Российская академия народного хозяйства
и государственной службы
Школа актуальных гуманитарных исследований

На правах рукописи

Никольский Борис Михайлович

СТРУКТУРНЫЙ И КОНТЕКСТНЫЙ АНАЛИЗ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАГЕДИЙ ЕВРИПИДА

Специальность 10.02.14 –
Классическая филология, византийская и новогреческая филология

Диссертация на соискание
ученой степени
доктора филологических наук

Москва – 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 4

Раздел первый.
Тема и структура в трагедии «Ипполит» 24

Глава 1. Невольные проступки и прощение 24

Глава 2. Речь и зрение 61

Глава 3. αἰδώς и амбивалентность добродетели 84

Глава 4. Добродетель Ипполита и Федры 133

Глава 5. Люди, боги и структура драматического конфликта 158

Глава 6. Образы природы 207

Глава 7. Сценические мотивы 267

Раздел второй
Драматическая структура и политический смысл
в трагедиях Еврипида 310

Глава 1.
Военный союз и гостеприимство: интерпретация «Алкесты» 310

Глава 2.
Политический смысл и художественная структура «Андромахи» 368

Глава 3. Пропаганда войны в «Троянках» 402

Глава 4. Дурной и благой обман в «Елене» 448

Заключение 481

Библиография 491

ВВЕДЕНИЕ

Подобно многим другим исследователям и читателям древнегреческой трагедии, я полагаю, что трагедия была не просто интересным драматизированным представлением того или иного традиционного мифологического сюжета, но несла в себе определенный смысл. Этот смысл, по моему убеждению, был сознательно заложен в текст автором, и вся трагедия в целом была пронизана им и служила его художественным воплощением. Обнаружить такой смысл, способный объяснить все множество деталей произведения, т.е. дать интерпретацию произведения, является важнейшей задачей в изучении всякой трагедии.

Большинство работ об отдельных трагедиях как раз и 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.[1]

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.[2] Моя собственная задача, однако, иная. Я убежден, что греческая трагедия, как и абсолютное

---

[1] Так, например, Гофф полагает, что структурализм и пост-структурализм заставил отказаться от

[2] В последние несколько десятилетий появилось множество такого рода работ о трагедиях Еврипида. Специально «Ипполиту» посвящены, например, Goff 1990, Rabinowitz 1993, Zeitlin 1996.

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 приходить 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. К исследованиям трагедий Еврипида применимы слова Толстого, которыми тот в письме к Страхову описал грамотных критиков искусства: «… нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений».[3]

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 –

[3] Цит. по Жолковский 2009, 9.

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.[4]

Я полагаю, что каждая драма Еврипида обладает цельностью, но ее цельность создается прежде всего не единством линейного действия и не единством характера, а перекличками между разными драматическими событиями и ситуациями, находящимися друг с другом в отношениях сходства или контраста.[5] Эти переклички подчеркиваются с помощью повторяющихся слов и образов,[6] одинаково описывающих различные ситуации. 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.[7] 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

---

[4] Allan, 2000, 40f.

[5] На эту особенность поэтики Еврипида в своей последней книге обратил внимание Мастронарде (см. Mastronarde 2010, 65 и в целом третью главу).

[6] «Еврипид имеет обыкновение связывать свои сложные сюжеты повторяющимися словами или тематическими идеями» (Lattimore 1964, 106).

[7] Ср. Б. Гаспаров 1988, 98.

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 (например, в «Ипполите» мы встретим контрастирующие мотивы речь-молчание, или открытие – закрытие, или сила богов – слабость людей), 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 определенные гносеологические или этические представления), 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.

Поскольку я предполагаю, что трагедия Еврипида представляет собой стройную, логичную и тщательно продуманную смысловую систему, которая подчинена единому замыслу и нацелена на выражение главной темы произведения, требования к ее интерпретации должны быть такими, какие обычно предъявляются к описаниям систем такого рода – полнота, простота и непротиворечивость.

4. Исследований, обращающих внимание на сквозные образы и мотивы, было немало, и этот подход оказался довольно 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»,[8] чем объясняется еще 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.[9]

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

---

[8] О влиянии «новой критики» на изучение греческой трагедии см., например, Arrowsmith 2004, 53-54.

[9] Например, Китто в предисловии к своей книге, посвященной литературному анализу греческой трагедии, писал: «Книга о греческой трагедии может быть историческим исследованием, а может быть литературной критикой. Эта книга – литературная критика» (Kitto 1950, V).

Структурный анализ должен не противостоять историческому, а сочетаться с ним.

Это сочетание, с моей точки зрения, 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 дидаскалиях, 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 перекличкой 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 центром «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 молоссцами 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 13 статей в рецензируемых ведущих журналах.

Структура работы.

Работа делится на два больших раздела. Первый раздел содержит подробный анализ и интерпретацию трагедии «Ипполит». Этой трагедии посвящено немало работ, в некоторых их 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.[10] 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.[11] Другие, напротив, предполагали, что бунт Ипполита должен был казаться афинянам 5 в. до н.э.

[10] Wilamowitz-Moellendorf 1891, 53. См. также Festugière 1954, 15, где большее внимание обращается на религиозный и мистический аспект – на особую преданность Ипполита Артемиде.

[11] Méridier 1927, 23, позитивную оценку Ипполита см. также в Pohlenz 1930, I 281.

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.[12] Грин,[13] 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.[14] Сигал полагал, что «Ипполит» показывает «результат тщетной попытки человека подавить важную часть своей природы» и в то же время является

---

[12] Linforth 1914.

[13] Grene 1939.

[14] Этим попыткам благоприятствовал распространившийся метод психоанализа. Психоаналитическое толкование «Ипполита» впервые предложил Доддс (Dodds 1925), который увидел в поведении и Ипполита, и Федры попытку подавить сексуальные желания, выдаваемую ими за нравственный поступок, а смысл трагедии – в том, чтобы показать, что подавление сексуальности приводит к губительным последствиям. Позднейшие примеры психоаналитической интерпретации «Ипполита» – Segal 1978, Rankin 1982, Devereux 1985. Недостатки психоаналитического подхода к изучению классических текстов обсуждает Lloyd-Jones 1985.

«трагедией человеческой беспомощности перед божественной силой».[15] По мнению Цейтлин,[16] 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. «Ипполит должен прожить свою судьбу, чтобы еще раз подтвердить истинность того постулата, что никто не может безнаказанно отвергнуть силу Афродиты… Возвращение Федры к ее традиционной роли еще сильнее убеждает нас в том, что силе Афродиты действительно невозможно противостоять».

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 показывает, что, как ни относись 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

[15] Segal 1965, 119.

[16] Zeitlin 199, 220.

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.[17] 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,[18] видимости и реальности,[19] незнания,[20] образов природы.[21] 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

[17] Knox 1979, 205-230.

[18] Segal 1970.

[19] Avery 1968.

[20] Luschnig 1983 и 1988.

[21] Segal 1965.

представление. Они показывают, что смысловое поле данного произведения значительно шире и заставляют искать иную его синтетическую интерпретацию.

Такую интерпретацию я и собираюсь предложить. Я попробую 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.[22]

Данная интерпретация[23] вытекает из анализа структуры, элементами которой являются мотивы, а потому композицию моей работы определяет

---

[22] Говоря о прощении, я подразумеваю под ним прощение не в современном смысле, принципиально отличающееся от оправдания (оправдание предполагает признание невиновности, а прощение – признание человеком своей вины), а в специфическом античном смысле (греч. συγγνώμη). Д. Констан в своей недавней книге (Konstan 2010) показал, что античное прощение обязательно основывалось на признании непроизвольности проступка и потому больше напоминает современное оправдание, и предложил называть его не «прощением» (forgiveness), а «оправданием» (exoneration). Будучи согласен с идеями Констана, я все же использую в моей работе слово «прощение», однако вкладываю в него античный, а не современный смысл.

[23] Идея прощения в «Ипполите» была отмечена только в двух статьях – Blomqvist 1982 и de Romilly 1995. Бломквист рассмотрел нравственный контраст между богами и людьми в «Ипполите». Сравнивая действие

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

«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 непрощением 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 (de Romilly 1995, 72). См. также Погосова 2003, 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. Погосова предлагает эволюционистское толкование этой темы: по ее мнению, прощение Ипполитом Тесея контрастирует с непрощением Тесеем Ипполита и отражает новую демократическую нравственность, приходящую на смену старой героической и аристократической системе ценностей. Этот взгляд и на трагедию, и на историю нравственных идей в античности кажется очень упрощенным.

выражено в «Ипполите», и смысловую доминанту произведения. Анализ сквозных образов в последних двух главах раскрывает специфическое художественное воплощение этого смысла, реконструируемого в первых главах.

Во втором разделе рассматриваются трагедии, чью структуру и композиционную целостность невозможно объяснить, если не предполагать их связи с непосредственным историческим контекстом, в котором они были поставлены. Смысловой доминантой каждой из этих трагедий оказывается политическая тема, заданная событиями, происходившими во время их постановки. Этот вывод позволяет взглянуть по-новому на старую и много раз обсуждавшуюся проблему отношений трагедии к исторической реальности. Старый историцистский подход, искавший отсылок к историческим событиям и видевший в трагедиях отражение политических взглядов автора,[24] давно уже был отвергнут, поскольку создавал крайне упрощенное представление о драмах и не учитывал множество элементов их художественной структуры.[25] В конце 20 века появился иной вариант

[24] Например, Виламовиц полагал, что в «Просительницах» Еврипида «в образе легендарных времен предстает современная ситуация» (Wilamowitz 1875, 153). Наиболее известные работы, относящиеся к этому направлению – Murray 1913, Delebecque 1951, Goossens 1962. Из современных исследователей этот подход к греческой трагедии разделяют Подлецки и Викерс; идеи Викерса, необоснованно полагающего, что большинство трагедий Софокла (см. Vickers 2008) и Еврипида (см. о «Елене» Vickers 2015, 89-108, об «Ионе» Vickers 2014, Vickers 2015, 42-57, и об «Ипполите» Vickers 2015, 186-195) посвящены фигурам Алкивиада, Перикла и Аспасии, стоящими за образами их главных персонажей, были справедливо раскритикованы и отвергнуты – см., например, рецензию Rehm 2009. К этому же направлению можно отнести и три статьи – об «Андромахе» и «Лисистрате», об «Эвменидах» и о «Прометее» – русского ученого С. Я. Лурье (Лурье 1954; Лурье 1958; Лурье 1967). К сожалению, выводы Лурье об отношении «Андромахи» к политической жизни в Афинах невозможно принять из-за того, что он неверно датирует эту трагедию 411 годом. Примером традиционного историцистского подхода к греческой трагедии (прежде всего, к трагедиям Эсхила) в современной русской науке являются работы И. Е. Сурикова, см. Суриков 1999 и Суриков 2002.

[25] См. критику наивного историцизма в книге Zuntz 1955, 4-5. Цунтц считает, что некоторые пьесы – такие, как «Просительницы» Еврипида – действительно являются политическими и содержат отсылки к современной Еврипиду реальности, но они отсылают не к конкретным событиям, а к идеям и представлениям, бытовавшим в полисе; «политическими» эти трагедии можно называть постольку, поскольку их главной темой является место человека в полисе (5-6). Похожего мнения придерживается

историцизма, так называемый «новый историцизм»; согласно сторонникам этого подхода, важнейшей темой трагедией являются политические институты и социальные отношения в Афинах 5 века – демократическое государство, классовые и гендерные отношения.[26] Недостатки «нового историцизма» прекрасно показал Гриффин: помимо того, что многие из идей критиков этого направления не находят никакого подтверждения в текстах, слабость его еще и в том, что оно предполагает взгляд на трагедию как на продукт, создаваемый самими политическими и социальными институтами, без всякого участия авторской индивидуальности. Автор и текст сами по себе не интересуют этих критиков. Так, например, один из сторонников «нового историцизма» пишет: «Мы должны отказаться от всякого представления, которое неоправданно подчеркивало бы самостоятельность текста или автора. Правильнее было бы сказать, что драматург – это не более, чем посредник, звено в цепи или передаточный пункт между патроном или спонсором (организацией, которая устраивает и контролирует дионисийский праздник) и публикой (сообществом, на которое направлена театральная коммуникация)».[27] Такой взгляд исключает признание особенности отдельного автора и отдельной пьесы, превращая весь театр в единый поток идеологической продукции, будь-то консолидирующей полис, как считает Лонго,[28] или ставящей под вопрос его институты (Голдхилл[29]), или «проверяющей маскулинные ценности с тем, чтобы обнаружить, что они одни не отвечают сложности ситуации» и «использующей фемининное начало, чтобы создать более полный образ начала маскулинного».[30]

Macleod 1982. Подробный разбор различных видов историцизма в критике греческой трагедии см. в книге Carter 2007, 21-63.

[26] Goldhill 1986, 57-78, Goldhill 1990, Goff 1995, Hall 1989.

[27] Longo 1990, 13.

[28] Longo 1990, 18.

[29] Goldhill 1990, 115-124.

[30] Zeitlin 1990, 85-86

Примирить «новый историцизм» и поэтиковедческий подход с его вниманием к индивидуальности автора и к построению художественных текстов попыталась Вол в книге «Еврипид и политика формы».[31] По ее мнению, пьесы Еврипида лишены и единства действия, и тематической целостности, и поэтому они выходят за жанровые границы трагедии; эта формальная «странность», как считает Вол, отражает и ставит под вопрос идеологию демократических Афин. С этой концепцией я не могу согласиться, поскольку, во-первых, как я попробую показать, трагедии Еврипида обладают тематическим единством, и, во-вторых, такой подход, даже хотя признает индивидуальность поэтики Еврипида, унифицирует все его творчество. Мы должны видеть одну идею и одну и ту же художественную тенденцию во всех его пьесах, хотя они написаны в разное время и в разных обстоятельствах.

В своей интерпретации трагедий во втором разделе работы я в какой-то степени возвращаюсь к старому историцизму. Я полагаю, что трагедии имеют частный, а не общий смысл, и темой для них становится конкретное событие, а не политические институты, социальные отношения или демократическая идеология в целом. Однако мой подход в некоторых отношениях отличается от подхода традиционных историцистов. Я полагаю, что историцистская интерпретация обязательно должна учитывать все художественные особенности произведения – все множество тем и их динамическое развитие, образы и метафоры, игру амбивалентностью, то есть все те стороны трагедий, на которые исследователи обратили внимание во второй половине 20 века под влиянием «новой критики». Только таким образом удастся избежать упрощенного и примитивного взгляда, за который «наивных историцистов» справедливо упрекали. Кроме того, в отличие от историцистов, я не считаю, что трагедия сводится к политическому высказыванию. Политическое событие оказывается поводом для создания художественного произведения, которое своей сложностью и глубиной

[31] Wohl 2015.

может значительно превосходить этот повод. И для автора, и для зрителей приуроченность трагедии – это начальная, а не конечная точка в ее создании или в ее восприятии; искусство драматурга заключалось в том, чтобы воплотить тему в сложную и тщательно продуманную художественную структуру, наполненную множеством и других, нравственных и общечеловеческих смыслов.

Второй раздел 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»[32] или «Иона»,[33] 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,[34] 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.

---

[32] См. новую работу о политическом смысле «Гераклидов» – Tzanetou, 2012, 73-104.

[33] Dougherty 1996, Shapiro 2009, 270-273.

[34] Все они, кроме «Андромахи», точно датированы в дидаскалиях. Что касается «Андромахи», то ее датировка на основании метрических особенностей вполне соответствует той исторической ситуации, к которой она должна отсылать.

Раздел первый.
ТЕМЫ И СТРУКТУРА В ТРАГЕДИИ «ИППОЛИТ»

Глава 1
Невольные проступки и прощение

Важное, если не центральное, место в критических работах, посвященных «Ипполиту», всегда занимала моральная оценка персонажей. Исследователи при этом никогда не были единодушны в своем мнении о тех или иных героях. Суждения их разнятся от обвинения всех персонажей – например, в преступном и сознательном незнании[35] – до признания абсолютной невиновности и Федры, и Ипполита, и даже до утверждения похвальности всех их поступков.[36] Некоторые критики усматривают «моральное падение» в линии поведения Федры,[37] другие обращают больше внимания на вину Ипполита.[38] Одна лишь кормилица вызывает всеобщее осуждение за свой практицизм и отсутствие моральной строгости.

Картина, складывающаяся из сопоставления столь разных мнений о героях драмы, наглядно демонстрирует два факта. С одной стороны, все эти мнения отражают несомненную реальность трагедии – ту важную роль, которую играет в произведении моральная оценка героев. Вместе с тем, столь заметное отсутствие единодушия свидетельствует о некоторой произвольности суждений исследователей.

Произвольность эта происходит, с моей точки зрения, от двух кардинальных методологических недостатков. Во-первых, некоторые из этих суждений не учитывают структурности композиции трагедии, сотканной из повторяющихся образов, тем, ситуаций и моделей поведения – той

---

[35] Hathorn 1957.

[36] Kovacs 1980b, Kovacs 1987.

[37] Reckford 1974; ср. Segal 1970, 282. По мнению некоторых, вся вина лежит на Федре, в то время как Ипполит воплощает в себе совершенную нравственную добродетель, см. Vickers 1973, 294.

[38] Kitto 1950, 202, Conacher 1968, 30, Diggle 1989, 360-362.

структурности, которая была прекрасно показана Ноксом на примере тем молчания и речи[39] или Сигалом на примере образности природы[40]. Повторяющиеся лексические, поэтические и драматические мотивы придают произведению его специфическую целостность и в наибольшей степени выражают авторский замысел, и потому именно они должны служить ключом для любого тематического анализа, в том числе психологического и морального анализа поступков персонажей. Исследователи же порой, как например, Барретт и Ковач, при всей тонкости их замечаний, выносят свои суждения об отдельных героях и отдельных их поступках, не обращая внимание на сходство их психологической мотивации и на общие модели, управляющие их поведением. Порою же критики видят эти общие модели, но никак не связывают их с другими мотивами и темами: например, Гаторн и вслед за ним Лушниг[41] справедливо подчеркивают роль незнания в мотивации поступков всех персонажей, но говорят при этом о преступном сознательном незнании, не замечая связи мотива незнания с проводимым сквозь всю трагедию мотивом непроизвольных ошибок.

Второй недостаток состоит в отсутствии должного интертекстуального анализа. Суждениям о поведении героев можно было бы придать больше ясности и убедительности, если соотносить их с принципами моральной оценки, существовавшими в эпоху Еврипида и отраженными в языке и топике современной ему литературы.

В этой главе я хочу в некоторой степени решить обе эти методологические проблемы. С одной стороны, я попытаюсь показать, что Еврипид использует в «Ипполите» оправдательный топос «непроизвольных ошибок», применявшийся в судебных речах и дополнительно разрабатывавшийся софистами. С другой стороны, я собираюсь проанализировать семантику и функции, которые получает этот топос в

[39] Knox 1979.

[40] Segal 1965.

[41] Hathorn 1957, Luschnig 1983.

трагедии, продемонстрировав его двойную роль: он служит концептуальным стержнем драмы, вся динамика которой направлена на окончательное оправдание всех ее персонажей-людей, и вместе с тем отдельные элементы этого топоса, потенциально обладающие драматической выразительностью (незнание, эмоции) используются для создания драматических эффектов. Наконец, я попытаюсь доказать, что в центре трагедии находится не столько утверждение моральной вины или невиновности того или иного персонажа, сколько сама проблема вынесения морального суждения и связанная с нею венчающая оправдательный топос тема снисхождения и прощения, причем тема эта сама преподносится автором как тема нравственная.

В эксоде трагедии сверху над орхестрой появляется богиня Артемида, и с высоты своего божественного положения она открывает Тесею правду о невиновности Ипполита и о совершенной Тесеем ошибке – несправедливом наказании сына. Помимо этого фактического знания, Артемида также 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). [42] Наконец, что касается самого Тесея, то

[42] У нас нет никаких причин сомневаться в том, что эти суждения Артемиды должны выглядеть в пьесе последней и совершенной истиной. Они высказаны в эксоде, проясняющем смысл действия пьесы, высказаны Артемидой, появляющейся в качестве deus ex machina с тем, чтобы разрешить конфликт трагедии, и, наконец, если мнение ее об Ипполите еще можно было бы объяснять особенным ее расположением к этому герою, то оценки, которые богиня дает поступкам Федры и Тесея, никак не могут быть субъективны. Потому, кстати, необходимо признать, что слова Артемиды опровергают взгляд тех критиков, которые настаивают на преднамеренности ошибок и преступлений героев. Например, мнение Рекфорда (Reckford 1974, 315) находящего в Федре «глубинное желание совершить адюльтер» и полагающего, что героиня уступает кормилице почти сознательно, догадываясь, что та хочет свести ее с Ипполитом, противоречит утверждению Артемиды о непроизвольности поступков Федры (1305). Ср. возражения Барретта (Barrett 1964, 399, комм. к ст. 1305). Рекфорду приходится необоснованно отвергнуть точку зрения богини, допустив, что она в своей речи «упрощает» ход событий (Reckford 1974, 309).

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:

τὴν δὲ σὴν ἁμαρτίαν
τὸ μὴ εἰδέναι μὲν πρῶτον ἐκλύει κάκης·
ἔπειτα δ' ἡ θανοῦσ ἀνήλωσεν γυνὴ
λόγων ἐλέγχους, ὥστε σὴν πεῖσαι φρένα.[43]

Что до твоего проступка, то его
Освобождает от порочности, во-первых, незнание.
Затем, твоя жена, погибнув, лишила тебя
Возможности проверить ее слова, и потому убедила твой ум
(1334-1337).

Немного позднее Артемида повторит свой оправдательный вердикт Тесею, настаивая на необходимости примирения Тесея и Ипполита и прощения:

σὺ δ᾽, ὦ γεραιοῦ τέκνον Αἰγέως, λαβὲ
σὸν παῖδ᾽ ἐν ἀγκάλαισι καὶ προσέλκυσαι·
ἄκων γὰρ ὤλεσάς νιν· ἀνθρώποισι δὲ
θεῶν διδόντων εἰκὸς ἐξαμαρτάνειν.

Ты, дитя старца Эгея, возьми
Своего сына в обьятья и привлеки к себе:

[43] Текст «Ипполита» приводится по изданию Barrett 1964, текст остальных пьес Еврипида – по изданию Diggle 1981-1994.

Ты погубил его невольно, а людям
Естественно совершать ошибки, когда к тому принуждают их боги (1431-1434).

Стоит обратить особенное внимание на два главных и связанных друг с другом мотива, звучащих в речи Артемиды – во-первых, мотив непроизвольности 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» (δείν᾽ ἔπραξας, ἀλλ᾽ ὅμως / 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 ἑκών (319, 324, 358, 693, 1433), так и опосредованно, в изображении поступков персонажей и их психологической мотивации.

Я попытаюсь показать, что идея оправдания, появляющаяся в реплике Артемиды в связи с поступком Тесея и воплощаемая затем в финальном прощении Тесея Ипполитом, в равной мере приложима ко всем персонажам, что оправдание является центральной темой трагедии, и что и в аргументации богини, и в построении всех драматических ситуаций трагедии используется топос, заимствованный из оправдательной риторики.

Комбинация этих двух мотивов – непреднамеренных проступков и оправдания – составляла распространенный в афинской риторике топос, и краткий обзор этого топоса позволит, с моей точки зрения, прояснить их значение и роль в «Ипполите».

Афинские ораторы V и IV вв. нередко прибегают к разделению проступков на непроизвольные (ἀκούσια) и преднамеренные (ἑκούσια); отличительным признаком последних является сознательная злая воля субъекта (πρόνοια, ἐπιβουλή, γνώμη). Определение проступка как преднамеренного служит основанием и для юридического преследования, и для морального осуждения – совершивший его человек признается «дурным» (κακός, πονηρός). Непроизвольность проступка, в свою очередь, становится поводом к снисхождению или прощению (συγγνώμη).[44]

Это же разграничение использует в своих этических рассуждениях Аристотель,[45] определяя, какие поступки могут заслуживать моральной оценки и являются потому правильной сферой применения понятий добродетели и порока. Похвала и порицание, по его словам, распространяются только на преднамеренные действия, в то время как к действиям непроизвольным применимо лишь прощение, но не оценка.[46]

Из текстов ораторов и Аристотеля складывается довольно целостная картина тех причин, которые позволяли классифицировать проступок как непроизвольный. Поскольку преднамеренность действия определяется умыслом (γνώμη) – понятием интеллектуальным, сопряженным со знанием

---

[44] Ср., напр., Антифонт 5.92: τὰ μὲν ἀκούσια τῶν ἁμαρτημάτων ἔχει συγγνώμην, τὰ δὲ ἑκούσια οὐκ ἔχει. Τὸ μὲν γὰρ ἀκούσιον ἁμάρτημα, ὦ ἄνδρες, τῆς τύχης ἐστί, τὸ δὲ ἑκούσιον τῆς γνώμης[44] «Непроизвольные прегрешения заслуживают снисхождения, а преднамеренные не заслуживают его, поскольку непроизвольные прегрешения совершаются по случайности, а преднамеренные – по злому умыслу». Антифонт 1.27: οὕτω δέ τοι καὶ ἐλεεῖν ἐπὶ τοῖς ἀκουσίοις παθήμασι μᾶλλον προσήκει ἢ τοῖς ἑκουσίοις καὶ ἐκ προνοίας ἀδικήμασι καὶ ἁμαρτήμασι «Так что и проявлять жалость скорее следует в случае непроизвольных происшествий, нежели преднамеренных и сознательных преступлений и проступков». Демосфен 24.49: τοῖς γὰρ ἄκουσιν ἁμαρτοῦσι μέτεστι συγγνώμης, οὐ τοῖς ἐπιβουλεύσασιν «Достойны снисхождения согрешившие невольно, а не сознательно». Демосфен 18.274: ἀδικεῖ τις ἑκών· ὀργὴν καὶ τιμωρίαν κατὰ τούτου. ἐξήμαρτέ τις ἄκων· συγγνώμην ἀντὶ τῆς τιμωρίας τούτῳ «Совершают преступление преднамеренно. Против таких – гнев и наказание. Ошибаются непреднамеренно. Таким вместо наказания – прощение».

[45] См. Stinton 1975, 228 ff.

[46] Аристотель «Никомахова этика» 1109b31-32: ἐπὶ μὲν τοῖς ἑκουσίοις ἐπαίνων καὶ ψόγων γινομένων, ἐπὶ δὲ τοῖς ἀκουσίοις συγγνώμης, ἐνίοτε δὲ καὶ ἐλέου «Преднамеренные поступки могут вызывать похвалу или порицание, непреднамеренные – снисхождение, а порой и жалость»

обстоятельств, то главным отличительным признаком непроизвольных действий оказывается незнание (ἄγνοια). Так, например, в речи Клеона против митиленцев у Фукидида непреднамеренные прегрешения противопоставлены совершаемым со знанием (3.40.1): «Про них [митиленцев – *Б.Н.*] нельзя сказать, что они причинили вред непреднамеренно; они сознательно строили злые замыслы (ἄκοντες μὲν γὰρ οὐκ ἔβλαψαν, εἰδότες δ' ἐπεβούλευσαν). Достоин же снисхождения только непреднамеренный проступок (ξύγγνωμόν δ' ἐστι τὸ ἀκούσιον)». Связь непроизвольных прегрешений с незнанием мы обнаруживаем и в одном пассаже из «Киропедии» Ксенофонта (3.1.38): «Все те проступки, которые люди совершают от незнания, я считаю непроизольными». Наконец, Аристотель обозначает один из двух выделяемых им классов непроизвольных поступков как обусловленные незнанием (δι' ἄγνοιαν, «Никомахова этика» 1110b18сл.).

В большинстве случаев под незнанием имеется в виду незнание практическое, т.е. незнание конкретных обстоятельств, что порой полностью и по закону освобождает от ответственности. Иногда, впрочем, аргумент о незнании мог использоваться в более общем смысле – не частного незнания обстоятельств, но неосведомленности в законах. Подобный пример мы встречаем в приписываемой Демосфену речи «Против Феокрина» (24). В крайней своей форме такой аргумент применен Платоном для доказательства парадоксального тезиса о непроизвольности вообще всех прегрешений (ἑκούσια πάντα τὰ ἁμαρτήματα), возможно, заимствованного им у софистов: все моральные грехи Платон объясняет незнанием моральных законов (например, «Горгий» 467c-468d, «Протагор» 354e-357e, «Законы» 860c-e). В целом, как мы видим, границы применимости аргумента о незнании достаточно широки – от частного незнания ситуации до общего юридического или морального незнания, и использование его в последнем, наиболее общем смысле предоставляет возможность для парадоксального оправдания вообще всякого проступка.

Вторая причина, позволяющая расценить прегрешение как непроизвольное и потому заслуживающее прощения – это страсти и эмоции, такие как гнев (ὀργή), любовное желание (ἔρως) и стоящее в одном ряду с ними состояние опьянения (μέθη). Эти факторы имели меньшую оправдательную силу по сравнению с незнанием, они не могли полностью освободить обвиняемого от ответственности, и обвинитель мог призывать судей не учитывать их, но все же роль их как смягчающих обстоятельств достаточно велика. Например, в первой речи Лисия «Против Феомнеста» слова обвинителя свидетельствуют о том, что Феомнест в свое оправдание ссылался на подвигший его к проступку гнев: «Я слышу, что он [Феомнест] собирается прибегнуть к аргументу, будто бы он сказал это в гневе (ὀργισθείς)» (10.30). В речи Демосфена «Против Мидия» (21.38) перечислены мотивы, которые могли смягчить вину в нескольких прежде разбиравшихся в суде делах – в деле об избиении фесмофета и в деле об избиении проедра неким Полизелом. В деле Полизела таковыми названы гнев и порывистый характер, затмившие рассудок обвиняемого (ὀργῇ καὶ τρόπου προπετείᾳ φθάσας τὸν λογισμὸν ἁμαρτὼν ἔπαισεν), в случае с избиением фесмофета – наряду с незнанием, вызванным ночной темнотой, также опьянение и любовная страсть. Как видно на примере Полизела, оправдательным мотивом могла служить не только сиюминутная эмоция (гнев), но и определенный постоянный склад характера, делающий человека особенно подверженным эмоциям. Поэтому не случайно, что среди смягчающих вину обстоятельств оказывается порой, например, юный возраст, ассоциируемый с эмоциями и страстями или с неопытностью и незнанием.[47]

Наконец, третья категория факторов, говорящих о непроизвольности проступка, смягчающих вину и позволяющих просить о прощении – это внешние причины. Аристотель выделяет действия такого рода в особый

[47] Ср. Лисий «В защиту инвалида» (24.17): «Считаются, что молодые заслуживают снисхождения (συγγνώμη) от старших».

класс «подневольных» (βίᾳ), к каковым относятся действия, мотивированные волей других людей или внешними обстоятельствами («Никомахова этика» 1110a1сл.). Эта категория мотивов также широко использовалась в оправдательной аргументации судебной риторики. Например, достойными снисхождения признаются те, кто совершил преступление не по своей воле, а по воле власти.[48] Снисхождения заслуживают и те, кого толкали на прегрешения тяжелые обстоятельства их жизни – нужда, болезни и прочие несчастья. По словам Лисия в речи «Против Филона» (31.10-11), обвиняемого в неучастии в демократическом сопротивлении диктатуре тридцати, «заслуживают снисхождения (συγγνώμης τινὸς ἄξιοί εἰσι τυχεῖν) все те, кто не участвовал в выпавших тогда городу опасностях по причине своих личных несчастий (διὰ συμφορὰς ἰδίας), поскольку никакое несчастье ни для кого не случается по его воле (οὐδενὶ γὰρ οὐδὲν ἑκούσιον δυστύχημα γίγνεται); те же, кто совершил этот проступок сознательно (γνώμῃ), не достойны никакого снисхождения, поскольку делали это не вследствие несчастья, а по злому умыслу (οὐ γὰρ διὰ δυστυχίαν ἀλλὰ δι᾽ ἐπιβουλήν)». К этим последним, по мнению оратора, принадлежал и обвиняемый Филон, не исполнявший своего гражданского долга, хотя не был ни болен, ни беден, и потому не имеющий права рассчитывать на прощение. Отсутствие у Филона смягчающих мотивов позволяет оратору требовать и его наказания по суду, и морального осуждения (признания его «дурным», κακός), и ожидать от сограждан ненависти к нему. Связь между несчастьями, непроизвольностью и прощением эксплицитно обозначена в словах, резюмирующих данное рассуждение (31.11): «У всех людей существует справедливый обычай – за одни и те же проступки особенно гневаться на тех, кто был в силах не грешить, но к бедным и немощным проявлять снисхождение (συγγνώμην ἔχειν), считая, что они грешили невольно (ἄκοντας αὐτοὺς ἁμαρτάνειν)».

Итак, судебная риторика признает три рода мотивов, заставляющих расценивать проступок как невольный и заслуживающий снисхождения –

[48] Лисий 12.29.

незнание или ошибочное мнение, эмоции и внешние причины. Наличие одного из них свидетельствует об отсутствии в действии злого умысла, должно смягчать наказание или избавлять от него, и освобождает субъекта проступка от морального осуждения – от характеристики его как κακός и πονηρός.

Если мы обратимся к «Ипполиту», то увидим, что данный риторический топос играет важнейшую роль в трагедии, выражаясь и в ее драматической композиции, и в ее важнейших лексических мотивах.

Действие «Ипполита» состоит из череды проступков и ошибок – от высокомерных нападок Ипполита на Афродиту до несправедливого наказания Ипполита Тесеем. Всякая следующая ошибка вытекает из предыдущих, и в конце концов они приводят к гибели двух главных героев, Федры и Ипполита. Изображая каждую из ошибок, Еврипид тщательно обрисовывает мотивацию поступков, и эта мотивация каждый раз воспроизводит те или иные элементы риторического оправдательного топоса. Прежде чем перейти к подробному анализу психологической мотивации, я перечислю прегрешения и ошибки, совершаемые персонажами, в порядке их появления в драме:

1) нападки Ипполита на Афродиту,

2) страсть Федры к Ипполиту,

3) безумные речи Федры, выражающие ее желание перенестись в связанный с Ипполитом мир дикой природы,

4) поведение кормилицы, выведавшей у Федры тайную причину ее болезни,

5) признание Федры кормилице в любви к Ипполиту,

6) решение и затем попытка кормилицы свести Федру с Ипполитом,

7) согласие Федры на предложение кормилицы прибегнуть к лекарству от страсти,

8) нападки Ипполита на женщин вообще и на кормилицу и Федру в частности,

9) лживое обвинение Федрой Ипполита,

10) несправедливое наказание Ипполита Тесеем.[49]

В каждом случае сознательная воля персонажей обращена к добродетели и моральному благу, и ни один из этих поступков не продиктован злым умыслом – определяющим атрибутом предумышленных злодеяний.

Например, именно от благих моральных побуждений проистекает дерзкое отношение Ипполита к Афродите – он отвергает богиню, поскольку она ассоциируется в его сознании с гибрисом, с развратом. Он применяет к ней эпитет κακίστη «дурнейшая» (13), имеющий значение негативной моральной оценки, и объясняет свое отношение к ней тем, что Афродита покровительствует постыдным делам, творимым под покровом тьмы. Та же причина – неприятие разврата – заставляет Ипполита ненавидеть женщин (616-668), и она же порождает его агрессивное негодование на Федру и кормилицу.

Все сознательное поведение Федры также основано на стремлении к моральному благу. Она пытается сознательной волей сдерживать овладевшую ею страсть; признание кормилице она делает, повинуясь моральному чувству (αἰδώς), требующему от нее внять обращенным к ней

[49] Поступок Тесея назван в тексте «невольным» (1433: ἄκων γὰρ ὤλεσάς νιν), что, по мнению Барретта, отсылает к особой категории «невольных убийств» (φόνος ἀκούσιος) в афинском законодательстве: люди, совершившие такие убийства, освобождались от ответственности (Barrett 1964, 413, комм. к ст. 1431-1436). Однако, как верно отметил Макдауэлл (MacDowell 1968), этот термин применялся только в тех случаях, когда убийца не предполагал, что его действия могут привести к смерти – то есть обозначал случайные убийства. Убийство Ипполита Тесеем к такой категории не относится. Слово ἄκων употреблено здесь в более общем смысле, как во многих приведенных выше юридических контекстах – оно подчеркивает, что у поступка Тесея есть факторы, смягчающие его вину.

мольбам просительницы; наконец, оклеветать и погубить Ипполита ее заставляет желание спасти свою честь.[50]

Поступки кормилицы, добивающейся от Федры рассказа о ее болезни и затем пытающейся свести свою госпожу с Ипполитом, продиктованы ее φιλία – любовью к Федре (потому мы должны думать, что она также оправдана, несмотря на враждебное отношение к ней современных критиков).

Наконец, Тесей в своем несправедливом обвинении и наказании Ипполита также руководствуется соображениями добродетели. Моральные суждения играют важнейшую роль в риторической аргументации его монолога (936-980), и именно они и дают ему основание покарать сына, преступившего, по его мнению, моральные законы.

Ни один из поступков не порожден злыми намерениями, ни один из них не вызван моральной испорченностью героев. Каковы же причины, заставляющие персонажей ошибаться и приводящие их, вопреки их правильной моральной воле, к прегрешениям? Изображая эту негативную 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 композиционную целостность драмы, и позволяет показать эти модели некими универсальными принципами, вообще управляющими всем человеческим поведением.

1. Незнание или ошибочное мнение.

Данная категория смягчающих факторов присутствует в пьесе в различных своих видах – как в форме частного незнания ситуации, так и в более общей форме ошибочного морального суждения.

[50] Об этом и других примерах губительной роли морального чувства и добродетели см. главу 3 первого раздела.

1a. Моральное незнание.

Эту тему, являющуюся одной из важнейших в «Ипполите» и заслуживающую отдельного исследования, я охарактеризую здесь лишь в общих чертах; подробнее она будет разобрана в следующих главах.

Поведение трех персонажей – Ипполита, кормилицы и Федры – до некоторой степени обусловлено схожей причиной, заключающейся в предельной преданности моральному чувству (σωφροσύνη у Ипполита и Федры, φιλία у кормилицы), которая и приводит их к аморальным поступкам. Целомудрие Ипполита и его благочестивое поклонение Артемиде влекут за собой гибрис против Афродиты и женщин; любовь кормилицы к Федре заставляет ее сводничать; внимание Федры к своему целомудрию выливается в конце концов в преступную и губительную клевету на пасынка.

Все персонажи совершают одну и ту же общую ошибку. Их моральные принципы чересчур тверды (эта твердость обозначается повторяемыми словами со значением морального старания и усердия – ἐκπονεῖν, 381, 467, и ἀτρέκεια, 261, 1115), в то время как мир вокруг них сложен и изменчив и требует моральной гибкости. Герои выказывают свои в целом правильные моральные убеждения и чувства, не сообразуясь с обстоятельствами – с «правильным моментом» (καιρός), и оттого грешат. Ошибки всех трех героев, происходящие от их чрезмерного морального усердия, резюмирует хор в третьем стасиме, научившийся на негативном примере персонажей не иметь слишком жестких принципов и согласовывать свой образ мыслей с постоянно изменяющимися обстоятельствами (1115-1116).

1b. Практическое незнание.

Незнание является одним из центральных мотивов произведения, выражаясь и лексически, в постоянно повторяемой фразе οὐκ οἶδα «Не

знаю»,[51] 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). Узнавание порой происходит, но всякий раз, вплоть до эксода, не полностью. Так, например, кормилица, узнав о причинах болезни Федры – о ее страсти – неверно представляет себе способ вылечить эту болезнь; Ипполит, узнав о любви Федры, неверно толкует ее намерения; Тесей, узнав о смерти Федры, неверно понимает ее причины и верит лживому обвинению Ипполита.

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. Придуманный 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

[51] Выражение οὐκ οἶδα и его варианты, τοσοῦτον ἴσμεν «Ничего больше не знаем», 804, вопросительное ἴστε; «Знает ли вы?», 790 и др., постоянно повторяются в драме, оказываясь одним из наиболее часто появляющихся лексических мотивов; см. 40; 56; 92; 271; 277; 344; 517; 599; 904; 981; 1004; 1033.

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 клевещет 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, Тесей 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. 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.

Первый прием – это прием отложенного узнавания. Кормилица пытается узнать тайну Федры в течение более чем восьмидесяти стихов (267-353). Тесей, появляясь на орхестре в начале третьего эпизодия, сразу начинает догадываться, что в доме горе (790), но ждет десять стихов, пока ему сообщат, что умершая – его жена (800); затем проходит еще семьдесят с лишним стихов, пока Тесей прочитает письмо Федры с рассказом о причинах ее самоубийства (874). Однако и этот момент не является еще окончательной точкой узнавания, поскольку письмо Федры не сообщает истинной причины ее гибели. Весь третий эпизодий – разговор Тесея с Ипполитом – драматически строится на незнании Тесеем правды, и узнавание откладывается вплоть до эксода.

Временные промежутки между моментом, когда персонаж задается вопросом, и моментом получения им окончательного ответа, заполняются интенсивным поиском истины или же преждевременными поступками,

происходящими от незнания или неполного знания (сводничество кормилицы и наказание Ипполита Тесеем). Эти промежутки обуславливают в каждой сцене ее драматическое развитие и становятся главным средством создания драматического напряжения пьесы – напряжения ожидания. С другой стороны, предшествующий узнаванию безуспешный поиск истины выражается посредством особого приема, имеющего целью показать, сколь далеки герои в этот момент от знания правды. Этот прием состоит в использовании повторяющегося драматического мотива блуждающих неверных догадок.

В первом эписодии кормилица, пытаясь выяснить у Федры причины ее болезни, строит свои собственные предположения о том, чем больна ее госпожа: возможно, женской болезнью, и тогда ей могут помочь окружающие ее женщины, или же обычным недугом, и тогда можно обратиться за помощью к врачам-мужчинам (293-296). Обе эти догадки свидетельствуют об убежденности кормилицы в том, что открытие тайны непременно поможет Федре – убежденности, которая ведет к первой ее ошибке, к чрезмерной настойчивости в допрашивании Федры. Догадки кормилицы продолжаются и далее (316 сл.): Федра запятнала свои руки убийством? На нее навел порчу кто-то из врагов? Ей изменяет Тесей? Неверные предположения, сталкиваясь с противоречащей им реальностью, создают особенный художественный эффект – драматическую иронию. Ирония эта достигает кульминации в момент, когда из уст кормилицы звучит имя Ипполита, действительно являющегося истинной причиной несчастья ее госпожи, однако звучит в контексте, подчеркнуто не соответствующем подлинному положению дел. Кормилица уговаривает Федру открыть тайну, напоминая ей о судьбе, которая иначе ждет ее детей: если Федра будет упорствовать и отказываться от предлагаемой ей помощи, она погибнет, и тогда наследником Тесея и господином ее детей станет Ипполит (304-310). Федра реагирует на имя своего возлюбленного возгласом отчаяния (οἴμοι), и

кормилица вновь неверно интерпретирует ее чувства, полагая, что Федру тронул ее аргумент (313-314).

Ошибочные предположения кормилицы, иногда по иронии ситуации соприкасающиеся с истинным положением вещей, но в то же время всегда остающиеся далекими от правды, предвосхищаются еще ранее, в пароде, неверными догадками хора.

Почти все объяснения болезни Федры, которые предлагает хор, в той или иной степени перекликаются с реальностью,[52] создавая подобно предположениям кормилицы эффект драматической иронии, и тем большее внимание обращает на себя их ошибочность. Во второй строфе парода (141-150) хор видит возможную причину болезни Федры в одержимости Паном, Гекатой или Кибелой, или в безумии, в наказание посланном ей Артемидой. Угадывая связь недуга с вмешательством божества, хор ошибается с идентификацией этого божества, так что даже заканчивает этот ряд богиней, противоположной истинной виновнице Афродите. Во второй антистрофе хор наталкивается в своих догадках на эрос, но представляет его противоположным действительности образом: по предположению хора, Федра терзается из-за измен Тесея (151-154). Следующее объяснение – возможное огорчение Федры дурными новостями с родного Крита (155-160) – также намекает на подлинную причину (порочный эрос героини будет возведен ею самою к наследственному пороку, присущему ее критским родственникам, 337-343), но тем не менее остается ошибочным.

Тот же мотив неверных догадок появляется и в третьем эпизодии, в момент, когда Тесей возвращается после посещения оракула домой и находит свой дом в трауре. Подобно хору и кормилице в первом эпизодии, Тесей начинает строить догадки о причинах горя. Возможно, спрашивает он, умер старик Питфей, которому пришел срок умирать? Затем, переходя от самого старого к самым юным, предполагает смерть кого-то из детей. Узнав от хора, что погибла его жена, Тесей тщетно пытается выведать у хора и слуг

[52] См. Grube 1961, 180; Kovacs 1987, 38.

причину ее самоубийства. Наконец, увидев привязанную к руке Федры табличку с письмом, Тесей готовится ее прочитать, но и здесь узнавание замедлено, и прежде герой успевает сделать очередное свое неверное предположение (858-859):

ἀλλ᾽ ἦ λέχους μοι καὶ τέκνων ἐπιστολὰς
ἔγραψεν ἡ δύστηνος, ἐξαιτουμένη;

Не написала ли мне несчастная
Послание с просьбой, касающееся ложа и детей?

Как и в случае с догадками кормилицы и хора, это предположение в силу авторской иронии соприкасается с действительным положением вещей, однако не так, как того ожидает персонаж. В записке Федры на самом деле говорится о брачном ложе и о детях, но совсем не в том смысле, который предполагает Тесей – она содержит не распоряжения о будущем детей и не просьбу не впускать в дом новую жену, как он думает, а рассказ о попрании его ложа сыном Ипполитом.

Главная содержательная функция, которую выполняет в трагедии мотив незнания, – это функция оправдательная. Оправдательное значение незнания отмечено в эксоде 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 непроизвольный: «Ты погубил его невольно (ἄκων)» (1433).

Тем самым, Артемида устанавливает связь между незнанием, непроизвольностью прегрешения 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. Важно, однако, обратить внимание на то, что 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 его слуга объясняет следующим образом (118-119): «Он говорит глупости оттого, что у него по молодости пылкая душа (σπλάγχνον ἔντονον φέρων)»; потому слуга призывает богиню пропустить мимо ушей неразумные речи своего юного хозяина (μὴ δόκει τούτου κλύειν, 119) и удостоить его прощения (χρὴ δὲ συγγνώμην ἔχειν, 117). σπλάγχνον – орган, ассоциирующийся в психофизиологических представлениях греков с эмоциями, в первую очередь с гневом, поэтому словами σπλάγχνον ἔντονον, очевидно, слуга обозначает гневливость Ипполита. Такая характеристика описывает не просто нынешнее и сиюминутное эмоциональное состояние, но проявляемое в нем постоянное качество, которое объясняется его юным возрастом. И ссылка на постоянное свойство характера, и ссылка на возраст находят параллели в оправдательной

риторике. Например, в приведенном выше пассаже из речи Демосфена «Против Мидия» (21.38) «порывистость характера» (τρόπου προπέτεια) названа вместе с частным ее проявлением – гневом – среди смягчающих факторов; у Лисия в речи «В защиту инвалида» (24.17) говорится о снисхождении, которое принято оказывать юношам.[53]

Та же юношеская вспыльчивость приводит Ипполита к дерзким выпадам против женщин, она же мешает ему, спокойно разобравшись в ситуации, убедиться в невиновности кормилицы и Федры. Именно гнев героя вызывает страх у Федры. Гнев, по ее мнению, заставит Ипполита открыть ее тайну Тесею: «Он, с душой, заостренной гневом (ὀργῇ συντεθηγμένος φρένας), пожалуется отцу на мои грехи» (689-690).

2) Страх кормилицы (φόβος, 434), услышавшей признание Федры, играет злую роль, лишний раз убеждая Федру в губительности и греховности ее страсти и укрепляя ее в мысли о самоубийстве. Позже, осознав ошибку, кормилица сожалеет об этой продиктованной страхом необдуманной реакции: «Госпожа, твое несчастье только что вызвало у меня внезапный и ужасный страх (φόβον)» (433-434), и решает поменять свой образ действий на более продуманный и спокойный – не пугать Федру своим отчаянием, а убеждать ее в возможности легко перенести любовь, уступив ей.

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. В эксоде Артемида, рассказывая Тесею о преступлении Федры против Ипполита, называет φόβος главной побудительной причиной (1310-1311): «Страшась (φοβουμένη), как бы ее не изобличили, она написала лживое письмо и обманом погубила твоего сына».

---

[53] Ср. также Еврипид «Просительницы» 250-251.О связи вспыльчивости с юным возрастом ср. Аристотель «Риторика» 1369a9-10.

4) Горе Тесея, когда он узнает о смерти жены, и его гнев (ὀργή, 900) на Ипполита становятся причиной поспешного и необдуманного наказания им сына. О том, как гнев лишает его способности принимать рациональные и взвешенные решения, говорит хор, советуя ему освободиться от этой эмоции: «Оставь свой дурной гнев (ὀργῆς δ᾽ ἐξανεὶς κακῆς), владыка Тесей, и прими решение, наилучшее для дома» (900-901).

Как и незнание, эмоции получают в различных ситуациях одинаковое драматическое выражение. С помощью такого хода автор создает переклички 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. Во-первых, это междометия οἴμοι (реакция Федры на имя Ипполита в 310, реакция кормилицы на признание Федры в 353 и реакция Тесея, прочитавшего посмертное письмо Федры, в 874), ὤμοι и ἰώ μοι (страх Федры и хора, слышащих разговор кормилицы с Ипполитом, в 569 и 591; горе Тесея, увидевшего мертвое тело жены, в 817 и 844). Во-вторых, сходство всех негативных эмоциональных реакций подчеркнуто употреблением одного и того же глагола ἀπολέσαι/ἀπολέσθαι («погубить»/ «погибнуть») в экспрессивной функции. «Ты погубила меня, мать» (ἀπώλεσάς με, μαῖα), восклицает Федра, услышав от кормилицы имя Ипполита (311); «ты погубила меня» (ὥς μ᾽ ἀπώλεσας), говорит кормилица, узнав о любви Федры (353); словом ἀπωλόμεσθα («мы погибли») Федра реагирует на разговор Ипполита с кормилицей (575); слово ἀπώλεσεν («она погубила [меня]») произносит Тесей, узнав о гибели Федры (810, ср. также 839 и 846), и то же слово вырывается у него, когда он читает письмо Федры, убеждающее его в преступлении Ипполита (ἀπὸ γὰρ ὀλόμενος οἴχομαι, 878).

Второй драматический прием для выражения эмоций – повышение тона. Можно предположить, что этот прием воплощался в особенностях произнесения текста актерами. Текст трагедии сообщает о нем в

характеристиках речевого поведения одних персонажей другими, где появляются слова со значением крика – βοή и κραυγή. Криком выражает свой страх Федра, когда слышит разговор кормилицы с Ипполитом (ср. характеристику, которую дает ее репликам хор в 571: τίνα βοᾷς λόγον; «что за речь ты кричишь?»); криком негодования разражается Ипполит, услышав от кормилицы ее постыдные предложения (ὁ τῆς φιλίππου παῖς Ἀμαζόνος βοᾷ / Ἱππόλυτος «кричит Ипполит, сын любящей лошадей Амазонки», говорит Федра, которая слышит его слова, стоя за дверью, 581-582); криком отзываются кормилица и хор на смерть Федры в 776-789 (ср. слова слышащего этот крик Тесея, 790: γυναῖκες, ἴστε τίς ποτ᾽ ἐν δόμοις βοή; «женщины, вы знаете, что за крик в доме?»); наконец, метафорический крик негодования, который Тесей услышал в послании Федры (βοᾷ βοᾷ δέλτος ἄλαστα «письмо кричит, кричит об ужасных делах», 877), передается самому Тесею (κραυγῆς ἀκούσας σῆς ἀφικόμην, πάτερ «Отец, я пришел, услышав твой крик», говорит ему, выходя на орхестру, Ипполит в 902).

