то благословлял подвиги прежних отпрысков Эгины – Эака, Теламона, Пелея, Аякса, Ахилла, Неоптолема, - что же удивительного, что теперь он подарил победу такому эгинскому атлету, как Алкимедонт (Ол. 8), или Аристоклид (Нем. 3), или Тимасарх (Нем. 4), или Пифей (Нем. 5) и т.д.» - образец метонимического ряда». Подобные метафорические и метонимические ассоциации существуют между мифом и событием и в трагедии. Пример метафорической связи – по сходству – например, «Андромаха»: миф показывает, что бывают семьи плохие и хорошие, и используя его, трагедия отмечает вступление молоссов в хороший «брак» – в союз с афинянами. «Троянки» являют пример метонимических отношений между мифом и реальностью: в мифе ахейцы совершили преступление против троянцев, и теперь их потомки должны быть наказаны и потерпеть поражение. Чаще всего метафорические и метонимические

⁵¹ Об этой роли мифа в поэмах Гомера и в архаической лирике см., например, Andersen, Oe. Myth, Paradigm and Spatial Form in the Iliad // J. M. Bremer, I. J. F. de Jong, and J. Kalff (eds.) Homer: Beyond Oral Poetry. Recent Trends in Homeric Interpretation. Amsterdam, 1987, 1-13, p. 10; Noussia-Fantuzzi M. Solon the Athenian, the Poetic Fragments. Leiden: Brill, 2010, p. 67.

⁵² Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 1997, 32-33.

ассоциации присутствуют одновременно: в «Алкесте», например, история о гостеприимстве и помощи силой аналогична отношениям между Афинами и их фессалийскими союзниками (метафорическая ассоциация), и в то же время союзники, очевидно, происходят из того же места – города Фер – в котором происходит действие мифа (метонимическая ассоциация).

Мы не можем, конечно, обобщить результаты анализа этих четырех трагедий и, отталкиваясь от них, сделать вывод о том, что всякая трагедия была приурочена к какому-либо событию и что наша неспособность связать с политической жизнью Афин каждую трагедию проистекает только лишь из недостаточного знания исторических реалий. Тем не менее, не исключено, что круг трагедий, получающих политическую интерпретацию, может быть расширен. Если есть пьесы, которые невозможно понять, не учитывая их политического контекста, то, возможно, политический контекст стоит иметь в виду и в некоторых других случаях – читая те трагедии, которые кажутся понятными и сами по себе. Например, трагедия «Ипполит» может быть истолкована как произведение с общечеловеческим или общеполитическим смыслом – как пьеса, воспевающая прощение и доброту, всегда важные для жизни полиса. Однако нельзя исключать и того, что внимание к теме прощения, особенно прощения и убеждения в невиновности, приходящих перед смертью, могло быть связано с той ситуацией, в которой оказались афиняне накануне постановки «Ипполита», в конце 429 г. В 430 г. афиняне, уставшие от тягот войны, возложили всю вину за нее на Перикла и отстранили его от должности стратега; противники Перикла инициировали против него судебный процесс, закончившийся присуждением ему штрафа. Однако вскоре афиняне убедились в том, что такой выбор козла отпущения не избавил их от беды, напротив – они лишились наиболее способного и умелого политика. Осознав это, летом 429 г. они вновь избрали Перикла стратегом.⁵³ Однако в этот момент Перикл был уже смертельно болен и через несколько месяцев умер. Несправедливость обвинений, необходимость учитывать смягчающие факторы, способность быть снисходительным – таковы главные темы «Ипполита», связанные в трагедии со смертью, открывающей людям глаза на их ошибки и убеждающей в невиновности друг друга; возможно, эти темы особенно трогали афинян после реабилитации и затем скорой смерти их главного политика.⁵⁴

Еще один путь, по которому могут пойти дальнейшие исследования политической приуроченности трагедий Еврипида, – это анализ символического языка, наделенного политическими значениями. Образы богов и мифологических героев – таких, как Геракл и Тесей, некоторые устойчивые мотивы (такие, как брак, убийства внутри семьи, детоубийство) могли иметь постоянные значения в разных трагедиях. Кроме того, мифологические сюжеты могли использоваться одинаково, для выражения одних и тех же политических смыслов, в театре и в изобразительном искусстве. В последние годы среди искусствоведов появился интерес к политической интерпретации афинской скульптуры и

⁵³ Фукидид 2.65.4, Плутарх «Перикл» 37.1, см. Kagan D. The Archidamian War. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974, p. 101.

⁵⁴ С. Миллз (Mills S. Theseus, Tragedy, and the Athenian Empire. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 186-187) обратила внимание на то, что Тесей, появляясь в других трагедиях Еврипида, всегда представляет собой идеализированный образ Афин, лишь в «Ипполите», по ее мнению, он с Афинами не ассоциируется. Однако естественнее было бы предположить, что и здесь Тесей воплощает в себе Афины – Афины, несправедливо обвинившие своего сына и затем сожалеющие об ошибке.

вазописи,⁵⁵ и сопоставление трагедий и произведений изобразительного искусства могло бы оказаться полезным и плодотворным.⁵⁶

Наконец, важнейшей будущей задачей является описание поэтики Еврипида, которое учитывало бы политическую приуроченность его трагедий. Задачей предлагаемой работы была расшифровка содержания трагедий, и наше исследование шло от известного, т.е. структуры пьес, к неизвестному – к их темам, связанным с политическими событиями. Необходимость расшифровки объясняется то особое внимание, которое мы обратили на политический смысл. Однако не менее важен был бы и анализ, который двигался бы в противоположном направлении – от темы к ее художественному воплощению. Целью драматурга было не просто создать политическое высказывание, но заставить зрителей пережить его как свой личный опыт, а потому политический смысл выражался через комплекс нравственных и общечеловеческих тем. Это переживание должно было быть не только нравственным и эмоциональным, но и эстетическим – и потому Еврипид использует разнообразные приемы (например, контрасты, композиционную симметрию), создавая художественное целое, которое производит сильнейшее эстетическое впечатление. Однако для изучения этих приемов и для описания пути от смысла к художественной структуре необходимо сначала понять смысл, так что интерпретация трагедий, попытки которой были предприняты в предлагаемой работе, оказывается обязательным первым этапом исследования поэтики Еврипида.