Наконец, третьим способом выражения эмоций, также создающим переклички между разными сценами, является способ музыкально-ритмический: в моменты наивысшего эмоционального напряжения персонажи и хор переходят от ямбов к экспрессивным дохмиям. Один из примеров такого перехода мы находим в начале второго эпизодия. Федра и хор обмениваются несколькими ямбическими репликами, предваряющими момент, когда они слышат губительный для героини разговор кормилицы с Ипполитом; пока звучат ямбы, Федра прислушивается и призывает хор к молчанию (565-568). Поняв, что происходит, Федра выражает свой ужас междометиями в дохмиях: ἰώ μοι, αἰαῖ (569); вслед за этим ямбические реплики героини чередуются с дохмиями хора, которому сообщается ее страх (571-595). Дважды дохмии появляются в третьем эпизодии: сначала в плаче хора и Тесея, видящих мертвое тело Федры (811-855), а затем передавая страх хора в момент чтения Тесеем письма жены (866-870) и ужас и негодование Тесея, узнавшего из этого письма о преступлении, будто бы

совершенном Ипполитом (877-880 и 882-884). В структурном отношении, однако, наиболее любопытны другие два случая дохмиев. В первом эписодии, услышав признание Федры в тайной страсти, хор выражает свой ужас и отчаяние одиннадцатью стихами дохмиями (362-372). Через триста стихов, в середине второго эписодия, к дохмиям обращается Федра в отчаянии после того, как тайна ее любви сообщена Ипполиту и она слышит негодующую отповедь героя. Ее плач (669-679) образует точную метрическую перекличку с дохмиями первого эписодия – исключительный для трагедии случай метрического соответствия на таком расстоянии.[54] Этот метрический параллелизм, подчеркивающий сходство переживаемых эмоций, отмечает два главных поворотных момента действия – две главные стадии узнавания тайны, и вместе с тем объединяет далеко отстоящие друг от друга сцены общей эмоциональной атмосферой.

Мотивы незнания и эмоций играют в драме схожую роль, которая оказывается одновременно и концептуальной, и художественно-драматической. Вводя их в свое произведение как существенную часть оправдательной риторической топики и оставляя за ними их главную смысловую функцию – обстоятельств, смягчающих вину, Еврипид вместе с тем использует их художественную выразительность и создает с их помощью художественно-драматическую структуру пьесы.

3. Внешние обстоятельства.

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

1) Убеждение (πειθώ).

Открытое убеждение и уговоры в драме не приносят результатов: никакие аргументы кормилицы не могут ни заставить Федру рассказать о

[54] Об этой необычной перекличке см. Taplin 1978, 155-156.

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 удались ее попытки 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.

Оба случая упомянуты в финальном оправдании Федры и Тесея Артемидой в эксоде (1305 и 1310-1312). Второй случай обмана эксплицитно назван оправдывающим обстоятельством в 1334-1337: «Что до твоего проступка, то его освобождает от порочности (ἐκλύει κάκης), во-первых, незнание. Затем, твоя жена, погибнув, лишила тебя возможности проверить ее слова, и потому убедила твой ум (ὥστε σὴν πεῖσαι φρένα)».

2) Несчастье.

Роль данного оправдательного фактора показывает, например, приводившийся выше пассаж из речи Лисия «Против Филона» (31.10-13), где несчастье (συμφορά и δυστύχημα) совершившего проступок позволяет охарактеризовать этот проступок как невольный и противопоставляется сознательному замыслу (γνώμη) – отличительному признаку предумышленного преступления.

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 эпизодии кормилица объясняет свое аморальное решение свести Федру с Ипполитом несчастьем (συμφορά) госпожи: «Если бы твоя жизнь не была в таких несчастьях (μὴ ᾽πι 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 эпизодии 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» (εὕρημα δή 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. Уже в начале первого эписодия кормилица, узнав о страсти Федры, восклицает: «Значит, Киприда не богиня, но больше, чем богиня, если это возможно, – та, кто погубила и меня, и дом» (359-361).

Это значение общего организующего все действие злого начала образ Афродиты несет и дальше. Хор вслед за репликой кормилицы говорит о происходящих и грядущих событиях драмы как о «судьбе, посланной Кипридой» (τύχα Κύπριδος, 371-372); первый стасим посвящен изложению мифологических примеров губительной силы богини; в эксоде Афродита названа причиной несправедливого гнева Тесея на Ипполита и его необдуманного и поспешного наказания (1327; 1406).

В противоположность невольности всех человеческих прегрешений действия Афродиты отражают ее сознательную злонамеренность. Эта характеристика поступков Афродиты как ἑκούσια «добровольных» не раз выражается в течение драмы словами, имеющими значение желания, воли и сознательного решения. В прологе Афродита говорит о своем «замысле» (βουλεύματα): «По моему замыслу (τοῖς ἐμοῖς βουλεύμασιν) сердце Федры охватила ужасная страсть» (27-28). Кормилица, убеждая Федру уступить страсти, ссылается на желание богини: «Люби смелее: так захотела (ἐβουλήθη) богиня» (476). Замысел и желание Афродиты подчеркивает и Артемида в эксоде: «Так замыслила ἐμήσατο) коварная Киприда» (1400), что позволяет ей оправдать Тесея: «Все же можно тебе получить снисхождение: чтобы так случилось, захотела (ἤθελε) Киприда» (1326-1327).

Таким образом, оправдание персонажей-людей сопровождается переносом ответственности за все несчастья на Афродиту.[55] Этот ход, во

[55] О божественной мотивировке событий в «Ипполите» и ее значении для оправдания персонажей-людей см. также гл. 5.

многом определяющий композицию «Ипполита», основан на распространенной риторической процедуре переноса вины, которая в позднейших риторических трактатах получила название μετάστασις. Она упоминается, например, в техническом сочинении Гермогена περὶ στάσεων (6.69-81), в котором систематизирована топика афинской риторики, а практическое применение ее мы не раз встречаем в текстах классической эпохи.[56]

В оправдательную топику судебных речей входил еще один мотив, занимающий важное место в «Ипполите» – мотив сожаления об ошибке (μεταμέλεια). Сожаление, наступающее в момент прояснения сознания, когда человек освобождается от приведших к проступку незнания или эмоций, доказывало непреднамеренность его действий и служило потому основанием для снисхождения. Связь между сожалением и непроизвольностью прегрешения выражена, например, в пассаже из речи Лисия «Против Симона» (3.42-43): «Следует наказывать за то, что замыслили и задумали (ἐβούλευσαν καὶ προὐνοήθησαν)… И было бы ужасно, если бы вы применяли столь суровые и страшные наказания, если кто-нибудь получает рану в пьяном споре, или в игре, или за оскорбление, или в драке за гетеру – за поступки, в которых все по здравом размышлении раскаиваются (ὧν, ἐπειδὰν βέλτιον φρονήσωσιν, ἅπασι μεταμέλει)». Сожаление рассматривает в качестве критерия непроизвольных проступков и Аристотель в «Никомаховой этике»: ἀκούσιον δὲ τὸ ἐπίλυπον καὶ ἐν μεταμελείᾳ «Непроизвольно то, что вызывает скорбь и сожаление» (1110b18-20).

Мотив сожаления введен в пьесу наряду с другими элементами оправдательного топоса и, подобно им, становится повторяющимся мотивом. Федра сожалеет, приходя в себя после безумных речей, выдающих ее чувство (δύστηνος ἐγώ, τί ποτ' εἰργασάμην; «О я несчастная, что же я наделала!» 239); кормилица раскаивается в своей первой необдуманной реакции на признание

[56] См. Konstan 2010, 39; 77.

Федры – реакции, утвердившей ее госпожу в мысли о самоубийстве (νῦν δ' ἐννοοῦμαι φαῦλος οὖσα «Теперь я понимаю, что была неправа» 435-436); Федра сожалеет о том, что, уступив кормилице, открыла ей свою тайну (380-387). Связь между сожалением и снисхождением подытожена в финальной сцене, где за сожалением Тесея о необдуманном наказании сына: ὡς μήποτ᾽ ἐλθεῖν ὤφελ᾽ ἐς τοὐμὸν στόμα «О, если бы оно никогда не оказалось в моих устах!» (1412) следует даруемое ему Ипполитом прощение. Об этом запоздалом сожалении предупреждал Тесея хор, пытаясь отговорить его от поспешного решения покарать Ипполита: γνώσῃ γὰρ αὖθις ἀμπλακών «Потом ты поймешь, что был неправ» (892).

Итак, важнейшее место в тематической структуре «Ипполита» занимают мотивы, связанные с оправдательной риторической топикой. Еврипид не раз обращался к этой топике и в других своих драмах.[57] В «Ипполите», однако, в отличие от других примеров, оправдательная топика играет роль не частного аргумента, но находится в центре тематической структуры, выражая концептуальную авторскую оценку изображаемых событий. В каждом из поступков персонажей выделены и подчеркнуты смягчающие обстоятельства. Эти обстоятельства одинаково проявляются в разных ситуациях, что позволяет обобщить их и вывести из них закономерность: миром «Ипполита» управляют злая воля богов и естественные человеческие слабости, не ошибаться в нем невозможно и все ошибки оправданы. Такая характеристика создаваемой Еврипидом художественной реальности довольно тривиальна. Она уже давно была резюмирована Гаторном как взгляд критиков-иррационалистов: «Прегрешения уже сами по себе [т.е. даже если не учитывать роль, которую играют в сюжете боги – *Б.Н.*] оказываются результатом действия внешних сил; они происходят от страсти или от незнания… Следовательно, в

[57] Ср., например, оправдание Пасифаи в «Критянах» (Austin 1968, fr. 82), Елены в «Троянках» 948-950; см. также «Просительницы» 250-251, «Финикиянки» 994-996, «Полиид» fr. 645, «Алкмеон» fr. 68.

объяснении рассказываемой Еврипидом истории нет места соображениям воли и разума; это лишь история естественной, вызванной богами и неконтролируемой страсти».[58]

Отвергая этот взгляд как морально бессодержательный, Гаторн предлагает взамен свою интерпретацию морального урока «Ипполита». По его мнению, в основе «Ипполита» лежит идея об ответственности за ошибки, продиктованные преступным преднамеренным незнанием. Такая идея, однако, противоречила бы всей сути используемой Еврипидом оправдательной риторической топики.

Описанный Гаторном «иррациональный» взгляд, однако, является морально бессодержательным только в том случае, если не учитывать нравственного смысла, который несет в себе еще один важнейший элемент тематического комплекса непроизвольных ошибок, а именно, мотив 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᾽· ἁμαρτεῖν 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 (χρὴ 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 непроизвольности ошибок (1325-1326), что воспроизводит логику оправдательной аргументации в риторике, а затем наглядно разыгрывается на орхестре в сцене прощения Ипполитом Тесея. Эта сцена драматически выражает тот итог, к которому ведет весь комплекс мотивов

[58] Hathorn 1957, 212.

незнания, эмоций и непроизвольных 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. Главным мотивом, описывающим это отношение, является мотив осуждения, выраженный словом κακός «дурной». Слово это в греческом языке может применяться как к человеку и его поступкам, так и к обстоятельствам человеческого существования; в этом втором случае оно получает значение беды и несчастья. Практически во всех ситуациях все персонажи обращают это слово в его «активном» значении друг против друга. Кормилица, узнав о любви Федры, сразу же осуждает это чувство, хотя и подчеркивает двойственность положения героини, невольной в своей страсти:

οἱ σώφρονες γὰρ οὐχ ἑκόντες, ἀλλ᾽ ὅμως
κακῶν ἐρῶσι.

Люди целомудренные, хоть и не по своей воле, но все равно
Желают дурного (358-359).

Затем Ипполит, выслушав предложение кормилицы, применяет это слово к ней самой, к Федре и вообще ко всем женщинам (589, 608, 616, 627, 642, дважды в 649, 651, 666, ср. κακύνομαι – Федра об осуждении, которое выносит ей Ипполит). После разговора кормилицы с Ипполитом Федра, в свою очередь, обвиняет кормилицу: «Самая дурная (παγκακίστη) и губительница друзей! Что ты сделала со мною!» (682-683, ср. также 707). Наконец, сцена агона Тесея с Ипполитом переполнена незаслуженными обвинениями, которые отец обращает против сына (942, 945, 949, 959, 980, 1069, 1071, 1075, 1077).

Контрастом к такому употреблению κακός выступает его употребление в «пассивном» значении (τὰ κακά в смысле несчастья), частое в устах хора (368, 528, 591, 714, 805, 811, 834, 851, 867), а также персонажей, когда они говорят о собственном положении (Федра в 668, 679, 729, Тесей в 818, 822, 874, 878, Ипполит в 1079). Порой Еврипид обыгрывает амбивалентность слова: например, когда кормилица отвечает на обвинение, брошенное ей Федрой после ее беседы с Ипполитом, она говорит: δέσποιν᾽, ἔχεις μὲν τἀμὰ μέμψασθαι κακά «Госпожа, ты можешь ругать мое κακά» (695), сразу имея в виду и свою неудачу (κακά в «пассивном» смысле), и отсылая к осуждающим ее словам Федры (κακά в активном значении дурного поступка, ср. обращение к ней Федры ὦ παγκακίστη в 682).

Примечательны случаи, когда Еврипид сталкивает друг с другом противоположные употребления κακός. Например, на обвинение Ипполитом женщин ἀεὶ γὰρ οὖν πώς εἰσι κἀκεῖναι <u>κακαί</u> «Они всегда <u>дурны</u>» (666) Федра отвечает: τάλανες ὦ <u>как</u>οτυχεῖς γυναικῶν πότμοι «О, <u>несчастный</u> (<u>kako</u>tuce‹j) жребий женщин» (669). За обвинением Тесея в адрес Ипполита τὸ δ᾽ ἔργον οὐ λέγον σε μηνύει <u>κακόν</u> «Само дело без слов показывает тебя <u>дурным</u>» (1077) следует реплика Ипполита οἷα πάσχομεν <u>κακά</u> «Какое <u>несчастье</u> мы терпим!» (1079); перекличка обвинительного κακός во фразе Тесея и оправдательного κακά Ипполита подчеркивается постановкой обоих слов в конец стиха.

Два значения κακός обыгрываются и в речи Артемиды в эксоде. Динамику этой речи составляет переход от обвинения Тесея к его оправданию, отражением которого становится переход от активного к пассивному смыслу слова κακός. Оно появляется в первом же ямбическом стихе Артемиды, обращенном к Тесею: ἄκουε, Θησεῦ, σῶν κακῶν κατάστασιν «Услышь, Тесей, о своих κακά» (1296); в данном пассаже κακά совмещает в себе сразу два значения – и несчастья, в котором оказался Тесей, и преступления, в котором он повинен. Затем Артемида произносит обвинительную речь (1296-1324), дважды подчеркивая виновность Тесея словом κακός: ὦ κάκιστε σύ «О ты, дурнейший!» (1316) и σὺ δ᾽ ἔν τ᾽ ἐκείνῳ

κἀν ἐμοὶ φαίνῃ κακός «Ты оказываешься дурным по отношению и к нему, и ко мне» (1320). Заканчивается, однако речь Артемиды оправдательным пассажем с акцентированным переходом от обвинительного активного к оправдательному пассивному значению κακός: богиня отрицает вину Тесея (τὴν δὲ σὴν ἁμαρτίαν / τὸ μὴ εἰδέναι μὲν πρῶτον ἐκλύει κάκης, «Твой проступок освобождается от того, чтобы быть признанным дурным, во-первых, вследствие твоего незнания» 1334-1335) и подчеркивает, что происшедшее с ним – не преступление, а несчастье (μάλιστα μέν νυν σοὶ τάδ᾽ ἔρρωγεν κακά «На тебя обрушилось это несчастье», 1338).

Движение речи Артемиды совпадает с главным тематическим движением всей драмы – от первоначального осуждения к финальному оправданию. Единственный персонаж, действительно заслуживающий осуждения, – Афродита, злая воля которой стала главной причиной всех несчастий. Оценка ее, также выраженная словом κακός, обрамляет всю драму, появляясь в начале пролога и в последних стихах эксода; причем если в начале трагедии обвинение ее Ипполитом преподносится ею самою как преступный hybris (λέγει κακίστην δαιμόνων πεφυκέναι, «Он говорит, что я дурнейшая из божеств», 13), то весь ход действия убеждает в справедливости осуждения богини, что подытоживается последней репликой Тесея: ὡς πολλά, Κύπρι, σῶν κακῶν μεμνήσομαι «Как часто я буду вспоминать, Киприда, о твоих злых делах» (1461).

Итак, взаимные обвинения героев драмы оказываются ошибочными, противоречат истинному смыслу событий, согласно которому люди – жертвы несчастий, а не виновники преступлений, и разрешаются финальным оправданием и прощением Ипполитом Тесея. Однако осуждение и нежелание извинять прегрешения не только ошибочны, они также и губительны, поскольку именно они обуславливают общее движение действия к трагической развязке. Осуждение кормилицей чувства Федры (359) заставляет ту утвердиться в мысли о самоубийстве (401); решение это еще более укрепляется в ней из-за всеобщего осуждающего отношения к

женщинам (407), выражающегося затем в обвинительной речи Ипполита против женщин. Осуждение Федры Ипполитом окончательно приводит героиню к гибели, рождая в ней также и намерение погубить Ипполита. Наконец, несправедливое и поспешное осуждение Тесеем Ипполита ведет драму к ее трагическому концу.

Главным же примером губительного осуждения и непрощения оказывается месть Афродиты Ипполиту. Нежелание богини внять просьбе слуги Ипполита о снисхождении к своему хозяину – просьбе, обращенной к ней в начале драмы, в прологе – является корнем и источником всех несчастий. Осуждение и месть Афродиты также и преступны, в отличие от всех случаев человеческого осуждения, поскольку не могут быть оправданы ее слабостью и объясняются лишь ее сознательными злыми намерениями.

Мы видим, таким образом, что темы осуждения и оправдания определяют всю композицию пьесы. Действие ее вытекает из непрощения 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 гибриса к неизбежному наказанию за него – ходом, лежащим в основе, например, «Аякса» Софокла. Дальнейшее развитие пролога, однако, выявляет неоднозначность поведения Ипполита, сочетающего гибрис 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 Артемида 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.

Итак, 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. Трагедия воссоздает хорошо знакомую публике ситуацию суда, где зрители должны чувствовать себя судьями, разбирающими и оценивающими поступки персонажей.

Совмещение нравственного и юридического аспектов демонстрирует принципиальное отличие античного взгляда на юридическое оправдание от современных представлений. Для нас юридическое оправдание является обязательным следствием объективных фактов, доказывающих отсутствие вины или смягчающих ее. В античности же оправдательный акт получал моральный смысл, поскольку он не автоматически вытекал из обстоятельств проступка, но зависел от субъективной оценки этих обстоятельств. Один и тот же проступок можно и рассматривать как произвольный и продиктованный сознательными злыми намерениями, и представлять себе его в той или иной степени непроизвольным, видя в нем результат действия различных смягчающих вину факторов. Тот или иной взгляд на поступок, более строгий или более мягкий, был обусловлен, с точки зрения древних, моральными качествами судьи.

Субъективные нравственные качества, позволяющие оправдывать виновного, принимая во внимание смягчающие обстоятельства, не раз

упоминаются в судебных речах, где обвиняемые просят о снисхождении, апеллируя к доброте (ἐπιείκεια) судей,[59] обвинители же призывают судей решать, отказавшись от ἐπιείκεια. Связь между взглядом на проступок как на непроизвольный и субъективным качеством судей – их ἐπιείκεια – прекрасно видна в речи Клеона против митиленцев у Фукидида. Клеон утвержает, что действия обвиняемых им митиленцев были преднамеренными и потому они не заслуживают оправдания; оправдать, признав их преступление невольным, было бы ошибкой, происходящей от ἐπιείκεια – качества, которое оратор считает вредным для власти: «Про них [митиленцев – *Б.Н.*] нельзя сказать, что они причинили вред непреднамеренно; они сознательно строили злые замыслы (ἄκοντες μὲν γὰρ οὐκ ἔβλαψαν, εἰδότες δὲ ἐπεβούλευσαν). Достоин же снисхождения только непреднамеренный проступок (ξύγγνωμον δ᾽ ἐστὶ τὸ ἀκούσιον). Поэтому я… ратую за то, чтобы… не совершать ошибки, уступая трем роковым для власти побуждениям – жалости, впечатлению, которое производит их красноречие и доброте (οἴκτῳ καὶ ἡδονῇ λόγων καὶ ἐπιεικείᾳ)» (3.40.1).

Такое основанное на ἐπιείκεια субъективное оправдание представляется не тождественным справедливости (δίκη), как современное объективное оправдание, но обычно противопоставлено ей. Например, в речи Исократа Против Каллимаха обвинитель просит судей решать, руководствуясь соображениями справедливости, а не ἐπιείκεια: «Если вы вынесете решение вопреки справедливости (ἀδίκως), вы преступите не только законы нашего государства, но и законы всего человечества. Поэтому следует голосовать, руководствуясь не милостью, не добротой (κατ᾽ ἐπιείκειαν), не чем-либо другим, но лишь данными вами клятвами» (18.34). Антитезу справедливости и оправдания мы встречаем и у Еврипида, во фрагменте из трагедии

[59] Ср., например, речь Демосфена Против Мидия (21.90), где ἐπιείκεια «доброта» стоит в одном ряду с συγγνώμη «снисхождение, оправдание»: [автор с иронией и негодованием говорит о соображениях своего оппонента Мидия] «мне не следовало рассчитывать ни на снисхождение, ни на право оправдательной речи, ни на доброту судей – на все то, на что имеют право даже подлинные преступники» (δεῖ καὶ μήτε συγγνώμης μήτε λόγου μήτε ἐπιεικείας μηδεμιᾶς τυχεῖν, ἃ καὶ τοῖς ὄντως ἀδικοῦσιν ἅπανθ᾽ ὑπάρχει).

«Полиид» (fr. 645), чрезвычайно близком по своей теме «Ипполиту». Персонаж просит богов прощать человеческие проступки (клятвопреступления), когда они вызваны необходимостью и потому являются невольными, руководствуясь не справедливостью, а ἐπιείκεια, представляемой качеством выше и мудрее справедливости:

συγγνώμονάς τοι τοὺς θεοὺς εἶναι δόκει,
ὅταν τις ὅρκῳ θάνατον ἐκφυγεῖν θέλῃ
ἢ δεσμὸν ἢ βίαια πολεμίων κακά,
ἢ παισὶν αὐθένταισι κοινωνῇ δόμων.
ἤτἄρα θνητῶν εἰσιν ἀσυνετώτεροι
ἢ τἀπιεικῆ πρόσθεν ἡγοῦνται δίκης.

Кажется, боги должны быть снисходительны,
Если кто-нибудь принес клятву, желая избежать смерти,
Или заточения, или насилия от врагов,
Или делит дом с детьми-убийцами.
Ведь либо боги должны быть неразумнее смертных,
Либо они должны ставить доброту выше справедливости.[60]

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.

[60] Другие примеры этого распространенного в 5 в. до н.э. контраста между добротой и справедливостью, между τὸ ἐπιεικές и τὸ δίκαιον – Геродот 3.53, Софокл фр. 770, Антифонт 2.2.13, Горгий фр. 6. См. de Romilly 1995, 65; Dover 1974, 191; Blomqvist 1982, 413.

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 непроизвольность ошибок своих персонажей и изображая оправдание необходимым и наиболее мудрым отношением, он делает логической ремой трагедии неназванное в ней прямо качество ἐπιείκεια, пробуждая его в главных судьях разворачивающихся в драме событий – в ее аудитории.

Глава 2

Речь и зрение

Б. Нокс в своей статье «Ипполит Еврипида»,[61] являющейся по сей день наиболее тонким и убедительным исследованием трагедии, показал важную роль, которую играет в ней мотив речи. По верному наблюдению Нокса, художественная и смысловая целостность драмы достигается не единством характера, а единством моделей, управляющих поведением всех персонажей и описывающих все драматические ситуации. В основе этих моделей в большой степени лежат мотивы речи и молчания. Каждый из героев в каждой ситуации находится перед выбором между альтернативами речи и молчания, причем этот выбор часто является для них в то же время и моральным выбором. Например, для Федры в первом эпизодии, для кормилицы во втором и для Ипполита в третьем хранить молчание равнозначно поступку моральному, а говорить – поступку аморальному. Поведение их колеблется между обеими альтернативами: Федра сначала молчит, затем говорит, Ипполит сначала говорит, затем молчит, хор выбирает молчание, Тесей – речь. Черта, однако, одинаково присущая им всем, заключается в конечной детерминированности их речевого поведения, в чем Нокс видит метафорическое выражение детерминированности и потому тщетности морального выбора и форму изображения отсутствия свободной воли. Речь, специфическая способность человека, отличающая его от животных, оказывается в пьесе «взрывной силой, которая, выпущенная однажды на свободу, уже не может быть сдержана и приводит ко всеобщему разрушению».[62]

Стоит заметить, что эта детерминированность речевого поведения непосредственно связана с оправдательной концепцией трагедии.

---

[61] Knox 1979, 205-230

[62] Knox 1979, 216.

Собственно говоря, вообще все прегрешения и ошибки, совершаемые персонажами, являются прегрешениями словесными, и все они объясняются главными оправдательными факторами – незнанием, эмоциями или внешними причинами. Суть преступления Ипполита против Афродиты составляют прежде всего его речи,[63] и объясняется это преступление, как мы видели выше, его юношеской вспыльчивостью, т.е. эмоциями. Ошибка Федры – ее признание кормилице, т.е. вновь слова, которых та добилась от нее настойчивыми просьбами. Проступок кормилицы также заключался в словах – в разговоре с Ипполитом; она решилась на этот шаг, побуждаемая лучшими намерениями – желая спасти свою любимую госпожу от смерти – и не предполагая, к чему может он может привести. Именно слова ее сыграли роковую роль, пробудив яростное негодование в Ипполите. Следующую ошибку совершает Ипполит, произнося свой гневный монолог против женщин и угрожая обо всем поведать Тесею. Эта ошибка объясняется эмоциями; угроза так и останется на словах, не станет делом, однако ее окажется достаточно, чтобы в Федре родился страх и чтобы она решила погубить своего пасынка. Еще одна ошибка Ипполита – данная им кормилице клятва молчать – это тоже речь; эта речь была произнесена им в неведении, и она помешала затем ему оправдаться перед Ипполитом. Главный проступок Федры, ложное обвинение Ипполита, – опять слова; это преступление проистекало от страха и от ее неверного представления о целомудрии и стыде, т.е. от незнания. Наконец, проклятие Тесея, погубившее Ипполита, – это тоже слова, и слова эти были произнесены в отчаянии, гневе и неведении.

Речи, однако, не только происходят от эмоций и незнания, но и сами порождают их, становясь причиной следующих ошибок.

---

[63] Афродита в первую очередь рассказывает о словах, которыми Ипполит бранит ее (13): λέγει κακίστην δαιμόνων πεφυκέναι «Он говорит, что я – худшая из богинь». На речевую сторону поведения обращает внимание и слуга Ипполита, призывая своего господина оказывать богине должное почтение (99): πῶς οὖν σὺ σεμνὴν δαίμον' οὐ προσεννέπεις; «Что же ты не привечаешь важную богиню?»

Эмоциональное воздействие произносимых слов на слушающего подчеркивается в драме не раз. Так, например, в первом эписодии одно лишь слово – имя Ипполита – столь сильно трогает Федру, что заставляет ее нарушить молчание возгласом οἴμοι «Ах!» (310) и вступить затем в ненужный ей диалог с кормилицей. Вслед за тем речь самой Федры – ее слова о любви к Ипполиту – приводит в ужас кормилицу и хор; связь эмоции и услышанных слов особо отмечена здесь в ответной реплике кормилицы, соединяющей экспрессивные выражения с мотивом речи: οἴμοι, τί λέξεις, τέκνον; ὥς μ᾽ ἀπώλεσας «Ах, что ты говоришь, деточка? Ты меня убиваешь» (353). Во втором эписодии Федра приходит в отчаяние, услышав разговор кормилицы с Ипполитом. Прислушиваясь к голосам в доме, Федра говорит, обращаясь к хору: ἐπίσχετ᾽, αὐδὴν τῶν ἔσωθεν ἐκμάθω «Стойте, я послушаю голоса внутри» (567), и в следующей же реплике реагирует на подслушанный разговор восклицанием: ἰώ μοι, αἰαῖ (569). Связь между ужасом, охватывающим героиню, и речью, доносящейся из дома, прямо обозначена в ответе хора:

ἔνεπε, τίς φοβεῖ σε φήμα, γύναι,
φρένας ἐπίσσυτος;

Скажи, женщина, что за речь тебя пугает,
Бросившись тебе в душу? (573-574)

В следующий момент, когда Ипполит с кормилицей выбегают на сцену, мы воочию видим еще одну эмоциональную реакцию на слова – ярость, в которую Ипполита привели слова кормилицы. Наконец, в третьем эписодии той же яростью, обращенной против Ипполита, Тесей отвечает на обвиняющее его сына посмертное послание Федры.

Слова влекут за собой и неведение. Дважды в трагедии слова обманывают, приводя к неверному представлению о ситуации. Во-первых,

это двусмысленные слова кормилицы, обманывающие Федру и убеждающие ее согласиться на применение предлагаемого тою лекарства от ее болезни,[64] и во-вторых, это письмо Федры, внушившее Тесею убеждение в виновности Ипполита.

Итак, 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 эписодии 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. Связь прежних, услышанных, и новых, произносимых слов эксплицирована в этот момент в реплике Ипполита (604): οὐκ ἔστ᾽ ἀκούσας δείν᾽ ὅπως σιγήσομαι «Я услышал ужасные вещи и теперь не могу молчать».

Федра слышит слова Ипполита – приходит в отчаяние – и губит пасынка новыми словами, оклеветав его в своем посмертном письме. По образному выражению Федры, ее «новые слова» (ср. ἀλλὰ δεῖ με δὴ καινῶν

[64] Реплика кормилицы о лекарстве (507-515) состоит из целого ряда амбивалентных фраз, допускающих сразу две интерпретации – в лекарстве этом можно видеть либо средство излечить героиню от любви, либо средство приворожить Ипполита. См. Barrett 1964, 252-256. Автор использует лексическую многозначность, как будто показывая, сколь удобны слова для обмана.

λόγων «Теперь нужны мне новые слова», 688) должны развязать сплетенный вокруг нее узел слов:

τίνας νῦν τέχνας ἔχομεν ἢ λόγους
σφαλεῖσαι κάθαμμα λύειν λόγου;

Какие теперь у нас есть средства или какие слова -
Теперь, в нашей неудаче, – чтобы развязать узел слов? (670-671)

Та же модель продолжает работать и в третьем эписодии: Тесей читает слова Федры – они приводят его в гнев – и он обрекает Ипполита на смерть новыми словами, просьбой, обращенной к Посейдону.

Помимо важной сюжетной роли, которую играет это взаимодействие между словами и эмоциями, оно выполняет важнейшую функцию в ритмической организации произведения. Если посмотреть на движение драмы с начала первого эписодия – с момента выхода на орхестру Федры – то мы увидим в ней постепенное и скачкообразное развитие действия. В каждой сцене сначала медленно аккумулируется драматическое напряжение, затем происходит неожиданный и быстрый его выплеск, приводящий к резкому изменению ситуации. Точками, в которые совершаются эти скачки, служат как раз моменты произнесения слов, вызывающих эмоции. После ст. 250 Федра молчит, и кормилица тщетно пытается заставить ее заговорить. Растянутые на шестьдесят стихов безрезультатные попытки кормилицы накапливают напряжение, которое разрешается неожиданно прозвучавшим именем Ипполита и ответным возгласом Федры. В этот момент драматическая ситуация меняется, Федра вступает в диалог. Новое напряжение создается нежеланием героини выдать свою тайну; это напряжение аккумулируется на протяжении сорока с лишним стихов, пока наконец не звучит вновь имя Ипполита, в любви к которому признается героиня:

(Τρ.) τί φῄς; ἐρᾷς, ὦ τέκνον; ἀνθρώπων τίνος;
(Φα.) ὅστις ποθ᾽ οὗτός ἐσθ᾽, ὁ τῆς Ἀμαζόνος,
(Τρ.) Ἱππόλυτον αὐδᾷς; (Φα.) σοῦ τάδ᾽, οὐκ ἐμοῦ κλύεις.

Корм. – Что ты говоришь? Ты любишь, деточка? Кого из людей?
Ф. – Кто бы он ни был, сын Амазонки…
Корм. – Ты говоришь об Ипполите? Ф. – Ты слышишь это от себя, не от меня (350-352).

Теперь происходит новый эмоциональный всплеск, и вновь меняется ситуация: темой следующей медленной сцены и причиной нового напряжения станут безуспешные попытки кормилицы убедить Федру уступить любви. Эта длинная сцена агона между Федрой и кормилицей, занимающая более ста пятидесяти стихов, заканчивается внезапным и быстрым двойным движением речи в кульминационный момент в начале второго эписодия, где слова кормилицы провоцируют негодование Ипполита, ярость которого, в свою очередь, вызывает отчаяние Федры. Ограничения, которые налагают на автора сценические условности – невозможность показать зрителям происходящий в доме разговор – заставляют его передавать диалог кормилицы с Ипполитом сначала через пересказ его Федрой, что открывает Еврипиду поле для создания особого драматического эффекта. Автор добивается впечатления синхронности трех схожих драматических положений: в одно и то же время Ипполит реагирует на речи кормилицы, Федра на слова Ипполита и хор на реплики Федры. Эффект одновременного звучания нескольких голосов усиливается своего рода проставлением музыкально-динамических оттенков (в течение всей сцены персонажи «кричат» – ср. βοᾶν в 571, 581, 588), и благодаря такому звучанию tutti и forte эти сцены получают характер эмоциональной кульминации произведения. Эмоциональная кульминация совпадает здесь с

кульминацией сюжетной. Этот момент является переломным в драме, поскольку теперь весть о страсти Федры выходит из круга сочувствующих ей женских персонажей, что окончательно утверждает героиню в ее решении покончить с собой и приводит ее к замыслу погубить Ипполита; так что именно отсюда тянутся нити к событиям, составляющим две развязки трагедии.

Следующая сцена второго эпизодия, в которой Федра обвиняет кормилицу и находит выход из положения, в котором оказалась, является драматическим следствием кульминационных первых сцен и ведет к первой развязке – самоубийству героини. Далее, в начале третьего эпизодия, начинается аккумуляция нового напряжения: на орхестре появляется Тесей, постепенно в течение восьмидесяти шести стихов узнающий о самоубийстве жены и его мнимой причине. Точка, к которой движется эта медленно развивающаяся сцена, вновь отмечена вызывающими крайние эмоции словами – чтением письма Федры, приводящего героя в отчаяние и гневное исступление:

βοᾷ βοᾷ δέλτος ἄλαστα. πᾷ φύγω
βάρος κακῶν; ἀπὸ γὰρ ὀλόμενος οἴχομαι.

Кричит, кричит табличка о чудовищных вещах. Куда мне убежать
От тяжести бед? Я погиб, меня нет больше (877-878).

Этот последний эмоциональный взрыв приводит к новому изменению ситуации (Тесей проклинает сына) и ко второй развязке – гибели Ипполита.

Таким образом, речи связаны с оправдательными факторами двоякой связью. С одной стороны, они изображены как поступки, оправдываемые незнанием и эмоциями, которыми они всегда обусловлены. В то же время

они сами порождают незнание и эмоции, приводят к новым непроизвольным проступкам и, таким образом, сами становятся оправдательным фактором.

Греки считали речь одной из главных характеристик, отличающих человека и определяющих его место в мире. В мире «Ипполита» эта важнейшая человеческая способность оказывается мощной негативной силой, независящей от воли людей, неизменно вызывающей ошибки и проступки и неизбежно ведущей к трагической развязке. Впрочем, 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.[65] Противопоставление раскрывающего истину зрения и обманчивого речевого поведения содержится, например, в диалоге кормилицы и хора в начале первого эписодия. Когда кормилица рассказывает хору о том, как Федра скрывает свою болезнь от мужа, на словах притворяясь здоровой (κρύπτει γὰρ ἥδε πῆμα κοὔ φησιν νοσεῖν «Она скрывает несчастье и не признается, что больна», 279), хор реагирует вопросом (280): ὁ δ᾽ ἐς πρόσωπον οὐ τεκμαίρεται βλέπων; «А он не может догадаться, посмотрев ей в лицо?» – предполагая, что взгляд в лицо героине в отличие от слов непременно должен обнаружить истинное ее состояние. Другая сторона визуального контакта – взгляд лгущей жены в лицо мужу – также не раз

[65] Ср. ту же веру в автопсию у Фукидида, 1.22. См. Segal 1992, 438.

упоминается в драме в связи с разоблачением правды. Например, Федра удивляется, как неверные жены, обманывающие своих мужей и на словах притворяющиеся целомудренными (τὰς σώφρονας ἐν λόγοις, 413), могут смотреть мужьям в глаза:[66]

αἳ πῶς ποτ᾽, ὦ δέσποινα ποντία Κύπρι,
βλέπουσιν ἐς πρόσωπα τῶν ξυνευνετῶν;

Как же они могут, о морская владычица Киприда,
Смотреть в лицо мужьям? (415-416)

Ипполит, обещающий молчать о любви к нему Федры (σῖγα δ᾽ ἕξομεν στόμα «Мы будем держать уста в молчанье», 660), в то же время недоумевает, как кормилица и Федра смогут взглянуть в глаза Тесею:

θεάσομαι δὲ σὺν πατρὸς μολὼν ποδὶ
πῶς νιν προσόψῃ καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή.

Я вернусь с приходом отца и посмотрю,
Как ты взглянешь на него, и ты, и твоя госпожа (661-662).

Наконец, Федра принимает решение покончить с собой, поскольку в ситуации, когда может быть уличена в неверности, не желает предстать перед глазами своего мужа:

οὐδ᾽ ἐς πρόσωπον Θησέως ἀφίξομαι
αἰσχροῖς ἐπ ἔργοις οὕνεκα ψυχῆς μιᾶς.

[66] В основе этого и следующих пассажей лежит представление о том, что визуальный контакт открывает подлинное положение вещей; это представление, однако, совмещается в них еще с одной идеей – с традиционной ассоциацией уклонения от прямого визуального контакта со стыдом, о которой см. Cairns 1996b.

Я не предстану пред глазами Тесея
С постыдными делами ради одной жизни (720-721).

Мотив визуального контакта неверной жены с обманутым мужем, проводимый сквозь всю трагедию, в развязке получает неожиданное и парадоксальное звучание. Погибнув, Федра действительно избежала необходимости взглянуть в глаза Тесею, но не избежала взгляда самого Тесея. Встреча Тесея с мертвой Федрой происходит в начале третьего эписодия, когда отворяются двери здания и Тесей видит тело своей жены. Однако эта встреча не открывает правды; напротив, излишняя убежденность в доказательной силе зрения ведет Тесея к ошибке.[67] То, что он видит – смерть Федры – он воспринимает как «дело», как подлинную реальность, противопоставляя ее тому, что слышит, «словам» – защите Ипполита, пытающегося доказать свою невиновность. Тело Федры, которое Тесей видит, заставляет его верить жене, но не сыну; как он сам говорит Ипполиту:

τί ταῦτα σοῖς ἁμιλλῶμαι λόγοις
νεκροῦ παρόντος μάρτυρος σαφεστάτου;

Зачем я вступаю в это состязание с твоими речами,
Когда здесь присутствует труп – самый надежный свидетель (971-972).

В данной ситуации, однако, слова правдивы, а зримое доказательство, на которое полагается Тесей, служит для обмана. Таким образом, развитие событий снимает исходное противопоставление речи и зрения – зрение оказывается столь же обманчивым, сколь обманчивы лживые речи.

Разобранный пример показывает связь зрения с незнанием, или с неверным пониманием ситуации. Кроме того, подобно речи, зрение

[67] См. Segal 1992, 438; Segal 1993, 150.

ассоциируется в драме и с другим оправдательный фактором, с эмоциями.[68] Наиболее очевидный случай такой ассоциации мы встречаем в том же начале третьего эписодия, когда Тесей видит тело Федры и затем читает ее письмо, причем в этих сценах особенно очевиден оказывается параллелизм между зрением и слышимой речью.

Появляясь перед своим погруженным в траур домом, Тесей спрашивает о причине горя, и узнает о ней сначала со слов хора. Новость эта приводит героя в отчаяние, которое передано экспрессивными конструкциями и междометиями (οἴμοι, 799; αἰαῖ, 806; τί φῄς; 801). Однако кульминации отчаяние это достигает тогда, когда он видит тело мертвой жены. После его повеления: «Отоприте замки, чтобы я увидел горькое зрелище (ὡς ἴδω πικρὰν θέαν) жены, которая погибла и меня погубила» (809-10) двери дома открываются, герой видит выкатываемое на эккиклеме тело Федры, и именно в этот момент его скорбь достигает крайней степени, что выражается сменой метра – переходом на особо эмоционально окрашенные дохмии.[69] Речь и зрение играют здесь одну и ту же роль – порождают эмоции, но при этом зрение наделено наибольшей силой эмоционального воздействия, создавая драматический климакс.

В следующей сцене, в момент, когда Тесей читает письмо Федры, параллелизм речи и зрения завершается их соединением. Письмо характеризуют сразу оба мотива: оно предстает здесь речью, воспринимаемой глазами. Написанные слова, на которые смотрит Тесей, в его сознании начинают звучать, и звучание это соответствует внушаемым ему письмом эмоциям. Раскрывая письмо, Тесей говорит: φέρ᾽ … ἴδω τί λέξαι

---

[68] Оба эти аспекта мотива зрения были замечены Сигалом (Segal 1992, 438): «В «Ипполите» зрение оказывается не лучшим проводником к истине, чем слова. Кроме того, оно воздействует и эмоционально, поскольку Федра воспламеняется страстью именно через глаза (27, ср. 527 сл.), и Тесей переходит от печали к ярости от «горького зрелища» (825)».

[69] Хор переходит на дохмии начиная со ст. 811 (ἰὼ ἰὼ τάλαινα μελέων κακῶν), Тесей – в своей следующей реплике, начинающейся стихом 817 (ὤμοι ἐγὼ πόνων· ἔπαθον, ὦ τάλας). О роли дохмиев в выражении эмоций в «Ипполите» см. гл. 1.

δέλτος ἥδε μοι θέλει «Дайте посмотрю, что хочет сказать мне эта табличка» (864-865); прочитав же его и узнав приведшую его в ужас новость о преступлении сына, Тесей видит, как буквы кричат (βοᾷ βοᾷ δέλτος ἄλαστα, «Кричит, кричит табличка о чудовищных вещах», 877) и поют горестную песнь:

οἶον οἶον εἶδον γραφαῖς μέλος
φθεγγόμενον τλάμων.

Такую, такую песню я вижу, несчастный,
Звучащую в голосе этих букв (879-880).

В рассмотренных двух сценах зрение вместе со словами провоцирует эмоции Тесея – его горе по погибшей жене и негодование против сына – и ведет его тем самым к ошибочному обвинению и наказанию сына. В «Ипполите» есть еще один пример похожего эмоционального воздействия зрения: зрение рождает главную эмоцию драмы – эрос Федры.

Первый стасим трагедии, имеющий форму гимна Эроту и рассказывающий о разрушительной силе этого бога, начинается словами:

Ἔρως Ἔρως, ὃ κατ᾽ ὀμμάτων
στάζεις πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν
ψυχᾷ χάριν οὓς ἐπιστρατεύσῃ.

Эрот, Эрот, ты, который в глаза[70]

[70] Так понимают это место большинство комментаторов (см. Wilamowitz-Moellendorff 1891, 105; Barrett 1964, 258, комм. к ст. 525-6; Kovacs 1995). Однако, поскольку предлог κατά в сочетании с генетивом может обозначать как движение сверху вниз в некоторую точку, так и движение вниз из некоторой точки, некоторые ученые толкуют начало предложения в смысле «источаешь желание из глаз» (Coleridge 1891, 89, Cairns 2011, n. 4). Барретт справедливо возражал против такой интерпретации: «Ни ‘из глаз возлюбленных’, потому что нельзя что-то источать из чужих глаз; ни ‘из твоих (Эрота) глаз’, потому что глаза Эрота здесь

Капаешь желание, внося сладкую
Радость в душу тех, на кого ополчаешься (525-7).

«Сладкая радость» обманчива, поскольку Эрот враждебен людям – он «ополчается» на них, желая их погубить. Одной из жертв Эрота оказалась Федра, и весьма примечательно, что рождение страсти в ее душе описывается в тех же самых визуальных понятиях:

не важны» (Barrett 1964, 258, комм. к ст. 525-526). Иногда, впрочем, глаза Эрота отождествляются с глазами возлюбленных, как, например, во фрагменте Ибика fr. 287.1-4 Page. Тем не менее, такое прочтение разбираемого места все равно оказывается невозможным. Во-первых, уподобление глаз возлюбленных глазам Эрота возможно только тогда, когда влюбленный восхищается их красотой. Такой смысл, однако, не вполне вписывается в содержание данной трагедии, в которой красота не играет вообще никакой роли. Мы не встречаем этого мотива ни в изображении страсти Федры, ни в различных мифологических историях любви, которые рассказывают персонажи и хор. К некоторым случаям мотив красоты подходит особенно плохо, как, например, к охватившей Пасифаю страсти к быку (337-338). Во-вторых, есть и чисто грамматический аргумент против такого толкования. Когда предлог κατά описывает движение из некоторой точки, это движение совершается обязательно сверху вниз. Так, например, он применяется к слезам, льющимся из глаз на землю (δάκρυα δέ σφι / θερμὰ κατὰ βλεφάρων χαμάδις ῥέε μυρομένοισιν, «Илиада» 17.437-8), или к источнику, струящемуся вниз с утеса (ὕδωρ κατὰ τοῦ κρημνοῦ στάζει, Павсаний 8.17.6). Если же глаза Эрота отождествляются в данном пассаже с глазами возлюбленных, то «желанность» не может литься из них вниз: чтобы достичь влюбленных, ей скорее бы следовало течь вперед. И действительно, во всех аналогичных примерах, в которых желание источается из глаз, употреблены другие предлоги – ἀπό «от», как у Гесиода: τῶν καὶ ἀπὸ βλεφάρων ἔρος εἴβετο δερκομενάων («Теогония» 910, о Харитах), или ἐκ «из», как, например, у Каллистрата: ἀφροδίσιον ἵμερον ἐξ ὀμμάτων στάζουσαι («Описание статуй» 14.5, о статуях Нереид). С другой стороны, когда κατά описывает движение не откуда-то, а куда-то – в сторону определенной точки, – тогда движение уже необязательно должно быть направлено сверху вниз. Этот предлог может указывать на то, что движение приходит на поверхность предмета извне или проникает с поверхности внутрь. Например, когда Ипполит в ст. 1444 говорит κατ᾽ ὄσσων κιγχάνει μ᾽ ἤδη σκότος «Ох, на мои глаза уже находит мрак», он имеет в виду лишь то, что его глаза застит мрак, но отнюдь не нисхождение мрака сверху. Еще один пример подобного употребления κατά содержит в себе тот же глагол στάζειν, который мы встречаем в «Ипполите». В одной из эпиграмм, приписываемых Платону, говорится о том, как флейта струит сон на глаза слушающего – подобно тому как Эрот может струить желание в глаза влюбленного: καί σοι καχλάζουσιν ἐμοῖς παρὰ νάμασι σῦριγξ / θελγομένῳ στάξει κῶμα κατὰ βλεφάρων «Возле моих журчащих потоков тебе, зачарованному, сиринга будет струить на веки сон» («Греческая антология» 16.13.3-4). Этой семантической особенности предлога κατά вполне достаточно, чтобы фраза не имела никакой амбивалентности. Ее единственно возможный смысл – «источаешь желание в глаза влюбленных».

ἰδοῦσα Φαίδρα καρδίαν κατέσχετο
ἔρωτι δεινῷ τοῖς ἐμοῖς βουλεύμασιν

Федра увидела его, и по моему замыслу
Ее сердце охватила ужасная страсть (27-28).[71]

Эрос совершает здесь свой путь в душу через глаза, как и в первом стасиме. Таким образом, в истории страсти Федры получает свое конкретное сюжетное воплощение та же идея, которая выражена в обобщенной и образной форме в хоровой песне.

Ассоциация эроса со зрением была общим местом в греческой литературе. Как показал Кернс,[72] существовало два разных способа использования мотива глаз и зрения в описаниях любовной страсти. С одной стороны, любовь рождается от взглядов, бросаемых ее объектом – возлюбленным/ой, с другой стороны, любовь проникает через глаза влюбленного в его душу, вследствие созерцания им предмета страсти. Кернс связывает эти два типа случаев с двумя существовавшими в Греции физическими моделями объяснения зрительного восприятия – активной, или эмиссионистской, описывавшей зрение как посылание лучей из глаз субъекта к объекту, и пассивной, или эманационистской, представлявшей зрение как результат попадания в глаза частичек, испускаемых объектом. Согласно вполне убедительному предположению Кернса, пассивная модель позволяла изобразить эрос пассивной эмоцией, приводящей к потере самоконтроля и препятствующей осуществлению рациональных решений.[73]

---

[71] Любопытно, что несколькими стихами ниже Афродита описывает храм, установленный Федрой в ее честь, и храм этот, по ее словам, «смотрит» на Трезен – место пребывания Ипполита (κατόψιον γῆς τῆσδε «смотрящий на эту страну», 30-1). Таким образом, положение храма символически выражает визуальный аспект страсти героини.

[72] Cairns 2011.

[73] Кернс обратил внимание на эту функцию пассивной модели, разбирая пассаж из «Федра» Платона, 251b-c.

Именно такой смысл должна иметь ассоциация эроса с пассивным зрением в «Ипполите». Такую же роль, кстати, играет эта ассоциация еще в одной трагедии Еврипида, в «Троянках». Менелай, появляясь на сцене перед Гекубой, сообщает ей о своем намерении смертью наказать Елену за гибель его товарищей в Троянской войне. Гекуба одобряет его решение, но предостерегает его, как бы, увидев Елену, он не был вновь охвачен любовным желанием и не отказался тогда от своего замысла:

ὁρᾶν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ’ ἕλῃ πόθῳ.
αἱρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ’,

Избегай смотреть на нее, чтобы она не пленила тебя желанием -
Она пленяет глаза мужчин (891-892).

Опасение прямого визуального контакта с возлюбленной повторяется затем в конце сцены, окольцовывая таким образом весь диалог между ее участниками – Менелаем, Гекубой и Еленой.[74]

Таким образом, эрос оказывается еще одним примером парализующего человеческую волю воздействия зрения. Вследствие своей не раз подчеркиваемой в драме связи с эмоциями, мотив зрения, как и речи, оказывается вписанным в общую оправдательную концепцию произведения. Зрение вызывает сильнейшие эмоции, неизбежно приводящие к ошибочным поступкам – и потому проступки персонажей, обусловленные зрением, должны быть признаны непроизвольными и должны быть оправданы.

У Еврипида могли быть особые основания для включения мотивов речи и зрения в общую оправдательную мотивировку своей трагедии. Эти

[74] В конце сцены Гекуба просит Менелая не садиться с Еленой на один корабль (1049); Менелай обещает ей это (1053-1054), однако, как мы знаем, он все же пленился вновь видом своей возлюбленной и, не будучи способным противостоять страсти, так и не наказал ее.

мотивы придают теме оправдания обобщенно-философское звучание. Зрение является главным способом восприятия реальности, а речь – способом передачи знания от человека к человеку. Эти две важнейшие способности, характеризующие природу человека, в трагедии Еврипида оказываются не силой человека, а его слабостью. Люди, в силу своей природы наделенные ими, по их вине подвержены эмоциям и потому вообще не могут поступать правильно. Таким образом, непроизвольные ошибки, совершаемые персонажами драмы, являются результатом не частного и определяемого данным конкретным сюжетом стечения обстоятельств, но самой специфики человеческого существования.

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.

Речь Горгия, которая представляет собой оправдание Елены, бросившей мужа и уплывшей в Трою с Парисом, построена по той же обычной риторической модели, что и оправдание героев «Ипполита». Оратору нужно показать, что роль Елены в этом событии была пассивна и проступок ее непроизволен; потому общую тематическую канву произведения определяют типичные в оправдательных речах антитезы активности/пассивности и злого умысла/несчастливого стечения обстоятельств: οὐχ ὡς ἁμάρτημα μεμπτέον ἀλλ᾽ ὡς ἀτύχημα νομιστέον· ἦλθε γάρ, ὡς ἦλθε, τύχης ἀγρεύμασιν, οὐ γνώμης βουλεύμασι «Нужно не порицать его [т.е. поступок] как прегрешение, но расценивать его как несчастье. Так, как он случился, он случился происками судьбы, но не решением воли» (19).

Чтобы доказать невольность прегрешения Елены, Горгий рассматривает разные возможные его причины, которые могут служить оправдательными факторами. Первые две причины – ἢ γὰρ τύχης βουλήμασι

καὶ θεῶν βουλεύμασι καὶ ἀνάγκης ψηφίσμασιν ἔπραξεν ἃ ἔπραξεν, ἢ βίαι ἁρπασθεῖσα «Она совершила то, что совершила, или волей случая и решением богов и постановлением судьбы, или похищенная силой» (6) – относятся к традиционной категории оправдательных мотивов – к внешним причинам, и апелляция к ним представляет собой обычную для оправдания процедуру переноса вины. Идея о θεῶν βουλεύματα («решение богов»), кстати, весьма напоминает столь важный в «Ипполите» мотив злой воли Афродиты.

Этих двух причин, однако, Горгий касается лишь мимоходом. Очевидно, что значительно больше его интересуют две другие возможные причины, которые расходятся с традиционным риторическим набором, но примечательным образом напоминают две ключевые темы «Ипполита» – это речь (λόγος) и зрение (ὄψις).

Речь могла сыграть в судьбе Елены злую роль, поскольку она, по словам Горгия, обладает великой силой:

> εἰ δὲ λόγος ὁ πείσας καὶ τὴν ψυχὴν ἀπατήσας, οὐδὲ πρὸς τοῦτο χαλεπὸν ἀπολογήσασθαι καὶ τὴν αἰτίαν ἀπολύσασθαι ὧδε. λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτωι σώματι καὶ ἀφανεστάτωι θειότατα ἔργα ἀποτελεῖ·
>
> Если речь убедила ее и обманула ее душу, то и в этом случае не трудно оправдаться и снять обвинение – следующим образом. Речь – могущественный владыка, который своим крошечным и невидимым телом вершит самые божественные дела (8).

Рассуждение, раскрывающее эту идею о силе слова, могло бы служить прекрасным комментарием к теме речи в «Ипполите». Во-первых, речь способна возбуждать различные эмоции (δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι «Она способна и прекратить страх, и снять печаль, и вселить радость, и увеличить жалость», 8), что оратор иллюстрирует примером поэзии:

ἧς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθής, ἐπ' ἀλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἡ ψυχή.

На слушающих ее находит и дрожь со страхом, и жалость со слезами, и тоска с печалью. Под воздействием слов душа испытывает свои собственные переживания о чужих событиях и чужих людях (9).

Эта присущая речи сила эмоционального воздействия делает слушающего беззащитным перед словесным убеждением (10-11). Во-вторых, люди тем более не могут противостоять вводящим в заблуждение речам, что они не обладают твердым и истинным знанием, которое можно было бы противопоставить обманывающим их словам, и довольствуются лишь ненадежным мнением:

ὅσοι δὲ ὅσους περὶ ὅσων καὶ ἔπεισαν καὶ πείθουσι δὲ ψευδῆ λόγον πλάσαντες. εἰ μὲν γὰρ πάντες περὶ πάντων εἶχον τῶν <τε> παροιχομένων μνήμην τῶν τε παρόντων <ἔννοιαν> τῶν τε μελλόντων πρόνοιαν, οὐκ ἂν ὁμοίως ὅμοιος ἦν ὁ λόγος, οἷς τὰ νῦν γε οὔτε μνησθῆναι τὸ παροιχόμενον οὔτε σκέψασθαι τὸ παρὸν οὔτε μαντεύσασθαι τὸ μέλλον εὐπόρως ἔχει· ὥστε περὶ τῶν πλείστων οἱ πλεῖστοι τὴν δόξαν σύμβουλον τῆι ψυχῆι παρέχονται.

Сколькие скольких в скольких вещах убеждали и убеждают, сочиняя ложные речи! Если бы все по поводу всего обладали и памятью о прошлом, и знанием настоящего, и предвидением будущего, не такою была бы речь. Но людям не легко ни помнить прошедшее, ни видеть настоящее, ни предсказывать будущее. Потому для большинства людей о большинстве дел советчиком души оказывается мнение (11).

Потому слова способны обманывать, меняя в слушающем одно заблуждение на другое: «мнение вместо мнения одно убирая другое вселяя, они показывают глазам мнения невероятные и неочевидные вещи» (13), говорит Горгий о фантастических рассуждениях исследователей небесных явлений.

В произведении Горгия, имеющем метариторический смысл, т.е. посвященном обсуждению и иллюстрации убеждающей функции слова, рассматривается главным образом только один пример воздействия речи – словесное убеждение. В «Ипполите» убеждение тоже играет некоторую роль, появляясь в двух случаях – в ситуации, когда кормилица обманом добивается от Федры согласия на разговор с Ипполитом, и в случае с посмертной запиской Федры; однако круг примеров, показывающих силу слов, здесь не исчерпывается одним только убеждением и оказывается значительно шире. Тем не менее обращает внимание совпадение в обоих текстах двух основных аспектов воздействия речи – эмоционального и когнитивного. Эта связь ее с эмоциями и незнанием, которые являлись традиционными оправдательными факторами, позволяет обоим авторам ввести в число оправдательных мотивов и саму речь.

Еще очевиднее сходство двух произведений в трактовке зрения. Во-первых, подобно Еврипиду, Горгий прибегает к ассоциации эроса со зрением. Объяснение эроса зрительным впечатлением, получаемым влюбленными, служит в «Елене» той же цели, что и в «Ипполите» – оно позволяет подчеркнуть пассивную роль влюбленной героини и ее неспособность противостоять охватившему ее чувству и тем самым оправдать ее:

> εἰ γὰρ ἔρως ἦν ὁ ταῦτα πάντα πράξας, οὐ χαλεπῶς διαφεύξεται τὴν τῆς λεγομένης γεγονέναι ἁμαρτίας αἰτίαν. ἃ γὰρ ὁρῶμεν, ἔχει φύσιν οὐχ ἣν ἡμεῖς θέλομεν, ἀλλ' ἣν ἕκαστον ἔτυχε.

Если все это совершил эрос, без труда избежит она обвинения в якобы произошедшем преступлении. Ведь то, что мы видим, имеет природу не такую как мы хотим, но какая оказалась у каждой вещи, и в результате зрения в душе лепятся ее состояния» (15).

Во-вторых, как и Еврипид, Горгий связывает со зрением и другие эмоции, встающие таким образом в один ряд с эросом. В качестве примера такой эмоции Горгий описывает страх, испытываемый воинами при виде врага (εἰ θεάσεται ἡ ὄψις ἐταράχθη καὶ ἐτάραξε τὴν ψυχήν «Если посмотрит на это зрение, оно потрясается и потрясает душу», 16), а завершает все рассуждение о зрении общее замечание об эмоциональном воздействии различных зрительно воспринимаемых объектов: «Таким вот образом одни вещи обычно печалят зрение, а другие – вызывают желание» (οὕτω τὰ μὲν λυπεῖν τὰ δὲ ποθεῖν πέφυκε τὴν ὄψιν, 18).

Наконец, примечательно и сходство между «Еленой» и «Ипполитом» в самом параллелизме речи и зрения. Если в «Ипполите» этот параллелизм выражен драматически, в построении и динамике драматических ситуаций, то в «Елене» он создается одинаковой функцией этих двух мотивов в общей композиции речи (оба они в равной мере рассматриваются как возможные оправдательные факторы) и специально подчеркивается частными совпадениями в рассуждениях о речи и зрении.[75]

Близость текстов Горгия и Еврипида несомненна. Оба автора 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

[75] Ср., например, о речи (13): ἡ πειθὼ προσιοῦσα τῶι λόγωι καὶ τὴν ψυχὴν ἐτυπώσατο ὅπως ἐβούλετο «убеждение, проникая в речь, лепит как хочет и душу», и о зрении (15): διὰ δὲ τῆς ὄψεως ἡ ψυχὴ κἀν τοῖς τρόποις τυποῦται «в результате зрения в душе лепятся ее состояния». Рассуждению об эмоциональном воздействии поэзии в пассаже о речи соответствует аналогичное рассуждение об изобразительном искусстве в пассаже о зрении. О параллелях между этими двумя частями сочинения Горгия см. Innes 2006, 133 n. 13.

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.[76] Пространное рассуждение о роли зрения также выполняет в его сочинении служебную функцию: параллелизм речи и зрения позволяет создать иллюстративную аналогию к важнейшим характеристикам речи. 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 невиновности героини (в отличие от Федры в «Ипполите», Елена уступила своему чувству, так что оправдание ее, естественно, является парадоксальным).[77]

В «Ипполите» Еврипида, напротив, именно тема оправдания определяет весь концептуальный замысел, а мотивы речи и зрения

---

[76] Некоторые ученые полагают, что тема ответственности является главной в «Елене», см., например, Rankin 1983, 43, и особ. Barnes 1979, II, 222. Однако сравнение с «Ипполитом», с моей точки зрения, со всей очевидностью показывает, что у Горгия тема ответственности и оправдания служит лишь фоном для главной его цели – показать огромную убеждающую силу речи (см. Versényi 1963, 44; Guthrie 1969, 192; Segal 1962, 102).

[77] Вторая сохранившаяся речь Горгия, «Защита Паламеда», также может быть объяснена как иллюстрация метариторического тезиса. Если «Елена», в которой использованы всевозможные словесные приемы, воздействующие на эмоции слушателей, демонстрирует способность риторически украшенной речи вводить слушателя в заблуждение и убеждать в самом невероятном положении, то «Паламед», подчеркнуто лишенный риторической обработки, содержащий в себе строгое и сухое логическое доказательство и защищающий истину (ср. «Паламед» 24), но, как мы знаем из мифа, не убеждающий в ней, наоборот показывает невозможность завоевать души аудитории истинной, но неукрашенной речью. На смысловой контраст этих двух сочинений Горгия справедливо обращает Д. Иннз (Innes 2006, 136, n. 19). В «Ипполите», кстати, невозможность речи несмотря на всю свою силу доказать правду также оказывается важным мотивом. Наряду со всеми примерами губительного и вводящего в заблуждение воздействия речи, в ситуации защиты Ипполита слова могли бы спасти, если бы убедили Тесея в истинной невиновности его сына, однако в этот момент слова теряют свою силу.

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 (428 г. – год постановки «Ипполита» – кажется слишком ранней датой для заимствований из Горгия, чье влияние на афинскую культуру начинается после его приезда в Афины в леонтинском посольстве в 427 г.[78]), 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. С другой стороны, едва ли мы можем говорить о зависимости Горгия от Еврипида. В трагедии тематическая структура присутствует лишь имплицитно, выражаясь в отдельных репликах персонажей и в общей организации действия, в речи же Горгия она эксплицирована и выделена в строгие разделы; я не знаю примеров подобной аналитической экспликации тематики драматического произведения, кроме как в литературоведческом анализе. Разумнее всего, поэтому, было бы предположить, что и Еврипид, и Горгий используют здесь общий софистический топос; этот топос сочетает элементы судебной риторики с

[78] Мы не знаем даты создания «Елены» Горгия. Буххайм (Buccheim 1989, IX) предлагает раннюю датировку – ранее 427 г., а значит и ранее постановки «Ипполита». Другие, более поздние датировки основаны на гипотезах о связи с «Еленой» Горгия «Елены» и «Троянок» Еврипида. Например, Поленц (Pohlenz 1920, 166-167) полагал, что «Елена» Горгия предшествовала «Троянкам»; сомнения в этой датировке высказал Гатри (Guthrie 1969, 192, n. 2). Пройс (Preuss 1911) поместил «Елену» между «Троянками» и «Еленой» Еврипида», датировав ее 414 г. Однако, несмотря на убежденность в обратном некоторых исследователей Еврипида (Croally 1994, 155; Gregory 1991, 158; Scodel 1980, 90, n. 26; 99), я полагаю, что параллели между Горгием и этими двумя трагедиями едва ли столь сильны и уникальны, чтобы можно было на их основании говорить о непосредственной зависимости между этими текстами (см., напр., Lloyd 1992, 100-101). Я бы согласился со скептическим отношением к возможности точной датировки «Елены», высказанным Спатарасом, см. Spatharas 2002.

темами, которые отражают философский интерес к проблемам речи и зрения, распространенный в интеллектуальных кругах в 5 в.

Глава 3

αἰδώς и амбивалентность добродетели

Понятие αἰδώς служит одним из центральных мотивов «Ипполита». Слово αἰδώς и родственный ему глагол αἰδοῦμαι встречаются в трагедии несколько раз, и, что еще важнее, это понятие лежит в основе практически каждой ситуации и определяет многие поступки персонажей. Семантика и функционирование данного понятия в трагедии, таким образом, представляет собой проблему, разрешение которой может пролить свет на некоторые важные стороны общего замысла произведения. Однако прежде чем перейти к исследованию данной темы, стоит сделать несколько замечаний о значении и употреблении слова αἰδώς в Афинах 5 в. до н. э.

В самом общем смысле αἰδώς обозначало чувство, продиктованное пониманием человека своего места в социальной структуре и своих обязанностей по отношению к другим.[79] Эта социальная направленность αἰδώς могла быть двоякой. αἰδώς предполагал как внимание к статусу других людей, так и, подобно нашему понятию «стыда перед кем-то», внимание к мнению других о своих собственных поступках.

αἰδώς можно определить как чувство, контролирующее поступки человека и заставляющее его вести себя в соответствии с существующей в обществе сеткой статусных отношений (отношений τιμή). С одной стороны, человек должен вести себя так, как того требует его собственный статус (τιμή), вместе с тем он должен проявлять внимание к статусу других. Различные отношения, в которые он вступает с другими людьми, накладывают на него определенные социальные обязательства, и αἰδώς заставляет его поступать в соответствии с этими обязательствами – т.е.

[79] См., напр., Redfield 1975, 118.

поступать так, как того требует долг дружбы, долг отца или сына, мужа или жены, долг хозяина перед гостем, слуги перед господином и т.д.

Существовал некоторый набор типичных ситуаций, к которым это понятие применялось особенно часто, и весь этот набор мы встречаем в тех или иных трагедиях Еврипида. αἰδώς мог проявляться в почтении к богам («Вакханки» 263), в соблюдении обязанностей по отношению к близким, например, к другу и гостю («Алкеста» 601, 857), к родственникам («Гераклиды» 6), сына к отцу («Алкеста» 601), мужа к жене («Медея» 439). Особой сферой проявления αἰδώς было уважение к просителям («Медея» 326, 349, «Гераклиды» 101). Часто αἰδώς получал значение морального самоограничения, удерживающего от поступков, способных причинить ущерб достоинству других или собственному достоинству перед лицом других – например, от трусости на войне («Гераклиды» 813). Одной из важнейших сфер такого самоограничения оказывается сфера сексуальная, так что αἰδώς регулярно имеет значение целомудрия и скромности (ср., напр., «Ифигения в Авлиде» 821, 833, 839), оказываясь синонимом слову swfrosÚnh (ср. Платон «Хармид» 160e, 161a, «Федр» 253d-e).

В большинстве своих употреблений αἰδώς противоположен понятию ὕβρις. В основе ὕβρις также лежит идея собственного и чужого статуса, но если αἰδώς подразумевает правильное их разграничение, обусловленное вниманием к чужому статусу, то ὕβρις, напротив, предполагает чрезмерное самоутверждение, унижающее достоинство других. В той же мере, в которой αἰδώς коннотирует с самоограничением, ὕβρις связан с самопроизволом или попустительством себе, и потому может становиться антонимом к αἰδώς и σωφροσύνη в смысле воздержности, целомудрия и скромности, принимая значение душевной разнузданности и распущенности, в том числе и в сексуальной сфере.

Как мы видим, понятие αἰδώς было приложимо к разнообразным ситуациям, получая в них различные смыслы. В 5 в., однако, в философской литературе αἰδώς начинает осмысляться как единое понятие и входит в

формулируемую в это время систему общественных и политических добродетелей. Например, в мифе о происхождении политических добродетелей, который Платон вкладывает в уста Протагора в одноименном диалоге и который, возможно, до некоторой степени воспроизводит идеи и рассуждения самого Протагора, в качестве двух добродетелей, данных людям Зевсом с тем, чтобы они научились жить общественной жизнью, выступают δίκη и αἰδώς.

Часто исследователи отмечают в «Ипполите» только одну, сексуальную, форму αἰδώς. Тем самым, драматическим центром трагедии представляется конфликт излишнего целомудрия с силой эроса. Сложно отрицать, что этот конфликт присутствует в драме и занимают важное место в ее структуре. Однако, как я попытаюсь показать, импликации понятия αἰδώς в трагедии значительно шире и разные его значения сознательно связываются автором, так что оно выступает в своем самом общем смысле социального чувства или социальной добродетели. Различные частные формы, которые принимает это понятие в ходе трагедии, служат для того, чтобы выявить разные, часто противоположные и конфликтующие аспекты этой добродетели, показать ее в разном свете – как ведущую людей то к благим, то к дурным поступкам и часто приводящую к гибели, и в конце концов утвердить ее как главную нравственную ценность человеческой жизни.

Слова αἰδώς и αἰδοῦμαι появляются в трагедии в различных ситуациях, выражая самые разные аспекты социального чувства. В прологе Ипполит наделяет качеством αἰδώς нетронутый луг, посвященный Артемиде. За этим лугом, срывать цветы на котором дозволено лишь тому, кто от природы наделен σωφροσύνη, ухаживает Αἰδώς:

Этот луг нетронутый,
И весной его облетает пчела,

Αἰδώς орошает его речной влагой

Для тех, у кого нет ничего выученного, но у кого в самой их природе

Получила свое место добродетель (τὸ σωφρονεῖν) во всем и навсегда –

Чтобы они там срывали, а плохим нельзя (77-82).

Αἰδώς, выступающий здесь в паре с σωφροσύνη, обозначает главное свойство самих Артемиды и Ипполита – их сексуальную чистоту.

Затем в первом эпизодии Федра стыдится своего любовного безумия, заставившего ее рассказать о тайных желаниях перенестись в мир дикой природы, где пребывает ее возлюбленный Ипполит. Свой стыд Федра называет глаголом αἰδοῦμαι (αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι «Мы стыдимся сказанного мною», 244), который в данном контексте вновь ассоциируется с идеей сексуальной чистоты.

Тот же целомудренный αἰδώς приводит Федру к самоубийству; по словам хора, она убивает себя, «устыдившись своего отвратительного жребия» (δαίμονα στυγνὸν καταιδεσθεῖσα, 772).

Однако понятие αἰδώς применяется в «Ипполите» и к иным ситуациям, не связанным с целомудрием. В первом эпизодии Федра обозначает глаголом αἰδοῦμαι чувство, заставляющее ее удовлетворить настойчивые просьбы кормилицы и рассказать о причине ее болезни – любви к Ипполиту: δώσω· σέβας γὰρ χειρὸς αἰδοῦμαι τὸ σόν «Я уступлю, потому что я уважаю твою почтенную руку» (335). Здесь мы сталкиваемся с другим традиционным случаем αἰδώς – с проявлением уважения к просителю.

Еще один раз глагол αἰδοῦμαι появляется в конце драмы, отмечая перемену в умонастроении Тесея: сначала, узнав об исполнившемся наказании Ипполита, Тесей выказывает радость, но услышав подробный рассказ об этом наказании, выказывает сочувствие, продиктованное αἰδώς:

νῦν δ᾽ αἰδούμενος

θεούς τ᾽ ἐκεῖνόν θ᾽, οὕνεκ᾽ ἐστὶν ἐξ ἐμοῦ,

οὔθ᾽ ἥδομαι τοῖσδ᾽ οὔτ ἐπάχθομαι κακοῖς.

Теперь, испытывая αἰδώς
К богам и к нему, поскольку он рожден мною,
Я не радуюсь этим несчастьям, хотя и не скорблю о них (1258-1260).

В большинстве других драматических ситуаций слово αἰδώς не употребляется, но тем не менее подразумевается, поскольку все они являются примерами наиболее типичных импликаций этого понятия. К таковым ситуациям относятся:

- почтительность Ипполита к Артемиде, наиболее выразительно показанная в прологе. О благочестии (εὐσέβεια), или почтительном отношении к богам, как примере αἰδώς ср. Вакханки 263 (хор, об отношении Пенфея к вакхическим оргиям): τῆς δυσσεβείας. ὦ ξέν᾽, οὐκ αἰδῇ θεοὺς; «Никакого благочестия! Чужестранец, ты не уважаешь (a„dÁi) богов!»

- дружеская забота кормилицы о Федре.

Многие критики порицают кормилицу, противопоставляя ее практицизм и беспринципность высоким моральным устремлениям Федры. Нужно, однако, иметь в виду, что единственный побудительный мотив ее якобы безнравственных поступков – любовь (φιλία) к Федре. Она сама признает свою избыточную φιλία:

Нужно было бы смертным заключать друг с другом
Умеренную дружбу (φιλία)
И не до самого мозга души,
И чтобы любовь в сердце было легко развязывать –
Чтобы ее либо отталкивать, либо напрягать.
А одному человеку мучаться за двоих,

Как я переживаю за нее, -
Это тяжелое бремя (254-260).

Видя, что Федре грозит гибель, кормилица сначала использует все способы, чтобы выяснить у госпожи причины ее болезни. Затем, желая выполнить свой долг любящей служанки до конца и спасти Федру от смерти, кормилица прибегает к последнему средству – пытается свести Федру с Ипполитом. Как она сама объясняет мотивы своего поступка, «сейчас многое поставлено на кон – спасение твоей жизни, и на это не посмотрят недоброжелательно» (496-497).

В то же время в греческом языке, в том числе и в текстах Еврипида, αἰδώς часто ассоциируется и коннотирует с φιλία. В «Алкесте», например, это понятие дважды появляется в связи с φιλία между Адметом и Гераклом (601, 857); в «Гераклидах» (6-8) αἰδώς заставляет Иолая исполнять свой родственный долг и участвовать в походах Геракла – т.е. характеризует отношения φιλία между родственниками.

- верность Ипполита данной им клятве кормилице. Ср. связь αἰδώς с исполнением клятв в «Медее» 439-440:

βέβακε δ᾽ ὅρκων χάρις, οὐδ᾽ ἔτ᾽ αἰδὼς
Ἑλλάδι τᾷ μεγάλᾳ μένει, αἰθερία δ᾽ ἀνέπτα.

Ушла прелесть соблюдения клятв; и αἰδώς
Не остается более в великой Элладе, а улетел в небо.

- финальное прощение Ипполитом Тесея (это значение αἰδώς будет рассмотрено далее в настоящей главе).

С другой стороны, некоторые поступки персонажей оказываются противоположны αἰδώς, обладая признаками ὕβρις. Таковы надменность Ипполита по отношению к Афродите и к женщинам, сводничество кормилицы, противоречащее присущей αἰδώς заботе о сексуальной чистоте, клевета Федры на Ипполита и убийство Ипполита Тесеем.

Чтобы разобраться в логических отношениях, существующих между разными примерами αἰδώς, имеет смысл сначала обратиться к центральному в трагедии моральному рассуждению, имеющему своей темой αἰδώς – к главному монологу Федры в первом эписодии; тем более что именно на той или иной интерпретации этого монолога основывают свои выводы о роли αἰδώς в драме большинство исследователей.

В начале монолога Федра говорит:

ἤδη ποτ᾽ ἄλλως νυκτὸς ἐν μακρῷ χρόνῳ
θνητῶν ἐφρόντισ᾽ ᾗ διέφθαρται βίος.
καί μοι δοκοῦσιν οὐ κατὰ γνώμης φύσιν
πράσσειν κάκιον· ἔστι γὰρ τό γ᾽ εὖ φρονεῖν
πολλοῖσιν· ἀλλὰ τῇδ᾽ ἀθρητέον τόδε·
τὰ χρήστ᾽ ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν,
οὐκ ἐκπονοῦμεν δ᾽, οἱ μὲν ἀργίας ὕπο,
οἱ δ᾽ ἡδονὴν προθέντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ
ἄλλην τιν᾽. εἰσὶ δ᾽ ἡδοναὶ πολλαὶ βίου,
μακραί τε λέσχαι καὶ σχολή, τερπνὸν κακόν,
αἰδώς τε· δισσαὶ δ᾽ εἰσίν, ἡ μὲν οὐ κακή,
ἡ δ᾽ ἄχθος οἴκων· εἰ δ᾽ ὁ καιρὸς ἦν σαφὴς
οὐκ ἂν δύ᾽ ἤστην ταὔτ᾽ ἔχοντε γράμματα.
ταῦτ᾽ οὖν ἐπειδὴ τυγχάνω φρονοῦσ᾽ ἐγώ
οὐκ ἔσθ᾽ ὁποίῳ φαρμάκῳ διαφθερεῖν

ἔμελλον, ὥστε τοὔμπαλιν πεσεῖν φρενῶν.

Уже как-то и прежде в долгие ночные часы
Я размышляла о том, что губит жизнь смертных.
И мне кажется, дела их бывают становятся хуже
Не от природы их сознательных намерений, ведь думать правильно
Свойственно многим. Нет; вот как нужно на это взглянуть:
Мы понимаем и знаем благо,
Но не стараемся, кто-то от лени,
Кто-то, поскольку предпочитает нравственно-прекрасному
Какое-либо другое наслаждение. Есть много наслаждений в жизни:
Долгие беседы и досуг, приятное зло,
И αἰδώς. Их два, один из них не плох,
Но другой – тягость для дома. А если был бы ясен момент,
Их не было бы два с одинаковым названием.
Ну так вот, поскольку таковы мои мысли,
Никакое зелье не смогло бы их погубить
И вернуть меня к прежним взглядам (375-390).

Этот пассаж стал предметом повышенного внимания ученых; ему одному посвящено едва ли не больше исследований, чем всему остальному тексту «Ипполита». Одна из главных причин полемики по поводу этого места заключается в том, что αἰδώς помещен здесь в парадоксальный контекст: понятие это, обозначающее добродетель, неожиданно противопоставлено моральному благу – «нравственно-прекрасному» (τὸ καλόν), и названо наслаждением. Кроме того, в объяснении нуждается замечание Федры о двойном αἰδώς.

Прежде чем обратиться к интерпретации необычной характеристики αἰδώς, необходимо сказать несколько слов об общем моральном содержании данного рассуждения в целом. В основе его лежит противопоставление двух

сил, управляющих человеческими поступками – сознательной моральной воли (γνώμη) и наслаждения (ἡδονή). Случай, который описывает Федра, являет собою пример ἀκρασία «несдержанности»: человек сознает, в чем состоит правильное и нравственное поведение, но наслаждение ослабляет его волю и заставляет совершать неверные поступки.

Описание ἀκρασία, содержащее антитезу γνώμη и ἡδονή, нередко встречается в текстах философов 5 и 4 вв. Например, Платон обсуждает эту антитезу в «Протагоре», представляя ее общепринятым мнением (353b-c), и ставит под сомнение ее справедливость, пытаясь доказать, что все проступки людей обусловлены ошибками их γνώμη. [80]

Из некоторых контекстов у афинских ораторов[81] становится ясно, что наслаждение, в отличие от негативных эмоций, также создающих ἀκρασία – таких, как страх или скорбь – служило обычно отягчающим обстоятельством, и случаи ἀκρασία, в которых реализации правильной моральной воли препятствовало наслаждение, заслуживали осуждения.

Этот общий фон позволяет определить интенцию рассуждения Федры. Ошибки людей, по ее мнению, происходят не от их совершенной моральной испорченности, не от их неверных моральных представлений. Сознательная

---

[80] Я не касаюсь здесь часто обсуждавшегося вопроса о том, можно ли видеть в словах Федры ответ на точку зрения Сократа, изложенную в «Протагоре» (Snell 1948, 125 ff.; 1964, 23 ff.; Dodds 1951, 186 f.; Irwin 1983, 183-197; Holzhausen 1995, 33-35). Я не вижу оснований предполагать, что слова Федры отсылают к высказыванию Сократа (см. убедительную, по моему мнению, критику этой точки зрения Барреттом, Barrett 1964, 228-229); но, в любом случае, решение этого вопроса не столь важно для интерпретации «Ипполита».

[81] Например, в речи Лисия «Об убийстве Эратосфена» собиравшийся наказать Эратосфена за прелюбодеяние Евфилет говорил, обращаясь преступнику: «Не я тебя убью, а государственный закон, который ты преступил, поставив его ниже своих удовольствий (περὶ ἐλάττονος τῶν ἡδονῶν ἐποιήσω)» (1.26). В другой речи того же автора (21.19) наслаждение противопоставлено порядочной и нравственной жизни, и преданность наслаждениям представлена поводом для морального порицания и юридического преследования: «Такова самая тяжелая повинность – постоянно всегда быть порядочным и скромным, не поддаваться наслаждению (μήθ' ὑφ' ἡδονῆς ἡττηθῆναι) и не прельщаться выгодой, но являть себя таким, чтобы никто из граждан не решился бы ни упрекнуть тебя, ни вызвать в суд». См. также Аристотель «Никомахова этика» 1111a32-33.

нравственная воля обращена обычно на благо, однако реализации этой воли препятствует иной, внешний фактор. Этим фактором, впрочем, оказывается не та сила, противостоять которой невозможно, которая заставляет признать поступок невольным и потому оправдать его – не сильные негативные эмоции, незнание или стечение обстоятельств, – но наслаждение, не снимающее ответственности за проступок. Федра видит в уступке наслаждению лишь слабость моральной воли (οὐκ ἐκπονοῦμεν); эту волю следует напрячь, и тогда удастся преодолеть искушения.

Такой смысл рассуждения Федры, естественно, должен быть подчинен драматической логике и обусловлен ситуацией, в которой оказывается в этот момент героиня. Отсылка к нынешнему положению Федры содержится в употребленном ею слове ἄλλως «иначе» во фразе:

> ἤδη ποτ᾽ ἄλλως νυκτὸς ἐν μακρῷ χρόνῳ
> θνητῶν ἐφρόντισ᾽ ᾗ διέφθαρται βίος.
> Уже как-то и прежде [букв. «иначе», «в других случаях»] в долгие ночные часы
> Я размышляла о том, что губит жизнь смертных (375-376).

Как показал Барретт на нескольких аналогичных примерах,[82] слово это имеет коннотацию «и вообще», т.е. подчеркивает, что общие соображения, к которым Федра пришла прежде, так или иначе подтверждаются ее собственным случаем.

Однако даже независимо от того, насколько это рассуждение вызвано предшествующими поступками Федры, о чем я скажу немного позже, оно во всяком случае связано со следующей частью ее монолога, где заходит речь о новом поступке, который решается совершить героиня – о ее самоубийстве. Именно мысль о самоубийстве является главной во второй части монолога, и

[82] См. Barrett 1964, 227, комм. к ст. 375, где в качестве параллелей к подобному употреблению ἄλλως приводятся Платон «Теэтет» 172e, «Законы» 650a, Эсхил «Хоэфоры» 680.

именно самоубийство связывается в сознании Федры с моральным благом (τὸ καλόν в 382), представляясь ей единственным нравственно правильным выбором: «Я решила умереть. Это лучшее из решений – никто не станет спорить (401-402, ср. 419-421). Потому главной интенцией рассуждения Федры должно быть выражение ее готовности с крайним упорством и до конца (ср. ἐκπονοῦμεν) следовать своему сознательному моральному выбору, заключающемуся в самоубийстве.

Теперь обратимся к части пассажа, где перечислены наслаждения (ἡδοναί) – искушения, которые могут мешать осуществлению нравственного замысла. Необычность списка наслаждений (ἀργία «праздность», μακραὶ λέσχαι «длинные разговоры», σχολή «досуг» и αἰδώς) заставляет исследователей по возможности его сокращать. Барретт, например, оставляет среди наслаждений только μακραὶ λέσχαι и σχολή, которые названы сразу после фразы εἰσὶ δ᾽ ἡδοναὶ πολλαὶ βίου, а второе к тому же и прямо охарактеризовано как τερπνὸν κακόν. ἀργία исключается Барреттом на том основании, что ἄλλην τινά может означать не только «другое [наслаждение]», но и «другое [а именно наслаждение]», и потому фразу можно понимать как «одни от праздности, другие – предпочтя моральному благу нечто другое, а именно, наслаждение», не относя к наслаждениям праздность.[83] Ковач возражает на это довольно убедительным аргументом, замечая, что в большинстве примеров употребления подобной конструкции ἄλλος стоит близко к управляющему слову, в то время как здесь оно помещено в эмфатический hyperbaton.[84] Кроме ἀργία, Барретт исключает из числа наслаждений и αἰδώς. По его мнению, αἰδώς τε в начале ст. 385 не следует относить в качестве однородного члена к примерам ἡδοναί в ст. 384, но необходимо считать продолжением конструкции в 382-383: οἱ δ᾽ ἡδονὴν

[83] Barrett 1964, 229, комм. к ст. 381-5.

[84] Kovacs 1980b, 293. Примеры отделения ἄλλος от управляющего слова, конечно, есть (ср., напр., «Одиссея» 6.84: ἅμα τῇ γε καὶ ἀμφίπολοι κίον ἄλλαι), однако нигде мы не встречаем столь подчеркнутого отделения как в данном месте.

προθέντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ ἄλλην τιν᾽. αἰδώς τε в таком случае должно заменять подразумеваемую фразу οἱ δ᾽ αἰδῶ προθέντες; такое изменение грамматической конструкции Барретт объясняет влиянием группы номинативов в ст. 383-384: «Она [Федра], как и публика, уже забыла, какова была грамматическая конструкция в более ранней части списка, и добавляет αἰδώς так, будто бы весь список стоял в номинативе».[85] Ковач справедливо оспаривает этот аргумент: «И мы – публика, и «она» должны быть исключительно забывчивыми, чтобы полтора стиха простых согласованных номинативов могли заставить нас забыть конструкцию». Кроме того, как убедительно замечает Ковач, едва ли кто-либо из публики мог, услышав αἰδώς τε, понять эти слова в значении οἱ δ᾽ αἰδῶ προθέντες – поскольку αἰδώς связывается союзом τε с предыдущим стихом, и соединительный союз τε не может замещать разделительное οἱ δέ.[86]

Очевидно, что в обоих случаях, и с ἀργία, и с αἰδώς, приводимые Барреттом грамматические аргументы должны убеждать не сами по себе. Они лишь дают ему возможность прочитать предложение иначе, не относя эти два понятия к наслаждениям, исходит же он из предполагаемой им логической необходимости исключить ἀργία и αἰδώς из наслаждений.

Если не принимать интерпретации Барретта, мы остаемся перед проблемой достаточно своеобразного и необычного перечня наслаждений. Кроме того, в любом случае требует объяснения, почему αἰδώς противопоставлен моральному благу (τὸ καλόν) и какой смысл Еврипид может вкладывать в слова о «двойном αἰδώς» в 383-387.

Способ решить почти все эти проблемы сразу предложил Уиллинк,[87] которому последовали Клаус[88] и затем Ковач, дополнивший филологические аргументы своих предшественников некоторыми общими соображениями о

[85] Barrett 1964, 230, комм. к ст. 381-385.

[86] Kovacs 1980b, 288.

[87] Willink 1968.

[88] Claus 1972.

поведении и характере Федры.[89] Этот способ заключается в радикальной переинтерпретации всей фразы. Прежде всего, они предлагают понимать под ἄλλην τινά «другое» по отношению не к ἀργία, а к τὸ καλόν, усматривая в τὸ καλόν обозначение одного из наслаждений. В качестве параллели к такой характеристике τὸ καλόν Клаус приводит фрагмент Демокрита 68B207 ἡδονὴν οὐ πᾶσαν, ἀλλὰ τὴν ἐπὶ τῷ καλῷ αἱρεῖσθαι χρεών «Нужно выбирать не всякое наслаждение, а наслаждение нравственно-прекрасным». Ковач упоминает также рассуждение Аристотеля о том, что добродетельный человек получает наивысшее наслаждение от добродетельных поступков («Никомахова этика» 1099a7 сл.); к этим параллелям можно было бы добавить выражение, вложенное Платоном в уста Протагора («Протагор» 351b): «Жить в наслаждениях – это благо … если жить, наслаждаясь нравственно-прекрасным» (τοῖς καλοῖς ... ἡδόμενος).

Вторая идея Уиллинка дополняет первую: он предлагает относить δισσαί не к αἰδώς, а к ἡδοναί. Тогда оказывается, что некоторые наслаждения, или, точнее, некоторые предметы наслаждения, такие как μακραὶ λέσχαι и σχολή, являются дурными, в то время как другие, т.е. τὸ καλόν, благими. При таком прочтении αἰδώς, естественно, должно быть связано с τὸ καλόν и отнесено к благим наслаждениям.[90]

Это толкование позволило Ковачу увидеть в словах Федры утверждение ее морального кредо – признание τὸ καλόν и αἰδώς безусловными ценностями: «Речь Федры показывает ее решительной женщиной, ясно понимающей моральные проблемы, с которыми она

---

[89] Kovacs 1980b.

[90] Едва ли заслуживает специального обсуждения и опровержения точка зрения В. Н. Ярхо, который вслед за Уиллинком относит «двойные» к наслаждениям, но, в отличие от Уиллинка, хочет видеть благие наслаждения в долгих беседах и досуге, а дурное наслаждение – в αἰδώς: «На наш взгляд, Федра мыслит прямо противоположным образом: с ее, женской, точки зрения, в долгих беседах и досуге едва ли может быть какой-нибудь вред для дома; это – невинные развлечения греческой женщины, замкнутой на всю жизнь в четырех стенах гинекея» (Ярхо 2004, 211). У Еврипида досуг вполне определенно назван злом (τερπνὸν κακόν).

сталкивается, готовой к активным действиям. У нее ясное видение … того способа поведения, который необходим, чтобы достичь в жизни τὸ καλόν».[91]

Интерпретация Уиллинка, Клауса и Ковача позволяет снять большинство вопросов, которые ставит перед нами данный пассаж. В нем нет больше парадоксального противопоставления αἰδώς и τὸ καλόν, мы не должны искать варианты для хорошего и дурного αἰδώς, и, наконец, получает смысл включение αἰδώς в число наслаждений. И все же, при всех очевидных выгодах этого толкования, против него можно привести некоторые возражения, которые не позволяют его принять.

Во-первых, характеристика τὸ καλόν как наслаждения всюду, где она появляется, выглядит особым философским тезисом, а не общепринятым мнением. Как кажется, философы хотят специально показать, что можно получать наслаждение, причем наивысшее наслаждение, от нравственных поступков; они отнюдь не обращаются к этой идее как к идее распространенной и всем известной. Еврипид, конечно, не раз вводит в свои драмы современные философские взгляды, однако они нуждаются в некотором пояснении; фраза же οἱ δ᾽ ἡδονὴν προθέντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ ἄλλην τιν᾽ «другие – предпочтя морально прекрасному какое-либо другое наслаждение» может быть прочитана предложенным способом, только если отнесение τὸ καλόν к ἡδονή представляется всем зрителям естественным, несомненным и не вызывающим вопросов.

Несколько возражений можно высказать и против отнесения δισσαί к ἡδοναί. Во-первых, странным тогда выглядит единственное число во фразе ἡ μὲν οὐ κακή, ἡ δ᾽ ἄχθος οἴκων «одно не плохо, другое – тягость для дома», особенно после утверждения εἰσὶ δ᾽ ἡδοναὶ πολλαὶ βίου «есть много наслаждений в жизни». Во-вторых, в предложении δισσαὶ δ᾽ εἰσίν, ἡ μὲν οὐ κακή, ἡ δ᾽ ἄχθος οἴκων логический акцент сделан на втором члене противопоставления, т.е., если речь идет здесь о наслаждениях, на наслаждении дурном – иначе первый член не был бы определен лишь

[91] Kovacs 1980b, 300.

отрицательным образом (οὐ κακή). Если же встать на точку зрения Уиллинка – Клауса – Ковача и полагать, что смысл пассажа – в том, чтобы утвердить αἰδώς и τὸ καλόν в качестве истинной моральной ценности, признав его правильным и хорошим наслаждением, акцент должен был бы падать не на дурные, а на благие наслаждения, и они должны были бы получить не отрицательное, а положительное определение. В-третьих, данная интерпретация совершенно лишает смысла высказывание про καιρός, который служит критерием для различения между дурным и благим видом: εἰ δ᾽ ὁ καιρὸς ἦν σαφής οὐκ ἂν δύ᾽ ἤστην ταὔτ᾽ ἔχοντε γράμματα «А если был бы ясен момент, их не было бы два с одинаковым названием» (386-387). Если благое наслаждение – это добродетель, а дурные наслаждения – болтовня и досуг, то они уже отличаются друг от друга по своему содержанию, независимо от обстоятельств и момента (καιρός), когда их вкушают. Чтобы выйти из этого затруднения, Ковачу приходится принять для слова καιρός совершенно невозможный смысл – «правильный способ называния» (propriety in speaking),[92] и переводить фразу следующим образом: «Если бы был ясен правильный способ называния, то их не было бы два с одними и теми же буквами» (т.е. мы бы называли плохие и хорошие наслаждения разными именами, а не одним общим словом ἡδονή»).

Итак, интерпретацию Уиллинка, Клауса и Ковача приходится отвергнуть,[93] и все парадоксы и проблемы рассматриваемого пассажа остаются неразрешенными. Второе направление в толкованиях данного места ставит своей целью не снять вопросы, но ответить на них исходя из логики всей драмы. К этому направлению можно отнести идеи Доддса, Сигала, Кернса и в некоторой степени Барретта, с той оговоркой, что Барретт, как я уже отметил, стремится избежать отнесения αἰδώς к наслаждениям. Главные вопросы, интересующие этих исследователей, таковы: как объяснить мысль

[92] Kovacs 1980b, 297, n. 19.

[93] См. также критику этой гипотезы в Manuwald 1979, 135 ff.; Craik 1993, 47 f.

Федры о двойном αἰδώς и почему αἰδώς назван наслаждением.[94] Разумнее всего эти два вопроса разделить и разобрать ответы на каждый из них по очереди.

Если мы отказываемся от гипотезы Уиллинка – Клауса – Ковача и предполагаем, что αἰδώς не тождественен τὸ καλόν, но противопоставлен ему, и что суждение Федры о «двух видах» относится не к наслаждению, а к αἰδώς, то естественно считать, что это суждение некоторым образом описывает прежние ошибки героини – иначе появление αἰδώς в ряду негативных мотивов поведения выглядит не только парадоксальным, но и драматически не оправданным. Потому все упомянутые интерпретации αἰδώς в данном пассаже так или иначе связывают это понятие с предшествующим поведением Федры.

Доддс[95] видит в словах Федры о «двойном αἰδώς» отсылку к двум ситуациям, в которых героиня выказала это чувство и где был употреблен глагол αἰδεῖσθαι. Во-первых, после того, как Федра, не сдержав любовного безумия, раскрыла кормилице свои мечты оказаться в мире Ипполита, она, устыдившись своего порыва, говорит: αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι «Мы стыдимся сказанного мною» (244). Этот αἰδώς, сдерживающий проявления ее безумной страсти, Доддс отождествляет с αἰδὼς οὐ κακή в ст. 385. Затем, однако, Федра уступает чувству αἰδώς, вызываемому в ней мольбами кормилицы, и рассказывает о своей страсти, изменяя тем самым способу поведения, который кажется ей единственно правильным – молчать и скрывать свою любовь. Эту уступку Федра объясняет соображениями αἰδώς: σέβας γὰρ χειρὸς αἰδοῦμαι τὸ σόν «я уважаю [букв. «испытываю αἰδώς»] твою почтенную руку» (335). В данном случае, по мнению Доддса, героиня выказывает ту форму αἰδώς, которую в монологе она характеризует как κακή

[94] Я оставляю без внимания точку зрения, согласно которой αἰδώς является здесь метонимическим эвфемизмом для эроса (Craik 1993): такое употребление αἰδώς не имеет никаких параллелей и потому невозможно.

[95] Dodds 1925, 102-103.

и ἄχθος οἴκων (385-386). Если первое проявление αἰδώς было для Федры спасительным, то второе губит ее.

Ковач оспаривает возможность такой отсылки в монологе Федры к ст. 244 и 335, полагая, что «в высшей степени невероятно, чтобы какой-либо зритель при первом представлении, услышав ст. 385 сл., вспомнил о двух мимолетных употреблениях глагола αἰδεῖσθαι, ни одно из которых никак особо не подчеркнуто контекстом».[96] На это, однако, можно возразить, что Еврипид оба раза сценически подчеркивает и обыгрывает понятие αἰδώς. В первом случае употребление глагола αἰδοῦμεθα сопровождается жестом покрывания головы (μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλήν «Матушка, покрой мне опять голову», 243) – жестом, который традиционно выражал это чувство.[97] Во втором случае также зритель не только слышит глагол αἰδεῖσθαι, но видит перед собой целую сцену мольбы, которой сопутствует умоляющий жест прикосновения к правой руке (ср. первую рекцию Федры: ἄπελθε πρὸς θεῶν δεξιᾶς τ᾽ ἐμῆς μέθες «Ради бога, отойди и отпусти мою руку», 333), понятие же αἰδώς было типичным атрибутом этих сцен, описывая уважение к просьбам умоляющих. Кроме того, сам Ковач в конце своей статьи говорит про αἰδώς как про важное тематическое слово драмы: «Это важное слово; оно само и глагол αἰδεῖσθαι встречаются в пьесе несколько раз, и мы можем убедительно говорить о теме αἰδώς».[98] Если, однако, αἰδώς действительно является сознательно проводимым автором мотивом, то очевидно, что Еврипид должен был предполагать за зрителями способность соотносить разные употребления этого слова на протяжении спектакля, тем более что эти употребления подкреплены сценическими жестами.

Усматривать в словах Федры о двойном αἰδώς отсылку к предшествующей сцене, по крайней мере, к проявлению этого чувства в ст. 335, представляется мне вполне логичным. Как уже было отмечено, если

[96] Kovacs 1980b, 289.

[97] Cairns 1996b, 153.

[98] Kovacs 1980b, 302.

Федра не вспоминает здесь о своих прошлых ошибках, которых она намерена впредь избегать, то парадоксальное и подчеркнутое отнесение αἰδώς к наслаждениям, противопоставленным моральному благу, оказывается драматически необоснованным и потому непонятным. Соглашаясь с этой идеей, я, однако, не могу принять некоторых общих выводов, которые делают из нее и сам Доддс, и его последователи.

Доддс полагает, что хороший αἰδώς является внутренним и истинным, а плохой – внешним и ложным. Тем самым, возникает представление об антитезе в драме двух αἰδώς, противоположных по своему содержанию. Конфликт между ними описывается Доддсом как конфликт между стремлением героини к внутренней чистоте и ее вниманием к социальным условностям, т.е. как конфликт между внутренней и внешней моралью. Эта идея Доддса была развита Сигалом и легла в основу его интерпретации и монолога Федры, и всей трагедии в целом.

С точки зрения Сигала, динамика поведения Федры на протяжении пьесы состоит в движении от внутреннего αἰδώς, т.е. αἰδώς, направленного на сохранение внутренней чистоты, к внешнему и конвенциональному αἰδώς, выражающемуся в конце концов в желании любой ценой спасти свою репутацию и приводящему ее к клевете на Ипполита. Забота о репутации постепенно подменяет заботу о подлинной внутренней нравственности. [99] Вслед за Доддсом, Сигал усматривает контраст между внутренней и внешней чистотой в двух употреблениях αἰδεῖσθαι в ст. 244 и 335, и в свете этого контраста трактует слова Федры о двух αἰδώς в 385-386: «Одна сторона этого двойного αἰδώς должна указывать на внимание Федры к мнению других людей, на ее заботу о том, как она выглядит в обществе… Второй αἰδώς должен быть ее внутренним чувством скромности, стыда и целомудрия. Этот хороший αἰδώς, таким образом, тесно связан с ее внутренней чистотой…»[100]

[99] Segal 1970, 281.

[100] Segal 1970, 283-284.

Той же интерпретации в целом следует Кернс, соглашаясь с Сигалом в разграничении «внутреннего» и «внешнего» в поведении Федры, в отождествлении дурного αἰδώς в ст. 385-386 с αἰδώς, проявленным героиней в ст. 335, и в объяснении этого дурного αἰδώς как внешнего и конвенционального: «В ст. 335 αἰδώς связан, на поверхностном уровне, с внешним ритуалом, и, в более глубоком смысле, с репутацией, а не с моральным характером поведения. Следовательно, αἰδώς, который противостоит τὸ καλόν, – это тот, который связан с внешним аспектом поведения человека, со стремлением хорошо выглядеть в глазах других людей».[101]

С такой точкой зрения, однако, невозможно согласиться сразу по нескольким причинам.

Во-первых, у нас нет никаких оснований усматривать в αἰδώς Федры по отношению к кормилице проявление того же внимания ко внешней репутации, которое заставит героиню впоследствии погубить Ипполита. Скорее напротив, удовлетворив просьбу кормилицы и рассказав ей о своей любви, Федра жертвует своей репутацией.[102] Забота Федры о своей

---

[101] Cairns 1993, 333.