ОСНОВНЫЕ НАУЧНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИОННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Монография:

1. *Misery and Forgiveness in Euripides: Meaning and Structure in the Hippolytus*. Swansea: Classical Press of Wales, 2015.

Статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях, рекомендованных ВАК России

1. Epicurus on Pleasure // *Phronesis* 2001, No. 4. 1 п.л.
2. Антиох Аскалонский и учение об *oikeiosis* // *Историко-философский ежегодник – 2002*, М., Наука, 2003. 1,5 п.л.
3. Темы свободы и рабства в «Циклопе» Еврипида и афинская демократия // *Вестник РГГУ*, 12, 2008. 0,7 п.л.
4. Le lavage du linge et quelques thèmes homériques dans l'*Hippolyte* d'Euripide // *Gaia* 12, 2009. 1,5 п.л.
5. La philia dionysiaque dans le Cyclope d'Euripide // *Gaia* 12, 2009. 0,5 п.л.
6. Оправдательная риторическая топика в «Ипполите» Еврипида // *Вестник древней истории*, 2010, 1. 1 п.л.

⁵⁵Hölscher T. Images and Political Identity: The Case of Athens // D. Boedeker, K. Raafaub (eds.) *Democracy, Empire and the Arts in Fifth-Century Athens*. Cambridge Mass., London: Harvard University Press, 1998, 153-184, Shapiro A. Theseus in Kimonian Athens: the Iconography of Empire // *Mediterranean Historical Review* 7, 1992, 29-49; Shapiro A. Athena, Apollo, and the Religious Propaganda of the Athenian Empire // P. Hellström and B. Alroth (eds.) *Religion and Power in the Ancient World, Proceedings of the Uppsala Symposium 1993*. Uppsala, 1996, 101-113; Shapiro A. Apollo and Ion on Classical Athenian Vases // L. Athanassaki, R. Martin, J. Miller (eds.) *Apolline Politics and Poetics*. Athens: European Cultural Centre of Delphi, 2009, 265-277.

⁵⁶ См., например, Shapiro A. Apollo and Ion on Classical Athenian Vases, об Ионе и Аполлоне на вазах и в «Ионе» Еврипида.

7. Двойной *aidos* в «Ипполите» Еврипида // Индоевропейское языкознание и классическая филология – 16. Спб, ИЛИ РАН, 2012. 1,5 п.л.
8. Никольский Б. М. Структура и тема «Алкесты» Еврипида // Электронный научно-образовательный журнал «История». Том 3. М., 2012. [Электронный ресурс]. <https://history.jes.su> 0,5 п.л.
9. Политический смысл и художественная структура «Андромахи» Еврипида // Вестник древней истории 2014, 4. 1,5 п.л.
10. Пропаганда войны в «Троянках» Еврипида // Вестник древней истории, 2016, 2. 2 п.л.
11. Покрывало Федры и губительный свет в «Ипполите» Еврипида // Индоевропейское языкознание и классическая филология – 20, 2016. 0,5 п.л.
12. «Алкеста» Еврипида: проблема интерпретации // Индоевропейское языкознание и классическая филология – 21, 2017. 2,5 п.л.
13. Дурной и благой обман в «Елене» Еврипида // Вестник древней истории, 2017, 2. 1,5 п.л.
14. Речь, зрение и оправдание в «Ипполите» Еврипида и «Елене» Горгия // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия III «Филология», 2017, 2. 0,75 п.л.
15. Поэтика, искусство и политика в «Олимпийской речи» Диона Хрисостома // Электронный научно-образовательный журнал «История». Том 8. М., 2017. [Электронный ресурс]. <https://history.jes.su> 0,7 п.л.

Статьи в профессиональных журналах и научных сборниках

16. Искусство, теология и политика в Олимпийской речи Диона Хрисостома // Кентавр 3, М.: РГГУ, 2007. 1,5 п.л.
17. Сценическое и драматическое пространство в «Ипполите» Еврипида // Сборник в честь М. И. Свицкой. М.: Ин-т искусствознания, 2010. 1 п.л.
18. Slavery and Freedom in Euripides' *Cyclops* // Richard Alston, Edith Hall and Laura Proffitt (eds.), *Reading Ancient Slavery*. London: Bristol Classical Press, 2011. 0,7 п.л.
19. Вино и дружба в «Циклопе» Еврипида // Institutionis Conditori: Илье Сергеевичу Смирнову // Ред.-сост.: Н.П. Гринцер, М.А. Русанов, Л.Е. Коган, Г.С. Старостин, Н.Ю. Чалисова. (Orientalia et Classica: Труды Института восточных культур и античности, Выпуск L). М.: РГГУ, 2013. 0,5 п.л.
20. «Адметов дом» в «Алкесте» Еврипида // ШАГИ/STEPS Т. 2, № 2-3, 2016. 0,6 п.л.
21. Images of Zeus in Dio's Olympian Oration // Dion de Pruse. Spudasmata, Band 169, 2016. 0,6 п.л.