[102] Чтобы как-то аргументировать свою мысль о связи αἰδώς в ст. 335 с последующим желанием Федры достойно выглядеть в чужих глазах, Кернс делает совсем невозможное предположение: по его мнению, Федра признается кормилице, поскольку она уверена, что признание это, будучи признанием в ее сопротивлении страсти, принесет ей почет. Тем самым, Федра, по мнению Кернса, соглашается с уговаривающей фразой кормилицы οὔκουν λέγουσα τιμιωτέρα φανῇ; «Так разве ты не окажешься еще более достойной почета, если расскажешь?» (332), отвечающей на реплику самой Федры τὸ μέντοι πρᾶγμ᾽ ἐμοὶ τιμὴν φέρει «Это дело несет мне почет» (329). Такое прочтение данного обмена репликами никак не может быть верным. «Дело», о котором говорит Федра, – это ее попытка сдержать и одновременно скрыть свою страсть, и парадоксальная особенность положения героини заключается как раз в том, что это «дело» может нести ей почет, только пока она о нем молчит; рассказав о нем, она сразу же выдаст тайну своей порочной любви, и репутация ее пострадает. Именно поэтому Федра прилагает все возможные усилия, чтобы скрыть любовь, стыдится невольно высказанных ею мечтаний попасть в мир Ипполита (244), молчит на протяжении шестидесяти стихов (250-310), и лишь вопреки своей воле прерывает молчание в ст. 310, услышав имя Ипполита. Наконец, Федра сама вполне определенно говорит, что открыть тайну в ее ситуации есть зло: «Плохой, плохой будет тебе эта новость, если ты ее узнаешь, бедняжка» (327). Кормилица же не догадывается об этой особенности положения Федры и следует обычной логике – если само «дело»

репутации действительно занимает важное место в сцене ее беседы с кормилицей, однако выражается эта забота не в уступке просьбам кормилицы, а наоборот, в молчании и утаивании страсти. Если какое-то проявление αἰδώς в первом эпизодии и предвосхищает последующее поведение героини – ее стремление любой ценой избежать разглашения тайны, что приводит в конце концов к губительной клевете на Ипполита – то таковым оказывается не «дурной» αἰδώς в ст. 335, а «благой» αἰδώς в ст. 244, т.е. стыд после невольных признаний. Мнение Доддса, Сигала и Кернса, что αἰδώς в ст. 244 есть αἰδώς «внутренний», ошибочно, поскольку Федра стыдится здесь не столько самой испытываемой ею страсти, сколько того внешнего выражения, которое находит эта страсть – своих безумных признаний, высказанных в присутствии других людей (αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι «Мы стыдимся сказанного мною»).[103] Этот αἰδώς заставляет героиню не исторгнуть из души порочную страсть, добиваясь внутренней чистоты, как полагает Сигал,[104] но не давать этой страсти внешнего выхода, ни в поступках, ни в словах.

достойное, то и рассказ о нем должен принести Федре добрую славу. Таким образом, соображение в ст. 332 – не более чем заблуждение, вызванное непониманием ею реального положения Федры. Заблуждение это встает в один ряд с другими ошибочными предположениями кормилицы, например, о том, что Федра больна женской болезнью (293-294), что ей следует обратиться к врачам (295-296), что причина ее недуга – измены Тесея. О роли, которую играют в драме заблуждения, см. гл. 1.

[103] Ковач справедливо возражает Доддсу: «Предполагаемый внутренний αἰδώς в ст. 244 совершенно определенно относится к стыду Федры по поводу безумных слов, сказанных ею в присутствии других. Здесь нет ничего специфически внутреннего, как должно было бы быть по мнению Доддса» (Kovacs 1980b, 289).

[104] Сигал полагает, что Федра своей фразой, сказанной ею кормилице: χεῖρες μὲν ἁγναί, φρὴν δ᾽ ἔχει μίασμά τι «Руки мои чисты, но на душе пятно» (317) выражает свое стремление к внутренней чистоте (Segal 1970, 281), т.е. что она произносит эти слова с интонацией самоосуждения, не желая мириться с пятном на своей душе. Затем Сигал приравнивает «внутреннюю чистоту» к нравственной чистоте, понимая под «душой» (φρήν) «духовную» (“spiritual”) жизнь Федры, и утверждает, что Федра в начале драмы этой чистотой обладала, потеряв ее впоследствии. Это мнение, однако, основано на ошибочном отождествлении «внутреннего» и нравственного и на столь же ошибочном представлении о психологической и нравственной трансформации, которую будто бы переживает героиня. Характер Федры с самого начала обнаруживает раздвоенность: порочному «внутреннему», т.е. страсти, владеющей ее душой (φρήν), противостоит добродетельное «внешнее» (χεῖρες) – ее поведение. Произнося слова χεῖρες μὲν ἁγναί, φρὴν δ᾽ ἔχει μίασμά τι «Руки мои чисты, но на душе пятно», Федра не высказывает желания очистить душу, даже если и сожалеет о

Противопоставление «внутреннего» αἰδώς в ст. 244 и «внешнего» в ст. 335 оказывается, таким образом, своего рода научной фикцией, и потому не может объяснять фразу о двух αἰδώς в монологе Федры. Помимо этого, можно привести еще два серьезных возражения против той интерпретации рассматриваемого пассажа, которую предлагают Доддс, Сигал и Кернс.

своей внутренней порочности; смысл всего поведения героини, отраженный и в данной фразой, состоит в том, чтобы вопреки «внутренней» порочности совершать добродетельные поступки (ср. ἐκ τῶν γὰρ αἰσχρῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα «Мы мастерим достойное из постыдного», 331). «Внутреннее» (φρήν) при этом никак не тождественно подлинно нравственному; напротив, подлинно нравственным (ἐσθλά) оказывается «внешнее», т.е. добродетельное поведение, противостоящее запятнанности души.

Фразу ἐκ τῶν γὰρ αἰσχρῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα «Мы мастерим достойное из постыдного», 331, кстати, Сигал трактует также невозможным образом. Желая увидеть в ней выражение заботы о внутренней чистоте, составляющей, по его мнению, суть поведения Федры в первом эписодии, Сигал понимает под «достойным» (ἐσθλά) внутреннюю нравственность («inward ἐσθλά»), а под «постыдным» (αἰσχρά) – поступки внешне безнравственные, т.е. противоречащие условной общепринятой морали. Говоря об αἰσχρά, по мнению Сигала, Федра имеет в виду свое будущее самоубийство. Общий смысл фразы Сигал описывает следующим образом: «Начальной целью Федры является сохранить подлинную внутреннюю нравственность ценой поступка, являющегося внешне безнравственным (т.е. погибнув жалкой смертью)». Против такой интерпретации, однако, говорит тот контекст, в котором звучит данная реплика. В своей предыдущей реплике Федра заявила, что ее поведение, смысл которого она не хочет разглашать, тем не менее делает ей честь (τὸ μέντοι πρᾶγμ᾽ ἐμοὶ τιμὴν φέρει, 329). На эти слова кормилица реагирует удивленным вопросом: κἄπειτα κρύπτεις χρήσθ᾽ ἱκνουμένης ἐμοῦ; «И ты при этом скрываешь, хотя я прошу тебя о том, что тебе же во благо?» (330). Тогда Федра произносит фразу: ἐκ τῶν γὰρ αἰσχρῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα «Мы мастерим достойное из постыдного», которая должна объяснять, почему она все же скрывает свое состояние или свои поступки несмотря на то, что они должны делать ей честь. Причина – в том, что материалом для этих достойных поступков служит «постыдное», о котором лучше молчать. Под «постыдным», следовательно, Федра может подразумевать только то, что она в данный момент скрывает, т.е. никак не самоубийство, а порочное чувство, оскверняющее ее душу.

Стоит заметить, кстати, что данная реплика Федры несет в себе двойной смысл, отражающий то тождество благородного поведения и сокрытия, которое характеризует положение героини. С одной стороны, под «достойным» (ἐσθλά) можно понимать борьбу Федры со страстью: героиня молчит о своем достойном поведении, поскольку оно вытекает из постыдного чувства. С другой стороны, «достойное» может характеризовать ту видимость добродетели, которую создает Федра своим молчанием: она молчит, скрывая свои постыдные чувства, и своим молчанием творит достойное из постыдного. Этот второй смысл подчеркивается употреблением глагола μηχανώμεθα «мы мастерим» с его обычной коннотацией хитрости и коварства. Тем самым, фраза эта оказывается в одном ряду с другими двусмысленными репликами Федры (см. главу 4 первого раздела), подготавливающими зрителей к ее будущему обману, целью которого также будет скрыть постыдное чувство и который она также будет рассматривать как достойный поступок.

Если предполагать, что под дурным αἰδώς в ст. 385 подразумевается внешний и конвенциональный αἰδώς, т.е. то повышенное внимание к репутации, которое впоследствии приведет Федру к преступлению против Ипполита, то данное моральное рассуждение героини оказывается драматически абсурдным. Получается, что Федра на опыте убедилась в опасности этого внешнего αἰδώς, заставившего ее сделать ненужное признание. Очевидно при этом, что впредь она намерена избегать подобных ошибок – об этом свидетельствуют и тон ее речи,[105] и логическая связь ее общих моральных рассуждений со второй частью монолога. Но почему же тогда Федра повторяет свою ошибку и клевещет на пасынка, спасая свою репутацию? Можно было бы предположить, что дурной αἰδώς вновь действует так же, как и в первый раз – подчиняет себе волю героини, не позволяя ей поступать в согласии с ее верными сознательными намерениями (γνώμη). Однако если в первом случае, в беседе с кормилицей, проявление ἀκρασία было достаточно очевидным (Федра знала, что ей не следует признаваться, и пыталась избежать признания, но уступила αἰδώς), то в ситуации с клеветой на Ипполита никакой ἀκρασία уже нет. Федра сознательно губит Ипполита, полагая, что именно в этом поступке и заключается для нее моральное благо:

Я придумала средство от этого несчастья,
Чтобы и детям позволить жить в почете,
И самой получить пользу, какую могу в нынешних обстоятельствах.
Ради одной жизни я не буду позорить Критский дом
И не предстану пред глазами Тесея
С постыдными делами (716-721).

[105] Ср. 388-390: «Ну так вот, поскольку таковы мои мысли, никакое зелье не смогло бы их погубить и вернуть меня к прежним взглядам».

Наконец, против интерпретации двух αἰδώς как «внешнего» и «внутреннего» можно привести то же возражение, что и против отнесения δισσαί к ἡδοναί: если под двумя αἰδώς подразумевать два вида, разные по своему содержанию, то бессмысленной становится фраза Федры, полагающая различительным критерием дурного и хорошего αἰδώς обстоятельства и правильный момент (καιρός). Внешний и конвенциональный αἰδώς всегда был бы плох, внутренний и моральный всегда хорош, и знание правильного момента для каждого из них было бы излишним.

Статья Доддса положила начало еще одному роду ошибок, присутствующих в большинстве исследований данного пассажа – поиску обязательной связи αἰδώς с какими-либо определенными позитивными удовольствиями. Совершенно справедливо включая αἰδώς в число называемых Федрой наслаждений, Доддс решил найти основания для такой необычной характеристики этого чувства. Поскольку общий смысл трагедии он усматривает в изображении подавленной сексуальности, это значение он проецирует и на рассуждение Федры. По его мнению, «дурной» конвенциональный αἰδώς, проявленный Федрой в ст. 335, характеризуется как наслаждение, поскольку он дает выход подавляемому желанию эротической исповеди. Убедительные аргументы против этого мнения сформулировал Ковач. Во-первых, предполагаемое Доддсом скрытое желание Федры рассказать о своей страсти нигде в тексте не упоминается, так что взгляд этот основан на достаточно произвольном понимании психологии героини. Но самое главное возражение состоит в том, что Доддс смешивает случайное с сущностью. Предложенная им связь между уважением к просьбе и удовлетворением желания исповеди является не необходимой, а случайной, подобно тому, как, например, если я обязан посетить званый ужин и использую эту социальную обязанность как повод, чтобы наесться и напиться, неправильно было бы называть опасным

наслаждением и искушением не еду и напитки, а само мое чувство социального долга.[106]

Более тонкое объяснение, почему конвенциональный αἰδώς в ст. 335 может быть назван наслаждением, предлагает Сигал. По его мнению, этот αἰδώς является одним из социальных наслаждений: Федре приятно получить одобрение окружающих, исполнив требуемые в обществе условности.[107] Это объяснение, однако, совершенно не согласуется с драматическим развитием сцены между Федрой и кормилицей. Вместо одобрения Федра слышит от кормилицы и хора слова ужаса, лишь умножающие ее страдания, так что ни о каком «социальном удовольствии» здесь нет и речи. Такую реакцию героиня предвидит (κάκ᾽, ὦ τάλαινα, σοὶ τάδ᾽, εἰ πεύσῃ, κακά «Плохой, плохой будет тебе эта новость, если ты ее узнаешь, бедняжка», 327) и потому до последнего момента старается избежать признания. Конечно, негативная реакция кормилицы вызвана не исполнением Федрой ее социального долга, а содержанием ее признания, но тем не менее вся сцена настолько подчинена одной эмоции, эмоции горя и ужаса, что видеть здесь какое бы то ни было удовольствие совершенно невозможно.

Мне представляется ошибочным само исходное стремление Доддса и Сигала связывать αἰδώς с какими-либо удовольствиями, сопутствующими проявлению этого чувства. Федра называет наслаждением сам по себе αἰδώς, и стоит посмотреть, почему это оказывается возможным.

В греческом языке понятие ἡδονή «наслаждение» было тесно связано с ἐπιθυμία «желание»: удовлетворение желания обязательно предполагает наслаждение.[108] Называя αἰδώς наслаждением, Федра подчеркивает, что мы можем испытывать желание проявить αἰδώς – желание, удовлетворение которого, подобно удовлетворению любого другого желания, приносит

---

[106] Kovacs 1980b, 290.

[107] Segal 1970, 284-285.

[108] Есть множество пассажей, например, у Платона, где ἡδονή сочетается с ἐπιθυμία; см. «Государство» 328d, 430e, 431b, 431d и др., «Горгий» 484d, 491d, 497c и др. В «Филебе» 34c ff. мы встречаем подробное физическое описание ἡδονή, и здесь также ἡδονή и ἐπιθυμία стоят вместе.

наслаждение. Доддс прав, когда он связывает ἡδονή с удовлетворением желаний, но он ошибается, когда хочет увидеть в Федре какие-либо еще желания кроме самого желания проявить αἰδώς. Именно это желание испытывает она в ст. 335, затем удовлетворяет его и потому объясняет свой потсупок как уступку наслаждению.

Разумеется, вопреки мнению Сигала, ἡδονή не несет здесь никакого эмоционального содержания. Вся сцена беседы Федры с кормилицей окрашена в мрачные тона; Федра не может испытывать никакого позитивного наслаждения. Героиня включает свой αἰδώς в число наслаждений только для того, чтобы показать, что он является искушением, он рождает желание, причем дурное желание, заставляющее поступать вопреки разумной моральной воле (γνώμη).

Подведем теперь некоторые промежуточные итоги. αἰδώς назван Федрой наслаждением, но не потому, что он связан с каким-либо конкретным наслаждением, но чтобы представить его объектом неразумного желания, т.е. искушением. Тем самым, понятие это вводится в традиционную антитезу сознательной моральной воли и наслаждения (γνώμη/ἡδονή), описывающую состояние утраты самоконтроля (ἀκρασία). Затем, естественно предполагать, что рассуждение Федры имеет какое-то отношение к ее ошибочному поведению в предшествующей сцене с кормилицей; возможно, оно отсылает к αἰδώς в ст. 335. Остается теперь уточнить, какой именно смысл вкладывает героиня в понятие дурного αἰδώς, каким образом он противопоставлен τὸ καλόν и что имеет в виду Федра, говоря о двух αἰδώς.

Начнем с последнего из этих вопросов. Я попытался показать, что видеть в благом и дурном αἰδώς оппозицию внутренней подлинной и внешней конвенциональной добродетели сразу по нескольким причинам невозможно. Однако больше того, упоминаемые Федрой два αἰδώς вообще не могут быть различными по своему содержанию, поскольку тогда лишается смысла фраза про καιρός. Только καιρός, т.е. момент времени, или обстоятельства, в которых проявляется αἰδώς, служит критерием для

различения благого и дурного αἰδώς. Если же Федра не может разделять αἰδώς по его содержанию, она должна противопоставлять их только по признаку оценочному. Другими словами, есть два αἰδώς, поскольку αἰδώς может быть или благим, или дурным, а оказывается он тем или иным в зависимости от обстоятельств. Если было бы ясно, в каких обстоятельствах следует, а в каких не следует проявлять αἰδώς, то их не было бы два – при верном понимании момента всякий случай этого чувства оказывался бы хорошим и правильным.

Посмотрим теперь, какое отношение фраза о двух αἰδώς может иметь к предыдущей сцене трагедии и чем αἰδώς может быть плох.

Барретт[109] предложил сопоставить высказывание Федры с одним пассажем из «Трудов и дней» Гесиода, в котором также высказана мысль об амбивалентности αἰδώς. Гесиод советует работать и зарабатывать себе богатство, не подчиняясь ненужному αἰδώς – чувству, которое иногда приносит пользу, но иногда причиняет вред:

> αἰδὼς δ' οὐκ ἀγαθὴ κεχρημένον ἄνδρα κομίζει,
> αἰδώς, ἥ τ᾽ ἄνδρας μέγα σίνεται ἠδ᾽ ὀνίνησιν.

> Недобрый αἰδώς ведет бедняка –
> αἰδώς, который может приносить как пользу, так и большой вред (317-318).

Этот плохой αἰδώς, причина бедности, противопоставляется Гесиодом смелости (θάρσος), приносящей богатство: αἰδώς τοι πρὸς ἀνολβίῃ, θάρσος δὲ πρὸς ὄλβῳ «αἰδώς у бедности, смелость у богатства» (319). Очевидно, Гесиод имеет в виду такую коннотацию αἰδώς, как неуверенность и нерешительность

[109] Barrett 1964, 230, комм. к ст. 385-386.

– состояние, заставляющее человека колебаться и мешающее ему действовать по его собственной инициативе.[110]

Перенося это значение αἰδώς на его употребление в монологе Федры, Барретт высказывает предположение, что Федра описывает таким образом вообще свой характер и все свое поведение: она недостаточно сопротивляется страсти, она медлит с самоубийством, позволяет кормилице выведать ее тайну и не удерживает кормилицу от разговора с Ипполитом, хотя и догадывается о ее своднических намерениях.

С такой интерпретацией сложно согласиться. Слово αἰδώς само по себе едва ли может обозначать «нерешительность». У Гесиода «нерешительность» оказывается лишь коннотацией, которую получает αἰδώς в определенной и достаточно специфической ситуации. Собственно говоря, αἰδώς у него обозначает, как всегда, внимание к чужому достоинству, но поэт подчеркивает, что это внимание может выражаться в ситуации бедняков в чрезмерном ощущении своего низкого социального положения, что лишает их необходимой смелости и инициативы. Таким образом, семантический оттенок «нерешительности», позволяющий Гесиоду противопоставить αἰδώς и θάρσος, является лишь сопутствующим смыслом, в некоторых ситуациях вытекающим из главного и обычного значения αἰδώς – социального чувства, выражающегося во внимании к статусу других людей. К положению и поведению Федры гесиодовский αἰδώς неприменим. Даже если она действительно ведет себя нерешительно (с чем тоже можно было бы поспорить), то нерешительность эта в большинстве случаев, указанных Барреттом, не происходит от внимания к другим, а потому никак не может быть названа αἰδώς. Абсурдно было бы говорить, что αἰδώς препятствует Федре в ее борьбе со страстью или удерживает ее от немедленного самоубийства.

Стоит отметить, что точка зрения Барретта в большой степени обусловлена толкованием пассажа о двойном αἰδώς, которое содержится у

[110] См. Sinclair 1925, 148.

Плутарха в его сочинении «О моральной добродетели», 448f. Барретт ссылается на слова Плутарха как на «лучший комментарий» к рассматриваемому пассажу.

Плутарх говорит следующее:

ὁ δ᾽ εἰπών

αἰδώς τε· δισσαὶ δ᾽ εἰσίν, ἡ μὲν οὐ κακὴ

ἡ δ᾽ ἄχθος οἴκων

ἆρ' οὐ δῆλός ἐστι συνῃσθημένος ἐν ἑαυτῷ τοῦτο τὸ πάθος πολλάκις μὲν ἀκολουθοῦν τῷ λόγῳ καὶ συγκατακοσμούμενον, πολλάκις δὲ παρὰ τὸν λόγον ὄκνοις καὶ μελλήσεσι καιροὺς καὶ πράγματα λυμαινόμενον;

Разве не очевидно, что тот, кто сказал слова:

И αἰδώς. Их два, один не плох,
Другой – тягость для дома.

ощущал в себе самом эту эмоцию, часто упорядоченную и находящуюся в согласии с разумом, но часто наперекор разуму нерешительностью и задержками губящую удачные моменты и дела.

Даже если оставить в стороне стоические идеи, лежащие в основе этой интерпретации (приводимая здесь стоическая антитеза ἀκολουθοῦν τῷ λόγῳ и παρὰ τὸν λόγον в общем-то никак не может исказить смысл пассажа из Еврипида), нельзя не обратить внимание на то, что Плутарх в своей трактовке исходит из неверного понимания следующей и не цитируемой им фразы о καιρός. Плутарх видит в словах Федры εἰ δ᾽ ὁ καιρὸς ἦν σαφής не указание на критерий, отличающий хороший αἰδώς от дурного, а описание следствия, проистекающего от дурного αἰδώς. Согласно его трактовке, неясность καιρός не ведет к ошибочным проявлениям αἰδώς, а наоборот,

вызвана ими: дурной αἰδώς, по его словам, «портит καιρός» (καιροὺς καὶ πράγματα λυμαινόμενον), т.е. мешает правильно оценивать и соблюдать его. Именно на такой своеобразной интерпретации и основано понимание αἰδώς как чувства, приводящего к нерешительности и промедлениям (ὄκνοις καὶ μελλήσεσι).

Итак, значение «нерешительности» для плохого αἰδώς столь же невозможно, сколь и значение внешней и конвециональной добродетели. И все же один из примеров неправильного αἰδώς, приводимых Барреттом, представляется мне совершенно верным. Это уступка Федры мольбам кормилицы, выразившаяся в ее любовном признании. Во-первых, ответ Федры на просьбу является типичным примером αἰδώς и прямо назван αἰδώς самой героиней. Во-вторых, ее поведение в этой сцене со всей очевидностью изображается автором как ἀκρασία, т.е. то самое состояние, которое она описывает в своем большом монологе. Федра понимает, что ей не следует признаваться, вся ее сознательная воля направлена на сохранение тайны, но все же уступает искушению αἰδώς.

Соотнесение плохого αἰδώς с поведением Федры в сцене с кормилицей позволяет понять и весь необычный перечень ἡδοναί в ее моральном рассуждении в большом монологе. Этот перечень характеризует ее собственное состояние, причем каждое предыдущее наслаждение в нем относится к следующему как более общее к более частному и как условие к следствию. Барретт прав, замечая про эти примеры: «Ее примеры представляют собой столь нетипичный набор, что мы сразу же узнаем, чем они являются – искушениями ее монашеской жизни; под ее обобщениями, при всем их общем значении, скрываются ее собственные обстоятельства и ее собственный характер».[111] Однако примеры эти не просто описывают жизнь Федры вообще, но все более и более отчетливо связывают данное рассуждение с предшествующей сценой. «Праздность» (ἀργία) представляет собой наиболее общий негативный фактор. Очевидно, она вводится в

[111] Barrett 1964, 229, комм. к ст. 381-385.

качестве антитезы к слову ἐκπονοῦμεν, рядом с которым она названа (οὐκ ἐκπονοῦμεν δ᾽, οἱ μὲν ἀργίας ὕπο «Но не стараемся, кто-то от лени» 381): ἐκπονεῖν «стараться» предполагает усилия, ἀργία – отсутствие усилий. σχολή «досуг» схоже с ἀργία, однако несет в себе уже не общий психологический, а конкретный ситуативный смысл, и является, в свою очередь, обстоятельством и условием для еще более частного фактора – μακραὶ λέσχαι, отсылающим к беседе Федры с кормилицей (логичнее было бы сначала назвать σχολή и затем уже μακραὶ λέσχαι; переставляя их местами, Еврипид строит фигуру hysteron proteron). Наконец, μακραὶ λέσχαι служат таким же обстоятельством и условием для главного наслаждения – αἰδώς, т.е. случившейся в процессе этой беседы уступки мольбам кормилицы.

Интерпретация дурного αἰδώς в связи со ст. 335 представляется мне наиболее очевидной и простой. В принципе, она лежит в основе и точки зрения Доддса, Сигала и Кернса, ошибка которых только в том, что они добавляют излишние соображения о содержательном отличии дурного αἰδώς от благого. Не уверен я, впрочем, и в справедливости их идеи о том, что хороший αἰδώς должен отсылать к ст. 244. Видеть такую отсылку в принципе можно, но едва ли необходимо. Смысл слов Федры об αἰδώς – показать, что это чувство, обычно являющееся благим и признаваемое всеми за добродетель, иногда, напротив, противоречит моральному благу. Барретт справедливо заметил, что «Федру, конечно, интересует только дурной αἰδώς; она упоминает благой αἰδώς только ради различения».[112]

Смысл рассуждения Федры можно пересказать следующим образом. αἰδώς, обычно хорошее и достойное чувство, в некоторых ситуациях и при определенном стечении обстоятельств (καιρός) 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.

[112] Barrett 1964, 230, комм. к ст. 385-386.

Эта интерпретация слов Федры позволяет сблизить данный пассаж с одним местом из «Медеи», где также высказана мысль об амбивалентности αἰδώς. С моей точки зрения, амбивалентность αἰδώς имеет в «Медее» почти тот же смысл, что и в «Ипполите», тем более что утверждается она в схожей драматической ситуации.

В первом эписодии «Медеи» царь Креонт приговаривает Медею к изгнанию, опасаясь зла, которое может причинить разгневанная героиня его семье. Медея просит царя позволить ей остаться; не сумев убедить его аргументами, она обращается к нему с мольбою, сопровождая ее просительным жестом (μή, πρός σε γονάτων τῆς τε νεογάμου κόρης «Не надо! Умоляю тебя твоими коленями и новобрачной дочерью!», 324), и взывает к его чувству αἰδώς (ἀλλ᾽ ἐξελᾷς με κοὐδὲν αἰδέσῃ λιτάς; «Неужели ты изгонишь меня и не проявишь αἰδώς к моим мольбам?», 326). Эта сцена и драматически, и лексически перекликается со сценой умоления кормилицей Федры: ср., напр., схожие реакции Креонта, τί δ᾽ αὖ βιάζῃ κοὐκ ἀπαλλάσσῃ χερός; «Зачем ты совершаешь насилие и не отпускаешь мою руку?», «Медея» 339, и Федры, τί δρᾷς; βιάζῃ χειρὸς ἐξαρτωμένη; «Что ты делаешь? Ты совершаешь насилие, схватив за руку!», «Ипполит» 325. Наконец, когда Медея ограничивается просьбой оставить ее хотя бы на один день, Креонт сдается. Уступая, он произносит реплику, по содержанию совершенно совпадающую со словами Федры из ее большого монолога:

ἥκιστα τοὐμὸν λῆμ᾽ ἔφυ τυραννικόν,
αἰδούμενος δὲ πολλὰ δὴ διέφθορα·
καὶ νῦν ὁρῶ μὲν ἐξαμαρτάνων, γύναι,
ὅμως δὲ τεύξῃ τοῦδε.

Мой характер по природе своей совсем не тиранический.
Проявляя αἰδώς, я много напортил.
И сейчас я вижу, что ошибаюсь, женщина,

Но все равно ты получишь то, о чем просишь (348-351).

Во-первых, Креонт говорит здесь про тот же губительный αἰδώς, что и Федра, – про αἰδώς к просителю, заставляющий совершить неверный поступок. Под влиянием этого чувства он точно так же уступает просьбам Медеи, как и Федра просьбам кормилицы. Во-вторых, слово διέφθορα «напортил» в ст. 349 являет собой несомненную параллель к фразе Федры θνητῶν ἐφρόντισ᾽ ᾗ διέφθαρται βίος «Я размышляла о том, что губит жизнь смертных» («Ипполит» 376). Наконец, что любопытнее всего, Креонт помещает губительный αἰδώς в такое же описание ἀκρασία («несдержанности»), что и Федра: он знает, как было бы правильно поступить, понимает, что совершает ошибку, но все равно делает ее, повинуясь чувству αἰδώς:

καὶ νῦν ὁρῶ μὲν ἐξαμαρτάνων, γύναι,
ὅμως δὲ τεύξῃ τοῦδε·

И сейчас я вижу, что ошибаюсь, женщина,
Но все равно ты получишь то, о чем просишь (350-351).

Сходство двух пассажей и двух ситуаций столь очевидно, что заставляет именно в свете этой аналогии трактовать дурной αἰδώς Федры. Больше того, хронологическая близость двух трагедий позволяет нам предположить, что мы встречаемся здесь с автореминисценцией, т.е. что рассуждение о дурном αἰδώς перенесено автором из одной трагедии в другую. Однако между высказываниями об αἰδώς в «Медее» и «Ипполите» есть и одно весьма существенное различие.

Креонт упоминает только о практическом вреде, который причиняет порой αἰδώς, и не вкладывает в свои слова никакого морального смысла. Напротив, αἰδώς для него всегда морально хорош. О своем характере,

которому присуще это чувство, он говорит: ἥκιστα τοὐμὸν λῆμ᾽ ἔφυ τυραννικόν «Мой характер по природе своей совсем не тиранический», употребляя слово τυραννικόν, которое предполагает безусловное моральное осуждение противоположного его натуре «тиранического нрава». С другой стороны, во фразе αἰδούμενος δὲ πολλὰ δὴ διέφθορα «Проявляя αἰδώς, я много напортил» глагол διέφθορα «напортил» имеет исключительно практический и никак не моральный смысл.[113]

Федра, напротив, помещает это заимствованное из «Медеи» рассуждение в контекст нравственной антитезы между сознательной моральной волей (γνώμη) и моральным благом (τὸ καλόν), с одной стороны, и наслаждением, с другой. От такого переноса высказывания об αἰδώς из практического контекста в моральный проистекает морально-практическая двусмысленность всего в целом пассажа «Ипполита», на которую обратил внимание еще Барретт.[114] Рассуждение Федры содержит либо переходы от практического значения к моральному, либо амбивалентные выражения, допускающие оба значения. В ст. 376 θνητῶν ἐφρόντισ᾽ ᾗ διέφθαρται βίος «Я размышляла о том, что губит жизнь смертных» глагол «губить» (διέφθαρται), как отмечает Барретт, «мог бы сам по себе относится и к крушению их судьбы, и к испорченности их поведения; Федра имеет в виду второе, но

[113] Практическая двойственность αἰδώς была, по-видимому, традиционным топосом: помимо «Медеи» стоит вспомнить и приводившуюся выше цитату из «Трудов и дней» Гесиода, 318, и, наконец, пассаж из 24 песни «Илиады», в котором употреблена та же формульная конструкция о двойственности αἰδώς – пассаж, где Аполлон, обвиняя Ахилла, измывающегося над телом Гектора, в отсутствии у того жалости и αἰδώς, замечает между прочим, что αἰδώς может приносить и вред, и пользу ὣς Ἀχιλεὺς ἔλεον μὲν ἀπώλεσεν, οὐδέ οἱ αἰδὼς / γίγνεται, ἥ τ᾽ ἄνδρας μέγα σίνεται ἠδ᾽ ὀνίνησι, 24.44-45). Ср. также место из «Одиссеи» (17.347), напоминающее пассаж Гесиода уже не лексически, но по содержанию. Телемах, рассуждая о том, как переодетый нищим Одиссей будет просить подаяния у пирующих женихов, утверждает, что нищему αἰδώς не приносит блага (αἰδὼς δ' οὐκ ἀγαθὴ κεχρημένῳ ἀνδρὶ παρεῖναι). Еврипид использует тот же топос в «Эрехтее», фр. 365 (αἰδοῦς δὲ καὐτὸς δυσκρίτως ἔχω πέρι· / καὶ δεῖ γὰρ αὐτῆς κἄστιν αὖ κακὸν μέγα «Я и сам не могу разобраться в αἰδώς – и нужен он, и в то же время он – большое зло»), хотя здесь контекст не позволяет нам точно определить, какая именно амбивалентность, практическая или моральная, имеется в виду.

[114] Barrett 1964, 227-228, комм. к ст. 376 и 377-381.

употребление амбивалентного слова тем более естественно, что по крайней мере в ее собственном случае оба значения неразрывно связаны».[115] В следующей фразе καί μοι δοκοῦσιν οὐ κατὰ γνώμης φύσιν / πράσσειν κάκιον «и мне кажется, дела их становятся хуже не от природы их сознательных намерений» (377-378) Барретт, склоняясь к моральной интерпретации, меняет рукописное κάκιον на κακίον᾽, что дает смысл «они поступают плохо». Однако, учитывая устойчивость выражения κακῶς πράττειν и присутствующее во всем рассуждении неразрывное единство морального и практического смыслов, стоит, возможно, оставить традиционное чтение πράσσειν κάκιον и предполагать здесь переход к практическому значению. Далее, в предложении ἔστι γὰρ τό γ᾽ εὖ φρονεῖν / πολλοῖσιν «думать правильно свойственно многим» глагол εὖ φρονεῖν амбивалентен, поскольку может обозначать как практическую, так и нравственную мудрость. Точно так же оба значения может принимать τὰ χρηστά «благо» в следующем стихе (τὰ χρήστ᾽ ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν «мы понимаем и знаем благо», 380). Лишь τὸ καλόν «нравственно-прекрасное» в ст. 382 указывает однозначно на моральный смысл, но и он перебивается в ст. 386 практической характеристикой дурного αἰδώς как ἄχθος οἴκων «тягость для дома».

Постулируемая в монологе Федры и показанная в предыдущей сцене двойственность αἰδώς, имеющая одновременно практический, и моральный аспект, является своеобразной особенностью той нравственной реальности, которую создает Еврипид в «Ипполите». Она видна не только в сцене беседы Федры с кормилицей и не только в монологе Федры; однако прежде чем рассмотреть роль «двойного» αἰδώς в общей структуре драмы, стоит сделать несколько дополнительных замечаний о непосредственной драматической функции рассматриваемого пассажа.

Итак, Федра вспоминает мысли, приходившие к ней и прежде долгими бессонными ночами – мысли о том, что αἰδώς не всегда одинаково хорош, что

[115] Barrett 1964, 227, комм. к ст. 376.

порой он приносит вред и препятствует нравственным поступкам. Ее нынешний собственный опыт лишний раз доказывает справедливость ее прежних умозаключений. Теперь, окончательно убедившись в их правильности, она полна решимости впредь всегда следовать только своей сознательной моральной воле, не поддаваясь искушениям проявить αἰδώς. Если мы посмотрим на поведение героини в следующей сцене, то слова ее монолога приобретут зловещее звучание.

В чем, собственно, заключается для Федры τὸ καλόν – моральное благо, к которому она постоянно стремится и которому противоречил ее дурной αἰδώς в сцене с кормилицей? В том, чтобы никак не выказать и не раскрыть свою страсть, ни поступками, ни словами. Различия между поступками и словами, между реальностью и видимостью Федра не делает с самого начала, стараясь одновременно и не согрешить против мужа, и не быть уличенной в грехе. Раскрытие тайны, молва о ее преступной страсти равносильны для Федры самому преступлению, и потому она придает своему молчанию и сокрытию своей любви моральный смысл. Этот моральный смысл, которым наделяется для героини ее молчание, и позволяет ей применить к ее ошибочному поступку – уступке кормилицы – антитезу τὸ καλόν / αἰδώς.

Теперь, когда тайна стала известна ее близким, а именно, кормилице и хору, Федра выбирает для себя новый способ сокрытия – самоубийство, которое позволит ей скрыть испытываемый ею стыд, освободив ее от необходимости взглянуть в глаза мужу. Посмотрим, однако, на дальнейшее развитие этой антитезы τὸ καλόν / αἰδώς. Во втором эписодии по вине кормилицы секрет Федры узнает Ипполит; узнает в искаженном виде: он считает, что Федра сама подослала к нему кормилицу, намереваясь вступить с ним в тайную связь. Ипполит угрожает выдать этот секрет Тесею. В этой новой ситуации Федра продолжает занимать ту же моральную позицию, что и в начале пьесы. Для нее по-прежнему моральное благо состоит в том, чтобы одновременно и быть, и слыть целомудренной. Перед героиней могла бы встать теперь проблема: пожертвовать ли моральным благом и допустить

дальнейшее разглашение ее тайны, прослыв неверной женой (Федра, одержимая страхом и отчаянием, не слышит запоздалого обещания Ипполита молчать) или же нарушить αἰδώς, погубив Ипполита. Эту проблему она сразу разрешает с той твердостью, которая пришла к ней после неудачного проявления αἰδώς к кормилице в первой сцене трагедии. Больше жертвовать τὸ καλόν ради αἰδώς Федра не намерена, и потому губит Ипполита. Свое решение Федра формулирует в реплике:

> οὐ γάρ ποτ᾽ αἰσχυνῶ γε Κρησίους δόμους
> οὐδ' ἐς πρόσωπον Θησέως ἀφίξομαι
> αἰσχροῖς ἐπ᾽ ἔργοις οὕνεκα ψυχῆς μιᾶς.
>
> Я ни за что не опозорю Критский дом,
> И не предстану пред лицом Тесея
> С позорными деяниями – ради одной жизни[116] (719-721),

перекликающейся с ее решением покончить с собой, принятым в большом монологе из первого эписодия:

> ἡμᾶς γὰρ αὐτὸ τοῦτ᾽ ἀποκτείνει, φίλαι,
> ὡς μήποτ᾽ ἄνδρα τὸν ἐμὸν αἰσχύνασ᾽ ἁλῶ
>
> Подруги, именно это нас и убивает –
> Как бы не оказаться уличенной в том, что я опозорила моего мужа (419-420);

[116] Как заметил Барретт (Barrett 1964, 296, комм. к ст. 721), слова «ради одной жизни» сказаны двусмысленно: Федра говорит вроде бы о своей собственной жизни, но намекает на уже принятое ею решение погубить Ипполита.

перекличка эта подчеркивает непрерывность и единство моральных взглядов героини на протяжении всего ее участия в драме.

Однако в той же мере, в какой αἰδώς Федры по отношению к кормилице в первой сцене был неуместен и ошибочен, теперь ошибочным и преступным оказывается пренебрежение αἰδώς. После сцены с кормилицей Федра приходит к правильному выводу о двойственности αἰδώς, затем, исходя из этого представления, отвергает αἰδώς в новой ситуации, губит Ипполита, и совершает уже противоположную ошибку. Причина этой ошибки – в том, что для героини так и остается неясным καιρός, т.е. обстоятельства, отличающие правильный и хороший αἰδώς от дурного и ошибочного. Используя драматические возможности жанра – ситуационную динамику спектакля – Еврипид самим развитием действия показывает, как καιρός ускользает от Федры, всегда оказывающейся слишком медленной в своих оценках и не поспевающей за меняющейся реальностью.

Пассаж о двойном αἰδώς имеет не только непосредственный драматический смысл, но и смысл более общий. Федра анализирует в своем рассуждению частную ситуацию, в которой она оказалась в первом эписодии, но создаваемая ею модель оказывается по крайней мере частично применима и к другим драматическим положениям, становясь общим законом, характеризующим нравственный мир трагедии.

Антитеза γνώμη/ἡδονή специфична для Федры, поведение которой прежде всего мотивировано ее сознательной моральной волей, противостоящей эмоциям и искушениям. Однако что касается центральной нравственной идеи данного пассажа, двойственности αἰδώς и зависимости его от καιρός, то она приложима почти ко всем поступкам всех персонажей.

Прежде всего, необходимо отметить, что τὸ καλόν, к которому стремится в своих поступках Федра, сохранение целомудрия в поступках и репутации целомудренной жены, также является типичным случаем αἰδώς. Само слово αἰδώς в значении целомудрия было употреблено в прологе пьесы (78) Ипполитом, для которого забота о целомудрии также является одним из

главных характерообразующих качеств. Затем в начале первого эписодия на сцене появляется Федра с покрытой головой – характерной деталью, выражавшей целомудренный αἰδώς. Самоубийство, на которое героиня решается, желая укрыться от стыда и избежать взгляда в глаза мужу, представляет собой следующий пример все того же целомудренного αἰδώς (δαίμονα στυγνὸν καταιδεσθεῖσα, 772). Тот же αἰδώς проявляется, наконец, и в ее преступлении против Ипполита, на которое Федра идет, чтобы сохранить свою репутацию и скрыть от глаз людей свою порочную любовь. Таким образом, мотив целомудренного αἰδώς Федры развивается по той же модели, что и αἰδώς в смысле уважения к другому человеку: в определенных обстоятельствах этот αἰδώς оказывается благим, в другие моменты – дурным и преступным, Федра же не способна согласовать свои поступки с меняющимися обстоятельствами.

Кроме того, что Еврипид изображает один и тот же αἰδώς морально двойственным, он намеренно сталкивает друг с другом различные по своему содержанию αἰδώς. В первом эписодии Федра стоит перед выбором, сохранить ли тайну и тем самым спасти репутацию своего целомудрия или же уступить мольбам кормилицы, проявив αἰδώς к просителю. Удовлетворяя просьбу кормилицы, героиня тем самым жертвует αἰδώς ради αἰδώς. Таким образом, автор создает конфликт между разными проявлениями одной и той же социальной добродетели и подчеркивает этот конфликт перекличкой между употреблениями слова αἰδώς в ст. 244 (целомудренный αἰδώς) и 335 (αἰδώς в значении уважения к просьбам). Схожий конфликт возникает и дальше, когда Федра во имя своей репутации губит Ипполита, вновь жертвуя одним αἰδώς ради другого.

По той же модели строится поведение и других персонажей. Ипполит в прологе проявляет благочестие по отношению к Артемиде, обнаруживая добродетель, также входившую в сферу обычных значений αἰδώς. Однако это благочестие и связанное с его любовью к Артемиде особенное внимание к своему целомудрию мешает герою с той же почтительностью относиться к

Афродите; таким образом, одно проявление εὐσέβεια исключает другое и приводит к противоположности – к ἀσέβεια и к ὕβρις против богини. Преданность идеалу целомудрия, т.е. один случай αἰδώς, не позволяет Ипполиту и оказывать должное уважение женщинам, ассоциирующимся в его сознании с распущенностью, т.е. исключает для него другое проявление αἰδώς. Именно поэтому, вследствие своего αἰδώς, Ипполит обрушивает на женщин несправедливые обвинения, не сомневается в дурных намерениях Федры и готов даже нарушить данную им кормилице клятву. Наконец, в третьем эписодии, соблюдая свое обещание – что также является типичным примером αἰδώς – и потому храня молчание, Ипполит жертвует своей репутацией – как раз той формой αἰδώς, во имя которой его погубила Федра.

Тот же выбор между двумя противоположными требованиями αἰδώς совершает кормилица. Все ее поведение обусловлено тем чувством, которое она испытывает к госпоже – чувством, соответствующим ее статусу служанки и отношениям φιλία, связывающим ее с Федрой, и потому также являющимся примером αἰδώς. Кормилица не способна контролировать и умерять это чувство, в чем она сама признается в начале первого эписодия (254-260). Под воздействием этого чувства кормилица нарушает требования другого αἰδώς – целомудрия, и пытается свести свою госпожу с Ипполитом.

Такой же конфликт между двумя αἰδώς характеризует и поведение Тесея, который наказывает своего сына за его мнимый грех, исходя из идеи целомудрия (ср. обвинительный монолог Тесея, 936-980, главной и единственной темой которого является целомудрие), и при этом, вынося свой приговор, пренебрегает установленным процессуальным порядком и не оказывает уважения праву Ипполита на защиту.

Таким образом, мы встречаем в «Ипполите» своеобразный конфликт ценностей. Еврипид 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. Мы видели выше, как Еврипид соединяет эти две темы, моральной и практической опасности αἰδώς, в рассуждении Федры в ее большом монологе. Вторая тема находит особое выражение в выстраиваемой в драме мотивной связи между αἰδώς и смертью. Уже в пароде хор, рассказывая о болезни Федры, с одной стороны, наделяет поведение героини некоторыми деталями, вызывающими ассоциацию с αἰδώς. Она покрывает голову: λεπτὰ δὲ φάρη ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν «тонкие покрывала затеняют русую голову», 133-134; она «содержит тело чистым от пищи Деметры» (Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἁγνὸν ἴσχειν, 138), т.е. постится.[117] Вместе с тем хор связывает это поведение с желанием смерти:

κρυπτῷ πάθει θανάτου θέλουσαν
κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον

Из-за тайного страдания желая
Добраться до горестного смертельного конца (139-140).

В первом эписодии Федра, устыдившись своих невольных безумных признаний, сразу же после слов об αἰδώς (αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι «Мы стыдимся сказанного мною», 244) высказывает намерение умереть: ἀλλὰ κρατεῖ / μὴ γιγνώσκοντ᾽ ἀπολέσθαι «но лучше всего умереть, не осознавая (248-249).

[117] Слово ἁγνός на протяжении всей драмы ассоциируется с αἰδώς, см. Segal 1970.

Кормилица в ответ сообщает ей, что и сама хотела бы умереть, настолько сильна в ней любовь (φιλία) к госпоже, заставляющая ее сопереживать:

τὸ δ᾽ ἐμὸν πότε δὴ θάνατος
σῶμα καλύψει;
πολλὰ διδάσκει μ᾽ ὁ πολὺς βίοτος·
χρῆν γὰρ μετρίας εἰς ἀλλήλους
φιλίας θνητοὺς ἀνακίρνασθαι

А меня когда
Скроет смерть?
Многому учит долгая жизнь.
Нужно было бы смертным заключать друг с другом
Умеренную дружбу (250-254).

– тем самым, она точно так же связывает свой вариант αἰδώς со смертью. Самоубийство Федры также объясняется αἰδώς (δαίμονα στυγνὸν καταιδεσθεῖσα «устыдившись своего отвратительного жребия, 772).

Итак, αἰδώς ведет персонажей к смерти. Но в то же время смерть оказывается силой, в финале драмы освобождающей αἰδώς от его моральной амбивалентности. Разрешение это происходит постепенно; начинается оно в четвертом эписодии.

Весь третий эписодий был еще исполнен моральной неоднозначности. Невинный и героически соблюдающий клятву молчать Ипполит представал в глазах отца совершившим страшный ὕβρις – насилие над мачехой. Федру целомудрие довело до клеветы на Ипполита, определившей все драматическое развитие этой сцены. Наконец, Тесей, в своем наказании Ипполита руководствующийся идеей αἰδώς, сам невольно впадает в ὕβρις.

ὕβρις Тесея продолжается и в начале четвертого эписодия, когда перед ним предстает вестник с новостью о несчастье, постигшем его сына. Услышав слова вестника Ἱππόλυτος οὐκέτ᾽ ἔστιν, ὡς εἰπεῖν ἔπος «Ипполита, можно сказать, больше нет» (1162), Тесей сначала издевательски комментирует это известие:

πρὸς τοῦ; δι᾽ ἔχθρας μῶν τις ἦν ἀφιγμένος,
ὅτου κατῄσχυν᾽ ἄλοχον ὡς πατρὸς βίᾳ;

Кем он убит? Уж не дошел ли до вражды с ним кто-то,
Чью жену он опозорил насилием, как и жену отца? (1163-1164)

Затем, торжествуя, он благодарит Посейдона, исполнившего его желание:

ὦ θεοὶ Πόσειδόν θ᾽, ὡς ἄρ ἦσθ᾽ ἐμὸς πατὴρ
ὀρθῶς, ἀκούσας τῶν ἐμῶν κατευγμάτων.

О боги и Посейдон! Значит, ты действительно мой отец,
Коли ты внял моим мольбам! (1169-1170)

Позже, в эксоде, эту радость Тесея с осуждением вспомнит Артемида: Θησεῦ, τί τάλας τοῖσδε συνήδῃ; «Тесей, что же ты дерзко радуешься этому?» (1286). Подобная радость от унижения и гибели противника являлась распространенным топосом греческой трагедии и всегда служила знаком ὕβρις – таковы, например, торжество Клитемнестры после убийства Агамемнона в «Агамемноне» Эсхила (1372-1398), радость Аякса, полагающего, что он убил Атридов и может издеваться над плененным Одиссеем, в «Аяксе» Софокла (96-113), или радость Медеи, узнавшей о гибели коринфской царевны, в «Медее» Еврипида (1127-1128).

Однако после подробного рассказа вестника об обстоятельствах крушения Ипполита (1173-1254) Тесей меняет свое отношение к случившемуся. Его торжество и ὕβρις проходят, и теперь он выказывает αἰδώς:

μίσει μὲν ἀνδρὸς τοῦ πεπονθότος τάδε
λόγοισιν ἥσθην τοῖσδε· νῦν δ᾽ αἰδούμενος
θεούς τ᾽ ἐκεῖνόν θ᾽, οὕνεκ᾽ ἐστὶν ἐξ ἐμοῦ,
οὔθ ἥδομαι τοῖσδ οὔτ᾽ ἐπάχθομαι κακοῖς.

От ненависти к человеку, с которым это случилось,
Я обрадовался этим вестям. Но теперь, испытывая αἰδώς
К богам и к нему, поскольку он рожден мною,
Я не радуюсь этим несчастьям, хотя и не скорблю о них (1257-1260).

Этот проявляемый Тесеем αἰδώς отмечает важную точку в развитии данного мотива. Прежде в пьесе αἰδώς и ὕβρις всегда были неразрывно связаны друг с другом, здесь же впервые они предстают однозначными и абсолютными понятиями, причем отделяет их одно от другого рассказ о фактической гибели Ипполита. Такое прояснение αἰδώς, отделенного отныне от ὕβρις, прояснение, наступающее в момент встречи со смертью, подготавливает появление этого чувства в эксоде, где оно играет ключевую роль, будучи лишено уже всякой моральной амбивалентности.

В четвертом эписодии αἰδώς лишь удерживал Тесея от гибристической радости, не вызывая в нем сожаления о происшедшем. Теперь, в эксоде, когда Тесей узнает всю правду и видит перед собой умирающего и несправедливо погубленного им сына, чувство это развивается до предела, выливаясь в раскаяние и горе (1408-1410).

Раскаянию Тесея отвечает прощение Ипполита. Этот поступок также представляет собой одно из проявлений αἰδώς. Слово αἰδώς употребляется в

смысле прощения, например, у оратора Антифонта 1.26. Примечательно, что Антифонт говорит здесь о том, что αἰδώς не следует проявлять к человеку, совершившему сознательное преступление, т.е. вписывает данное понятие в тот же контекст непроизвольных ошибок и оправдания, что и Еврипид: Ἡ μὲν ἑκουσίως καὶ βουλεύσασα ἀπέκτεινεν… πῶς οὖν ταύτην ἐλεεῖν ἄξιόν ἐστιν ἢ αἰδοῦς τυγχάνειν παρ’ ὑμῶν ἢ ἄλλου του, ἥτις αὐτὴ οὐκ ἠξίωσεν ἐλεῆσαι τὸν ἑαυτῆς ἄνδρα, ἀλλ’ ἀνοσίως καὶ αἰσχρῶς ἀπώλεσεν; «Она убила добровольно и по собственному сознательному замыслу… Так как же может она удостоиться вашей жалости или αἰδώς?» Платон в «Законах» 867e, рассматривая наказание для убийц, совершивших преступление в состоянии ярости, назначает им изгнание на определенный срок, по прошествии которого судьи должны решать вопрос об их прощении и возвращении на родину; прощение названо здесь словом αἰδώς: «Когда пройдет срок изгнания для каждой из этих двух категорий преступников, послать к границам страны двенадцать судей, которые за это время еще точнее разберут поступки изгнанников и решат о прощении (αἰδώς) и их возвращении».[118]

Эта особая форма αἰδώς, появляющаяся в «Ипполите» в момент смерти героя,[119] становится конечной точкой в развитии данного мотива, оказываясь наиболее подлинной и чистой формой в противоположность всем прежним амбивалентным проявлениям этого чувства.

Финальный αἰδώς по своему содержанию принципиально отличается от тех случаев αἰδώς, с которыми мы сталкивались на протяжении основной части драмы. Особенность αἰδώς, выражающегося в прощении, была верно

---

[118] Этот контекст из Платона отсылает к техническому употреблению глагола αἰδοῦμαι и производного от него существительного αἴδεσις в афинском законодательстве, где они получили терминологическое значение прощения, даруемого изгнанному убийце. Сближение финального прощения Ипполитом Тесея и юридической процедуры αἴδεσις см. в Saïd 1978, 249.

[119] Прощение, даруемое убийце его жертвой перед смертью, очищающее убийцу от скверны и освобождающее его от наказания, было в Афинах закреплено юридически (Демосфен 37.59, Платон «Законы» 869a, см. Barrett 1964, 415, комм. к ст. 1449; Vickers 1973, 147; Blomqvist 1984, 411, n. 33; MacDowell 1963, 8), хотя, как замечает Макдауэлл, такое случалось нечасто.

подмечена Кернсом.[120] Обычно αἰδώς предполагает существование между людьми некоторых уже данных социальных связей и обязательств (например, отношений φιλία, ξενία или умоляющего и умоляемого) и проявляется в соблюдении этих обязательств. Иногда, однако, αἰδώς оказывается социально не мотивированным; тогда он не есть следствие существующих социальных отношений, но, напротив, заставляет людей поступать вопреки их отношениям, перешагивая через разделяющие их вражду и обиды. Мы встречаем порой подобный αἰδώς в греческой трагедии, обычно в форме жалости к оказавшимся в несчастье врагам. Например, такой αἰδώς выказывает Талфибий в «Троянках» (717-718), когда не может дерзнуть рассказать Андромахе о принятом ахейцами решении убить Астианакса: именно так – как αἰδώς – толкует его колебания Андромаха. Тесей в четвертом эпизодии «Ипполита» оказывается в похожей ситуации, когда прекращает радоваться гибели Ипполита. Таким же внестатусным αἰδώς является прощение Тесея Ипполитом – центральное событие эксода.

Можно, правда, возразить на эти соображения, обратив внимание на то, что Тесей и Ипполит – отец и сын, и их изначально связывали друг с другом отношения φιλία. И действительно, Тесей, объясняя в четвертом эпизодии возникающий у него αἰδώς, говорит о своих отеческих чувствах:

νῦν δ᾽ αἰδούμενος
θεούς τ᾽ ἐκεῖνόν θ᾽, οὕνεκ᾽ ἐστὶν ἐξ ἐμοῦ,
οὔθ' ἥδομαι τοῖσδ' οὔτ' ἐπάχθομαι κακοῖς.

Но теперь, испытывая αἰδώς
К богам и к нему, поскольку он рожден мною,
Я не радуюсь и не печалюсь этим несчастьям (1258-1259).

[120] Cairns 1993, 290, n. 88.

Однако отношения φιλία к тому моменту уже были порваны, сын расценивался Тесеем как враг (ср. в 1257 μίσει μὲν ἀνδρὸς τοῦ πεπονθότος τάδε «от ненависти к человеку, с которым это случилось», где Тесей избегает называть Ипполита сыном), и потому αἰδώς служит здесь восстановлению, а не подтверждению прежних социальных связей. Эта восстановленная φιλία подчеркивается и в последней сцене прощания Ипполита с Тесеем, где обращения «отец» и «сын» звучат почти в каждой реплике героев.

В других случаях в «Ипполите», где появляется понятие прощения и которые, по очевидному замыслу автора, должны быть аналогичны финальному αἰδώς четвертого эписодия и эксода, вообще никакая φιλία стороны не связывает: это ненаступающее прощение Ипполита Афродитой, о котором просит богиню его слуга в прологе (117), и прощение, о котором умоляет кормилица Ипполита во втором эписодии (615).

Мы можем полагать, что контраст между двумя формами αἰδώς, социально мотивированным αἰδώς, с одной стороны, и не обусловленным существующими отношениями, но напротив, преодолевающим разрыв отношений прощением, с другой, и составляет главный смысл в развитии данного мотива в «Ипполите». Первый αἰδώς во всех его проявлениях – в благочестии, целомудрии, дружеской любви, уважении к мольбам – всегда оказывался неоднозначным и сопровождался ὕβρις, поскольку противоречивый мир всегда предъявляет к этому чувству противоположные взаимоисключающие требования. Лишь вторая форма αἰδώς – прощение и жалость, оказывается в «Ипполите» нравственным абсолютом, к которым герои приходят в критический момент, в момент крайнего несчастья и смерти.

Если первый, социально мотивированный αἰδώς обусловлен существующей сеткой социальных статусов (статусом умоляющего, статусными отношениями, связывающими служанку и госпожу, жену и мужа и пр.), то финальный αἰδώς «Ипполита» представляет собой αἰδώς внестатусный – его проявление никак не зависит от статуса того человека, на

которого он обращен. В то же время он и не является чувством персональным, т.е. не зависит от личности другого. Возможно, точнее было бы сказать, что он так же, как и обычный αἰδώς, заключается в уважении к статусу, но в самом широком смысле этого слова – к статусу другого человека вообще как человека, и является выражением гуманности. Человек в принципе слаб, потому он не может не ошибаться, его проступки обычно непроизвольны, заслуживают оправдания и прощения.[121] Во второй главе я попытался показать, как этому обобщающему смыслу служат мотивы речи и зрения – двух главных человеческих способностей, которые оказываются главными слабостями, провоцирующими незнание и эмоции и ведущими к непроизвольным прегрешениям. Слабость свойственна всякому человеку, потому всякий человек заслуживает прощения уже в силу того, что он является человеком. Этот обобщающий смысл прощения резюмирован во фразе кормилицы, обращенной к Ипполиту: σύγγνωθ᾽· ἁμαρτεῖν εἰκὸς ἀνθρώπους, τέκνον «Прости. Деточка, людям свойственно ошибаться» (615) – во фразе, которую в эксоде повторяет Артемида, призывая Тесея и Ипполита к примирению (1433-1434): ἀνθρώποισι δὲ / θεῶν διδόντων εἰκὸς ἐξαμαρτάνειν «людям естественно совершать ошибки, когда к тому принуждают их боги».

Итак, в «Ипполите» 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,

[121] Об этом общечеловеческом основании для прощения см. de Romilly 1995, 69, где рассматривается пример прощения Креза Киром у Геродота 1.86.6. Едва ли можно, однако, согласиться с идеей автора этой статьи о том, что такого рода прощение появляется только в 5 в. – например, именно так, задумавшись о сходстве человеческих судеб, примиряется с Приамом Ахилл в конце «Илиады». О связи прощения с осознанием общей и объединяющей обе стороны несчастной человеческой доли ср. Griswold 2007, 77 ff. (со ссылкой на 24 песнь «Илиады»).

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.

Подытоживая анализ мотива αἰδώς в «Ипполите», стоит обратить внимание на то, что между амбивалентным относительным αἰδώς основной части драмы и чистым абсолютным αἰδώς эксода, αἰδώς-прощением, существуют двойные отношения. С одной стороны, амбивалентность первого вида αἰδώς служит логическим основанием для финального прощения. Она оказывается одним из оправдательных факторов, поскольку обусловленные ею прегрешения, происходящие тем самым не от дурной моральной воли персонажей, а от противоречивости самой моральной добродетели, должны быть признаны непроизвольными, оправданы и прощены.

С другой стороны, их связывают чисто мотивные отношения: 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 «Орестеи». 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.[122] Процедуры, применяемые Платоном для создания апории, близки софистической технике «антилогики», заключавшейся 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.[123] 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.

---

[122] Наиболее очевидной иллюстрацией данной практики является диалог «Менон», где подобная композиционная и методологическая модель служит для анализа понятия добродетели; некоторые диалоги Платона, такие как «Лахет», «Евтифрон», «Лисид», «Хармид» демонстрируют первую, «апоретическую», стадию анализа.

[123] Ср. Платон «Теэтет» 164c-d.

Глава 4

Добродетель Ипполита и Федры

Драматический конфликт «Ипполита» в большой степени заключается в противостоянии Федры и Ипполита. Это сюжетное противостояние дополняется контрастом их характеров, на что многократно обращали внимание ученые.[124] Обоих героев отличает αἰδώς и σωφροσύνη – стремление к самоконтролю и верность социальному долгу, однако эту добродетель они понимают и проявляют совсем по-разному. Именно противоположность их αἰδώς и становится главной точкой в противопоставлении характеров двух главных героев драмы.

Пролог трагедии посвящен характеристике Ипполита. Понятие αἰδώς здесь эксплицировано (78) и выражает главное свойство героя. αἰδώς Ипполита проявляется в благочестии по отношению к богине Артемиде и в целомудрии. Но в то же время в образе Ипполита, каким мы видим его в прологе, αἰδώς сопряжен со своей противоположностью, с ὕβρις.[125]

---

[124] Исследователи иногда обращают внимание на контраст природной добродетели Ипполита и внешней добродетели Федры (Cairns 1993, 321; Gill 1990, 90). Норт (North 1966, 79-81) верно увидела контраст природной σωφροσύνη Ипполита и приобретенной σωφροσύνη Федры и заметила, что каждый из двух вариантов добродетели показан недостаточным и переходящим в ὕβρις. Норт предложила для «Ипполита», как и для «Вакханок», подзаголовок «σώφρων ὑβριστής» («Добродетельный грешник», или «Смиренный нахал»), North 1966, 81.

[125] В большинстве своих употреблений ὕβρις противоположно αἰδώς: если αἰδώς подразумевает исполнение социальных обязанностей и предполагает уважение к социальному статусу других людей, то ὕβρις, напротив, заключается в попрании социальных правил, происходящем от недостаточного внимания к чужому достоинству. Наличие в понятии ὕβρις двух сторон, а именно, чрезмерного утверждения собственной τιμή и унижения τιμή других, показал Кернс (Cairns 1996a, Cairns 1994). Кернс справедливо критикует одностороннюю точку зрения Фишера, который видит суть ὕβρις только в «совершении умышленных оскорбительных действий, приводящих к бесчестию и позору других», т.е. только в фактических поступках, унижающих чужое достоинство (Fisher 1992, 148, см. также его более ранние статьи, Fisher 1976, Fischer 1979), и отрицает признаки ὕβρις в поведении Ипполита в «Ипполите», как и Аякса в «Аяксе».

В изображении поведения Ипполита в прологе присутствуют все те основные коннотации, которые могло получать понятие ὕβρις. Во-первых, его отличает чрезмерное самомнение – преувеличенная оценка собственного статуса.[126] Сначала об этой особенности героя говорит Афродита (σφάλλω δ' ὅσοι φρονοῦσιν εἰς ἡμᾶς μέγα «Я сбиваю с ног тех, кто надменен к нам»), а затем ее мнение подтверждает и сторонний свидетель – слуга, называющий Ипполита высокомерным (σεμνός, 93 сл.). Во-вторых, поведение Ипполита унижает достоинство (τιμή) Афродиты. Это соображение также повторяется дважды, сначала в речи самой Афродиты: ἔνεστι γὰρ δὴ κἀν θεῶν γένει τόδε· / τιμώμενοι χαίρουσιν ἀνθρώπων ὕπο «и роду богов присуще такое свойство: они радуются, когда люди оказывают им почтение» (8-9), а затем в словах слуги Ипполита: τιμαῖσιν, ὦ παῖ, δαιμόνων χρῆσθαι χρεών «Сынок, нужно, чтобы она [Афродита] встречала почтение, положенное богам» (107).

Третья обычная коннотация ὕβρις – с определенным психологическим состоянием, которое приводило к разнузданному поведению, – с избытком

[126] Исходя из того, что поведение Ипполита по отношению к Артемиде названо в тексте только выражением μέγα φρονεῖν «быть надменным» (6), а не словом ὕβρις, которое вообще отсутствует в прологе, Фишер полагает, что оно и не является ὕβρις (Fisher 1992, 416-417). Фишер столь строго разграничивает понятия ὕβρις и μέγα φρονεῖν, поскольку он хочет ограничить значение ὕβρις только одним аспектом – унижением другого лица, и по-возможности элиминировать второй аспект, характеризующий состояние субъекта действия, т.е. надменность и высокомерие. Однако, как показал Кернс (Cairns 1996a), такое ограничение безосновательно, и μέγα φρονεῖν уже само по себе есть признак ὕβρις. Кроме того, поведение Ипполита не просто является формой его чрезмерного самоутверждения, но наносит очевидный урон достоинству Афродиты, так что может быть названо ὕβρις даже при той ограниченной интерпретации этого понятия, которую предлагает Фишер. Ср. также слова кормилицы Федры о том, что желание быть выше богов, которое демонстрирует Федра своим противостоянием любви и Афродите, есть ὕβρις: ἀλλ', ὦ φίλη παῖ, λῆγε μὲν κακῶν φρενῶν, / λῆξον δ' ὑβρίζουσ'· οὐ γὰρ ἄλλο πλὴν ὕβρις / τάδ' ἐστί, κρείσσω δαιμόνων εἶναι θέλειν· «Но, милое дитя, оставь дурные мысли, оставь свою наглость: поскольку желать превзойти богов – это не что иное как наглость (473-475). Фишер отвергает эту параллель, полагая, что кормилица прибегает к софистическому и несерьезному аргументу (Fisher 1992, 414 f.), однако Кернс справедливо возражает ему, говоря о том, что софистическая хитрость кормилицы начинается не тогда, когда она определяет ὕβρις как заносчивость, а когда она парадоксально отождествляет с заносчивостью попытку противостоять незаконной страсти (Cairns 1996a, 15-16).

жизненных сил.[127] ὕβρις нередко ассоциируется в греческих текстах с юным возрастом, с обильной едой и со спортивными занятиями.[128] Все эти ассоциации присутствуют и в прологе «Ипполита», в завершающих пролог репликах Ипполита и его слуги. Последний и самый резкий выпад героя против Афродиты (τὴν σὴν δὲ Κύπριν πόλλ᾽ ἐγὼ χαίρειν λέγω «А твоей Афродите я желаю много здравствовать», 113) предваряется его распоряжениями об обеде, после которого, насытившись едой (βορᾶς κορεσθείς, 112), он собирается заняться конными упражнениями. Связь ὕβρις с состоянием Ипполита тем более подчеркивает употребленный им глагол κορεσθείς, родственный слову κόρος «сытость» – обычному спутнику ὕβρις.[129]

αἰδώς Ипполита не просто сочетается с ὕβρις, но и изображается как его причина. Непозволительное пренебрежение Афродитой проистекает из благочестивого отношения героя к Артемиде и из его особенного внимания к сексуальной чистоте. Однако ὕβρις против Афродиты не является неизбежным следствием почтительности к Артемиде. Афродита в начале

---

[127] Эта психологическая сторона ὕβρις особо подчеркивается Макдауэллом, который приходит к определению ὕβρις как «обладания энергией и силой и разнузданного ее использования», см. MacDowell 1976, 21. См. также Michelini 1978.

[128] С юностью – Софокл fr. 786 ὕβρις δέ τοι / οὐπώποθ' ἥβης εἰς τὸ σῶφρον ἵκετο, / ἀλλ' ἐν νέοις ἀνθεῖ τε καὶ πάλιν φθίνει «Наглость никогда не длится до здравомыслящих лет, но цветет у юношей, и затем увядает». Ср. также Еврипид «Просительницы» 232-5, Платон «Законы» 808d, «Евтидем» 273a, «Апология» 26e, Ксенофонт «Лакедемонское государство» 3.2, Демосфен 21.18; см. MacDowell 1976, 15; Cairns 1996a, 25, n. 119. Одновременно с юностью и обильной едой – «Одиссея» 1.227, Платон «Законы» 835e, см. также MacDowell 1976, 16; Cairns 1996a, 23 nn. 107, 108. Со спортом – «Одиссея» 4.625-7, оратор Антифонт 3b3, ср. также Геродот 2.32.3 о туристах из северо-африканской знати, отправившихся исследовать африканскую пустыню; см. MacDowell 1976, 17-18.

[129] Связь ὕβρις и κόρος – традиционный топос греческой поэзии, хотя отношения между этими понятиями выстраиваются разными авторами по-разному. «κόρος рождает ὕβρις», говорят Солон (West, IEG, 6) и Феогнид (153), в то время как у Пиндара («Олимпийские оды» 13.10) Ὕβρις названа матерью Κόρος, как и у Геродота 8.77 Κόρος – сыном Ὕβρις. В некоторых из этих фрагментов κόρος может иметь более широкий или метафорический смысл изобилия вообще, а не только насыщения едой, однако безусловно, что в основе ассоциации κόρος и ὕβρις лежит идея обильной еды. См. MacDowell 1976, 16; Michelini 1978, 36 и n. 6 о фрагменте Солона 4.8-10 West, где ὕβρις связан с κόρος и при этом обыгрывается конкретное значение κόρος, ср. также Пиндар «Олимпийские оды» 1.55-6 (Cairns 1996a, 23). О последних двух пассажах см. также Fisher 1992, 70-73 и 240-242.

пролога сообщает, что ее ничуть не обижает преданность Ипполита Артемиде, лишь бы он и ей самой оказывал подобающее ей уважение (20-21) – тем самым, богиня допускает возможность поклонения сразу им обеим. Это правильное отношение демонстрирует слуга героя, который сначала вместе с Ипполитом исполняет гимн в честь Артемиды, а затем, в противоположность своему хозяину, произносит смиренные мольбы перед статуей Афродиты. В то же время, в характеристике Ипполита и его αἰδώς в прологе есть одна важная особенность, которая во многом объясняет, каким образом его специфический αἰδώς оборачивается ὕβρις.

Описывая луг, на котором был собран венок Артемиде, Ипполит замечает, что срывать цветы на нем могут лишь те, у кого, как у него самого, добродетель не выученная, но заключена в самой их природе:

> ὅσοις διδακτὸν μηδέν, ἀλλ᾽ ἐν τῇ φύσει
> τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν ἐς τὰ πάνθ᾽ ὁμῶς,
> τούτοις δρέπεσθαι, τοῖς κακοῖσι δ᾽ οὐ θέμις.
>
> У кого нет ничего выученного, но у кого в самой их природе
> Получила свое место добродетель (τὸ σωφρονεῖν) [130] во всем и навсегда –
> Чтобы они там срывали, а плохим нельзя (79-81).

Этот пассаж отсылает к традиционному литературному и философскому топосу о характере подлинной добродетели, является ли она природной, или может быть приобретенной. Этот топос не раз встречается, например, у Пиндара, выражающего аристократическое убеждение в том, что единственным и обязательным источником добродетели может быть только

[130] σωφρονεῖν, или σωφροσύνη – близкий синоним к αἰδώς, применимый в большинстве тех же ситуаций; отличие его в том лишь, что оно подчеркивает диспозиционный аспект добродетельного поведения – то внутреннее состояние воздержности и самоограничения, в котором только и возможно проявление αἰδώς.

природа. Например, в девятой Олимпийской оде (9.100) «лучшим» названы природные качества, противопоставленные «выученным доблестям». Во второй половине 5 в. антитеза природы и обучения в овладении добродетелью занимает важное место в рассуждениях софистов, будучи одним из вариантов чрезвычайно распространенного в культуре этой эпохи противопоставления «естественного» и «искусственного» начала в нравственной жизни, или «природы» и «закона». В литературе этой эпохи, однако, в отличие от Пиндара, добродетель часто изображается как качество не природное, но, напротив, сознательное,[131] постепенно приобретаемое человеком, стоящее над его природой и даже противостоящее ей. Новая оценка добродетели не в последнюю очередь связана с тем, что софисты имеют в виду иную добродетель. Если Пиндар подразумевает под ἀρεταί «состязательные» добродетели – аристократические достоинства, позволяющие побеждать на войне или в спорте, то софисты, в свою очередь, рассматривают политические и общественные добродетели, обладание которыми необходимо для управления городом – добродетели, в меньшей степени свойственные человеку от рождения и в большей степени формирующиеся в течение жизни. Протагор, например, если можно судить о его взглядах на основании изложения их в одноименном диалоге Платона, облекает в форму мифа идею о том, что αἰδώς и δίκη приходят к человеку не от природы, но передаются ему уже после рождения как специфические принципы существования человеческого сообщества.[132]

В то же время природа часто ассоциируется с естественными желаниями и наслаждениями, которые добродетель призвана контролировать. Такой взгляд мы встречаем у самых разных писателей и мыслителей, в текстах самого разного содержания, провозглашающих благом человеческой жизни как природу, так и закон – разница между ними только в

[131] Ср. Еврипид fr. 393 γνώμης γὰρ οὐδὲν ἀρετὴ μονουμένη «Добродетель есть ничто без сознательной воли».
[132] Платон «Протагор» 323c3-324d1. О связи добродетели с воспитанием, обучением и знанием ср. также, напр., Еврипид «Просительницы» 911-917, fr. 1027.

том, какую роль отводят они добродетели, главную или вспомогательную, положительную или негативную, и признают ли вообще ее значение.

Связь человеческой природы с вожделениями и наслаждениями постулируется, например, в рассуждении Калликла в диалоге Платона «Горгий». Наша природа требует, говорит Калликл, чтобы мы не ограничивали наши желания, но позволяли им расти как можно больше и сполна удовлетворяли их (491e). Самоограничение, уважение к законам, мнениям и упрекам других людей – т. е. те качества, которые описываются понятиями αἰδώς и σωφροσύνη – все это противоположно природе (492b-c). Схожие идеи выражает и Неправая речь в «Облаках» Аристофана (1060 и далее), прямо называя угождение потребностям природы словом ὕβρις (1068). Точно так же связывает интересы природы с наслаждениями и софист Антифонт (fr. 44a IV-V). Суть добродетели σωφροσύνη, в свою очередь, заключается как раз в контроле над вожделениями. Эта идея содержится во фрагменте Антифонта (fr. 59): «Кто не вожделел и не прикасался к постыдному и дурному, тот не добродетелен (σώφρων), поскольку он ничего не преодолевал, чтобы сделаться порядочным и благопристойным», и затем становится общим местом в сочинениях Платона и Аристотеля.[133]

Однако αἰδώς и σωφροσύνη, особенно в сексуальном значении, иногда могли расцениваться и как природное качество; более того, именно укорененность целомудрия в природе человека могла представляться гарантией того, что он в любых обстоятельствах будет вести себя добродетельно. Такую мысль мы встречаем, например, в речи прорицателя Тиресия в «Вакханках» Еврипида. В ответ на обвинение Пенфеем Диониса, что тот своими ночными оргиями развращает женщин, Тиресий говорит: «Не Дионис будет заставлять женщин быть добродетельными (σωφρονεῖν) в делах Киприды, но это качество должно быть в самой их природе; подлинно целомудренная (σώφρων) женщина не будет развращена даже и в вакхических оргиях» («Вакханки» 314-318).

[133] Платон «Пир» 196c, «Федон» 68c, «Государство» 389e, Аристотель «Риторика» 1366b13-15.

В образе Ипполита совмещенными оказываются две противоположные ассоциации, которые может получать понятие человеческой природы. С одной стороны, как мы видим из его слов о природной и выученной добродетели, герой воплощает в себе идею природной добродетели, и, прежде всего, природного целомудрия, – ту же идею, которая выражена в процитированных словах Тиресия из «Вакханок». Но одновременно с этим, делая природу главной силой, управляющей Ипполитом, Еврипид наделяет саму добродетель своего героя теми гибристическими свойствами распущенности и потворства желаниям, которые часто ассоциировались с φύσις. Сами αἰδώς и σωφροσύνη Ипполита изображены в прологе как неумеренные вожделения и наслаждения.

В открывающей пролог речи Афродиты αἰδώς Ипполита уподобляется эросу. Рассказывая о почестях, которые Ипполит оказывает Артемиде, Афродита употребляет слова с сексуальными коннотациями, имплицитно сравнивая отношения между героем и Артемидой с любовной связью:

χλωρὰν δ᾽ ἀν᾽ ὕλην παρθένῳ ξυνὼν ἀεὶ
κυσὶν ταχείαις θῆρας ἐξαιρεῖ χθονός,
μείζω βροτείας προσπεσὼν ὁμιλίας.

Постоянно сожительствуя с девой в зеленом лесу,
Он быстрыми собаками истребляет зверей в стране,
Вступив в связь большую, чем смертная (17-19).

«Связь смертная» (βροτεία ὁμιλία), которой пренебрегает Ипполит, – это сексуальные отношения со смертными женщинами. Такой смысл несомненно вытекает как из семантики слова ὁμιλία «общение, связь, сожительство», часто употребляемого в эротическом значении, так и из связи этого утверждения с главным упреком, который Афродита делает Ипполиту, – с упреком в нежелании вступать в брачные отношения: ἀναίνεται δὲ λέκτρα

κοὐ ψαύει γάμων «Он отказывается от ложа и не прикасается к браку» (14). Вместе с тем, слово ὁμιλία подразумевается здесь и как существительное при определении μείζω, и потому применено также и к отношениям Ипполита с Артемидой. Таким образом, противопоставляя «связь» с богиней отсутствию сексуальных отношений со смертными женщинами, Афродита имплицитно переносит сексуальный смысл и на характер отношений между Ипполитом и Артемидой. Те же эротические коннотации имеет и глагол ξυνεῖναι «сожительствовать» в ст. 17, причем их делает еще более очевидными описание места, где происходит общение героя и богини: образ «темного леса», хотя и связывается здесь в первую очередь с охотой,[134] несет в себе дополнительные эротические ассоциации – те же, которые он получает, например, в «Вакханках».[135] Уподобляя стремление Ипполита к целомудрию эротическому желанию, Еврипид создает оксюморон παρθένῳ ξυνών «сожительствуя с девой», в котором первая часть выражает значение девственности, а вторая – сексуальной любви.[136]

Природные корни αἰδώς Ипполита дополнительно подчеркнуты не раз повторяемым указанием на происхождение героя. Его мать – амазонка, племени которых приписывали воинственное мужененавистничество и поклонение Артемиде; таким образом, любовь к этой богине и ненависть к противоположному полу, т. е. крайнюю степень αἰδώς, превращающуюся в ὕβρις, Ипполит унаследовал от матери. Важность этой материнской стороны генеалогии Ипполита для его характеристики очевидна из того, что упоминание его в трагедии неоднократно сопровождается и упоминанием его матери.[137] Любопытно, что она всякий раз названа не личным именем, а

---

[134] Ср. «Вакханки» 875-876.

[135] В «Вакханках» лес изображен как место вакхических оргий (38), и именно пребывание вакханок в лесу заставляет Пенфея думать об их распущенном поведении (688).

[136] См. Barrett 1964, 157, комм. к ст. 17.

[137] Ср. Ἀμαζόνος τόκος « дитя Амазонки» (10); слова кормилицы, обращенные к Федре: μὰ τὴν ἄνασσαν ἱππίαν Ἀμαζόνα, / ἣ σοῖς τέκνοισι δεσπότην ἐγείνατο / νόθον φρονοῦντα γνήσι’, οἶσθά νιν καλῶς, / Ἱππόλυτον «Клянусь конной владычицей Амазонкой, которая родила твоим детям хозяина, ублюдка, но с претензиями законного сына – ты хорошо его знаешь – Ипполита (307-10); диалог Федры с кормилицей: (Φα.) ὅστις ποθ᾽ οὗτός ἐσθ᾽,

племенным – просто амазонкой, что позволяет автору особенно акцентировать унаследованные Ипполитом свойства племени его матери.

С природными и потому оказывающимися гибристическими αἰδώς и σωφροσύνη Ипполита контрастирует с самого начала драмы добродетель второго центрального персонажа – Федры. Противопоставление Ипполита и Федры появляется уже при первом упоминании героини в начале парода. Сцену только что покинул полный жизненных сил Ипполит, собирающийся плотно поесть и затем заняться спортивными упражнениями. Сразу вслед за этим хор рассказывает о страданиях и немощи Федры, причем слова хора о воздержании Федры от пищи перекликаются с изображенным незадолго до этого аппетитом Ипполита.[138] Как я говорил выше, жизненная энергия Ипполита, проявляющаяся в его аппетите и любви к спортивным занятиям, показана как психологическая предпосылка возникновения ὕβρις. Психологическое состояние Федры по контрасту ассоциируется с противоположным качеством – с подлинным αἰδώς.

Характер ее добродетели становится очевиден из следующей сцены, из беседы ее с кормилицей в начале первого эписодия. αἰδώς Федры изображен как сознательная борьба с порочной страстью. Образ Федры оказывается примером дуализма человеческого характера, две стороны которого –

ὁ τῆς Ἀμαζόνος… (Τρ.) Ἱππόλυτον αὐδᾷς; (Федра) Сын Амазонки … (Корм.) Ты говоришь об Ипполите? (351-2); и слова Федры об Ипполите в кульминационный момент, в который Ипполит демонстрирует свойственное ему от природы женоненавистничество – когда Федра слышит его возмущенные крики во время его беседы с кормилицей: ὁ τῆς φιλίππου παῖς Ἀμαζόνος βοᾷ / Ἱππόλυτος «Кричит дитя любящей коней Амазонки Ипполит» (581-582). Ср. также эпитеты Амазонки ἄνασσα ἱππία «конная владычица» (307) и φίλιππος «любящая коней» (581), подчеркивающие, что свою любовь к лошадям и скачкам – одну из форм поклонения Артемиде – Ипполит унаследовал от матери; в обоих этих случаях обыгрывается родство имени Ипполита с эпитетами его матери.

[138] Ср. реплику Ипполита χωρεῖτ᾽, ὀπαδοί, καὶ παρελθόντες δόμους / σίτων μέλεσθε· τερπνὸν ἐκ κυναγίας / τράπεζα πλήρης «Идите, слуги. Пройдите в дом и позаботьтесь о еде. После охоты приятен полный стол (108-110), и, с другой стороны, слова хора о Федре τριτάταν δέ νιν κλύω / τάνδ᾽ ἀβρωσίᾳ / στόματος ἁμέραν / Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἁγνὸν ἴσχειν «Я слышала, что вот уже третий день неядением уст она чистым держит тело от плодов Деметры» (135-138).

природа и сознательная воля – имеют противоположные цели, и в котором сознание пытается контролировать природу с ее порочными желаниями. Эту двойственность постоянно подчеркивает сама героиня, противопоставляя чистоту своего поведения, подчиняющегося разуму, запятнанности своих чувств (χεῖρες μὲν ἁγναί, φρὴν δ’ ἔχει μίασμά τι «Руки чисты, но пятно на душе», 317), или же рассказывая, как из постыдных чувств она творит благородные поступки (ἐκ τῶν γὰρ αἰσχρῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα «Мы мастерим достойное из постыдного», 331).

Природой героини владеет эрос, причем описание природного основания этого чувства в душе Федры схоже с изображением природного αἰδώς Ипполита. Во-первых, он точно также связывается с богиней, олицетворяющей природную силу: если αἰδώς Ипполита возводится к Артемиде, то эрос Федры происходит от Афродиты. Во-вторых, склонность Федры к эросу, как и предрасположенность Ипполита к αἰδώς, объясняется генеалогическими особенностями. Героиня сравнивает свою любовь к пасынку с порочными страстями своей матери и сестры – с любовью Пасифаи к быку (337-8) и Ариадны к Тесею (339).[139]

Противостоящая этой природной страсти и стремящаяся контролировать ее добродетель связывается со второй стороной личности Федры, с ее γνώμη, т.е. сознательной волей и рациональными решениями и намерениями. Это слово, употребляемое в 5 в. в оппозиции с природой и с природными движениями души,[140] не раз появляется в тексте «Ипполита»,

---

[139] Миф об Ариадне и Тесее имел две основные версии. В обеих версиях Ариадна помогла Тесею выйти из лабиринта и убежала вместе с ним с Крита, доплыв до острова Дии (отождествленного с Наксосом), и в обеих версиях оа была невестой Диониса. Однако если согласно одной версии Тесей покинул ее на Дии, и Дионис появился только после этого, выбрав ее своей невестой, то согласно второй версии Ариадна была невестой Диониса еще на Крите (ср. Эпименид fr. 3B25 Diels), и за бегство с Тесеем от жениха была убита на Дии Артемидой («Одиссея» 11.321-5). Еврипид следует второй версии, изображая любовь Ариадны греховной и уподобляя ей страсть Федры к Ипполиту. См. Barrett 1964, 222-223, комм. к ст. 339.

[140] О примерах оппозиции природы и закона в различных трагедиях Еврипида (прежде всего, в «Ионе» и Финикиянках») см. Dillon 1984. Антитезу φύσις/γνώμη, являющуюся одним из вариантов оппозиции природы и закона, мы также не раз встречаем в текстах Еврипида, ср., напр., fr. 718 с антитезой γνώμη и

выступая одним из главных характеризующих Федру мотивов. Так, например, после того, как героиня, забывшись и потеряв контроль над эмоциями, вслух высказала свои мечты оказаться в мире дикой природы, где пребывает ее возлюбленный, она восклицает, очнувшись: ποῖ παρεπλάγχθην γνώμης ἀγαθῆς; «Куда отклонилась я от своих добрых намерений?» (240). Возвращение к ней рационального самоконтроля Федра называет в этом же пассаже словами τὸ γὰρ ὀρθοῦσθαι γνώμην «выпрямить разум» (247). В своем главном монологе героиня противопоставляет γνώμη – сознательное стремление к добродетельным поступкам – наслаждениям, ведущим ко злу (377 сл.). В конце этого же монолога она превозносит благую γνώμη – основу добродетельного поведения – как высшую ценность человеческой жизни: μόνον δὲ τοῦτό φασ᾽ ἁμιλλᾶσθαι βίῳ, / γνώμην δικαίαν κἀγαθήν, ὅτῳ παρῇ «Одно лишь, как говорят, берет верх в жизни – правильная и добрая воля, у кого она есть» (426-7). Наконец, в эксоде Артемида, характеризуя и оценивая действия всех персонажей драмы, описывает поведение Федры словами: γνώμῃ δὲ νικᾶν τὴν Κύπριν πειρωμένη «Попытавшись сознательной волей победить Киприду» (1304).

Итак, добродетели Ипполита, природной и потому амбивалентной и превращающейся в ὕβρις, противопоставлена сознательная добродетель Федры. Поначалу, в экспозиции драмы, она предстает как добродетель подлинная – точно так же, как сознательная, или приобретенная, добродетель изображается в некоторых других пассажах Еврипида (fr. 393) и в некоторых текстах философов. Однако уже в самом начале, в первом эписодии, в αἰδώς

природной страсти (θυμός): ὥρα σε θυμοῦ κρείσσονα γνώμην ἔχειν «Пора тебе иметь разум сильнее ярости»; fr. 840 («Хрисипп»): λέληθεν οὐδὲν τῶνδέ μ᾽ ὧν σὺ νουθετεῖς, / γνώμην δ᾽ ἔχοντά μ᾽ ἡ φύσις βιάζεται «Я понимаю все, что ты мне объясняешь, но, хоть мой разум понимает, меня заставляет природа». Схожая антитеза занимает значительное место в психологических рассуждениях Фукидида, который не раз противопоставляет γνώμη и инстинктивные импульсы, обозначаемые им словом ὀργή. Хотя в его языке φύσις употребляется в более широком смысле как вообще основа человеческого поведения и потому включает в себя не только ὀργή, но и γνώμη, тем не менее и на его психологических представлениях отразилась идея преимущественной связи φύσις с ὀργή (ср. особ. 3.84.2). О психологии Фукидида см. Shorey 1893, Reeve 1999, Luginbill 2006, 26ff., Huart 1968. Специально о понятии γνώμη см. Huart 1973.

Федры имплицитно присутствует своя собственная амбивалентность, скрытая до поры до времени, но постепенно проявляющаяся и приводящая к совершенной переоценке добродетели двух главных персонажей трагедии.

αἰδώς и σωφροσύνη Федры с первого появления героини на сцене, и даже раньше – с первого упоминания ее в пароде, выражены деталью ее убора – покрывалом на голове. Хор в пароде рассказывает о героине, что она

τειρομέναν νοσερᾷ κοίτᾳ δέμας ἐντὸς ἔχειν
οἴκων, λεπτὰ δὲ φάρη ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν·

в мучениях, лежа на ложе болезни, держит тело внутри
дома , и тонкие покрывала затеняют русую голову (131-134).

Пребывание внутри дома и покрывание головы несут один и тот же смысл – они позволяют Федре сдерживать свою тайную страсть. Этот смысл становится очевиден с выходом Федры из дома на орхестру, сопровождающимся обнажением головы:

βαρύ μοι κεφαλᾶς ἐπίκρανον ἔχειν·
ἄφελ᾽, ἀμπέτασον βόστρυχον ὤμοις.

Тяжело мне нести на голове покрывало.
Сними, распусти мои кудри по плечам (201-202).

Снятие покрывала символически выражает утрату самоконтроля, что проявляется в следующих репликах героини, передающих ее безумные любовные мечтания. Приходя в себя, Федра просит снова укрыть ей голову, объясняя это желание чувством αἰδώς:

μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλήν,
αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι.

Матушка, покрой мне опять голову
Я стыжусь того, что я сказала (243-244).

Таким образом, Еврипид наделяет жест покрывания головы, являющийся вообще традиционным знаком αἰδώς, тем специфическим смыслом, который несет в себе αἰδώς Федры – смыслом сознательного сдерживания порочной страсти. Однако это покрывание, обозначаемое глаголом κρύπτειν «скрывать», имеет еще одну коннотацию – не только со сдерживанием, но и с сокрытием страсти.

Слово κρύπτειν неоднократно описывает поведение Федры в первом эписодии. Покрыв голову в ст. 245, героиня переходит к молчанию, которое она хранит вплоть до ст. 310, когда помимо своей воли нарушает его в ответ на прозвучавшее имя Ипполита. Следующий диалог Федры с кормилицей строится на попытках последней выведать у своей воспитанницы тайну ее болезни, о которой героиня продолжает молчать. Это речевое поведение Федры – ее молчание и утаивание своей любви – постоянно обозначается словом κρύπτειν. В ответ на расспросы хора, не знает ли кормилица от своей госпожи, чем та больна, кормилица отвечает: πάντα γὰρ σιγᾷ τάδε «обо всем этом она молчит» (273), а затем обозначает молчание Федры словами κρύπτει γὰρ ἥδε πῆμα «она скрывает свое несчастье» (279). Безуспешно уговаривая Федру открыть тайну ее болезни, кормилица с сожалением восклицает: κἄπειτα κρύπτεις χρήσθ᾽ ἱκνουμένης ἐμοῦ; «И после этого ты скрываешь – хотя я прошу тебя о том, что благо для тебя?» (330). Наконец, сама Федра в своем большом монологе говорит о молчании и сокрытии своей страсти как способе противостоять ей и ставит этот способ в один ряд с σωφροσύνη: ἠρξάμην μὲν οὖν / ἐκ τοῦδε, σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον «Начала я вот с чего – с того, чтобы молчать и скрывать эту болезнь» (393-4); τὸ δεύτερον δὲ τὴν

ἄνοιαν εὖ φέρειν / τῷ σωφρονεῖν νικῶσα προυνοησάμην «Во-вторых, я позаботилась о том, чтобы перенести мое безумие, победив его целомудрием» (398-399).

Итак, изображение и жестов Федры, и ее речи содержит в себе мотив сокрытия, который оказывается связан с ее специфической формой добродетели, заключающейся в сознательном сдерживании природной страсти. Мотив сокрытия, однако, придает этой добродетели особый оттенок, привнося в нее контраст внешнего и внутреннего: скрываемая Федрой природа с ее эросом оказывается внутренним, а скрывающая эту природу сознательная добродетель – внешним. Эта антитеза внешнего и внутреннего легко может перейти в другую, очень распространенную в 5 в. антитезу, совершенно меняющую оценку поведения Федры – в антитезу видимости и реальности (мнения – истины, слов – дел).[141] Ее любовная страсть может быть представлена как действительная реальность и оказаться тем самым приравненной к реальной измене, а сокрытие страсти может быть расценено как желание создать одну только видимость добродетельного поведения.

Мысли и поступки Федры в первом эписодии не оставляют никаких сомнений в том, что она заботится не о видимости, а о реальности, каковой является для нее сдерживание страсти. В своем центральном монологе Федра противопоставляет свое подлинно добродетельное поведение поступкам многих женщин, тайно изменяющих своим мужьям:

> μισῶ δὲ καὶ τὰς σώφρονας μὲν ἐν λόγοις,
> λάθρᾳ δὲ τόλμας οὐ καλὰς κεκτημένας·
>
> Не нравятся мне те, кто целомудренны на словах,
> Но втайне пускаются в недобрые приключения (413-414),

[141] Об этой антитезе и ее различных вариантах (слово – дело; казаться – быть) см. Heinimann 1945, 43-58.

и заканчивает этот монолог утверждением о невозможности скрыть дурные дела:

κακοὺς δὲ θνητῶν ἐξέφην᾽ ὅταν τύχῃ,
προθεὶς κάτοπτρον ὥστε παρθένῳ νέᾳ,
χρόνος· παρ' οἷσι μήποτ᾽ ὀφθείην ἐγώ.

Рано или поздно время обнаруживает среди смертных дурных людей,
будто перед юной девушкой поставив зеркало.
Дай бог меня не увидят в их числе (428-430).

Однако сама реальность эта, т.е. добродетельное поведение, является «внешним» по отношению к «внутреннему» – к страсти. Идея эта афористично выражена во фразе героини χεῖρες μὲν ἁγναί, φρὴν δ᾽ ἔχει μίασμά τι «руки чисты, но пятно на душе»(317), содержащей в себе контраст внутреннего греха и внешней чистоты поступков. И уже в первом эписодии из уст Федры звучат фразы, свидетельствующие о том, как легко ее реальность – внешнее сдерживание и сокрытие порочных внутренних чувств – может быть отождествлена с видимостью.

В начале первого эписодия в диалоге с кормилицей Федра говорит о своем страхе согрешить против мужа (321): μὴ δρῶσ ἔγωγ᾽ ἐκεῖνον ὀφθείην κακῶς «Не хотела бы я, чтобы увидели, что я дурно поступаю» (букв. «…увидели меня дурно поступающей»)». Логический акцент в конструкции причастия κακῶς δρῶσα «поступающая» с глаголом ὀφθείην «меня увидели» падает естественным образом на причастие, и Федра в первую очередь выражает ею нежелание совершить преступление, однако в этой фразе присутствует возможность и иного акцента – на ὀφθείην, а потому и иного опасения – не столько совершить, сколько быть уличенной в преступлении. Та же амбивалентность, порождаемая соединением в сознании Федры представлений о реальной измене и обвинении в измене, то есть реальности и

видимости, обнаруживается и далее, в ее высказывании в большом монологе (420): ὡς μήποτ᾽ ἄνδρα τὸν ἐμὸν αἰσχύνασ᾽ ἁλῶ «Не хотела бы я быть уличенной в том, что опозорила мужа». Здесь Еврипид вновь использует ту же конструкцию причастия с глаголом, в которой главный логический акцент лежит на причастии αἰσχύνασα «опозорить», выражающем основную мысль героини – нежелание опозорить мужа, но которая вместе с тем посредством глагола ἁλῶ «быть уличенной» указывает и на иной возможный страх – изобличения случившейся измены.[142]

В большом монологе Федры есть и другие утверждения, показывающие важность для героини видимости, не вполне отличаемой ею от реальности. Рассказывая о своих усилиях победить или сдержать страсть, Федра связывает эту свою заботу о действительном целомудрии с опасением, как бы измена не была открыта, т.е. с видимостью:

ἐμοὶ γὰρ εἴη μήτε λανθάνειν καλὰ
μήτ᾽ αἰσχρὰ δρώσῃ μάρτυρας πολλοὺς ἔχειν.

Я бы не хотела ни того, чтобы мои хорошие поступки остались неизвестными,
Ни того, чтобы было много свидетелей моих дурных дел (403-404).

Двусмысленность «сокрытия» становится еще более очевидной в обмене короткими репликами между Федрой и кормилицей в конце первого

[142] Ср также слова Федры: παρ᾽ οἷσι μήποτ ὀφθείην ἐγώ «Дай бог меня не увидят в их [т.е. дурных людей] числе» (430), которые также можно понимать двояко – и как желание действительно не оказаться изменницей, и как желание не быть уличенной в измене. Подобная амбивалентность встречается и далее – в реплике, произнесенной Федрой во втором эпизодии, в момент, когда она принимает решение и покончить с собой, и оклеветать Ипполита (719-721): οὐ γάρ ποτ᾽ αἰσχυνῶ γε Κρησίους δόμους / οὐδ᾽ ἐς πρόσωπον Θησέως ἀφίξομαι / αἰσχροῖς ἐπ᾽ ἔργοις οὕνεκα ψυχῆς μιᾶς «Я ни за что не опозорю Критский дом и не предстану пред лицом Тесея с позорными деяниями – ради одной жизни» (719-21). В зависимости от того, на какую часть фразы ставится логический акцент, ее можно понимать и как выражение нежелания совершить постыдные дела, и как выражение страха после совершения постыдного поступка предстать пред очами мужа.

эписодия. Федра в этом диалоге продолжает представлять реальностью свое чистое поведение, противопоставляя его «красивым словам» – аргументам кормилицы, уговаривающей ее решиться на измену, скрыв преступление от посторонних глаз. В ответ на убеждения кормилицы Федра говорит:

τοῦτ᾽ ἔσθ᾽ ὃ θνητῶν εὖ πόλεις οἰκουμένας
δόμους τ᾽ ἀπόλλυσ᾽, οἱ καλοὶ λίαν λόγοι·
οὐ γάρ τι τοῖσιν ὠσὶ τερπνὰ χρὴ λέγειν
ἀλλ᾽ ἐξ ὅτου τις εὐκλεὴς γενήσεται.

Слишком красивые слова – вот что губит и государства,
и дома людей, даже когда они хорошо обустроены.
Нужно говорить не то, что приятно слушать,
Но благодаря чему можно снискать добрую славу (488-489).

Однако и в этой фразе, как и в предшествующем большом монологе Федры, присутствует двусмысленность – слово «обладающий доброй славой», выражающее идеал Федры, позволяет ассоциировать ее цель со словами, т.е. с видимостью, а не реальностью. Эту ассоциацию выявляет в своем ответе кормилица, также строя свою реплику на контрасте между «словами» и «делами», но применяя эту антитезу уже к позиции Федры:

τί σεμνομυθεῖς; οὐ λόγων εὐσχημόνων
δεῖ σ', ἀλλὰ τἀνδρός.

К чему твое велеречие? Тебе нужны не благообразные слова,
А мужчина (490-491).

Та же мысль содержится и в следующей реплике кормилицы:

κρεῖσσον δὲ τοὔργον, εἴπερ ἐκσώσει γέ σε,
ἢ τοὔνομ’, ᾧ σὺ κατθανῇ γαυρουμένη.

Лучше дело, если оно тебя спасет,
Чем имя, которым ты будешь хвастаться, но умрешь (501-502).

Оказывается, что сознательная добродетель Федры, выражающаяся одновременно и в сдерживании, и в сокрытии страсти, превращается – и в некоторой степени в ее собственных речах, и в реплике кормилицы – в стремление к славе, хорошей репутации и красивым словам, т.е. в стремление к видимости, а не реальности. В то же время сдерживаемая Федрой любовь получает в словах кормилицы статус подлинной реальности. Кормилица отрицает за Федрой σωφροσύνη по той одной причине, что ею владеет страсть (εἰ μὲν γὰρ □... σώφρων δ’ οὖσ’ ἐτύγχανες γυνή «Если бы … ты была женщиной целомудренной, говорит кормилица в ирреальном смысле, 493-494); тем самым, она показывает свою убежденность в том, что чувство само по себе уже является объектом моральной оценки, т.е. не отличается от поступка.

Отождествив в первом эписодии страсть Федры с «подлинным делом» и решив поэтому, что лучший способ помочь Федре – это свести ее с Ипполитом, кормилица во втором эписодии рассказывает о любви своей госпожи ее пасынку. Моральные представления Ипполита, как мы знаем из пролога, были основаны на принципе природной добродетели; т.е. для него, как и для кормилицы, реальным было только природное чувство. Поэтому Ипполит не склонен выяснять подробности борьбы Федры со своей страстью; он не задумываясь распространяет негодование, которое вызывает у него постыдное предложение кормилицы, на ее госпожу.

Весть о страсти Федры, постепенно переходя от Федры к кормилице, а затем от кормилицы к Ипполиту, превращает эту страсть в «дело», в реальность. Вместе с этим изменяется и смысл «сокрытия»: если в начале

драмы «сокрытие» чувства отождествлялось с его сдерживанием его, то теперь Федра должна скрывать его так, будто бы оно действительно было изменой, т.е. прибегая к обману. В этот момент действия, в конце второго эписодия, вновь появляется глагол κρύπτειν «скрывать», отмечая связь между новым и старым вариантом «сокрытия»: πῶς δὲ πῆμα κρύψω, φίλαι; «Как мне скрыть несчастье, милые?» (674). Амбивалентность добродетели Федры, заключающейся в «сокрытии» – та амбивалентность, которая в первом эписодии была выражена намеками, с помощью двусмысленных фраз героини о репутации и нежелании быть уличенной в преступлении, – теперь проявляется со всей очевидностью. В конце концов, именно эта добродетель и приводит героиню к преступлению: погубить Ипполита Федру заставляет то же самое желание скрыть тайну, которое с начала драмы выражало суть ее целомудрия.

Итак, если сначала добродетель Федры изображалась с помощью антитезы φύσις/γνώμη и представлялась по контрасту с природным αἰδώς Ипполита добродетелью подлинной и лишенной гибристической амбивалентности, то к концу второго эписодия она полностью переходит в антитезу реальности и видимости, отождествляется с видимостью и сама уже ведет к преступлению. Любопытную параллель такой трансформации антитезы φύσις/γνώμη в антитезу реальности – видимости мы встречаем в папирусном фрагменте из сочинения «Об истине» софиста Антифонта (44А) – фрагменте, посвященном противопоставлению природных потребностей человека и государственых законов. Антифонт создает здесь свою модель правильного поведения – т.е. такого, которое не причиняет самому человеку вреда. Оно должно заключаться, по мнению софиста, в максимальном удовлетворении требований человеческой природы, которые признаются им необходимостью(ἀνάγκη); законы же, по его мнению, нужно соблюдать только при свидетелях. Это утверждение Антифонт объясняет тем, что природные потребности есть подлинная реальность (ἀλήθεια), в то время как моральные законы есть всего лишь выражение людского мнения (δόξα): (в

случае неудовлетворения этих потребностей) «причиной вреда будет действительность, а не людское мнение» (οὐ γὰρ διὰ δόξαν βλάπτεται, ἀλλὰ δι᾽ ἀλήθειαν).[143]

Мы можем предполагать, что переход от антитезы природы и закона (φύσις/νόμος) или ее варианта φύσις/γνώμη к противоположению видимости и реальности, постепенно происходящий в «Ипполите», был традиционной частью софистической аргументации за природу против условного морального закона.

В следующей части драмы драмы антитеза слов и дел начинает играть ключевую роль. Федра оставляет после своей смерти письмо, в котором обвиняет Ипполита в сексуальном насилии над ней. Это письмо определяет все содержание диалога Тесея и Ипполита в третьем эписодии. Сама героиня выглядит невинной жертвой, хотя на деле является виновной; Ипполит виновен на словах, и в то же время чист на деле; наконец, Тесею, верящему письму Федры и потому не убеждаемому оправдательной речью Ипполита, поведение его сына представляется противоположным образом – по его мнению, он на деле совершил преступление и невиновен только на словах.

Антитеза слов и дел, или видимости и реальности, центральная в этой сцене, постоянно эксплицируется в словах и Тесея, и Ипполита, выступая основанием для обвинительной аргументации одного и оправдательной аргументации другого. Тесей в начале диалога высказывает фантастическое пожелание, чтобы у людей был ясный знак, руководствуясь которым они могли бы отличать истинных от ложных друзей, и чтобы человек обладал двумя голосами, или речами, – не только лживым, как происходит обычно, но и честным, который всегда мог бы изобличать второй, лживый голос (925-931). Обвиняя Ипполита, он отказывается верить в его прославленное целомудрие и способность общаться с богами, называя это пустой

[143] Пер. С. Я. Лурье, цит. по Лурье 1925, 65. Ассоциация «природы» (φύσις) и «истины», или«действительности» (ἀλήθεια), была обычной; см. Heinimann 1945, 42 сл. Об отождествлении, или по крайней мере ассоциации природы с действительностью и закона с видимостью у Антифонта см. Pendrick 2002, 36-37, 326-327.

похвальбой (950). Люди, подобные Ипполиту, пытаются, по его мнению, «заловить к себе в сети напыщенными словами, замышляя постыдные дела» (θηρεύουσι γὰρ σεμνοῖς λόγοισιν, αἰσχρὰ μηχανώμενοι, 956-7). Оправдательная речь Ипполита, естественно, кажется ему лишь словами в противоположность подлинному делу «делу» – гибели жены. В свою очередь, Ипполит также использует антитезу слов и дел, противопоставляя якобы убедительные слова, в которые облечено обвинение его Федрой, реальному положению вещей: τὸ μέντοι πρᾶγμ᾽ ἔχον καλοὺς λόγους, / εἴ τις διαπτύξειεν, οὐ καλὸν τόδε «Но дело это, хотя и облечено в прекрасные слова, если развернуть его, будет совсем не прекрасно» (984-5).

«Реальная» добродетель Ипполита, отличающая его в этой сцене от Федры с ее мнимой репутацией, – это не просто особенность положения, в котором оказывается герой, но и его осознанный выбор. В противоположность Федре, он выражает готовность умереть без доброй славы, если он виновен: ἦ τἄρ᾽ ὀλοίμην ἀκλεὴς ἀνώνυμος … εἰ κακὸς πέφυκ᾽ ἀνήρ «Пусть я умру бесславным и безымянным, если я по своей природе дурной человек» (1028-1031).

Контраст между добродетелью главных персонажей звучит в конце оправдательного монолога Ипполита:

ἐσωφρόνησεν οὐκ ἔχουσα σωφρονεῖν,
ἡμεῖς δ᾽ ἔχοντες οὐ καλῶς ἐχρώμεθα.

Она, не обладая целомудрием, оказалась целомудренной,
А мы, обладая, плохо им воспользовались (1034-5).

Очевидный смысл этого пассажа с его нарочито парадоксальной формулировкой – в том, чтобы противопоставить двух персонажей с точки зрения реальности и мнимости их добродетели. Сам Ипполит на деле обладает целомудрием, но лишен возможности убедить в этом Тесея – он

«плохо воспользовался» своей добродетелью, поскольку она не приносит ему ничего кроме позора и изгнания. Федра же, по мнению Ипполита, лишена добродетели на деле, но оказалась добродетельной в глазах Тесея.

Любопытно, что в диалоге Ипполита с Тесеем помимо антитезы слов и дел, или видимости и действительности, вновь возникает мотив природных добродетели и порока, игравший столь важную роль в начале драмы; причем пассажи, в которых он звучит, образуют очевидную перекличку со схожими местами в прологе. И Тесей, и Ипполит одинаково убеждены в том, что добродетели невозможно научить. В ответ на сожаление Тесея, что люди, изобретя столько искусств, так и не могут освоить главного – как научить разуму тех, кто его лишен:

ὦ πόλλ᾽ ἁμαρτάνοντες ἄνθρωποι μάτην,
τί δὴ τέχνας μὲν μυρίας διδάσκετε
καὶ πάντα μηχανᾶσθε κἀξευρίσκετε,
ἓν δ᾽ οὐκ ἐπίστασθ᾽ οὐδ᾽ ἐθηράσασθέ πω,
φρονεῖν διδάσκειν οἷσιν οὐκ ἔνεστι νοῦς;

О люди, часто напрасно заблуждающиеся,
Как же так? – вы обучаете тысячам наук,
Все выдумываете и изыскиваете,
Но одного не умеете и за одним не угнались –
Учить соображать тех, у кого нет ума (916-20),

Ипполит восклицает:

δεινὸν σοφιστὴν εἶπας, ὅστις εὖ φρονεῖν
τοὺς μὴ φρονοῦντας δυνατός ἐστ᾽ ἀναγκάσαι.

Удивительным мудрецом будет тот, о ком ты говоришь – кто способен

Заставить соображать неразумных (921-2).

Обе реплики, и отца, и сына, выражают ту же мысль, которая была заключена в описании луга Ипполита в прологе, противопоставлявшем природную добродетель выученной (79-81): добродетели невозможно научится, и она может быть дана человеку только от природы. Идея природной добродетели становится основой всех моральных суждений Тесея и Ипполита в их диалоге в третьем эпизодии. Оценки, которые они дают самым разным человеческим качествам, сопровождаются обычно глаголом πεφυκέναι, подчеркивающим природный характер этих качеств. Например, сожалея о том, как быстро множится число дурных людей, Тесей предполагает, что придется богам добавить еще одну землю, чтобы вместить всех τοὺς μὴ δικαίους καὶ κακοὺς πεφυκότας «неправых и дурных по своей природе» (942). Далее, представляя себе аргументы, которыми Ипполит мог бы защищать свои невиновность, Тесей называет среди прочих, например, такие: Федра могла ненавидеть Ипполита, поскольку «незаконное детя по своей природе всегда враждебно законным» (τὸ δὴ νόθον τοῖς γνησίοισι πολέμιον πεφυκέναι); или же Ипполит должен быть чист, поскольку сексуальная распущенность – природное качество не мужчин, а женщин τὸ μῶρον ἀνδράσιν μὲν οὐκ ἔνι, γυναιξὶ δ᾽ ἐμπέφυκεν, 966-967). В другом месте Тесей утверждает, что умерить его гнев против Ипполита мог бы только тот, кто по самой своей природе маг и чародей ἆρ᾽ οὐκ ἐπῳδὸς καὶ γόης πέφυχ᾽ ὅδε; 1038). В свою очередь, Ипполит не раз подчеркивает природный характер своей добродетели – когда клянется, что не является от природы дурным человеком (εἰ κακὸς πέφυκ᾽ ἀνήρ, 1031),[144] или когда жалеет, что дом, единственный свидетель его природной добродетели, не может высказаться в его защиту: ὦ δώματ᾽, εἴθε φθέγμα γηρύσαισθέ μοι / καὶ μαρτυρήσαιτ᾽ εἰ κακὸς

[144] Ср. также слова Ипполита, передаваемые вестником в четвертом эпизодии: Ζεῦ, μηκέτ᾽ εἴην, εἰ κακὸς πέφυκ᾽ ἀνήρ «Зевс, пусть меня не станет, если я по своей природе дурной человек» (1191).

πέφυκ᾽ ἀνήρ «О дом! Если бы ты мог издать звуки и выступить свидетелем того, дурной ли я человек по своей природе» (1074-1075).

Таким образом, мы вновь сталкиваемся здесь с мотивом природного основания человеческого поведения, который играл важную роль в начале драмы, участвуя в антитезе φύσις/γνώμη. Однако новое сочетание этого мотива с антитезой слов и дел подчеркивает то развитие, или изменение, которое получает сама исходная оппозиция φύσις/γνώμη в ходе драмы: природа ассоциируется теперь с подлинным и реальным, а γνώμη – с видимым и мнимым.

Итак, если в начале произведения подлинная добродетель связывалась с сознательным αἰδώς Федры, контрастируя с амбивалентным и гибристическим природным αἰδώς Ипполита, то постепенно антитеза γνώμη/ φύσις 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.[145] 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

[145] Ср. наблюдение различных исследователей об изменении зрительских симпатий в конце трагедии, которые постепенно переходят к Ипполиту, Vickers 1973, 294; Cairns 1993, 319 n. 262.

поведения в понятиях антитезы видимости и реальности. Происходящие затем события переворачивают точку зрения, господствующим становится взгляд Ипполита – однако на орхестре 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 φύσις/γνώμη, и γνώμη окрашена позитивно, а φύσις негативно. Затем эта антитеза преобразуется в оппозицию видимости и реальности, или слов и дел, φύσις связывается с реальностью, а γνώμη 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.

Глава 5

Люди, боги и структура драматического конфликта

Роль, которую играют в «Ипполите» боги, послужила предметом серьезных разногласий между критиками. Традиционно существуют две противоположные оценки этой роли. Одни исследователи, обращая внимание на проступок Ипполита, его ὕβρις против богини, и на неизбежность, с которой осуществляется в драме наказание, видят смысл произведения в определении того скромного места, которое должен занимать в мире человек, и границ, установленных ему природой.[146] Вариантом того же понимания является весьма распространенная психоаналитическая интерпретация, интериоризирующая образ Афродиты: согласно этому толкованию, «Ипполит» сообщает нам о результате, к которому приводят тщетные попытки человека подавить важнейшие требования его собственной природы.[147] Боги, таким образом, предстают, согласно этим взглядам, воплощением непреложных законов, следовать которым должен человек; обязанность подчиняться этим законом и является главным нравственным уроком драмы.

Вторая часть исследователей, напротив, полагает, что богам в «Ипполите» дается однозначно негативная оценка, и утверждает, что Еврипид вводит богов в драму для того, чтобы напасть на классическую антропоморфную религию. Они предлагают рассматривать «Ипполита» как «богоборческую» драму, осуждающую богов и призывающую отказаться от поклонения им. Еврипид, по мнению этих исследователей, выразил тем самым атеистические идеи, которые начинают распространяться в Афинах во второй половине 5 в.[148]

---

[146] Linforth 1914, Segal 1965.

[147] Dodds 1925, Segal 1965, 119.

[148] Greenwood 1953, 32-58.

Обе точки зрения имеют свои очевидные слабости. Первое толкование, согласно которому позиция богов фактически отождествляется с моральным смыслом драмы, не учитывает некоторых существенных сторон произведения – осуждения действий Афродиты и смягчения ответственности Ипполита. Слабости второй интерпретации, находящей в «Ипполите» атеистические идеи, были прекрасно показаны в работах Ллойд-Джоунса и Лефковитц.[149] Во-первых, атеизм был распространен главным образом среди узкого круга интеллектуалов, а трагедия рассчитана была на обычную и массовую аудиторию, в большинстве своем весьма консервативную. Во-вторых, интерпретация «Ипполита» как атеистической драмы не находит подтверждения в самом тексте этого произведения. Конечно, поступки богов осуждаются в ней, но боги не становятся от этого менее реальными; трагедия демонстрирует не только безжалостность богов, но и их силу.

Чтобы разобраться в том, как следует нам расценивать участие в драме богов, необходимо подробно рассмотреть два разных аспекта отношений между образами богов и людей. Во-первых, боги изображены в их взаимодействии с людьми – они играют свою особую и важную роль в драматическом конфликте драмы. Во-вторых, боги изображены в сравнении с людьми. На этих двух сторонах мы по очереди остановимся.

1. Двойной конфликт «Ипполита».

Критики всегда отмечают, что «Ипполит» обладает своеобразным двойным драматическим конфликтом: с одной стороны, главное действие трагедии совершается в человеческом мире, между персонажами-людьми, но, с другой стороны, в этом действии и зримо, и незримо участвуют божества. В какой-то степени два конфликта распределены по разным частям драмы. В

[149] Lloyd-Jones 1983, 144-155; Lefkowitz 1989.

основной части – от парода до конца четвертого эписодия – на сцене находятся только люди, и драматическая ситуация строится на конфликте между ними – на частных столкновениях Федры с кормилицей, Тесея с Ипполитом и более общего, господствующего на протяжении всей основной части конфликта между Федрой и Ипполитом. В прологе и эксоде перед зрителем предстают и люди, и боги, и главное внимание обращено на отношения между Ипполитом и двумя богинями. Однако, отсутствие богов в основной части в их подлинном индивидуальном облике не означает их отсутствия вообще. Они пребывают в человеческом мире подспудно, в чувствах, владеющих персонажами-людьми, в большой степени они определяют поступки героев и руководят действием трагедии.

В центре человеческой части драмы лежит конфликт Федры и Ипполита. Как я попытаюсь показать, взаимоотношения между ними строятся по образцу трагедий мести, которым свойственны были контраст и симметрия двух главных антагонистов.

В предыдущей главе я рассматривал своеобразный динамический контраст между нравственными характерами Федры и Ипполита. С одной стороны, они всегда противопоставлены друг другу: естественное целомудрие Ипполита противостоит «выученной» и сознательной добродетели Федры. С другой стороны, оценка поведения обоих персонажей в ходе драмы переворачивается. Если в первой половине очевидное сочувствие вызывала Федра, а Ипполит казался заслуживающим осуждения своей надменностью и нетерпимостью, то во второй половине, напротив, симпатии публики обращены к Ипполиту, чье стремление к подлинной добродетели контрастирует с озабоченностью Федры одной лишь видимостью и хорошей репутацией. При этом всякий раз моральные ошибки, которые совершают герои, являются продолжением и следствием их добродетели. Добродетель и в том, и в другом случае оказывается

амбивалентной, и само течение драмы с меняющейся драматической ситуацией выявляет слабости сначала одной, а затем другой ее формы.

Кроме этой симметрии в моральном поведении персонажей, существует определенная симметрия и в их ситуации в первой и второй половине драмы, а именно, несчастье Ипполита в конце произведения перекликается с несчастьем Федры в начале. Перекличку подчеркивает сходство двух анапестических частей, сопровождающих первый выход Федры в первом эписодии и последний выход Ипполита в эксоде.[150] Физические страдания, которые причиняет Федре ее страсть и стыд, оказываются подобны боли гибнущего Ипполита. Страдания обоих героев получают схожее выражение в просьбах, обращенных к несущим их слугам. Федра не способна сама управлять своим телом; она просит поддерживать ее стан, голову и руки:

ἄρατέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα·
λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων.
λάβετ᾽ εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι.

Поднимите мой стан, держите прямо голову.
Связь моих членов распустилась.
Служанки, возьмите мои прекраснолокотные руки» (198-200).

Выходу Ипполита также сопутствуют постоянно повторяющиеся просьбы – сначала остановиться и дать ему передышку: σχές, ἀπειρηκὸς σῶμ' ἀναπαύσω «Стой, дай передохнуть моему ослабшему телу» (1353), затем поднять и нести его осторожнее:

φεῦ φεῦ· πρὸς θεῶν, ἀτρέμα, δμῶες,
χροὸς ἑλκώδους ἅπτεσθε χεροῖν.

[150] О сходстве между этими двумя эпизодами см. также Taplin 1978, 136.

τίς ἐφέστηκεν δεξιὰ πλευροῖς;
πρόσφορά μ᾽ αἴρετε, σύντονα δ᾽ ἕλκετε

Ах, ради бога, слуги, тише
Касайтесь руками моего израненного тела.
Кто стоит у правого бока?
Поднимайте аккуратно, держите уверенно (1358-1361),

и, наконец, оставить его в покое и дать умереть:

καὶ νῦν ὀδύνα μ᾽ ὀδύνα βαίνει·
μέθετέ με τάλανα,
καί μοι θάνατος Παιὰν ἔλθοι.

Вот и сейчас боль, боль подступает.
Оставьте меня, несчастного,
И пусть целителем ко мне придет смерть (1371-1373).

Положение главных героев симметрично еще в одном отношении – и в начале, и в конце драмы один из них оказывается причиной страданий другого. Переживания Федры с самого начала вызваны ее страстью к Ипполиту, который этим, хоть и невольно, губит ее: φίλος μ᾽ ἀπόλλυσ᾽ οὐχ ἑκοῦσαν οὐχ ἑκών «Меня губит друг, вопреки и своей, и моей воле» (319). Последующее поведение Ипполита, обвинившего Федру в дурных замыслах и почти готового рассказать о них отцу, ставит героиню в отчаянное положение, усугубляя ее несчастье до предела; с другой стороны, ответный поступок Федры – клевета на Ипполита – приводит к страданиям и гибели героя.

Таким построением с динамическим контрастом и симметрией главных персонажей «Ипполит» очень напоминает другую трагедию Еврипида –

«Медею». Поскольку «Медея» была написана примерно в то же время, что и «Ипполит», всего несколькими годами ранее, и обнаруживает с «Ипполитом» много любопытных параллелей, [151] мы можем предполагать, что в «Ипполите» автор сознательно отталкивался от композиционной модели своей более ранней трагедии. Потому композиция «Медеи» заслуживает сейчас особого и подробного разбора.

В «Медее» происходит такой же перелом в отношении к главным персонажам, что и в «Ипполите». Сначала симпатии – на стороне несчастной, покинутой и страдающей героини, Ясон же должен вызывать негодование, и своими поступками – неверностью и изменой данному слову, и речами, в которых он цинично пытается объяснить дурные дела добрыми побуждениями (446 сл.). Затем, однако, по мере того, как Медея придумывает и приводит в исполнение свой чудовищный план мести, симпатии зрителей должны переходить от нее к Ясону.[152] Этот перелом отмечен изменением в отношении хора,[153] прежде сочувствовавшего Медее, но, начиная с определенного момента – с момента, когда героиня замышляет убийство детей, – осуждающего ее и пытающегося удержать ее от преступления. «Проклятая женщина», или, буквально «эта женщина, чтоб она сгинула» (τὰν / ὀλομέναν γυναῖκα, 1252-3), говорит хор о Медее, когда она покидает сцену, чтобы убить детей; в начале драмы то же проклятие хор адресовал Ясону. Именно к Ясону в первую очередь относится пожелание

---

[151] См. гл. 3. Ср. также одинаковые фантастические пожелания Медеи («Медея» 516 сл.) и Тесея («Ипполит» 925 сл.), чтобы у людей был явный различительный признак, по которому можно было бы определять, кто честен и кто подл, и одинаковые пожелания Ясона и Ипполита, чтобы дети рождались без участия женщин. Кроме того, монолог Медеи о несчастной судьбе женщин и монолог Ипполита о негодности женщин, построенные схожим образом, перекликаются, будучи доказательствами двух противоположных тезисов – пример практики рассуждения in utramque partem, распространенной в софистических кругах. Любопытно, что в этих двух монологах приводится один и тот же факт (невеста платит жениху приданое), который софистически используется для доказательства противоположных идей.

[152] Reckforth 1968, 331-4; 357ff.; Segal 1996, 19 и n. 16.

[153] Cunningham 1954, 156.

хора: ἀχάριστος ὄλοιθ’ , ὅτῳ πάρεστιν / μὴ φίλους τιμᾶν «Пусть безрадостно сгинет тот, кто способен не уважать близких» (659-660).

Как и в «Ипполите», преступление Медеи в конце трагедии оказывается до некоторой степени аналогично проступку Ясона в начале. Суть их – в разрушении φιλία.[154] В прологе кормилица обвиняет в предательстве близких, и в первую очередь детей, Ясона (17-18), а в финале предательницей детей становится Медея. В то же время оба персонажа одинаково цинично и корыстно манипулируют φιλία. Ясон в первом агоне с Медеей использует притворную φιλία (ср. слово φίλοι в 459, 549) как аргумент в нечестной риторике, когда пытается объяснить свое желание вступить в брак с коринфской царевной исключительно заботой о Медее и их детях (549 сл.) и представить все свое поведение как поведение истинного друга (455-456, 459-464). С этим первым агоном перекликается второй агон во второй половине трагедии, разыгрывающийся после того, как Медея приняла решение убить детей. Здесь уже Медея притворяется в дружеских намерениях (869-899, ср. особ. 897) – с тем, чтобы осуществить свои мстительные замыслы. Наконец, главным и самым страшным примером манипуляции φιλία становится удар, который Медея наносит отцовским чувствам Ясона, убивая детей.

Оказывается, таким образом, что процитированные выше слова хора, осуждающие тех, кто не проявляет искренних дружеских чувств, – слова, имеющие форму общего суждения, но адресованные в тот момент действия Ясону, – с развитием действия оказываются в равной, если не в большей степени приложимы и к Медее.

Проступки Медеи и Ясона схожи и их причиной. Обоими героями движет эрос. В первых сценах Медея обвиняет Ясона в том, что он изменил своей φιλία, поддавшись эросу. Например, когда Медея объясняет причину измены Ясона Эгею, в ответ на предположение последнего: πότερον ἐρασθεὶς

[154] О разрушении φιλία и манипуляции φιλία в «Медее» см. Schein 1990a.

ἢ σὸν ἐχθαίρων λέχος; «Он испытал страсть к кому-то, или просто твое ложе ему опостылело?» (697) она говорит: μέγαν γ᾽ ἔρωτα· πιστὸς οὐκ ἔφυ φίλοις «Да, и большую страсть: он оказался неверным другом своим близким» (698). В конце беседы с Ясоном героиня саркастически торопит его к молодой невесте, насмехаясь над страстью, которой он, по предположению Медеи, должен пылать:

Иди – ты охвачен тоской по своей новообъезженной невесте,
Потому что надолго замешкался вне дома (623-4).

Эрос Ясона задает главную тему хоровой песни, следующей за этой беседой, – второго стасима. Глядя на происходящие события, хор высказывает свое пожелание никогда не переживать неумеренной страсти:

Любовная страсть, когда переходит меру,
Не дает людям ни доброй славы, ни доблести (627-8),

и не испытывать неправильной страсти – страсти к «другому ложу», кроме ложа законного мужа, поскольку любовная связь с «другим ложем» – это причина гнева и неизбывной вражды:

Пусть ужасная Киприда никогда не посылает мне
Ссор, гнева и ненасытной вражды,
Поражая мою душу другим ложем (637-40).

Постепенно, однако, становится все более очевидным, что и в душе Медеи живет избыточный эрос – причина ее ревнивой ярости, и этот эрос в конце концов приводит и Медею к преступному разрушению φιλία. Брошенное Ясоном в последней сцене обвинение в том, что Медея убила

детей из-за «ложа» (λέχος, 1367) – образ, который традиционно служит метонимическим выражением эроса – героиня принимает и не оспаривает: σμικρὸν γυναικὶ πῆμα τοῦτ᾽ εἶναι δοκεῖς; «А ты думаешь, что это – невеликая беда для женщины?» (1368).

Перелом в трагедии, вскрывающий существенное сходство между двумя антагонистами вопреки их кажущейся противоположности, выражается еще в одной детали – в своеобразной смысловой динамике некоторых используемых здесь моральных стереотипов. Во-первых, Еврипид обращается к традиционному в греческой литературе контрасту нравственности мужчин и безнравственности женщин. Начальная ситуация драмы должна перевернуть этот стереотип, показав нам верную жену и изменившего своим обещаниям мужа. Таков смысл первой строфической пары первого стасима, в которой хор, состоящий из женщин, противопоставляет поведение героев пьесы обычным представлениям о поступках мужчин и женщин:

ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαί,
καὶ δίκα καὶ πάντα πάλιν στρέφεται·
ἀνδράσι μὲν δόλιαι βουλαί, θεῶν δ᾽
οὐκέτι πίστις ἄραρε.
τὰν δ᾽ ἐμὰν εὔκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φᾶμαι·
ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει·

Вспять бегут воды священных рек,
И справедливость, и все вообще переворачивается.
У мужчин – коварные планы, пред богами
Ручательства больше не надежны,
А моя жизнь получит добрую славу – так повернет ее молва.
Наступает почет женскому роду (410-418).

Итак, в начале драмы возникает контраст добродетельных женщин и подлых мужчин, противоположный общепринятому представлению. Однако во второй части произведения, после перелома, становится очевидно, что и этот новый взгляд не более верен, чем старый. Изменение начальной оценки подчеркивается лексической перекличкой между осуждающим мужчин первым стасимом и осуждающим преступные намерения Медеи третьим стасимом. Если в первом стасиме, по словам хора, «священные реки» текут вспять из-за предательства Ясона, то в третьем стасиме «священные реки» Афин не могут принять к себе Медею после ее нечестивого деяния:

πῶς οὖν ἱερῶν ποταμῶν
ἢ πόλις ἢ φίλων
πόμπιμός σε χώρα
τὰν παιδολέτειραν ἕξει,
τὰν οὐχ ὁσίαν μέταυλον;

Как же город священных рек
Или страна, привечающая друзей,
Примет тебя, губительницу детей,
Нечестивую, в круг своих жителей? (846-850).

Похожее двойное переворачивание происходит в «Медее» еще с одной традиционной оппозицией – варваров и эллинов. В начале драмы, пока верная Медея несмотря на свое варварское происхождение выглядит морально выше изменщика Ясона, эта оппозиция пересматривается. Автор подчеркивает ее несправедливость, изображая цинизм, с которым Ясон использует эту антитезу в своем первом агоне с Медеей. С ее помощью он убеждает героиню в том, что бесконечно ее облагодетельствовал:

πρῶτον μὲν Ἑλλάδ᾽ ἀντὶ βαρβάρου χθονὸς

γαῖαν κατοικεῖς καὶ δίκην ἐπίστασαι
νόμοις τε χρῆσθαι μὴ πρὸς ἰσχύος χάριν·

Во-первых, ты живешь в Элладе, а не в варварской стране,
И знакома со справедливостью
И законами, не дающими воли грубой силе (536-8).

Еврипид показывает тем самым противоречие между вложенным в уста героя общепринятым мнением и реальностью, в которой его собственное поведение выглядит несправедливым и беззаконным.

Ясон обращается к тем же представлениям еще один раз уже в конце драмы, после убийства Медеей детей:

ὄλοι᾽. ἐγὼ δὲ νῦν φρονῶ, τότ᾽ οὐ φρονῶν,
ὅτ᾽ ἐκ δόμων σε βαρβάρου τ᾽ ἀπὸ χθονὸς
Ἕλλην᾽ ἐς οἶκον ἠγόμην, κακὸν μέγα,

Будь проклята! Теперь я стал умнее, чем был тогда,
Когда увез тебя из дома и из варварской страны
В мое эллинское отечество, тебя, великое зло (1329-1331);

οὐκ ἔστιν ἥτις τοῦτ᾽ ἂν Ἑλληνὶς γυνὴ
ἔτλη ποθ᾽, ὧν γε πρόσθεν ἠξίουν ἐγὼ
γῆμαι σέ, κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριόν τ᾽ ἐμοί.

Никакая эллинка не смогла бы решиться
На это; а я предпочел
Жениться на тебе – враждебный и губительный для меня брак (1339-1341).

Теперь слова его, однако, не кажутся столь уж лишенными смысла, и нравственное противопоставление варваров и эллинов вновь переворачивается, обретая исходное значение.

Примечательно, что в «Ипполите» мы встречаем очень похожий пример двойного переворота традиционного морального стереотипа, причем того же, что и в «Медее» – сравнения нравственных качеств мужчин и женщин. Здесь, правда, у такого хода несколько иной смысл. Если в «Медее» он указывал на виновность персонажей (сначала на цинизм Ясона, затем на дикость детоубийцы Медеи), то в «Ипполите» цель автора – продемонстрировать ошибочность всякого суждения своих героев и объяснить этими ошибками их неверные решения и поступки. Реальность каждый раз оказывается сложнее представлений персонажей, она изменчива и ускользает от их оценок, а потому обусловленные ошибочными суждениями поступки могут быть оправданы.

Ипполит в своем главном центральном монологе во втором эпизодии обрушивается на женщин, обвиняя весь женский пол в порочности:

ὦ Ζεῦ, τί δὴ κίβδηλον ἀνθρώποις κακὸν
γυναῖκας ἐς φῶς ἡλίου κατῴκισας;

Зевс, зачем ты поселил женщин, это лживое зло, это несчастье для людей,
На солнечный свет? (616-617);

ἀεὶ γὰρ οὖν πώς εἰσι κἀκεῖναι κακαί

Они всегда негодны (666).

Это убеждение заставляет героя, не разобравшись в сложности и неоднозначности положения Федры, приписать ей порочные помыслы:

νῦν δ᾽ αἱ μὲν ἔνδον δρῶσιν αἱ κακαὶ κακὰ
βουλεύματ᾽, ἔξω δ᾽ ἐκφέρουσι πρόσπολοι.

А на самом деле женщины, сидя в доме, творят в своей порочности
порочные
Замыслы, и служанки выносят их наружу (649-50).

Сама Федра ранее, в первом эпизодии, высказывала опасения, что подобное, вообще распространенное, представление о женщинах может привести к превратному истолкованию ее положения:

γυνή τε πρὸς τοῖσδ᾽ οὖσ᾽ ἐγίγνωσκον καλῶς,
μίσημα πᾶσιν.

К тому же я прекрасно знала, что я женщина –
Кого все ненавидят (406-407),

и именно этот страх заставлял ее утаивать свою страсть.

В первой части драмы, как раз тогда, когда это мнение звучит и когда именно оно обуславливает поступки персонажей, оно противоречит реальности и приводит к ошибкам. Федра оказывается здесь, несмотря на свою любовь к Ипполиту, добродетельной женой, и обвинение, брошенное в ее адрес Ипполитом, несправедливо.

Вновь антитеза мужского и женского пола обсуждается в разговоре Тесея и Ипполита в третьем эпизодии. Тесей отрицает расхожее мнение, противопоставляющее целомудрие мужчин порочности женщин – мнение, на

которое мог бы сослаться в свою защиту обвиняемый им Ипполит. Тесей на собственном опыте знает его ошибочность:

ἀλλ᾽ ὡς τὸ μῶρον ἀνδράσιν μὲν οὐκ ἔνι,
γυναιξὶ δ᾽ ἐμπέφυκεν; οἶδ᾽ ἐγὼ νέους
οὐδὲν γυναικῶν ὄντας ἀσφαλεστέρους
ὅταν ταράξῃ Κύπρις ἡβῶσαν φρένα.

Но, может быть, похоть не свойственна мужчинам,
А от природы присуща женщинам? Я знаю, что юноши
Оказываются ничуть не надежнее женщин,
Когда Киприда волнует молодую душу (966-969).

Однако если в первых сценах ошибки происходили от убежденности в истинности этой антитезы, то теперь и ее снятие в той же мере ведет к ошибке, мешая Тесею поверить в невиновность сына и в коварство жены.

Вернемся к «Медее». Переворот в драматической ситуации и в нашем отношении к персонажам происходит в «Медее» не внезапно, он постепенно подготавливается с самого начала трагедии.[155] Уже в первых сценах, где все симпатии и все сочувствие зрителей на стороне Медеи, где она предстает несчастной женщиной, оставленной подлым и эгоистичным мужем, перед нами начинает раскрываться предшествующая жизнь героини, которая вся была чередой кровавых преступлений, причем преступлений против семейных уз. Ради Ясона она предала своего отца и убила своего брата, она подстроила смерть Пелия от рук его собственных дочерей. Автор показывает сходство между Ясоном и Медеей, одинаково способных предавать (προδοῦναι) близких, уже в начале пролога, в первом монологе кормилицы. Кормилица говорит о Ясоне:

[155] См. Segal 1996, 20 ff.

προδοὺς γὰρ αὑτοῦ τέκνα δεσπότιν τ᾽ ἐμὴν
γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται,

Предав своих детей и мою госпожу,
Ясон возлег в царском браке (17-18),

и затем, всего несколькими стихами позже, о Медее:

αὐτὴ πρὸς αὑτὴν πατέρ᾽ ἀποιμώξῃ φίλον
καὶ γαῖαν οἴκους θ᾽, οὓς προδοῦσ᾽ ἀφίκετο

Сама наедине с собой она будет оплакивать родного отца,
Страну и дом, которых она предала, отправившись сюда (31-32).

Другие мотивы, которые будут характеризовать финальное преступление героини, также звучат с самого начала драмы. Прежние ее злодеяния продиктованы эросом (ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ᾽ Ἰάσονος «пораженная в своей душе страстью к Ясону», 8), который и прежде был столь же губителен для φιλία, что и впоследствии, когда Медея отомстила Ясону. Медея – женщина, а женский характер имеет темные и опасные стороны. Сама Медея говорит об этом уже в начале трагедии:

γυνὴ γὰρ τἄλλα μὲν φόβου πλέα
κακή τ᾽ ἐς ἀλκὴν καὶ σίδηρον εἰσορᾶν·
ὅταν δ᾽ ἐς εὐνὴν ἠδικημένη κυρῇ,
οὐκ ἔστιν ἄλλη φρὴν μιαιφονωτέρα.

Женщина во всех прочих случаях полна страха,

Боится сражений и опасается даже взглянуть на оружие,
Но когда оскорблено ее ложе,
Нет убийцы с более кровожадной душой (263-266).

Таким образом, от несчастной и страдающей Медеи с самого начала исходит потенциальная угроза, о которой догадывается кормилица, предостерегая детей героини:

ἀλλὰ φυλάσσεσθ᾽
ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν
φρενὸς αὐθάδους

Но остерегайтесь
Дикого нрава и ужасающей природы
Ее своенравной души (102-104).

Эта угроза и ее последующее осуществление даны в образе тучи, разражающейся со временем молнией:

δῆλον δ' ἀρχῆς ἐξαιρόμενον
νέφος οἰμωγῆς ὡς τάχ' ἀνάψει
μείζονι θυμῷ·

Ясно, что собирающуюся поначалу
Тучу стонов она вскоре воспламенит
Еще большей яростью (106-108).

Похожее драматическое развитие, с реализацией исходящей от героини потенциальной угрозы, мы видели и в «Ипполите». Как я попытался показать

в предыдущей главе, вложенные в уста Федры амбивалентные реплики уже с самого начала этой трагедии, с момента, когда поведение героини кажется безупречным, выдают ее неспособность ясно отличить реальность от видимости и тем самым готовят ее преступление – губительную клевету на пасынка.

Как и в «Ипполите», в «Медее» симметричными оказываются не только нравственные проступки персонажей, но и ситуации, в которых они находятся. Несчастье Медеи в начале трагедии перекликается с несчастьем Ясона в конце, причем в обоих случаях один из антагонистов является причиной страданий другого. Эта симметрия подчеркнута соответствиями между двумя речами главных героев – между монологом Медеи в ее первом агоне с Ясоном (465-519) и обращенной к Медее речью Ясона в последней сцене трагедии (1323-50). Оба монолога построены совершенно одинаково. Каждый из них начинается проклятиями в адрес собеседника (465-74 и 1323-8), затем следует обвинение в совершенном преступлении, причем в обоих случаях это обвинение так или инчае соотносится с прошлым Медеи (475-98 и 1329-46); наконец, завершаются обе речи сетованиями на то вызывающее жалость положение, в котором оказывается в данный момент говорящий (499-515 и 1347-50). Сходство в построении дополняется совпадением отдельных мотивов. Первому же обращению Медеи ὦ παγκάκιστε «негодяй» в ст. 465 соответствует обращение к ней Ясона:

ὦ μῖσος, ὦ μέγιστον ἐχθίστη γύναι
θεοῖς τε κἀμοὶ παντί τ᾽ ἀνθρώπων γένει

Ты, мерзость, отвратительнейшая женщина
И для богов, и для меня, и для всего человеческого рода! (1323).

Медея удивляется затем бесстыдству Ясона, который после всего совершенного им еще способен смотреть ей в лицо:

οὔτοι θράσος τόδ᾽ ἐστὶν οὐδ᾽ εὐτολμία,
φίλους κακῶς δράσαντ᾽ ἐναντίον βλέπειν,
ἀλλ᾽ ἡ μεγίστη τῶν ἐν ἀνθρώποις νόσων
πασῶν, ἀναίδει᾽.

Смотреть в лицо близким после того, как плохо с ними поступил –
Это не смелость и не отвага,
А наибольший из всех человеческих пороков –
Бесстыдство (469-472),

и точно так же Ясон поражается, как Медея после убийства детей может смотреть на этот светлый мир:

καὶ ταῦτα δράσασ᾽ ἥλιόν τε προσβλέπεις
καὶ γαῖαν, ἔργον τλᾶσα δυσσεβέστατον;

Совершив это, ты еще способна смотреть на солнце
И на землю? – после того, как ты решилась на самое нечестивое дело (1327-1328).

В центральной части обеих речей важное место занимает прошлая история Медеи, но играет она в них, естественно, противоположную роль: в монологе Медеи она призвана указать на неблагодарность Ясона, дерзнувшего оставить свою жену после всего, что она для него сделала; в монологе Ясона предыстория их свадьбы нужна, чтобы показать, что последнее ее преступление вытекает из всех прежних злодеяний. Финальные жалобы персонажей также близки друг другу; они подчеркивают одну и ту же сторону их несчастья – одиночество. Медея переживает, что осталась одна без близких – по вине Ясона, как она считает, – и в одиночестве должна

будет теперь переносить изгнание, к которому ее приговорили (510-3). Ясон в финале также остается один, потеряв после мести Медеи всех своих близких (1347-1350).

Взаимные симметричные обвинения героев одинаково сразу и справедливы, и несправедливы, поскольку в обоих случаях ответственность частично действительно лежит на антагонисте, но частично виноват и сам говорящий.

Отношения симметрии между главными персонажами «Медеи» и «Ипполита» становятся ядром, вокруг которого выстраивается общая композиционная симметрия двух трагедий. Например, агон Медеи и Ясона в первой половине зеркально отражается в агоне между ними же во второй половине, причем речь Медеи во втором агоне во многом и содержательно, и словесно повторяет речь Ясона в первом, как и способ ее поведения – прикрывать добрыми словами дурные намерения – повторяет поведение Ясона. Похожую, и даже еще более развитую, симметричную композицию мы обнаруживаем в «Ипполите». Контраст между главными персонажами – мужчиной и женщиной – вырастает в композиционное разделение драмы на две половины, женскую (сцена кормилицы и Федры) и мужскую (сцена Тесея и Ипполита), с четко определенной серединой – во втором эпизодии, где женские и мужские персонажи взаимодействуют друг с другом. Эти две половины драмы при их контрасте обнаруживают симметричные соответствия. Как и в «Медее», мы встречаем здесь два симметричных агона – между Федрой и кормилицей в первом эпизодии и между Тесеем и Ипполитом во втором. Кроме того, первый и третий эпизодий объединяет общий драматический мотив молчания и сокрытия: в первой сцене Федра пытается скрыть тайну своей страсти от кормилицы, в третьем эпизодии ту же тайну, но уже совсем в иных обстоятельствах и по иным причинам, скрывает Ипполит от Тесея. Эти сокрытия, сопровождаемые замедленным действием, симметрично располагаются вокруг центрального момента драмы – стремительно развивающегося второго эпизодия, где тайна, напротив,

раскрывается, и раскрытие сразу же влечет за собой череду роковых последствий.

Симметрия в обеих драмах создается и некоторыми другими важными перекличками между первой и второй половиной, особенно между самым началом и концом. «Медею», например, начинает и завершает одна и та же языковая конструкция – ὤφελον с инфинитивом, передающая ирреальное пожелание несбывшегося хода событий. В конце такое пожелание высказывает Ясон, обращаясь к Медее:

οὓς μήποτ᾽ ἐγὼ φύσας ὄφελον
πρὸς σοῦ φθιμένους ἐπιδέσθαι.

Ах если бы я, родивший их [детей], никогда не увидел,
Как они погибли от твоей руки! (1413-1414),

а в начале – кормилица:

Εἴθ᾽ ὤφελ᾽ Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος
Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,

Ах если бы судно Арго не пролетело
Сквозь темные Сталкивающиеся скалы в страну колхов (1-2).

Мотив корабля – первоисточника всех бед, заимствованный из «Илиады», вновь возникает в конце драмы, в пророчестве Медеи о смерти, которая ждет Ясона от его собственного корабля (1386-7). Примечательно, что роль Ясона по отношению к кораблю меняется – в начале она была активной, поскольку сам Ясон был инициатором плавания на Арго; в конце же, когда Ясон по пророчеству Медеи примет от корабля смерть, роль его станет пассивной. Эта трансформация совершенно соответствует общей

перемене в функции героя от активной к пассивной – от функции виновника к функции жертвы. Очень похожим образом обстоит дело с образом коней в «Ипполите». Он также создает перекличку начала и конца трагедии, появляясь сначала в прологе – где Ипполит готовит коней для своих упражнений в езде на колеснице:

καὶ καταψήχειν χρεὼν
ἵππους, ὅπως ἂν ἅρμασιν ζεύξας ὕπο
βορᾶς κορεσθεὶς γυμνάσω τὰ πρόσφορα.

И нужно почистить
Коней, чтобы, насытившись едой,
Я запряг их и поупражнял как следует (110-112),

и затем в четвертом эписодии, где те же кони оказываются виновниками его гибели. В момент своего крушения он тщетно взывает к ним:

Στῆτ᾽, ὦ φάτναισι ταῖς ἐμαῖς τεθραμμέναι,
μή μ᾽ ἐξαλείψητ᾽.

Остановитесь, вскормленные в моих яслях,
Не уничтожайте меня (1240-1241).

Подобно образу корабля в «Медее», кони в «Ипполите» также меняют свою функцию по отношению к герою. Как и у Ясона, роль Ипполита из активной превращается в пассивную, и это превращение отвечает его превращению из виновника драмы в ее жертву.

Итак, Еврипид использовал в «Ипполите» тот же композиционный принцип, что и в «Медее». 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.[156]

Подобный принцип симметрии, подчеркивающий сходство противоположных на первый взгляд персонажей и предполагающий переворот в их положении и оценке, присущ трагедиям мести.[157] Смысл его использования 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.[158]

---

[156] В «Ипполите» симметрия основной, «человеческой» части действия дополняется и симметрией божественных персонажей в прологе и эксоде. Афродита и Артемида создают те же двойные отношения аналогии и контраста, что и все остальные элементы симметрической структуры трагедии. О сходстве, существующем между двумя богинями вопреки всей их противоположности, см. Knox 1979, 226 f.

[157] См. Mastronarde 2002, 13. О «Медее» как трагедии мести – Burnett 1973.

[158] Ср. Dodds 1960, XLIII о трагедиях мести Еврипида: «В его трагедиях мести – «Медее», «Гекубе», «Электре» – симпатии зрителей сначала на стороне мстителя, но затем переходят на его жертв. По такому принципу построены и «Вакханки».

Первый пример такого построения являет собой «Орестея» Эсхила, в которой симметричные отношения и зеркальные отображения существуют не столько внутри отдельных драм, сколько в трилогии в целом. В «Агамемноне» двум жертвам, мужчине и женщине – Агамемнону и Кассандре – противостоят два обидчика, также мужчина и женщина – Эгисф и Клитемнестра. Они, в свою очередь, в «Хоэфорах»превращаются в жертв, получая возмездие от рук еще одной пары, Ореста и Электры. Возвращению жертвы – Агамемнона – в «Агамемноне» соответствует возвращение мстителя – Ореста – в «Хоэфорах», и две эти драмы обнаруживают сходство в пространственной организации действия – движении снаружи в дом, где произойдет убийство. Совпадая в этих деталях, «Агамемнон» и «Хоэфоры» противоположны в других. В «Агамемноне» убийство готовится в доме, в «Хоэфорах», напротив, снаружи; в «Агамемноне» убиты приходящие в дом, в «Хоэфорах» – находившиеся внутри; наконец, поскольку в обоих случаях зрители находятся снаружи дома, а не внутри, в «Агамемноне» они не знают о готовящемся убийстве и могут лишь, как и хор, по знакам догадываться о нем, в «Хоэфорах» же зрители становятся непосредственными свидетелями заговора, а хор является в нем активным участником и почти что организатором.

Что касается Еврипида, то он обратился к тому же принципу симметричного построения и в одной из последних своих трагедий, также являющейся трагедией мести – в «Вакханках». Характеры, положения и поступки двух антагонистов, Пенфея и Диониса, выражены многими общими мотивами, отношения между ними – отношения преследователя и жертвы – постепенно переворачиваются, причем, подобно «Медее», переворот этот и финальная расправа Диониса над Пенфеем намеками подготавливаются с самого начала драмы.

Таким образом, «Ипполит» обладает некоторыми важными композиционными особенностями, свойственные трагедиям мести. Более того, мотив мести действительно звучит в ней, в момент, когда Федра

принимает решение погубить «Ипполита». Желание отомстить становится, наряду со страхом перед разоблачением (689-692), одной из причин этого решения:

ἀτὰρ κακόν γε χἀτέρῳ γενήσομαι
θανοῦσ᾽, ἵν᾽ εἰδῇ μὴ ᾽πὶ τοῖς ἐμοῖς κακοῖς
ὑψηλὸς εἶναι· τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι
κοινῇ μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται.

Но в своей смерти я стану несчастьем
И другому, чтобы он разучился надменно относиться
К моим несчастьям. Приобщившись
К этой моей болезни, он научится добродетели (728-731).[159]

Наряду с этим, однако, некоторые черты отличают «Ипполита» от прочих трагедий мести. Во-первых, Федра, в отличие от Клитемнестры, Ореста с Электрой, Медеи и Диониса, не торжествует победы, хотя бы временной. Ее месть сопряжена с ее же собственной гибелью, и карая Ипполита, она не берет верх над ним, но только приобщает его к своей смерти.

Во-вторых, согласно каноническому варианту каждый из антагонистов должен быть виноват в несчастье другого, один в начале, другой в конце драмы. В некоторой степени такая модель присутствует и в «Ипполите». Ипполит является причиной страсти Федры, т.е. ее страданий в начале трагедии. Затем, совершенно как в «Медее», положение героини ухудшается, и достигает оно кризисной точки вновь по вине Ипполита, который, узнав ее тайну, произносит резкую отповедь женщинам и угрожает выдать тайну

[159] О мотиве мести в данном пассаже см. Halleran 1995 ad loc.; Luschnig 1988, 108, справедливо сравнивающая тон этой реплики с тоном и содержанием слов Афродиты в прологе.

Тесею. В конце драмы в несчастье и страданиях Ипполита виновата Федра, несправедливо оклеветавшая героя и тем погубившая его.

В то же время, однако, в «Ипполите» очевидны отступления от обычной модели. Ипполит, конечно, является причиной страсти Федры, но лишь невольной причиной, что особо подчеркивается в реплике Федры: φίλος μ᾽ ἀπόλλυσ᾽ οὐχ ἑκοῦσαν οὐχ ἑκών «Меня губит друг, вопреки и своей, и моей воле» (319).

Мы знаем, что истинной причиной была Афродита. Точно так же и в конце, изображая поступок Федры, погубивший Ипполита, Еврипид постоянно напоминает о роли богов. Когда Тесей обнаружил письмо Федры, хор, догадываясь о готовящейся новой беде, говорит:

φεῦ φεῦ· τόδ᾽ αὖ νεοχμὸν ἐκδοχαῖς
ἐπεισφρεῖ θεὸς κακόν·

Ах, вот еще одну, новую беду
Напускает бог на смену старой (866-867).

Затем, после безуспешных попыток урезонить пришедшего в ярость Тесея, хор поет песнь, которая начинается не с осуждения героев, чьи поступки приводят к гибели Ипполита, но с сожаления о том, как мало боги заботятся о людях:

ἦ μέγα μοι τὰ θεῶν μελεδήμαθ᾽, ὅταν φρένας ἔλθῃ,
λύπας παραιρεῖ· ξύνεσιν δέ τιν᾽ ἐλπίδι κεύθων
λείπομαι ἔν τε τύχαις θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι λεύσσων·

Немало облегчает мою печаль забота богов,
Когда я думаю о ней. Но мне не удается надеждой прикрыть понимание,

Когда я смотрю на судьбы и дела смертных (1103-1108),

а заканчивается возгласом негодования против богов: μανίω θεοῖσιν «Я в ярости на богов» (1146).

Такая оценка событий повторяет реакцию хора и кормилицы на признание Федры в первом эписодии. В случившейся беде виноваты не Федра и не Ипполит, а Афродита, о чем говорит сначала кормилица:

Κύπρις οὐκ ἄρ᾽ ἦν θεός,
ἀλλ' εἴ τι μεῖζον ἄλλο γίγνεται θεοῦ,
ἣ τήνδε κἀμὲ καὶ δόμους ἀπώλεσεν.

Значит, Киприда не богиня,
Но больше, чем богиня, если это возможно, -
Та, кто погубила и меня, и дом (359-361),

а затем и хор:

ἄσημα δ᾽ οὐκέτ᾽ ἐστὶν οἷ φθίνει τύχα
Κύπριδος, ὦ τάλαινα παῖ Κρησία.

Теперь перестало быть неясным, к какому гибельному концу ведет судьба,
Посланная Кипридой, о несчастная дочь с Крита (371-2).

Наконец, в начале и в конце драмы, как раз тогда, когда мы обнаруживаем несчастье главных героев – сначала в первом стасиме, после беседы Федры и кормилицы, и затем в четвертом стасиме, после рассказа вестника о крушении Ипполита, – звучат две хоровые песни о силе Эроса,

говорящие зрителям о том, что являлось истинной причиной трагических событий.

Таким образом, оба антагониста, и Федра, и Ипполит, изображены не виновными друг перед другом, как должно бы быть в трагедии мести, но оба в одинаковой степени жертвами Афродиты. Активная роль и вина богини в случившихся несчастьях – мотив, который постоянно звучит в эксоде драмы, соседствуя с оправданием персонажей-людей. Та же идея определяет и другие примечательные детали в самых разных местах драмы.

Во второй главе я разбирал образ Эрота, описывающий связь любовной страсти со зрением – образ Эрота, капающего желание в глаза людей, против которых он ополчается:

Ἔρως Ἔρως, ὁ κατ᾽ ὀμμάτων
στάζεις πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν
ψυχᾷ χάριν οὓς ἐπιστρατεύσῃ,

Эрот, Эрот, ты, который в глаза
Капаешь желание, внося сладкую
Радость в душу тех, на кого ты ополчаешься (525-527).

Данный образ в «Ипполите» является разработкой традиционной топики, описывавшей воздействие возлюбленного/ой на влюбленного/ую.[160] Однако обращает на себя внимание одна примечательная особенность пассажа Еврипида. Обычно, когда страсть проникает в душу влюбленного через его глаза, главное внимание обращается на красоту возлюбленного;[161] именно она изображается главной причиной страсти, и даже если сам возлюбленный не преследовал сознательно цели вызвать к себе любовное желание, он все же в какой-то степени повинен в нем. В рассматриваемом

[160] Подробнее об этой топике см. Cairns 2011.

[161] Ср. Пиндар fr. 123. 2-6, 10-12 Snell-Maehler; Сапфо fr. 31.7-8

пассаже Еврипида, однако, возлюбленный не просто не играет активной роли, он вообще отсутствует. Эрос источает желание в глаза, но источает его словно бы ниоткуда. Такое своеобразное построение образа не только выделяет его из всех других, более традиционных, примеров, но даже вступает в противоречие с обычной семантикой глагола, который, подобно русскому «источать», почти обязательно требует указание на источник (или источник может подразумеваться, но должен быть очевиден). Обычная причина страсти – красота возлюбленного/ой – здесь подчеркнуто отсутствует. Только Эрос сам по себе, вне связи с конкретным человеком – объектом страсти, непосредственно действует на душу своей жертвы, вызывая в ней страсть.

Снимая с помощью такого построения образа не только сознательную вину, но вообще всякую причинность с возлюбленного, Еврипид далее в первом стасиме освобождает от вины и влюбленного – даже в тех случаях, когда, побуждаемый желанием, он преследует жертву и совершает насилие. Иллюстрируя губительную силу эроса, хор рассказывает историю о Геракле и Иоле. Согласно этому мифу, отец Иолы Еврит отказался выдавать свою дочь за Геракла несмотря на то, что тот победил в состязании за нее. Тогда Геракл разрушил город Еврита Ойхалию и взял Иолу силой. У Еврипида насилие исходит не от Геракла, а от Афродиты:

τὰν μὲν Οἰχαλίᾳ
πῶλον ἄζυγα λέκτρων,
ἄνανδρον τὸ πρὶν καὶ ἄνυμφον, οἴκων
ζεύξασ᾽ ἀπ᾽ Εὐρυτίων
δρομάδα ναΐδ᾽ ὅπως τε βάκ-
χαν σὺν αἵματι, σὺν καπνῷ,
φονίοισι νυμφείοις
Ἀλκμήνας τόκῳ Κύπρις ἐξέδωκεν·

Жеребицу в Ойхалии,
Не запряженную ложем, не знавшую прежде
Мужчины и брака, запрягла
Из Эвритова дома,
И, словно бегущую наяду или вакханку,
Посреди крови, посреди дыма
В кровавой свадьбе
Выдала ее за сына Алкмены Киприда (545-553).

Больше того, если соотнести эту мифологическую историю с событиями драмы, то окажется, что она прежде всего должна служить аналогией к несчастью, в котором оказалась Федра, подобно Иоле ставшая жертвой Киприды, и лишь потом, с развитием действия, станет очевидно, что она в равной степени объясняет и несчастье Ипполита.[162] Тем самым, влюбленный и возлюбленный уравниваются друг с другом в их общем несчастье, подлинной виновницей которого является Афродита.

Перенос всей ответственности на богов, причем не только на Киприду,[163] хорошо заметен еще в одном пассаже – в рассуждении кормилицы о бесконечной силе Афродиты. Кормилица описывает могучее влияние, которое Киприда оказывает на все мироздание: она и в море, и в воздухе, благодаря ей все на свете рождается, благодаря ей рождены мы:

φοιτᾷ δ᾽ ἀν᾽ αἰθέρ᾽, ἔστι δ᾽ ἐν θαλασσίῳ
κλύδωνι Κύπρις, πάντα δ᾽ ἐκ ταύτης ἔφυ·

[162] Об образе сексуального насилия, применяемом к обоим главным персонажам «Ипполита» и метонимически выражающем вообще несчастье и гибель, см. гл. 6.

[163] Киприда, конечно, главная виновница трагедии, однако в ней участвуют также и Артемида с Посейдоном: Артемида не спасла своего любимца Ипполита и легко расстается с ним в финале (1441), а Посейдон исполнил проклятие Тесея, погубившее Ипполита. О вине Посейдона, которому следовало бы не выполнять данное им Тесею обещание, рассуждал впоследствии Цицерон, см. «Об обязанностях» 3.25.94 и «О природе богов» 3.31.76.

ἥδ᾽ ἐστὶν ἡ σπείρουσα καὶ διδοῦσ᾽ ἔρον,
οὗ πάντες ἐσμὲν οἱ κατὰ χθόν᾽ ἔγγονοι.

Киприда блуждает по небу, пребывает в морской
Волне, все рождено от нее:
Она – и сеет, и вселяет страсть,
От которой происходим все мы, земные существа (447-450).

Дальше кормилица переходит к рассказу об эросе богов, которые тоже, как и все остальные живые существа, подвластны Киприде. Но логика ее рассуждения неожиданно меняется. Примеры, приводимые ею, выражают совсем другой смысл: они говорят уже не о том, что все, и влюбленные, и возлюбленные, и боги, и смертные в равной степени являются жертвами Афродиты, а о том, что влюбленные боги несут несчастье своим возлюбленным смертным. Если в изложении мифа о Геракле и Иоле всякая вина с Геракла была снята и перенесена на Киприду, то здесь сами влюбленные боги изображены активными участниками разыгравшихся драм, а единственными жертвами оказываются смертные, на которых обрушивается страсть богов:

ὅσοι μὲν οὖν γραφάς τε τῶν παλαιτέρων
ἔχουσιν αὐτοί τ᾽ εἰσὶν ἐν μούσαις ἀεί,
ἴσασι μὲν Ζεὺς ὥς ποτ᾽ ἠράσθη γάμων
Σεμέλης, ἴσασι δ᾽ ὡς ἀνήρπασέν ποτε
ἡ καλλιφεγγὴς Κέφαλον ἐς θεοὺς Ἕως
ἔρωτος οὕνεκ᾽·

Все те, у кого есть писания древних
И кто сам не чужд поэзии,
Знают, что и Зевс некогда возжелал брака

С Семелой, знают, что некогда прекрасно светящая Заря
Унесла к богам Кефала,
Следуя любовному желанию (451-456).

Значит, Еврипиду важно осудить не Киприду саму по себе, но вообще всех богов, причиняющих столько горя смертным.

Все эти примеры показывают, что за человеческим конфликтом драмы стоит в действительности иной конфликт – конфликт между богами и людьми. В «Ипполите» использована типичная композиционная модель трагедии мести, в соответствии с которой построен конфликт между Федрой и Ипполитом, однако конфликт этот 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 несчастьях друг друга; подлинная причина их несчастий и большинства их ошибок – злая воля богов. Выше я приводил пассажи, которые свидетельствуют о том, что замысел и воля Киприды стоят за конфликтом Федры и Ипполита, однако то же можно сказать и о последнем серьезном проступке в трагедии – несправедливом наказании Ипполита Тесеем, ответственность за который также переносится на Афродиту (1327). В конце концов все трое – и Федра, и Ипполит, и Тесей – предстают не виновными в судьбе друг друга, а жертвами Афродиты:

(Іп.) τρεῖς ὄντας ἡμᾶς ὤλεσ᾽, ᾔσθημαι, Κύπρις.
(Αρ.) πατέρα γε καὶ σὲ καὶ τρίτην ξυνάορον.

(Ипп.) «Я понял, нас троих погубила Киприда»
(Арт.) «Да, тебя, отца и, в-третьих, его жену» (1403-4).

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 несчастья 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.

Смягчение человеческой ответственности, однако, – это не единственная роль богов в драме. Вторая, и не менее важная их смысловая роль раскрывается через постоянно проводимое в ней противопоставление принципов поведения божественного и человеческого.

2. Сравнение мира людей и мира богов.

Финальное прощение Ипполитом Тесея в эксоде противоположно поведению Афродиты, изображенному в прологе. Несмотря на то, что слуга Ипполита обращается к богине с просьбой оказать снисхождении неразумному и горячему юноше, Афродита оказывается непреклонна и приводит в исполнение свой план мести. «Ипполит» является все же трагедией мести, но не человеческой мести – поскольку, как мы видели, конфликт Федры и Ипполита обладает лишь внешней видимостью мести – а божественного возмездия. Однако, в отличие от человеческого конфликта в трагедиях мести, такого, как, например, конфликт Медеи и Ясона в «Медее», отношения между Афродитой и Ипполитом с самого начала подчеркнуто асимметричны. Антагонисты схожи только в своих действиях друг против

друга: оба они оказываются σεμνοί («почтенный» в позитивном значении, «требующий или ждущий почтения к себе, важный, напыщенный, надменный» в негативном). О недолжной «надменности» Ипполита говорит слуга, предостерегая героя от ошибок – по его словам, и у богов, и у людей есть общий закон: μισεῖν τὸ σεμνὸν καὶ τὸ μὴ πᾶσιν φίλον «Отвергать то, что надменно и неприветливо» (93). Здесь же слуга применяет эпитет σεμνή к Афродите, употребляя его в положительном смысле – «достойная почтения» (πῶς οὖν σὺ σεμνὸν δαίμον᾽ οὐ προσεννέπεις; «Что же ты не привечаешь богиню, достойную почтения?» 99), однако близость другого, негативного, употребления и очевидное сходство в поведении Ипполита и Афродиты заставляют задуматься, а не заслуживает ли и Афродита того же упрека в надменности?

На этом, однако, сходство между Ипполитом и Афродитой заканчивается; вторая аналогия, обязательная для трагедии человеческой мести, – аналогия в положении двух антагонистов, которые по очереди становятся жертвами друг друга, здесь невозможна. Даже в начале драмы Афродита, будучи всесильной богиней, предстает не жертвой, а сразу победительницей, и потому не может, подобно Медее или Федре, вызывать сочувствие своими несчастьями и страданиями.

Сравнение характерных качеств богов и людей занимает важнейшее место в смысловой структуре драмы, и сравнение это имеет два главных аспекта. Во-первых, сила богов противоположна слабости людей; во-вторых, нравственная ущербность богов, выражающаяся в неспособности прощать, противоположна человеческой способности к прощению.[164]

[164] Я не могу согласиться с суждением Лушниг, полагающей, что люди в «Ипполите» в своих поступках подобны богам или стремятся им уподобиться – среди прочего, в своей изоляции и анти-социальности (Luschnig 1980, 89). Прощение Тесея Ипполитом в финале, симметричное и контрастирующее с нежеланием Афродиты простить Ипполита в прологе, ясно показывает принципиально иное поведение людей сравнительно с богами. О нравственном контрасте между людьми и богами, с особенной очевидностью являемом нам в финале «Ипполита», см. Blomqvist 1982 и de Romilly 1995.

Оба эти аспекта присутствуют в драме постоянно. Один из центральных лексических мотивов «Ипполита» характеризует положение людей, и выражен он словом πόνοι «тяготы». Кормилица, впервые появляясь перед зрителями в начале первого эписодия, жалуется на свою нелегкую участь – она и душой страдает, и руками трудится ради своей любимой госпожи (λύπη τε φρενῶν χερσίν τε πόνος «печаль души и для рук труд», 188). Свой собственный опыт она обобщает, говоря о доле всех смертных:

πᾶς δ᾽ ὀδυνηρὸς βίος ἀνθρώπων,
κοὐκ ἔστι πόνων ἀνάπαυσις.

Вся человеческая жизнь полна горя,
И нет отдыха от тягот (189-190).

Узнав о несчастной судьбе Федры, одержимой страстью к пасынку, хор повторяет суждение кормилицы: ὦ πόνοι τρέφοντες βροτούς «О тяготы, питающие смертных!» (367).

Беда, случившаяся в конце драмы с Ипполитом, встает в тот же ряд несчастий смертных (ὦ πόνος οἴκων «Тяготы для дома!», 1344).

Более того, как бы смертные ни трудились, труды их не приносят никакого результата. Сначала на это сетует кормилица, тщетно трудящаяся, чтобы помочь Федре, выведав секрет ее болезни ἄλλως τούσδε μοχθοῦμεν πόνους «Напрасно мы несем эти труды» 301); в конце драмы к тому же безрадостному выводу приходит Ипполит, которому смерть становится единственной наградой за усердие в добродетели:

μόχθους δ᾽ ἄλλως
τῆς εὐσεβίας
εἰς ἀνθρώπους ἐπόνησα.

Напрасно я потрудился
В благочестии
К людям (1369).

Контрастом к тяготам смертных служит легкость, с которой добиваются своей цели боги. Афродита, придумав свой план мести, без всякого труда (πόνος) приводит его в исполнение:

ἃ δ᾽ εἰς ἔμ᾽ ἡμάρτηκε, τιμωρήσομαι
Ἱππόλυτον ἐν τῇδ᾽ ἡμέρᾳ· τὰ πολλὰ δὲ
πάλαι προκόψασ᾽ – οὐ πόνου πολλοῦ με δεῖ.

За то, в чем Ипполит грешен передо мной, я отомщу
В этот день. Многое
Мне уже удалось – все это не стоит мне большого труда (21-23).

С той же легкостью вечно счастливые боги оставляют умирающих людей, даже если они испытывали к ним любовь. В финале Артемида покидает Ипполита, поскольку ее чистота не может быть запятнана близостью смерти (1437-8), и Ипполит прощается с ней словами:

χαίρουσα καὶ σὺ στεῖχε, παρθέν᾽ ὀλβία·
μακρὰν δὲ λείπεις ῥᾳδίως ὁμιλίαν.

И ты прощай, блаженная дева.
Ты с легкостью оставляешь меня после долгого общения (1440-1441).

С другой стороны, как мы видели, мстительность Афродиты противоположна утверждаемой в финале трагедии способности людей прощать, и мстительность эта не является исключительной особенностью

богини любви – в той же мере она присуща и другим богам. Так, Артемида, сожалея, что неспособна была помочь Ипполиту, поскольку не в ее власти противостоять Афродите, выбирает иной способ доказать свою привязанность герою – она отомстит Афродите, покарав кого-нибудь из смертных, к которым благосклонна та богиня:

ἐγὼ γὰρ αὐτῆς ἄλλον ἐξ ἐμῆς χερὸς
ὃς ἂν μάλιστα φίλτατος κυρῇ βροτῶν
τόξοις ἀφύκτοις τοῖσδε τιμωρήσομαι.

А я кого-нибудь другого, принадлежащего ей
– Того, что окажется ей милее всех из смертных –
Покараю, послав моею рукой эти стрелы, от которых не уйти (1420-1422).

Богини не просто мстительны, но жертвами их мести становятся и ни в чем неповинные люди – Федра гибнет ради осуществления мести Афродиты Ипполиту, кто-то из смерных, любимых Афродитой, падет невинной жертвой мести Артемиды.

В этом двойном, практическом и нравственном, контрасте богов и людей особую роль играет мотив смерти. Люди смертны, а боги нет, и потому смерть оказывается в центре их противопоставления. Смертью объясняется слабость людей, но в ней же причина их морального превосходства над богами.

Смерть изображена в «Ипполите» сразу с двух точек зрения, и с практической, и с моральной, и в обоих этих отношениях она получает довольно неожиданное позитивное значение.

Смерть является, конечно, предельным несчастьем: смерть обоих главных героев становится несчастьем для всех; страх за жизнь своей

хозяйки заставляет кормилицу поступать наперекор принятым моральным правилам. Но в то же время в драме отчетливо звучит и иной, противоположный мотив: в мире, где страдания бесконечны и неизбывны, смерть приносит облегчение, освобождая от них.

Этот мотив наиболее ясно выражен в первой реплике кормилицы в первом эписодии. Сетуя на свои муки, кормилица высказывает пожелание умереть; пожелание это довольно типично для страдающего персонажа в трагедии, однако выражено оно здесь столь развернуто и обобщенно, что выглядит чем-то большим, нежели просто формульной жалобой:

πᾶς δ᾽ ὀδυνηρὸς βίος ἀνθρώπων,
        κοὐκ ἔστι πόνων ἀνάπαυσις.
ἀλλ᾽ ὅτι τοῦ ζῆν φίλτερον ἄλλο
σκότος ἀμπίσχων κρύπτει νεφέλαις.
δυσέρωτες δὴ φαινόμεθ᾽ ὄντες
τοῦ δ᾽ ὅτι τοῦτο στίλβει κατὰ γῆν
δι᾽ ἀπειροσύνην ἄλλου βιότου
κοὐκ ἀπόδειξιν τῶν ὑπὸ γαίας,
        μύθοις δ᾽ ἄλλως φερόμεσθα.

Вся человеческая жизнь полна горя,
И нет отдыха от тягот.
Но если есть что-то другое, что дороже жизни,
Оно скрыто мраком, окутано облаками.
И вот мы одержимы злою страстью
К тому, что блестит здесь на земле, -
Всё оттого, что не знаем иной жизни
И не видим того, что под землей;
Нас только носят сказки (189-197).

В этом рассуждении мы видим почти мистические прозрения о жизни после смерти. Мотив желанной смерти появляется в «Ипполите» и в других местах, в репликах всех без исключения персонажей – настолько часто, что обращает на себя внимание даже при всей его формульности и традиционности для трагедии. Далее в первом эписодии уже Федра, придя в себя после безумных речей, восклицает:

ἀλλὰ κρατεῖ
μὴ γιγνώσκοντ᾽ ἀπολέσθαι.

Лучше всего
Умереть не осознавая (248-249).

Отвечая ей, смерти желает для себя и кормилица:

τὸ δ᾽ ἐμὸν πότε δὴ θάνατος
σῶμα καλύψει;

А меня когда
Скроет смерть? (250-251).

Кормилица вновь ищет смерти, когда узнает о страсти своей госпожи:

ῥίψω μεθήσω σῶμ᾽, ἀπαλλαχθήσομαι
βίου θανοῦσα· χαίρετ᾽· οὐκέτ᾽ εἴμ᾽ ἐγώ.

Я брошусь, я кинусь, я расстанусь
С жизнью и умру. Прощайте. Меня нет больше (356-357).

И точно так же, желанием умереть, реагирует на эту новость хор:

ὀλοίμαν ἔγωγε πρὶν σᾶν, φίλα,
κατανύσαι φρενῶν.

Вот бы мне погибнуть, милая, прежде чем
Постичь твою душу! (364-365).

В следующий момент действия, в том же первом эписодии, мысль о желанной смерти появляется уже не в формульном восклицании, а в рациональном рассуждении. Федра приходит к ней, поскольку считает смерть единственным выходом из той ситуации, в которой она оказалась:

κατθανεῖν ἔδοξέ μοι,
κράτιστον – οὐδεὶς ἀντερεῖ – βουλευμάτων.

Я решила умереть.
Лучшее из решений – никто не станет спорить (401-402).

В своем решении Федра окончательно утверждается во втором эписодии, услышав разговор кормилицы с Ипполитом; она объясняет это решение, называя смерть лекарством от бед:

οὐκ οἶδα πλὴν ἕν· κατθανεῖν ὅσον τάχος,
τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἄκος μόνον.

Я знаю лишь одно: умереть как можно скорее –
Это единственное средство против теперешней беды (599-600),

и в конце концов приводит его в исполнение.

В третьем эписодии смерти для себя желает Тесей, когда видит мертвое тело жены:

τὸ κατὰ γᾶς θέλω, τὸ κατὰ γᾶς κνέφας
μετοικεῖν σκότῳ θανὼν ὁ τλάμων,
τῆς σῆς στερηθεὶς φιλτάτης ὁμιλίας·

Под землей, во тьме под землей я хочу
Поселиться, во мраке смерти, несчастный,
После того, как я лишился твоего милого общества (836-838).

Далее Тесей, наказывая Ипполита, приговаривает его не к смерти, а к изгнанию – более тяжкому наказанию, и объясняет свое решение словами, вновь подчеркивающими желанность смерти для несчастного человека: ταχὺς γὰρ Ἅιδης ῥᾷστος ἀνδρὶ δυστυχεῖ «Несчастному человеку самое легкое – скорый Аид» (1047).

В эксоде Аремида, объясняя Тесею его неправоту, полагает, что он теперь должен искать для себя смерти – она может быть единственным убежищем от стыда и горя:

πῶς οὐχ ὑπὸ γῆς τάρταρα κρύπτεις
δέμας αἰσχυνθείς,
ἢ πτηνὸς ἄνω μεταβὰς βίοτον
πήματος ἔξω πόδα τοῦδ᾽ ἀνέχεις;

Что же ты не скроешься в подземном Тартаре
От стыда,
Или не перенесешься на крыльях ввысь из жизни,
Вытащив ноги из этого несчастья? (1290-1293).

И, наконец, Ипполит, появляясь в эксоде драмы после крушения, призывает смерть поскорее исцелить его от боли: καί μοι θάνατος Παιὰν ἔλθοι «Пусть придет ко мне целителем смерть» (1373).

Смерть не только избавляет от страданий. Она, как мы видели в третьей главе, очищает нравственный мир трагедии; именно близость смерти заставляет героев испытать подлинно нравственное чувство, которое прежде было им недоступно. Способность к прощению и примирению, появляющаяся перед лицом смерти, – это мотив, связывающий финал «Ипполита» с концовкой «Илиады», в которой именно смерть сближает Ахилла и Приама. Ахилл, убивший многих Приамовых сыновей, проникается сочувствием к старцу, поскольку понимает, что его собственному отцу Пелею также предстоит потерять своего единственного сына (24.538-40);[165] они оба плачут, каждый думая и о своих утратах, и о горе тех, кому суждено потерять их самих (24.509-12).

Смерть объединяет людей и отдаляет от них богов, которые не только не могут умирать, но и не могут присутствовать при смерти людей. Артемида мстительна, она не знает снисхождения – и она должна покинуть сцену, когда умирает Ипполит. Дыхание смерти не может коснуться ее, но именно это дыхание пробуждает подлинный αἰδώς.

В своем контрастном изображении мира богов и мира людей Еврипид ни в коей мере не был оригинален. Всей ранней греческой литературе свойственна была убежденность во всесильности богов и незначительности смертных, равно как и вера в то, что боги сохраняют порядок в мире, карая не только тех смертных, которые грешат друг против друга, но и тех, кто словом или делом покушаются на прерогативы богов.[166] Эти идеи пронизывают труд Геродота, они встречаются повсюду в архаической лирике и восходят еще к гомеровским поэмам. У Гомера боги вечно счастливы,

[165] Lefkowitz 1989, 78.

[166] См. формулировку этого архаического представления у Lloyd-Jones 1983, 59.

свободны от забот и живут с легкостью (μάκαρες θεοί «блаженные боги», «Илиада» 1.406; 4.127; 14.143; 20.54; 24.23; 24.99; 24.422; «Одиссея» 6.46; 8.306; 12.61; 12.371; 12.377; 14.83; 15.372; 18.134; θεοὶ ῥεῖα ζῶντες «легко живущие боги», «Илиада» 6.138; «Одиссея» 4.805; 5.122). Эти постоянные их эпитеты противоположны эпитетам, характеризующим жизнь людей – «несчастных» и «жалких» смертных (δειλοῖσι βροτοῖσιν «Илиада» 22.31; 22.76; 24.525; «Одиссея» 11.19; 12.341; 15.408; ὀϊζυροῖσι βροτοῖσιν «Илиада» 13.569; «Одиссея» 4.197). По словам Ахилла, сказанным им Приаму в конце «Илиады»:

ὡς γὰρ ἐπεκλώσαντο θεοὶ δειλοῖσι βροτοῖσι
ζώειν ἀχνυμένοις· αὐτοὶ δέ τ᾽ ἀκηδέες εἰσί.

Так боги соткали жалким смертным –
Жить в горе; а сами они без забот» (24.525-526).[167]

В «Илиаде» мы находим и мотив мстительности богов, причем особенно очевидно он звучит в пассаже, реминисценцией которого являются уже приводившиеся выше слова Артемиды из «Ипполита», которыми богиня выражает намерение отомстить Афродите, погубив того из смертных, кто ей особенно мил (1420-1422). В 4 песни «Илиады» Гера в разговоре с Зевсом настаивает на уничтожении Трои, и ради отмщения этому городу дает позволение Зевсу разрушить какой угодно из любимых ею городов:

ἤτοι ἐμοὶ τρεῖς μὲν πολὺ φίλταταί εἰσι πόληες
Ἄργός τε Σπάρτη τε καὶ εὐρυάγυια Μυκήνη·

[167] Этот контраст определяет и смысл целых эпизодов гомеровских поэм. Например, история о любви Ареса и Афродиты с ее комическим финалом, рассказываемая певцом Демодоком в 8 песни «Одиссеи», оттеняет трагический адюльтер в человеческом мире – события в доме Агамемнона и сватовство женихов к Пенелопе. Легко заживающие раны, которые получают Афродита и Арес в 5 песни «Илиады», точно также контрастируют со страданиями и смертью воинов – ахейцев и троянцев.

τὰς διαπέρσαι ὅτ᾽ ἄν τοι ἀπέχθωνται περὶ κῆρι·

У меня есть три самых дорогих города –
Аргос, Спарта и Микены с широкими улицами.
Разрушь их, когда станут ненавистны они твоему сердцу (4.51-53).

Ответная месть Зевса, который должен будет погубить невинных смертных только ради того, чтобы отыграться за свою уступку Гере, оказывается совершенно аналогичной мстительному замыслу Артемиды.

Возможно, однако, что в одном отношении Еврипид все же несколько отличается от своих предшественников. У Гомера, как и у Еврипида, «легкость» жизни богов, сочетаясь с их мстительностью, окрашивается порою в зловещие тона;[168] возможно даже, что некоторые нравственные качества – способность переносить тяготы жизни и способность к подлинному сочувствию перед лицом несчастий – изображены качествами исключительно человеческими и отсутствующими у богов, не знающих этих несчастий.[169] Однако Гомер не применяет к богам столь явных нравственных оценок, как Еврипид. Характеристика богов здесь – это характеристика самой природы, самого мира, не нуждающегося в нравственной оценке. Подчеркнутое изображение силы и жестокости богов в контрасте со слабостью и беспомощностью смертных служит для создания скорее трагического пафоса, нежели морального смысла.

Несколько ближе «Ипполиту» в этом отношении оказывается «Аякс» Софокла, поскольку здесь качества Афины, напоминающие качества гомеровских богов, непосредственно соотносятся с моральными качествами персонажей-людей. В прологе этой трагедии Афина показывает Одиссею несчастного в своем безумии Аякса и приглашает вместе с ней порадоваться

[168] Фраза «легко живущие боги» встречается в гомеровских поэмах трижды, и дважды при этом она описывает богов, убивающих смертных за нарушение теми предписанных им границ – в «Илиаде» 6.138 жертвой падает Ликург, в «Одиссее» 5.122 – Орион. См. Griffin 1980, 19.

[169] См. Lefkowitz 1989, 78.

падению их общего врага. Одиссей отвечает на это, что не может испытывать к Аяксу ничего, кроме жалости, и объясняет это отношение тем, что сознает свое собственное ненадежное положение в мире (121-126). Сочувствие Одиссея предстает здесь эмоцией, свойственной только людям – только они могут сопереживать чужим несчастьям, поскольку только они сами могут быть несчастны, и это отношение со всей очевидностью противопоставлено тому безжалостному упоению страданиями поверженного противника, которое испытывают боги.

На сходство Афины из «Аякса» и богинь из «Ипполита» не раз обращали внимание исследователи.[170] Но все же и у Софокла мы не находим столь прямой и однозначной моральной оценки богов, как у Еврипида. По справедливому замечанию Нокса, Софокл и его аудитория применяли к богам и людям совсем разные мерки. Софокл, конечно, восхищается отношением Одиссея, но из этого отнюдь не следует, что он критикует отношение Афины. Афина – богиня, и потому поведение ее следует рассматривать под совсем другим углом зрения. Вопрос о том, права ли Афина, в «Аяксе» не ставится – она безусловно права, поскольку поступает так, как должны поступать боги.

В «Ипполите» же, напротив, автора занимает именно сравнение моральных качеств богов и людей. Нравственные ценности человеческого мира здесь противоположны тем принципам, которыми руководствуются боги – безнравственным и предосудительным.[171] Их осуждение выражено прежде всего противоречием между местью Афродиты и теми нравственными свойствами, которых ждут от богов люди, надеясь на снисхождение и прощение:

χρὴ δὲ συγγνώμην ἔχειν.

[170] См., напр., Knox 1961, 6; Bowra 1944, 35.

[171] Об осуждении мести и наказаний, не учитывающих смягчающих обстоятельств, и об отношении к мстительным богам в трагедиях Еврипида (в частности, в «Ипполите» и в «Андромахе») см. Saïd 1978, 235.

εἴ τίς σ᾽ ὑφ᾽ ἥβης σπλάγχνον ἔντονον φέρων
μάταια βάζει, μὴ δόκει τούτων κλύειν·
σοφωτέρους γὰρ χρὴ βροτῶν εἶναι θεούς.

Нужно проявлять снисхождение,
Если кто-то говорит глупости оттого, что у него по молодости пылкая душа.
Сделай вид, что ты не слышишь этого –
Боги ведь должны быть мудрее смертных (117-120).

Подобный нравственный контраст богов и людей мы встречаем и в некоторых других драмах Еврипида. Например, в «Андромахе», поставленной примерно в те же годы, что и «Ипполит», одной из ключевых нравственных тем является тема злопамятности, и персонажи строго делятся на хороших – тех, кому это качество не свойственно (Андромаха, Пелей), и злопамятных плохих (Гермиона, Менелай, Орест). Аполлон, не пожелавший простить некогда согрешившего против него Неоптолема, оказывается в одном ряду с отрицательными персонажами. По словам вестника, принесшего новость о гибели Неополема:

ἐμνημόνευσε δ᾽, ὥσπερ ἄνθρωπος κακός,
παλαιὰ νείκη· πῶς ἂν οὖν εἴη σοφός;

Будто дурной человек, он вспомнил
Старую вражду. Разве может быть он мудр? (1161-1165).

Точно так же и в «Вакханках» Дионис карает Пенфея, не зная жалости и не испытывая сочувствия к слабейшему противнику, и подвергается в конце драмы осуждению Кадма, называющего кару справедливой, но чрезмерной:

ὡς ὁ θεὸς ἡμᾶς ἐνδίκως μὲν ἀλλ᾽ ἄγαν
Βρόμιος ἄναξ ἀπώλεσ᾽ οἰκεῖος γεγώς.

Этот бог, владыка Бромий, наш родственник,
Погубил нас, хоть и справедливо, но чересчур (1249-1250).

Месть вообще оказывается у Еврипида специфической прерогативой богов. Когда же мстят смертные, они уподобляются богам, теряя свое человеческое лицо. Именно в этом, очевидно, заключается смысл символического апофеоза Медеи, появляющейся в финале драмы, подобно богине, на машине над орхестрой.[172]

Какой же смысл хочет выразить Еврипид, заставляя богов играть такую роль в «Ипполите»? В начале главы я упоминал два противоположных взгляда на функцию богов в этой трагедии. Одни критики полагают, что боги хоть и жестоки, но справедливы, и сводят смысл драмы к неизбежности наказания за прегрешение против них. Другие обращают большее внимание на осуждение богов и видят потому в «Ипполите» богоборческий смысл. Каждое из этих двух мнений не учитывает тех аспектов драмы, которые являются основанием для противоположного мнения. Сторонники первой точки зрения недооценивают того факта, что Афродита за свою жестокость осуждается, сторонники второго мнения – что Афродита, хоть и осуждается, изображена в то же время реальной и неодолимой силой. Более того, наказание Ипполита является в определенном смысле справедливым и заслуженным, как и наказание Неоптолема в «Андромахе» и Пенфея в «Вакханках».[173] В трагедиях Еврипида даже те персонажи, которые обвиняют богов в чрезмерной жестокости и неспособности прощать, признают тем не

[172] См. Cunningham 1954, 159; Schein 1990a, 62. Не случайно Медея с начала и до самого конца убеждена, что боги на ее стороне, см. Kovacs 1993; Lloyd-Jones 1983, 152.
[173] Lloyd-Jones 1983, 152-3.

менее их справедливость, и само слово δίκη произносят и Кадм в «Вакханках», и вестник в «Андромахе» – хотя последний и не без горького сарказма.

Итак, Афродита в «Ипполите», подобно Аполлону в «Андромахе» и Дионису в «Вакханках», и справедлива, и вместе с тем осуждаема. Именно этот парадоксальный, на первый взгляд, факт и является, с моей точки зрения, ключевым для понимания функции богов в этих произведениях. Боги не просто справедливы, они в какой-то степени олицетворяют собой непреложную и жестокую справедливость, и именно эта справедливость и оказывается безнравственной во всех трех драмах. В «Ипполите» ей противопоставлен иной, отличный от δίκη, принцип социальной жизни – принцип снисхождения и прощения, утверждаемый по контрасту с божественной справедливостью как подлинная нравственная ценность.

Не критика богов сама по себе интересует Еврипида – боги представляют собой природные силы, критиковать которые бессмысленно, и никакого нравственного значения такая критика иметь не может. Еврипид вводит их как контраст и противоположность к тем ценностям, которые должны существовать в человеческом мире.

Можно увидеть еще один, особый смысл в нравственном контрасте богов и людей в «Ипполите», если задаться вопросом, что именно греки называли божественной справедливостью. Что касается богов, то греки видели в них внешние по отношению к сознательной воле человека силы, влияющие на человеческую жизнь. В основе же представления о справедливости с самого начала лежала идея о необходимости воздаяния по заслугам – идея, которая лучше всего выражена в одном эпическом фрагменте: «Если он получит в соответствии с тем, что он сделал, тогда будет исполнена правильная справедливость» (Гесиод fr. 286 Merkelbach-West). Справедливость всегда была главным атрибутом Зевса и других богов, и выполняла роль действующего в мире всеобщего закона, схожего с нашими законами сохранения – за нарушением всегда следует расплата. Этот закон,

управляющий всей внешней по отношению к человеческой воле реальностью, фактически являлся законом природным,[174] и недаром религиозное представление о δίκη послужило основой для первых формулировок законов природы ранними натурфилософами. Естественно, человек должен был подчиняться этому закону, иначе, как он понимал, он будет наказан; всякое преступление установленных границ, будь-то в гибристических поступках или же в чрезмерном счастье и богатстве, влекло за собой неизбежное возмездие. Однако соблюдение этого закона, как закона физического, не требовало от человека моральных усилий; человек просто должен был постоянно учитывать его как непреложную данность.

Тот принцип поведения, который противопоставлен δίκη в «Ипполите» – принцип снисхождения и прощения – является уже, в отличие от δίκη, законом моральным. Он определяется не устройством мироздания и не теми правилами, которыми руководствуются внешние по отношению к человеку природные силы, но только собственной моральной устремленностью человека.

Потому контраст человеческой нравственности и божественной справедливости в «Ипполите» является утверждением автономности этой нравственности и независимости ее от закона, управляющего природой. По сути, мы сталкиваемся здесь с художественным выражением того философского представления, которое в эпоху Еврипида начинает формулироваться в софистической среде в форме антитезы νόμος и φύσις и которое впоследствии во многом определит европейскую этическую мысль – представления о независимости морали от природы.[175]

Моральные нормы, когда они отличаются от существующего в природе порядка вещей или даже, как в «Ипполите», противоположны ему, зачастую

---

[174] Ср. Lloyd-Jones 1983, 128: «δίκη значит не только ‘справедливость’, но и ‘порядок во вселенной’, и для человека этот порядок означает скорее природный, а не моральный закон».

[175] Любопытно в этом отношении сравнить «Ипполита», утверждающего автономной человеческой нравственности противопоставляющего моральные принципы поступкам богов, с Платоном, который выводит этические нормы из природы и главным своим идеалом провозглашает уподобление богу.

требуют для своего утверждения некоего санкционирующего их авторитета, некоего законодателя. И в «Ипполите» несмотря ни на что человеческую мораль, отличную от морали божественной, определяет богиня – Артемида. Хоть она сама, как и прочие боги, следует совсем другим правилам, но тем не менее она требует прощения и примирения в финале драмы (1431-1436), и ссылаясь именно на ее волю, Ипполит прощает отца: λύω δὲ νεῖκος πατρὶ χρηζούσης σέθεν «По твоему желанию я прекращаю ссору с отцом» (1442).

Глава 6

Образы природы

Кроме мотивов, рассмотренных в предыдущих главах, – мотивов, прямо описывающих драматическую ситуацию и развитие действия или выраженных в действии, важную роль в «Ипполите» играют образные мотивы, т.е. мотивы, наделенные переносным значением. Например, исследователи давно уже обратили внимание на некоторые образы природы,[176] постоянно повторяющиеся на протяжении драмы и, очевидно, имеющие символический смысл. Подобные сквозные образы включены в общую мотивную структуру трагедии. Они находятся в разнообразных ассоциативных отношениях с «прямыми» мотивами и вместе с ними участвуют в создании общего смысла произведения. Кроме того, они развиваются и трансформируются в течение трагедии, будучи подчинены ее драматической динамике, и это их движение придает спектаклю словно музыкальную динамическую целостность.

Сквозные образы «Ипполита» принадлежат двум сферам. Одни из них относятся к внесценическому пространству – к сфере природы, другие описывают сценическое пространство. В настоящей главе я разберу первую группу образов, в следующей, последней главе остановлюсь на второй. В анализе образов природы я коснусь двух наиболее значимых их аспектов. Во-первых, я постараюсь ответить на вопрос, как именно семантика сквозных образов связана с концептуальным смыслом трагедии, описанным в предыдущих главах. Во-вторых, я попытаюсь определить, в каких отношениях образы «Ипполита» находятся с образами других драм Еврипида. Как я покажу, мы можем говорить о существовании единого образного языка, используемого Еврипидом в разных драмах, причем реализация этого языка в «Ипполите» имеет свои особенности,

[176] Segal 1965, см. также Padel 1974, H. Parry 1966.

обусловленные специфическим художественным и концептуальным замыслом этого произведения.

Как не раз отмечали исследователи, природа в античной литературе обычно служила не просто географическим и пространственным обрамлением человеческих поступков, но наделялась символическим значением, ассоциативно выражая различные стороны человеческого существования.[177] Само по себе наличие символического значения у элементов природного мира, появляющихся в «Ипполите», достаточно очевидно; специального обсуждения требуют те особые смыслы, которыми наделяются здесь эти элементы.

Важнейшее место в «Ипполите» занимает образ моря, присутствующий здесь почти что с первого и до последнего стиха.[178] Этот образ был подробно проанализирован Сигалом, который связывал его значение с Афродитой – богиней, «рожденной из моря и обладающей всей его иррациональной стихийностью».[179] Развитие образа моря в драме выражает, по мнению Сигала, постепенно раскрывающуюся силу и власть Афродиты; кроме того, через ассоциацию с Афродитой море получает и более широкий метафизический смысл, становясь символом реальности, предъявляющей к человеку обязательные для исполнения требования и карающей за пренебрежение ими. Такое объяснение образа моря соответствует и общему представлению Сигала о смысле «Ипполита»: по его мнению, замысел трагедии состоит в утверждении могущественной силы и неизбежности физической любви.[180]

---

[177] Segal 1969, 1-2; A. Parry 1989 (1957).

[178] Ср. ст. 3-4, где морем определяются пределы человеческого существования (ὅσοι τε Πόντου τερμόνων τ' Ἀτλαντικῶν / ναίουσιν εἴσω «Все те, кто живут в границах Понта и Атлантовых пределов»), и завершающие драму слова хора, уподобляющего плач по погибшему Ипполиту плеску весел (πολλῶν δακρύων ἔσται πίτυλος «Будут всплески многих слез», 1464), см. Segal 1965, 155.

[179] Segal 1965, 118.

[180] Segal 1965, 117 и 149.

Если, однако, мы внимательнее посмотрим на то, как образ моря функционирует в «Ипполите» и сравним его с тем, как он проявляется в других текстах, и в первую очередь в других драмах Еврипида, то окажется, что никакой специфической и исключительной связи с Афродитой он не содержит. Традиционно образ моря выражал несчастья и страдания, в которых протекает человеческое существование; таково его значение и в «Ипполите», связь же с Афродитой, действительно порой возникающая в трагедии, объясняется лишь тем, что эта богиня выступает здесь главной причиной несчастий людей.

Семантическая связь моря с несчастьями в «Ипполите» – и метафорическая (основанная на сходстве), и метонимическая (основанная на смежности). Прежде всего, мы встречаем здесь обычную для греческой трагедии метафору плавания по «морю бед»,[181] характеризующую положение всех главных героев. В начале драмы, в пароде, эта метафора описывает беду и страдания Федры. Героиня уподобляется кораблю, который стремится достичь берега, причем этим метафорическим берегом, единственным возможным избавлением от бед, выступает смерть:

κρυπτῷ πάθει θανάτου θέλουσαν
κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον.

Из-за скрытого страдания желающая
Причалить к печальному смертному пределу (139-140).[182]

Затем, в диалоге с кормилицей в начале первого эпизодия Федра сравнивает свою несчастную судьбу со штормом. «Меня швыряет другая

[181] Ср. «шторм» (χειμών) несчастий, Эсхил «Хоэфоры» 202, «Прометей» 1015; «волна» несчастий: κῦμα, Еврипид «Ион» 927, κλύδων, Софокл «Царь Эдип» 1527, Еврипид «Медея» 362, τρικυμία, Эсхил «Прометей» 1015. См. Lesky 1947, 228.

[182] Применение к смерти образа спасительной гавани соответствует повторяющейся в «Ипполите» позитивной оценки смерти, о чем см. гл. 5.

буря» (ἄλλῃ δ᾽ ἐν τύχῃ χειμάζομαι, 315, ср. χειμών, Эсхил «Хоэфоры» 202, «Прометей» 1015), отвечает героиня на ошибочные догадки кормилицы о причинах ее горя. Из этой бури сложно выбраться – «выплыть», как говорит Федре кормилица, прибегая к той же метафоре плавания в шторм:

ἐς δὲ τὴν τύχην
πεσοῦσ᾽ ὅσην σὺ πῶς ἂν ἐκνεῦσαι δοκεῖς;

Оказавшись в такой огромной беде,
В которой ты, как по-твоему можно выплыть? (469-470).

Как корабль в бурю, Федру заливают несчастья: χαλεπᾷ δ᾽ ὑπέραντλος οὖσα συμφορᾷ «Перечерпавшая тяжелого несчастья» (767), – такими словами характеризует ее положение перед самоубийством хор.[183]

Этот метафорический комплекс – плавания Федры по бурному морю бед и поиска спасения в гавани смерти – логично завершается в уподоблении веревки, на которой вешается героиня, причальному канату. Такое уподобление подсказано параллелизмом между второй строфой и второй антистрофой второго стасима.[184] В строфе изображен канат, которым привязывали к берегу корабль, на беду принесший Федру с Крита в Афины:

Μουνίχου δ᾽ ἀκταῖσιν ἐκ-
δήσαντο πλεκτὰς πεισμάτων
ἀρχάς ἐπ᾽ ἀπείρου τε γᾶς ἔβασαν

к берегу Муниха
привязали витые концы
канатов, ступая на материк (761-763);

[183] Об этой фразе см. Segal 1965, 134, Graham 1947, 275.

[184] Segal 1965, 133.

в антистрофе описано, как Федра веревкой привязывает свою шею к потолку:

χαλεπᾷ δ᾽ ὑπέραντλος οὖσα συμφορᾷ τεράμνων
ἀπὸ νυμφιδίων κρεμαστὸν ἅψεται ἀμφὶ βρόχον
λευκᾷ καθαρμόζουσα δεί-
ρᾳ,

Перечерпавшая тяжелого несчастья, свесив
С балок брачных покоев
Петлю, она приспособит и привяжет ее вокруг своей белой шеи (767-72).

Этот параллелизм, заставляющий предполагать сопоставление веревки с причальным канатом, усиливается использованием во втором пассаже морского образа заливаемого волнами корабля (ὑπέραντλος «перечерпавшая»), описывающего постигшие героиню несчастья.

В свои плавания по морю бед постепенно пускаются и другие герои. Когда Тесей узнает о гибели Федры и его взору открывается ее мертвое тело, он восклицает:

κακῶν δ᾽, ὦ τάλας, πέλαγος εἰσορῶ
τοσοῦτον ὥστε μήποτ᾽ ἐκνεῦσαι πάλιν
μηδ᾽ ἐκπερᾶσαι κῦμα τῆσδε συμφορᾶς.

Страдалец, я вижу море бед,
Столь огромное, что никогда я не выплыву
И никогда не выберусь из волн этого несчастья (822-824),

причем употребленные здесь слова ἐκνεῦσαι «выплыть» и ἐκπερᾶσαι «выбраться» создают очевидную перекличку с несчастьями Федры (ср. о Федре ἐκνεῦσαι в 470 и δυσεκπέρατον в 678).[185]

Затем Тесей карает Ипполита и отправляет его в изгнание, где тот будет «черпать горькую жизнь» (λυπρὸν ἀντλήσει βίον, 898, ср. 1049) – как прежде «черпала» свою несчастья Федра (ὑπέραντλος, 769). И, наконец, в момент крушения его колесницы Ипполит сравнивается с гребцом:

ἥρπασ᾽ ἡνίας χεροῖν
ἕλκει δὲ κώπην ὥστε ναυβάτης ἀνὴρ

Он схватил в руки вожжи,
И тянет их, будто моряк весло (1220-1221),

капитаном (ναυκλήρου, 1224) или рулевым корабля (ἔχων οἴακας «держа руль», 1227); таким образом, само крушение становится подобным кораблекрушению.[186]

Помимо моря бед в метафорическом значении в «Ипполите» появляется мотив действительного плавания по морю. Образ плавания всякий раз несет в себе метонимическую ассоциацию с несчастиями (плавание выступает или причиной, или частным случаем несчастий), и благодаря этой ассоциации становится символом, выражающим горестную судьбу людей. Выше я упомянул описанное во второй строфе второго стасима плавание Федры с Крита в Афины, случившееся, по словам хора, «с дурными птицами» (т.е. при дурных предзнаменованиях), поскольку вызвало в конце концов несчастье и страдания героини:

[185] Об этой перекличке см. Segal 1965, 135-136.

[186] Segal 1965, 143.

ὦ λευκόπτερε Κρησία
πορθμίς, ἃ διὰ πόντιον
κῦμ᾽ ἁλίκτυπον ἅλμας
ἐπόρευσας ἐμὰν ἄνασσαν ὀλβίων ἀπ᾽ οἴκων,
κακονυμφοτάταν ὄνασιν. ἦ γὰρ ἀπ᾽ ἀμφοτέρων
<Μινωίδος τ᾽> ἐκ γᾶς δύσορ-
νις ἔπτατο κλεινὰς Ἀθή-
νας Μουνίχου τ᾽ ἀκταῖσιν ἐκ-
δήσαντο πλεκτὰς πεισμάτων
ἀρχάς ἐπ᾽ ἀπείρου τε γᾶς ἔβασαν.

Ты, белокрылый критский корабль, который через солоностучащую
Морскую волну соленой воды
Повез мою госпожу из счастливого дома
Вкусить несчастной свадьбы.
Действительно, с дурными птицами и одно, и другое – и из Критской страны
Полетела она в славные Афины, и к берегу Муниха
Привязали витые концы канатов,
Ступая на материк (752-763).

Это плавание оказывается одним из целого ряда злосчастных путешествий. В прологе Афродита говорит о плавании, которое привело Тесея и Федру из Афин в Трезен: καὶ τήνδε σὺν δάμαρτι ναυστολεῖ χθόνα «и с женой он плывет в эту землю» (36); переезд в Трезен, где находился возлюбленный Федрой Ипполит, обострил страсть героини (38-39).

Но и зарождение этой страсти также было связано с плаванием – оно стало следствием поездки Ипполита из Трезена в Афины для участия в таинствах. Как говорит Афродита, задумавшая такой ход событий,

Когда он как-то раз приехал из дома Питфея
На зрелища и обряды священных таинств
В страну Пандиона, благородная жена его отца,
Федра, увидела его, и по моему замыслу
Ее сердце охватила ужасная страсть (24-28).

В течение драмы ассоциацию с горем и страданиями получают не только плавания, но и другие пространственные перемещения, называемые «блужданиями» (φοιτᾶν, ἀλητεύειν),[187] понятием, которое часто в греческой литературе коннотирует с несчастьями. Главное блуждание в трагедии совпадает с ее развязкой: это блуждание отправляемого в изгнание Ипполита. Тесей приговаривает сына к «горькой жизни» в блужданиях:

ἀλλ᾽ ἐκ πατρῴας φυγὰς ἀλητεύων χθονὸς
ξένην ἐπ᾽ αἶαν λυπρὸν ἀντλήσεις βίον.

Блуждая изгнанником из отцовской страны
По чужой земле, ты будешь черпать горькую жизнь (1048-1049),[188]

[187] Мотив блужданий был весьма распространенным в греческой литературе с самого раннего времени и имел очень широкий круг коннотаций. Главной моделью блужданий начиная с «Одиссеи», очевидно, служили блуждания по морю (см. Montiglio 2005, 8), так что блуждания по суше можно рассматривать как расширение мотива плавания по морю. О сценическом выражении мотива блужданий в «Ипполите» см. гл. 7. Кроме прямого значения, понятие «блуждания» неоднократно используется в «Ипполите» и в традиционном для него метафорическом смысле, обозначая ментальное и душевное расстройство – так же, как и в буквальном своем употреблении, естественно, сопряженное со страданием. Пораженная страстью Федра «блуждает» (φοιτᾷς, 144) в смысле переживания ею любовного наваждения. Затем страсть ее находит себе выход в безумных мечтаниях перенестись в мир Ипполита (208 сл.); это безумие вновь названо «блужданием»: ποῖ παρεπλάγχθην γνώμης ἀγαθῆς; «Куда заблудилась я, в сторону от своих добрых намерений?» (240), говорит Федра, приходя в себя. Любопытно, что содержание мечтаний Федры, уносящих героиню в мир ее возлюбленного, тоже представляет своего рода блуждания – в буквальном смысле, хотя и совершаемые лишь в воображении героини; так что переносное метафорическое значение сосуществует в этой ситуации с прямым.

[188] Ср. также 897-898: ἢ τῆσδε χώρας ἐκπεσὼν ἀλώμενος / ξένην ἐπ᾽ αἶαν λυπρὸν ἀντλήσει βίον «Выброшенный из этой страны, в блужданиях по чужой земле он будет черпать горькую жизнь». Глагол ἀντλεῖν,

и далее хор и сам Ипполит оплакивают его печальную участь – утрату дома и уход в чужую страну (ἄλλαν ἐπ᾽ αἶαν ἱέμενον «пустившийся в чужую страну», 1125; συζύγιαι Χάριτες, τί τὸν τάλαν᾽ ἐκ πατρίας γᾶς / οὐδὲν ἄτας αἴτιον / πέμπετε τῶνδ᾽ ἀπ᾽ οἴκων; «Запряженные вместе Хариты, что же вы посылаете его, несчастного, невиновного в этой беде, из отцовской земли, прочь от дома?» 1148-1150; πόλις γὰρ οὐκέτ᾽ ἔστιν ἥδε μοι «Нет больше у меня города», 1184; ср. также τλήμονας φυγάς «несчастное изгнание» 1177). «Блуждания» Ипполита заканчиваются крушением его колесницы, которое, как уже было сказано выше, уподобляется кораблекрушению, что наделяет мотив блуждания типичными для него морскими ассоциациями. Эта морская метафора сочетается и с символическим использованием образа моря и морской волны в сцене крушения. Крушение происходит на берегу, где суша соседствует с морем; в море вырастает огромная волна (κλύδων и τρικυμία – слова, особенно часто использовавшиеся в метафоре «волны бед»), и именно из волны выходит страшный бык, становящийся причиной несчастья. Такой финал подытоживает все те символические ассоциации, которые образ моря имел на протяжении драмы: море выступает символом губительной реальности, в которой протекает человеческая жизнь; эта реальность несет людям страдания и смерть, и они оказываются ее беспомощными жертвами.

Ассоциация плавания по морю и вообще всякого блуждания с несчастьями и страданиями традиционна для греческой поэзии и восходит еще к «Одиссее». Эти мотивы в их взаимосвязи играют важную роль и в некоторых трагедиях Еврипида – прежде всего, в «Медее», «Ифигении в Тавриде» и «Елене». Особенно ценен для нас мотив блуждания в «Медее», трагедии, близкой «Ипполиту» и временем создания, и некоторыми темами.

употребленный в обоих пассажах, метафорически описывает блуждания Ипполита как плавание заливаемого водой корабля (ср. этот же образ применительно к Федре в ст. 769) и, таким образом, сближает перемещения героя по суше с плаванием по морю. Тем же «морским» смыслом блуждания Ипполита наделяет и уподобление крушения его колесницы кораблекрушению в ст. 1220-1227.

Мотив плавания по морю появляется в «Медее», как и в «Ипполите», уже в прологе, и, так же как и в «Ипполите», плавания изображены здесь причиной разворачивающихся в спектакле трагических событий. О первой причине несчастий, корабле Арго, на котором Ясон отправился в Колхиду за золотым руном и на котором он увез Медею из ее отчего дома, говорится уже в первых стихах драмы:

Εἴθ᾽ ὤφελ᾽ Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος
Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,
μηδ᾽ ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε
τμηθεῖσα πεύκη, μηδ᾽ ἐρετμῶσαι χέρας
ἀνδρῶν ἀρίστων οἳ τὸ πάγχρυσον δέρος
Πελίᾳ μετῆλθον. οὐ γὰρ ἂν δέσποιν᾽ ἐμὴ
Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ᾽ Ἰωλκίας
ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ᾽ Ἰάσονος·

Ах, если бы судно Арго не пролетело
Сквозь темные Сталкивающиеся скалы в страну колхов,
И если бы в лесах Пелиона никогда не свалилась
Срубленная сосна и не снабдила веслами руки
Благородных мужей, которые отправились за золотым руном
Для Пелия! Тогда моя госпожа Медея
Не приплыла бы в крепость Иолкийской страны,
Пораженная в сердце страстью к Ясону (1-8).

Подобные сожаления о корабле – начале всех бед – встречаются и в других трагедиях Еврипида. В «Елене» главная героиня говорит схожими словами о корабле, на котором отправился за ней Парис:

φεῦ φεῦ, τίς ἢ Φρυγῶν

ἢ τίς Ἑλλανίας ἀπὸ χθονὸς
ἔτεμε τὰν δακρυόεσσαν
Ἰλίῳ πεύκαν;

Кто, из фригийцев ли,
Или из эллинской земли,
Срубил ту сосну,
Что принесла слезы Илиону? (229-231).

В «Гекубе» речь также идет о корабле Париса:

ἐμοὶ χρῆν συμφοράν,
ἐμοὶ χρῆν πημονὰν γενέσθαι,
Ἰδαίαν ὅτε πρῶτον ὕλαν
Ἀλέξανδρος εἰλατίναν
ἐτάμεθ᾽, ἅλιον ἐπ᾽ οἶδμα ναυστολήσων
Ἑλένας ἐπὶ λέκτρα,

Я обречена была на несчастье,
Я обречена была на беду,
Как только Александр
Срубил себе еловое дерево,
Чтобы поплыть по морской пучине
К ложу Елены (629-635).

Образцом для всех этих пассажей послужило место из «Илиады» (5.62-63), где в рассказе о троянском корабельщике корабли Париса названы началом всех бедствий:

ὃς καὶ Ἀλεξάνδρῳ τεκτήνατο νῆας ἐΐσας

ἀρχεκάκους, αἳ πᾶσι κακὸν Τρώεσσι γένοντο
οἷ τ᾽ αὐτῷ

Тот, кто смастерил Александру ровные корабли,
Начало бед, ставшие злом всем троянцам
И ему самому.

Очевидно, в контексте этих параллелей[189] следует читать и пассаж из второго стасима «Ипполита» о злосчастном корабле, на котором Федра отправилась с Крита в Афины и который также стал первой причиной всех несчастий. Единственно только, мотив этот в «Ипполите» несколько видоизменен и корабль изображен не на этапе постройки или заготовки для него леса, а в момент начала и конца плавания; в «Медее», впрочем, даны самые разные эпизоды из судьбы корабля.[190]

С плаванием и блужданиями связан еще один мотив, сближающий «Ипполита» с «Медеей», – мотив утраты родного дома. В «Ипполите» он сначала, во втором стасиме, описывает положение Федры (ср. ἐπόρευσας ἐμὰν ἄνασσαν ὀλβίων ἀπ᾽ οἴκων «ты повез мою госпожу из счастливого дома», 755), а затем и изгоняемого из дома Ипполита (συζύγιαι Χάριτες, τί τὸν τάλαν᾽ ἐκ πατρίας γᾶς / οὐδὲν ἄτας αἴτιον / πέμπετε τῶνδ᾽ ἀπ᾽ οἴκων; «Что же вы посылаете его, несчастного, невиновного в этой беде, из отцовской земли,

[189] Ср. также неоднократно встречающийся у Еврипида мотив корабля, увозящего женщин на несчастье и страдания. Этот мотив играет важнейшую роль в «Троянках»; он звучит, например, в заканчивающей пролог монодии Гекубы, ст. 98-152 (см. Barlow 1986, прим. к ст. 98-152), так же как и в последнем стихе трагедии – в словах хора, принимающего уготованную ему горестную участь (1331-1332).

[190] Выбор иного момента в «Ипполите» связан, очевидно, с важностью здесь образа причального каната, о котором см. выше.

прочь от дома?», 1148-1150; πόλις γὰρ οὐκέτ᾽ ἔστιν ἥδε μοι «Нет больше у меня этого города», 1184).[191]

В «Медее» тот же мотив возникает уже в прологе. По словам кормилицы, Медея, оказавшись в беде, поняла, что нельзя ей было покидать отчий дом:

ἔγνωκε δ᾽ ἡ τάλαινα συμφορᾶς ὕπο
οἷον πατρῴας μὴ ἀπολείπεσθαι χθονός.

Бедняжка, в несчастье она узнала,
Как это важно, не уходить из отцовской земли (34-35).

Затем в первом эписодии сама Медея, желая вызвать сочувствие у коринфских женщин, жалуется на свою судьбу в таких словах:

ἐγὼ δ᾽ ἔρημος ἄπολις οὖσ᾽ ὑβρίζομαι
πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λελῃσμένη,
οὐ μητέρ᾽, οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ
μεθορμίσασθαι τῆσδ᾽ ἔχουσα συμφορᾶς.

Я, одинокая, лишенная своего города, терплю наглость
От мужа – я, которую похитили из варварской земли,
У которой нет ни матери, ни брата, ни родственника,
Чтобы перебраться из этого несчастья в гавань (255-258),

причем метафорически употребляет глагол μεθορμίσασθαι «переместиться в гавань», применяя к своим блужданиям вдали от дома образ плавания по

[191] Уход Ипполита, правда, в отличие от плавания из своего дома Федры, есть не причина, а проявление несчастья, однако важнее, нежели эти детали, само существование связи между блужданиями вдали от дома и несчастьем.

морю; эта метафора показывает, что своего рода образцом для описания вообще любых блужданий является морское плавание.

Сетованиям Медеи вторит и хор: σὺ δ᾽ ἐκ μὲν οἴκων πατρίων ἔπλευσας «Ты уплыла из отчего дома» (432); и σοὶ δ᾽ οὔτε πατρὸς δόμοι, / δύστανε, μεθορμίσα- / σθαι μόχθων πάρα «Нет у тебя дома, несчастная, чтобы перебраться от этих страданий в гавань (441-443) – с тем же «морским» глаголом μεθορμίσασθαι.

Покинув дом, Медея, как и Федра, оказывается ввергнута в новые блуждания. Подобно Тесею и Федре, Медея вместе с Ясоном отправляются в изгнание: покинув Иолк, она уходит в Коринф. Об этих новых перемещениях Медеи, как и об изгнании Федры и Тесея, сообщается уже в первых стихах пролога:

οὐδ᾽ ἂν κτανεῖν πείσασα Πελιάδας κόρας
πατέρα κατῴκει τήνδε γῆν Κορινθίαν
ξὺν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν, ἀνδάνουσα μὲν
†φυγῇ πολιτῶν† ὧν ἀφίκετο χθόνα,
αὐτή τε πάντα ξυμφέρουσ᾽ Ἰάσονι·

Тогда она не убедила бы дочерей Пелия убить
Их отца, и не поселилась бы с мужем и детьми
В этой коринфской земле, своим изгнанием
Доставляя радость гражданам, в чью страну она пришла,
И живя в полном согласии с Ясоном (9-14).

Это сообщение следует сразу за рассказом о бегстве Медеи из родного дома (6-8); таким образом, изгнание героини соотнесено с ее уходом из дома и показано частью – новым этапом и новым примером – все тех же блужданий. Наконец, новый этап блужданий Медеи – это изгнание ее теперь уже и из

Коринфа, вследствие которого героиня оказывается без всякого пристанища, пока ее не согласится принять к себе афинский правитель Эгей.

Однако при всем внешнем сходстве плаваний и блужданий в «Медее» и в «Ипполите» между этими двумя трагедиями есть глубокое и очень существенное различие. В «Ипполите» роль персонажей всегда пассивна, они не виноваты в своих блужданиях, но обречены на них волею обстоятельств, в то время как в «Медее» блуждания героини так или иначе обусловлены ее сознательной волей. Если в начале «Медеи» все беды объясняются постройкой и плаванием корабля Арго, то с течением драмы все отчетливее звучит мотив вины Медеи, не вынужденно покинувшей свой дом, но предавшей его (πατρός τε καὶ γῆς προδότιν ἥ σ᾽ ἐθρέψατο «предательница отца и страны, которая тебя вскормила», 1332). Схожие на первый взгляд изгнания Тесея с Федрой в «Ипполите» и Медеи с Ясоном в «Медее» также имеют совсем разные начальные причины. Оба они служат наказаниями за убийства – за убийство Тесеем Паллантидов и Медеей Пелия, но в «Ипполите» в отличие от «Медеи» убийство не является обдуманным и преднамеренным преступлением, что подчеркивается указанием на малый срок и на добровольность изгнания ἐνιαυσίαν ἔκδημον αἰνέσας φυγήν «согласившись с годовым изгнанием из своей страны», 37).[192]

Блуждания Медеи и персонажей «Ипполита», кроме того что имеют разные причины, по-разному и заканчиваются: в то время как Федра и Ипполит гибнут, Медея в конце концов обеспечивает себе спасительное убежище, убедив приютить ее Эгея. В связи с этим стоит заметить, что несчастья Медеи описываются тем же метафорическим языком плавания по морю, что и несчастья героев «Ипполита», но одни и те же образы получают в этих двух драмах разное развитие. В начале «Медеи» ее героиня,

[192] Изгнание на год служило в Аттике наказанием в случае непроизвольного убийства (Lipsius 1905-1915, 611 n.. 42, ср. Платон «Законы» 865a-869e); строго говоря, поступок Тесея можно было бы отнести даже не к категории непроизвольного убийства, а к убийствам оправданным (см. Barrett 1964, прим. к ст. 37): Тесей убил сыновей Палланта, своих двоюродных братьев, когда те напали на него, пытаясь оспорить его право унаследовать от Эгея Афины.

переживающая одну беду вслед за другой, уподобляется кораблю, заливаемому все новыми и новыми волнами, так что не хватает времени вычерпывать воду:

ἀπωλόμεσθ᾽ ἄρ᾽, εἰ κακὸν προσοίσομεν
νέον παλαιῷ, πρὶν τόδ᾽ ἐξηντληκέναι.

Значит, мы погибли, если нам предстоит добавить
К старой новую беду, прежде чем успеем вычерпать ту (78-79);

схожий образ заливаемого несчастьями корабля, как мы говорили выше, в «Ипполите» описывает положения Федры (767) и затем Ипполита (898 и 1049). Как и в «Ипполите», в «Медее» появляется метафора волны несчастий, по которой вынуждена по поры до времени плыть изгоняемая из Коринфа героиня:

ποῖ ποτε τρέψῃ; τίνα πρὸς ξενίαν
ἢ δόμον ἢ χθόνα σωτῆρα κακῶν
[ἐξευρήσεις];
ὡς εἰς ἄπορόν σε κλύδωνα θεός,
Μήδεια, κακῶν ἐπόρευσε.

Куда тебе обратиться? К какому другу,
В какой дом или в какую страну – спасительницу от бед?
Бог увлек тебя, Медея,
В непреодолимую волну бед (359-363).

Изгнанница не может найти гавани, в которой она могла бы укрыться от несчастий. Эта метафора, уже упоминавшаяся выше, повторяется несколько раз. Сначала Медея жалуется хору, что у нее нет близких, «чтобы

перебраться от этого несчастья в гавань» (μεθορμίσασθαι τῆσδ᾽ ... συμφορᾶς, 257-258). Затем такими же сетованиями она пытается разжалобить Креонта: κοὐκ ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις «Нет удободоступного выхода из этой беды» (279),[193] и хор вторит героине, прибегая к тому же образу (μεθορμίσασθαι / μόχθων πάρα «перебраться от этих страданий в гавань», 442-443).

Наконец, Эгей обещает Медее помощь, и к нему сразу же применяется метафора спасительной гавани:

> οὗτος γὰρ ἀνὴρ ᾗ μάλιστ᾽ ἐκάμνομεν
> λιμὴν πέφανται τῶν ἐμῶν βουλευμάτων·
>
> Этот человек явился – в момент, когда мы особенно страдали -
> Гаванью для моих замыслов (768-769).

Как верно заметил Мастронарде, метафора плавания по морю бед в «Медее» изображает движение героини от пассивности и беспомощности к совершенному контролю над кораблем ее жизни.[194] Этим ее положение отличается от судьбы героев «Ипполита», гибнущих в пучине несчастий. Ипполит, как мы видели выше, терпит метафорическое кораблекрушение, а Федра, хотя и обретает свою гавань, находит ее лишь в смерти.

Символический мотив плавания по морю играет важную роль и в двух позднейших трагедиях Еврипида, в «Ифигении в Тавриде» и в «Елене». Эти две драмы являют еще один пример того, как традиционные и типичные

---

[193] О морской коннотации выражения εὐπρόσοιστος ἔκβασις «удободоступный выход» см. Mastronarde 2002, 219, прим. к ст. 279: «ἐκβαίνειν часто значит ‘высаживаться, сходить на берег’, и ἔκβασις – ‘место высадки на берег, пристань’, а εὐπρόσοιστος ‘легко доступный’ заставляет прийти на ум, среди прочих значений προσφέρειν и προσφέρεσθαι, значение ‘приводить в гавань’ (Ксенофонт «Киропедия» 5.4.6)».

[194] Mastronarde 2002, 35.

образы наделяются особыми смыслами и функциями, подчиняясь специфической художественной концепции произведения.

В обеих трагедиях, как и в «Медее» и в «Ипполите», море и плавания по морю ассоциируются в первую очередь с человеческими бедами. В «Елене» такая оценка значения моря выражается частым сочетанием мотивов блуждания по морю и несчастий. В прологе на морском берегу в Египте – стране, где томится Елена и куда вскоре будет занесен Менелай, – появляется Тевкр, несправедливо изгнанный отцом из дома и скитающийся по морю в поисках пристанища. Тевкр говорит о себе Елене: φυγὰς πατρῴας ἐξελήλαμαι χθονός «Изгнанник, я выслан из отцовской земли» (90), на что Елена отвечает: τλήμων ἂν εἴης «Бедняга!» (91).

Тевкр приносит Елене весть о печальной участи Менелая, также скитающегося по морю, а возможно, даже и погибшего в море; узнав эту новость, Елена в отчаянии восклицает:

ὁ δ᾽ ἐμὸς ἐν ἁλὶ πολυπλανὴς
πόσις ὀλόμενος οἴχεται,

Мой супруг, много блуждавший по морю,
Погиб (203-4).

Так же и сам Менелай, с трудом выбравшийся на берег после кораблекрушения, в рассказе о своих бедах совмещает несчастья и блуждания: ἐγὼ δ᾽ ἐπ᾽ οἶδμα πόντιον γλαυκῆς ἁλὸς / τλήμων ἀλῶμαι «Я, бедный, блуждаю по пучине синего моря» (400-401), и, немногим позже: ὦ δύστηνος, οἷ πέπλευκ᾽ ἄρα «Куда же я, несчастный, заплыл!» (461).

Далее блуждания Менелая и его страдания связывает хор:

ἀλλ᾽ ἔτι κατ᾽ οἶδμ᾽ ἅλιον
τρυχόμενος οὔπω λιμένων

ψαύσειεν πατρίας γᾶς,
ἀλατείᾳ βιότου
ταλαίφρων,

Все еще треплет его по морской пучине,
И еще не коснулся он гаваней отечества,
Несчастный от жизни в блужданиях (520-523),

и Елена:

πορθμοὺς δ᾽ ἀλᾶσθαι μυρίους πεπλωκότα
ἐκεῖσε κἀκεῖσ᾽ οὐδ᾽ ἀγύμναστον πλάνοις,
ἥξειν <δ᾽> ὅταν δὴ πημάτων λάβῃ τέλος.

Он блуждает, проплыв тысячи путей
Туда и сюда, и скитаниями он измучен.
Он придет, когда окончатся его беды (532-534).

Эта же ассоциация продолжается и далее, когда Елена, встретив Менелая, спрашивает его о приключениях такими словами:

ἓν δ᾽ εἰπὲ τἄλλα παραλιπών, πόσον χρόνον
πόντου ᾽πὶ νώτοις ἅλιον ἐφθείρου πλάνον;

Скажи лишь одно, оставив в стороне все прочее, – сколько времени
Тебя губило скитание по хребтам моря? (773-774).

Начало всех бед в «Елене», как и в других трагедиях с морской образностью, вслед за «Илиадой» связывается с постройкой и плаванием первого корабля – того, на котором Парис отправился за Еленой (229-231).

Та же ассоциация между скитаниями по морю и страданиями присутствует и в «Ифигении в Тавриде». С самого начала драмы зрители видят бедственное положение целой группы персонажей – хора, Ореста с Пиладом – которых судьба занесла в дикую заморскую страну. Как в «Ипполите» и «Медее», мотив плавания превращается здесь порой из буквального в метафорический: сопряженное с бедами реальное плавание по морю становится основой для метафоры плавания по морю бед. В сцене, где Орест убеждает Ифигению сохранить жизнь Пиладу, убив его самого, он сравнивает свою собственную роль в их предприятии с ролью капитана корабля, плывущего в море несчастий, а Пилада уподобляет спутнику этого капитана:

ὁ ναυστολῶν γάρ εἰμ᾽ ἐγὼ τὰς συμφοράς,
οὗτος δὲ συμπλεῖ τῶν ἐμῶν μόχθων χάριν.

Я веду корабль по этим бедам,
А он плывет моим спутником, ради моих забот (599-600);

причем, если учесть, что Орест и Пилад совершают не только метафорическое плавание по морю несчастий, но и настоящее плавание в Тавриду, строгая граница между метафорическим и буквальным смыслом в данном случае отсутствует.

Итак, «Елена» и «Ифигения в Тавриде» обнаруживают большую близость «Ипполиту» в морской образности. Тем не менее их отличает от «Ипполита» одна особенность – драматическое развитие в них приводит к трансформации и полной переоценке образа моря. Традиционная негативная роль, которую играет море в начале этих трагедий, с течением действия меняется на позитивную. В «Ифигении», например, море служит главной темой двух стасимов, первого и второго, и перекличка и контраст между

ними наглядно показывают трансформацию данного образа. В первом стасиме содержание песни хора составляет морское путешествие Ореста и Пилада. Путь их лежит из дома в дикую страну, и это направление плавания обуславливает негативную оценку моря. Плавание двух друзей вызывает в памяти хора мифологическую историю движения по тому же пути гонимой оводом Ио:

κυάνεαι κυάνεαι σύνοδοι θαλάσσας,
ἵν᾽ οἶστρος †ὁ πετόμενος Ἀργόθεν†
ἄξενον ἐπ' οἶδμα διεπέρασεν < >
Ἀσιήτιδα γαῖαν
Εὐρώπας διαμείψας.

Темные, темные
Морские схождения,[195] где овод,
Летящий из Аргоса
Над недружелюбной пучиной, пересек …,
Сменив Европу на Азиатскую землю (392-397).

Как когда-то Ио, Орест гоним страшными преследователями, и дорога его проходит по тому же «недружелюбному морю» (ἄξεινον κατὰ πόντον, 438) в «неприветливую страну» (ἔβασαν ἔβασαν ἄμεικτον αἶαν, 402).

Во втором стасиме, напротив, путь лежит не из дома, а домой. Хор воспевает предстоящее плавание главных персонажей назад из Тавриды в Элладу, и изменение направления их пути, соответствующее драматическому переходу от несчастья к счастью, заставляет переоценить и ту среду, в которой они будут перемещаться. Море перестает выглядеть неприветливым

[195] Речь идет о Симплегадах («Сталкивающихся»), мифических скалах, которые начиная еще с архаической эпохи отождествлялись с берегами Босфора.

и опасным, сами боги будут теперь доброжелательно сопровождать по нему героев:

καὶ σὲ μέν, πότνι᾽, Ἀργεία
πεντηκόντορος οἶκον ἄξει·
συρίζων θ᾽ ὁ κηρόδετος
Πανὸς οὐρείου κάλαμος
κώπαις ἐπιθωΰξει,
ὁ Φοῖβός θ᾽ ὁ μάντις ἔχων
κέλαδον ἑπτατόνου λύρας
ἀείδων ἄξει λιπαρὰν
εὖ σ᾽ Ἀθηναίων ἐπὶ γᾶν.

Тебя, госпожа, понесет домой
Аргивский пятидесятивесельник.
Скрепленный воском тростник
Горного Пана свистом
Будет задавать ритм веслам,
И прорицатель Феб
Со звуками семиструнной лиры
Будет петь и вести тебя в безопасности
В тучную землю афинян (1123-1131).[196]

[196] Дополнительная перекличка между двумя стасимами создается повторяющимся мотивом музыки, сопровождающей движение кораблей: метафорической музыке в первом стасиме (συριζόντων κατὰ πρύμναν / εὐναίων πηδαλίων «На корабле сирингой засвистит рулевое весло», 431-432), отвечают звуки реальной сиринги, задающей ритм гребцам, во втором стасиме (1125-1127); пение танцующих в волнах Нереид в первом стасиме (ὅπου πεντήκοντα κορᾶν / Νηρῄδων … χοροὶ / μέλπουσιν ἐγκύκλιοι «Где будет петь круговой хор пятидесяти дев Нереид», 427-9) перекликается с пением Аполлона, аккомпанирующего себе на лире, во втором стасиме (1128-31).

Похожее превращение происходит с морем и в «Елене». Если в первой части драмы оно приносит только беды и горести, то затем оно становится вдруг единственным средством, позволяющим героям обрести счастье – спасти свою жизнь, завоевать свободу и вернуться из Египта домой.[197] Переоценка моря готовится еще в прологе, где несчастный скиталец Тевкр знает тем не менее, что в его блужданиях его опекает Аполлон и что бог приведет его в надежную гавань (148-149). Такой же благополучный исход ждет и главных героев. В третьем стасиме «Елены», в песни, сопровождающей бегство Елены и Менелая, появляется образ моря спокойного, приветливого и приносящего радость. Именно по такому морю, олицетворяемому морской богиней Галанеей («Спокойствием»), понесет Елену и Менелая к родным берегам с их прекрасными гаванями быстрый финикийский корабль, и в этом плавании их будет сопровождать хор танцующих дельфинов (1451-1464).[198]

Итак, в «Елене» и «Ифигении», как и в «Ипполите», образы моря и плавания по морю исходно связываются с несчастьями, однако, в отличие от «Ипполита», с течением драмы меняют этот смысл на противоположный.

Трансформация от негативной к позитивной оценке происходит в «Елене» еще с одним аспектом образа моря – с морем и блужданиями в их ассоциативной связи с незнанием, заблуждениями и обманом. Эта связь присутствует и в «Ипполите», однако, как и в случае с первой, разобранной выше коннотацией этих образов, не подвергается никаким переоценкам.

Связь между блужданиями, и особенно блужданиями по морю, и незнанием в «Елене» чрезвычайно разнообразна; эти мотивы постоянно

---

[197] См. 1039-48, где обсуждаются и последовательно исключаются все другие способы бегства – например, на колеснице или ценой убийства царя Теоклимена. Совершенно так же обсуждаются и отбрасываются разные средства кроме одного, бегства по морю, и в «Ифигении в Тавриде» (876 сл., 1017 сл.).

[198] Об изменении роли моря в «Елене» см. Segal 1971, 598-599. По его мнению, если в начале «море обозначает разлуку, блуждания и смерть», то во второй половине оно «превращается в средство обретения утраченного и перехода от смерти к жизни».

сосуществуют, находясь при этом в самых разных отношениях друг с другом. С одной стороны, блуждающий персонаж может быть субъектом незнания; его блуждания тогда – или следствие незнания (как блуждания Менелая происходят в конце концов от незнания им истинной судьбы Елены и ошибочной уверенности в том, что Елену похитил Парис), или же причина незнания (этот мотив звучит, например, в рассказе об ахейцах, возвращавшихся из Трои и обманом погубленных Навплием, 767 и 1126 сл.: ахейцы блуждали, сбившись с дороги, и тогда Навплий указал им неверный путь, так что они налетели на скалы). С другой стороны, блуждающий персонаж может быть объектом незнания; в этом случае также его блуждания или происходят от незнания (как, например, скитания Тевкра есть следствие ложного представления его отца о его вине в гибели Аякса), или приводят к незнанию (например, скитания Менелая – причина заблуждения Елены, уверенной в его гибели).

Тема незнания и обмана, выражаемых греческим словом ἀπάτη «иллюзия», вообще занимает в «Елене» центральное место, и весьма примечательно, что развитие его происходит в том же направлении, что и развитие образа моря. В первой половине трагедии ἀπάτη окрашена в негативные тона: неспособность героев увидеть истину приводит к страданиям и гибели. Во второй половине ситуация переворачивается. Главные герои, на чьей стороне находятся симпатии зрителей, перестают быть пассивными жертвами ἀπάτη, но превращаются в ее активных участников, обманывая египетского царя Теоклимена и с помощью этого обмана добиваясь свободы и возвращения на родину; то есть, мы сталкиваемся с преобразованием мотива ἀπάτη –от негативной к позитивной его оценке. В этой новой ситуации меняется и роль моря в его связи с незнанием и иллюзией. Оно более уже не приносит несчастий, происходящих от заблуждений «хороших» героев; вместо этого оно становится инструментом благого обмана.[199]

[199] Связь блужданий по морю и активного участия в обмане восходит к «Одиссее», см. Montiglio 2005, 91-98.

В «Ипполите», где, как и в «Елене», незнание является одной из важных тем, связь его с блужданиями – правда, с блужданиями в более широком смысле, нежели только плавание по морю – также достаточно очевидна. Как в «Елене», блуждания связаны здесь с незнанием логическими отношениями самого разного рода. Блуждания Ипполита в развязке трагедии являются следствием незнания, так как они, подобно скитаниям Тевкра в «Елене», происходят от ложного убеждения отца в его виновности. С другой стороны, блуждание может быть причиной незнания: отсутствие Тесея в момент, когда Федра мучительно переживает свою страсть, приводит к непониманию всей ситуации и в конце концов к ошибочному обвинению Ипполита. В своей беседе с хором кормилица именно так, отсутствием, объясняет неосведомленность Тесея:

(Хо.) ὃ δ᾽ ἐς πρόσωπον οὐ τεκμαίρεται βλέπων;
(Тр.) ἔκδημος ὢν γὰρ τῆσδε τυγχάνει χθονός.

Хор – Не может ли он догадаться, глядя ей в лицо?
Кормилица – Случилось так, что он за пределами этой страны (280-281).

Что примечательно, кормилица употребляет здесь слово ἔκδημος «за пределами страны», звучавшее уже два раза прежде, в начале драмы – применительно к вспыхнувшей страсти Федры к живущему за морем Ипполиту (ἐρῶσ᾽ ἔρωτ᾽ ἔκδημον, 32), и применительно к изгнанию Тесея и Федры (35), вновь столкнувшему героиню с ее пасынком и спровоцировавшему трагическое развитие событий. Таким образом, ассоциация между пространственными перемещениями и незнанием встает в один ряд с другими примерами, связывающими блуждания и несчастья.

Помимо метонимической связи, между незнанием и блужданиями могут быть и метафорические отношения – отношения сходства. Незнание,

ложные догадки и заблуждения традиционно описывались в греческой литературе метафорой интеллектуальных блужданий. Эта метафора появляется и в «Ипполите» – например, в первом эпизодии, когда кормилица ищет правильный путь, чтобы убедить Федру выдать ей секрет ее болезни:

> ἐγώ θ᾽ ὅπῃ σοι μὴ καλῶς τόθ᾽ εἰπόμην
> μεθεῖσ᾽ ἐπ᾽ ἄλλον εἶμι βελτίω λόγον.

> Я оставлю тот путь, по которому неудачно следовала прежде,
> И перейду к другим, лучшим словам (291-292).

Данная метафора позволяет уподобить блужданиям все безуспешные попытки кормилицы убедить Федру, равно как и все ошибочные догадки ее и хора о причинах болезни госпожи. Переход от одной догадки к другой и сменяющие друг друга попытки кормилицы ритмически перекликаются с постоянными и болезненными сценическими перемещениями персонажей, т.е. с блужданиями в буквальном физическом смысле – Федры из дома на орхестру, Ипполита сначала в дом, затем назад из дома.[200]

Итак, в «Ипполите», как и в «Елене», обнаруживаются ассоциативные отношения между блужданиями и незнанием. В «Ипполите», однако, в отличие от «Елены», в мотивах блуждания и незнания совершенно отсутствует какая-либо позитивная сторона. Кроме того, мотив пространственных перемещений обуславливает здесь только пассивную роль персонажей – блуждания ассоциируются с заблуждениями и неверными представлениями, которые приводят к ошибочным решениям. В то же время в «Елене» герои оказываются способны манипулировать идеей блуждания, обманывая с ее помощью своего противника, то есть с успехом играя активную роль.

[200] См. главу 7.

Особенная связь блужданий и незнания с пассивной ролью героев роднит «Ипполит» с другой, более поздней трагедией, где также ставился вопрос о мере ответственности за проступки – с «Эдипом в Колоне» Софокла. В этой трагедии мы видим Эдипа в глубокой старости, на закате жизни, проведенной в скитаниях. Скитания ассоциируются, по традиционной метонимии, со страданиями и несчастьями (ср. 1231-2), однако не только с ними. Как верно заметила Монтильо,[201] блуждания, через их ассоциативную связь с незнанием, выражают непроизвольность поступков Эдипа и его пассивную роль в собственной судьбе.[202] Эдип снимает с себя всякую ответственность за те проступки, в которых он был обвинен – за убийство отца и за кровосмесительный брак с матерью, – поскольку он совершил их в неведении (напр., 273-4); и в то же время и вся его жизнь уподобляется блужданиям, в которых он был ведом богами, и теперь его, слепого и не знающего, где он находится, в буквальном смысле ведет Антигона.[203]

Подобная функция мотива блужданий, изображающего человека жертвой судьбы, жертвой, лишенной знания и потому не отвечающей за свои ошибки, оказывается ключевой и в «Ипполите». Это значение становится тем более очевидным, если обратить внимание на отношения между людьми и богами, в изображении которых мотивы блужданий и моря – главной среды блужданий – также играют важную роль.

---

[201] Montiglio 2005, 28-29.

[202] Эдип отрицает свою виновность (270), ссылаясь на незнание, и прибегает в этот же момент к образу блуждания: νῦν δ᾽ οὐδὲν εἰδὼς ἱκόμην ἵν᾽ ἱκόμην «И теперь, не зная ничего, я пришел туда, куда пришел» (273).

[203] Как отметила Монтильо (там же), к Эдипу постоянно применяется глагол ἄγειν «вести», или в пассивной форме, или получая Эдипа в качестве объекта, и это слово одинаково описывает как его прошлую судьбу (боги ведут Эдипа по его жизни, полной несчастий, 205, Эдипа нельзя обвинять, поскольку боги вели его к его проступкам, 253 и 998), так и его нынешние скитания (слепого Эдипа ведет Антигона, 348 и 502). Примечательно также, что когда с приближением смерти Эдип получает способность влиять на происходящее в мире, превращаясь из пассивной жертвы в активного деятеля, эта метаморфоза символически выражается чудесным прекращением его слепых блужданий: теперь уже он сам, без провожатого (ἄθικτος ἡγητῆρος, «не касаясь провожатого» 1521), ведет Тесея к тому месту, где ему суждено умереть.

Как я уже говорил в начале главы, Сигал высказал предположение о том, что образ моря в «Ипполите» служит для выражения силы и власти Афродиты. Действительно, Киприда именуется «морской владычицей» (δέσποινα ποντία Κύπρι, 415 и 522); по словам воспевающей ее могущество кормилицы, она живет «в морской волне» (ἔστι δ᾽ ἐν θαλασσίῳ / κλύδωνι Κύπρις, 447-8). Едва ли, однако, можно согласиться с мнением Сигала о том, что связь с морем является исключительным качеством Афродиты, отличающим ее от противоположной ей богини Артемиды, что Артемида, напротив, ассоциируется с сушей и что контраст моря и суши символически передает контраст эроса и девственности. Текст драмы ничуть не в меньшей степени связывает с морем и Артемиду. Федра обращается к Артемиде словами «владычица морского Лимана[204]» (δέσποιν᾽ ἁλίας Ἄρτεμι Λίμνας, 228), очень напоминающими приведенное выше обращение к Афродите.[205] Сигал объясняет это «морское» именование Артемиды тем, что одержимая страстью Федра будто бы переносит на Артемиду качество владеющей ею Афродиты; в этой оговорке, по его мнению, проявляется сдерживаемое героиней сексуальное желание. Мне кажется, однако, что проще и естественнее видеть в перекличке между двумя обращениями намерение автора создать между ними аналогию. Именование Артемиды «морской богиней» необычно для нее, но стало возможно для Еврипида, поскольку, как он прекрасно знал, с морем (а именно, с Сароническим заливом) была связана почитавшаяся в Трезене Артемида Саронида.[206]

---

[204] Лиман (Λίμνη) – большое соленое озеро возле Трезена, отделенное от моря узкой полосой.

[205] Segal 1965, 127.

[206] Согласно мифу, поклонявшийся ей охотник Сарон воздвиг ей храм у моря. Как-то раз преследуемая им лань бросилась в море, Сарон последовал за ней и утонул, после чего его похоронили в священной роще Артемиды, а море назвали Сароническим заливом (Павсаний 2.30.7; миф об Ипполите в общем повторяет историю Сарона). Очевидно, этот миф должен был давать объяснение непривычной ассоциации Артемиды с морем. В «Ипполите» Артемида связана не вообще с морем, но именно с морем в области Трезена – с Сароническим заливом и Лиманом; очевидно поэтому, что Еврипид имеет в виду Артемиду Сарониду.

Еще один пример морской ассоциации Артемиды мы встречаем в пароде, где хор среди прочих своих предположений о причинах болезни Федры называет возможный гнев Артемиды – богини, которая

φοιτᾷ γὰρ καὶ διὰ Λί-
μνας χέρσον θ᾽ ὑπὲρ πελάγους
δίναις ἐν νοτίαις ἅλμας.

Блуждает и по Лиману,
И, через приморскую сушу,
Во влажных водоворотах моря (148-150).

Данный пассаж, помимо того что еще один раз сближает Артемиду с Афродитой через их причастность морской стихии, показывает нам и тот способ, которым образность моря и блуждания описывает контраст между действиями богов и положением людей. Всего несколькими стихами выше, в той же строфе парода болезнь и безумие Федры также выражались с помощью мотива блуждания, с перекличкой между двумя соседними употреблениями глагола φοιτᾶν «блуждать»:

ἦ σύ γ᾽ ἔνθεος, ὦ κούρα,
εἴτ᾽ ἐκ Πανὸς εἴθ᾽ Ἑκάτας
ἢ σεμνῶν Κορυβάντων φοι-
τᾷς ἢ ματρὸς ὀρείας;

Девочка, ты блуждаешь
Одержимая Паном, или Гекатой,
Или почтенными Корибантами,
Или Горной Матерью? (141-144).

Однако если блуждания людей символизируют их беспомощность перед несущей беды жизнью, то блуждания богинь, напротив, подчеркивают их могущественное всеприсутствие. Тот же смысл имеют и блуждания Афродиты, о которых говорит кормилица, убеждая Федру в невозможности сопротивляться богине любви и в необходимости уступить ей:

φοιτᾷ δ᾽ ἀν᾽ αἰθέρ᾽, ἔστι δ᾽ ἐν θαλασσίῳ
κλύδωνι Κύπρις

Блуждает по небу, пребывает в морской
Волне Киприда (447-448).

По справедливому замечанию Монтильо, схожие между собой блуждания Афродиты и Артемиды выступают символом их всевластия и их способности контролировать пространство драматического действия и вообще человеческие поступки.[207]

Мотив блужданий богинь дополняется еще одним образом, также одинаково применяемым к Артемиде и Афродите – образом пчелы, перелетающей от цветка к цветку.[208] В прологе пчела, летающая по нетронутому лугу ἀκήρατον / μέλισσα λειμῶν᾽ ἠρινὴ διέρχεται «По нетронутому лугу весной летает пчела» 76-77), выступает атрибутом Артемиды. В первом стасиме образ летающей пчелы выражает уже всесилие Афродиты:

δεινὰ γὰρ παντᾷ ποτιπνεῖ, μέλισσα δ' οἵ-
α τις πεπόταται

Ужасны ее дуновения, и ничто не избегает их; она летает

[207] Montiglio 2005, 84, n. 63.

[208] О сближении Артемиды и Афродиты с помощью общего образа пчелы см. Knox 1979, 226.

Словно пчела (563-564).

Наконец, в конце драмы, в четвертом стасиме, в момент, когда Афродита показала уже свою губительную силу, подчиняющую себе и разрушающую все вокруг, хор описывает полет Эрота:

σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν
ἄγεις, Κύπρι, σὺν
δ᾽ ὁ ποικιλόπτερος ἀμφιβαλὼν
ὠκυτάτῳ πτερῷ.
ποτᾶται δὲ γαῖαν εὐάχητόν
θ᾽ ἁλμυρὸν ἐπὶ πόντον.

Киприда, ты влечешь несгибаемую душу богов и душу смертных,
И вместе с тобою тот пестрокрылый, набрасывая
Быстрое крыло.
Он летает над землей и над шумящим
Соленым морем (1268-1273).

Божественные перемещения по воздуху продолжают их блуждания в море, неся в себе тот же смысл совершенного могущества.

В событиях драмы участвует еще одно божество, самым непосредственным образом связанное с морем. Это Посейдон, чье вмешательство – причем вмешательство именно посредством морской стихии – завершает исполнение губительных замыслов Афродиты. Естественно, и он получает эпитет «морского», лексически объединяющий его с богинями. В эксоде, излагая Тесею истинный смысл произошедших в драме событий, в том числе и роль в них Посейдона, Артемида говорит:

πατὴρ μὲν οὖν σοι πόντιος φρονῶν καλῶς
ἔδωχ᾽ ὅσονπερ χρῆν, ἐπείπερ ἤνεσεν·

Твой отец морской в добром к тебе расположении
Дал то, что был должен, коли уж обещал (1318-1319).

Именование всех трех божеств «морскими» и «владыками моря», противопоставление их вездесущности пассивным и бедственным скитаниям людей позволяют нам определить ту функцию, которую выполняет образ моря в выстраивании отношений между богами и людьми. Боги являют собой активную силу, управляющую морем, а люди оказываются пассивными жертвами этой стихии.

Образ моря позволяет Еврипиду выразить не только отношения активности-пассивности, существующие между богами и людьми, но также и контраст между их столь разными уделами – между вечным счастьем первых и неизбежными несчастьями последних. Для этого автор использует мотив, вообще нередко встречающийся в его трагедиях и всегда сопряженный с образом моря – мотив пространственной границы. Круг существования людей, проводящих жизнь в блужданиях по морям, и по действительным, и по метафорическому морю бед, морями же ограничен; его пределы – Понт на востоке и Атлантовы столбы, т.е. Гибралтарский пролив, на западе. Эти географические координаты людской юдоли дополняют и максимально расширяют ассоциацию моря с несчастьями: данный образ описывает уже не судьбу какого-то отдельного человека, связанную с одним определенным плаванием, но участь всех людей – жить в пределах моря, а значит, в невзгодах и печалях.

Данный мотив появляется в первых же стихах трагедии, где род человеческий определяется через географические границы его обитания:

ὅσοι τε Πόντου τερμόνων τ᾽ Ἀτλαντικῶν
ναίουσιν εἴσω φῶς ὁρῶντες ἡλίου,

Все те, кто живет между Понтом и Атлантовыми пределами
И видит солнечный свет (3-4).

Мир людей противопоставлен здесь сфере обитания богов, живущих на небе (οὐρανοῦ τ᾽ ἔσω, 2).

В третьем эписодии, когда Тесей проклинает и изгоняет Ипполита, он говорит о своем желании отправить сына как можно дальше, даже, если бы то было возможно, за пределы человеческого мира, и в этом месте вновь повторяется то же обозначение этих пределов:

πέραν γε Πόντου καὶ τόπων Ἀτλαντικῶν,
εἴ πως δυναίμην, ὡς σὸν ἐχθαίρω κάρα.

[Я бы выслал тебя] За пределы Понта и Атлантовых мест,
Если бы я мог – так я тебя ненавижу (1053-1054).

В момент, когда эти слова произносятся, они звучат фантастической гиперболой, однако они предвосхищают и предсказывают тот путь, на который Тесей действительно обрекает своего сына: путь за пределы жизни в царство мертвых.

Мотив границ человеческого существования играет важнейшую роль во втором стасиме. Первая его половина имеет вид типичной для трагедии «оды бегства» – лирического фрагмента, в котором хор выражал желание убежать, обычно неосуществимыми способами, от случившейся в пьесе беды. Здесь, во втором стасиме «Ипполита», хор мечтает превратиться в птиц и перелететь из мира мучительных несчастий, в котором протекает человеческая жизнь, в райские кущи богов. Рай богов помещается на крайнем

западе, за пределами мира людей. Границы человеческого мира, отделяющие его от божественного рая, – это те же самые «Атлантовы пределы», названные в первых стихах трагедии, и главное значение этих границ – в том, чтобы полагать предел мореплаванию. Моряки плавают только здесь, в этом мире, а по ту сторону, в мир вечного блаженства, им пути нет:

Ἑσπερίδων δ᾽ ἐπὶ μηλόσπορον ἀκτὰν
ἀνύσαιμι τᾶν ἀοιδῶν,
ἵν᾽ ὁ πορφυρέας πον-
τομέδων λίμνας
ναύταις οὐκέθ᾽ ὁδὸν νέμει,
σεμνὸν τέρμονα κυρῶν
οὐρανοῦ, τὸν Ἄτλας ἔχει,
κρῆναί τ᾽ ἀμβρόσιαι χέον-
ται Ζηνὸς παρὰ κοίταις,
ἵν᾽ ὁ ὀλβιόδωρος αὔξει ζαθέα
χθὼν εὐδαιμονίαν θεοῖς.

Добраться бы мне до усаженного яблонями
Берега певиц Гесперид, где мореправитель
Темного лимана
Уже не дает дороги морякам,
Полагая священный предел неба,
Которое держит Атлант,
И божественные источники льются
Возле Зевсова ложа,
Где святая земля с ее обильными дарами
Умножает счастье богам (742-751).

Данный пассаж строится на очевидном контрасте плавания по морям в человеческом мире и блаженства в мире богов – контрасте, предполагающем обычную ассоциацию плавания с несчастьями. Эта ассоциация присутствует и в предшествующей антистрофе, где нарисована картина человеческого мира, из которого желает убежать хор – мира по сию сторону границы, мира слез и страданий. Человеческий мир показан здесь образами Фаэтона – мифологического персонажа, чья судьба в некоторой степени схожа с судьбой Ипполита, – и вечно оплакивающих его сестер; место их страданий – вблизи морских волн и морского берега:

ἀρθείην δ᾽ ἐπὶ πόντιον
κῦμα τᾶς Ἀδριηνᾶς
ἀκτᾶς Ἠριδανοῦ θ᾽ ὕδωρ,
ἔνθα πορφύρεον σταλάς-
        σουσ᾽ ἐς οἶδμα τάλαιναι
κόραι Φαέθοντος οἴκτῳ δακρύων
τὰς ἠλεκτροφαεῖς αὐγάς·

Воспарить бы мне над морской
Волной берега Адрии
И водами Эридана,
Где в скорби по Фаэтону
Несчастные девушки
Источают в темную пучину
Сияющие янтарем лучи слез (735-741).

Итак, счастье богов противопоставлено несчастьям смертных, символически выражаемым мотивом плавания по морю, и географический

предел мореплавания жестко разграничивает эти два противоположных мира.[209]

Любопытно, что в других «морских» трагедиях Еврипида также появляется мотив географической границы, но он получает в них иные значения, в зависимости от концептуального замысла каждой из драм. В «Медее» такой границей служат Симплегады («Сталкивающиеся скалы»), т.е. Босфор. Подобно Атлантовым пределам и Понту в «Ипполите», Симплегады упомянуты уже в первых стихах драмы:

Εἴθ᾽ ὤφελ᾽ Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος
Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,

Ах, если бы судно Арго не пролетело
Сквозь темные Симплегады в страну колхов (1-2),

и затем названы многократно и самыми разными способами. По словам хора, убежав из родного дома с Ясоном, Медея направилась к «затвору Понта», чтобы, проплыв его, попасть в Элладу:

Ἑλλάδ᾽ ἐς ἀντίπορον
δι᾽ ἅλα νύχιον ἐφ᾽ ἁλμυρὰν

[209] Согласно гипотезе, высказанной Пэрри (H. Parry 1966), западный предел знаменует границу, отделяющую жизнь от смерти. Эта гипотеза основана на нескольких соображениях. 1) Желание бегства в трагедиях часто тождественно желанию смерти, представляющейся единственным возможным убежать от горькой реальности. 2) Сады Гесперид – тот самый изображаемый Еврипидом рай за пределами мира – возможно, ассоциировались также и с загробным миром (см. также Fontenrose 1959, 346). 3) В композиции самого второго стасима воображаемый полет хора сопоставляется с плаванием Федры, которому посвящена вторая строфическая пара; это плавание заканчивается смертью. Однако, текст трагедии не дает нам никаких прямых оснований связывать сады Гесперид с царством мертвых, а сопоставление полета хора с плаванием Федры выявляет скорее контраст между ними, нежели сходство. Возможно, точнее было бы сказать, что смерть является для человека своеобразным аналогом божественного рая; она есть единственный доступный для людей способ выбраться за пределы круга их существования, поскольку другой путь, в божественный рай, им заповедан.

πόντου κλῇδ᾽ ἀπέραντον.

На другую сторону в Элладу
По ночному морю к непроходимому
Морскому затвору Понта (210-212).

Переход Медеи через эту границу связывается с ее уходом из дома еще в одном пассаже, вновь в песни хора:

σὺ δ᾽ ἐκ μὲν οἴκων πατρίων ἔπλευσας
μαινομένᾳ κραδίᾳ, διδύμους ὁρίσασα πόντου
πέτρας·

Ты уплыла из отчего дома
В безумии сердца, разграничив двойные
Скалы Понта (431-435).

Наконец, хор вспоминает о плавании Медеи через Симплегады в момент, когда Медея убивает своих детей, так что это плавание выглядит предысторией ее преступления:

μάταν μόχθος ἔρρει τέκνων,
μάταν ἄρα γένος φίλιον ἔτεκες, ὦ
κυανεᾶν λιποῦσα Συμπληγάδων
πετρᾶν ἀξενωτάταν ἐσβολάν.

Попусту пропали родовые муки,
Попусту родила ты милое потомство, ты,
Покинувшая самый недружелюбный вход сквозь
Темные Симплегады» (1261-1264).

Изначальной мифологической ролью Симплегад, как и Атлантовых пределов, было размежевание привычной обыденной реальности и мира фантастического и сказочного. Однако в «Медее» и «Ипполите» семантика образцовых мифологических пределов осмысляется в них по-разному, поскольку значимыми в них являются совсем разные разграничения. В «Ипполите» главная граница разделяет мир человеческий и мир божественный – мир страданий и мир блаженства; эта граница непроницаема, что подчеркивает трагизм и безысходность человеческой жизни. В «Медее» важнейшую роль играет иная граница, граница между миром эллинским и миром варварским, или между домом и чужбиной (причем для Ясона и Медеи домом являлись противоположные миры). Эту границу можно, но не должно переходить. Ее нарушение – сначала Ясоном, затем в обратную сторону Медеей, для которой этот переход оборачивается утратой дома, – показаны главными условиями, если не основной причиной, происходящих в пьесе трагических событий.

Те же Симплегады являются сквозным образом и в «Ифигении в Тавриде», где они, как и в «Медее», отмечают границу между миром эллинским и варварским. Первое же их упоминание с помощью синекдохи связывает эти скалы с негостеприимной и дикой варварской страной. Хор обращается к жителям Тавриды так, словно бы они жили на самих Симплегадах:

εὐφαμεῖτ᾽, ὦ
πόντου δισσὰς συγχωρούσας
πέτρας ἀξείνου ναίοντες.

Храните священное молчание,
Живущие на двойных сходящихся

Скалах недружелюбного моря! (123-125).[210]

Эту границу преступают Орест и Пилад:

ἥκουσιν ἐς γῆν, κυανέας Συμπληγάδας
πλάτῃ φυγόντες, δίπτυχοι νεανίαι,

Двое юношей, избежав своим веслом темных Симплегад,
Прибыли в эту страну (241-242),

что вызывает удивление хора:

πῶς τὰς συνδρομάδας πέτρας,
πῶς Φινεϊδᾶν †ἀΰ-
πνους† ἀκτὰς ἐπέρα-
σαν παρ᾽ ἅλιον αἰγιαλὸν ἐπ᾽ Ἀμφιτρί-
τας ῥοθίῳ δραμόντες,

Как же сбегающиеся скалы,
Как же безветренные берега Финея они преодолели,
Промчавшись вдоль морского побережья по волне Амфитриты? (421-426),

и даже, как в «Медее», мысль об ошибке и нарушении – хор поначалу принимает их на купцов, отправившихся в погоню за неумеренным богатством (γνώμα δ οἷς μὲν ἄκαιρος ὄλβου «У кого неумеренные помыслы о богатстве», 419-20). Далее выясняется, однако, что путь этот был предписан

[210] Ср. Cropp 2000, 183, прим. к ст. 124-125: «Скалы служат символической границей между цивилизованным греческим миром и прочим миром за его пределами; в данном пассаже синекдохой они отождествлены со всей областью Черного моря и таимыми ею опасностями»

им свыше и что он необходим как предварение обратного пути, пути от варварства к цивилизованному эллинству. Смена направления обозначена фразой, обращенной к морякам в начале обратного плавания:

Ὦ γῆς Ἑλλάδος ναύτης λεώς,
λάβεσθε κώπης ῥόθιά τ᾽ ἐκλευκαίνετε·
ἔχομεν γὰρ ὧνπερ οὕνεκ᾽ ἄξενον πόρον
Συμπληγάδων ἔσωθεν εἰσεπλεύσαμεν.

Моряки из эллинской страны! Возьмите
Весла корабля и вспеньте волну.
У нас есть то, ради чего мы плыли
В недружелюбный путь по эту сторону Симплегад (1386-1389).

Преодоление варварства и движение сквозь варварство и дикость к цивилизованности является главным структурообразующим принципом в «Ифигении», и именно оно подчиняет себе и определяет специфику семантики и функционирования здесь мотива границы.

Мы видим, что образ моря и несколько сопряженных с ним мотивов образуют своеобразный мотивный комплекс, встречающийся в нескольких трагедиях Еврипида. Этот комплекс предполагает существование более или менее постоянного пучка ассоциаций или коннотаций у входящих в него мотивов, однако каждая конкретная трагедия актуализирует эти потенциальные смыслы по-своему. В «Ипполите» образ моря благодаря своим ассоциациям, с одной стороны, с человеческими бедами, страданиями и неведением, и, с другой стороны, с активной силой и волей богов позволяет выразить отношения активности-пассивности, существующие между богами и людьми, а образ границы подчеркивает противоположность их уделов.

Эти смыслы в «Ипполите» являются смыслами статическими. Они задают постоянные параметры той реальности, в которой существуют персонажи «Ипполита»; они не меняются с течением действия: никакой переоценки образа моря, в отличие, скажем, от «Елены» или «Ифигении в Тавриде», здесь не происходит. Контрапунктом к этому образу выступает второй сквозной образ, который, напротив, связан с драматическим движением и драматическим переворотом – образ девственной и дикой природы.

В прологе, впервые появляясь на сцене, Ипполит вместе с сопровождающими его слугами воспевает Артемиду и посвящает ей венок. Цветы для этого венка были собраны на нетронутом лугу, который получает развернутую образную характеристику в реплике Ипполита:

σοὶ τόνδε πλεκτὸν στέφανον ἐξ ἀκηράτου
λειμῶνος, ὦ δέσποινα, κοσμήσας φέρω,
ἔνθ᾽ οὔτε ποιμὴν ἀξιοῖ φέρβειν βοτὰ
οὔτ᾽ ἦλθέ πω σίδηρος, ἀλλ᾽ ἀκήρατον
μέλισσα λειμῶν᾽ ἠρινὴ διέρχεται,
Αἰδὼς δὲ ποταμίαισι κηπεύει δρόσοις,
ὅσοις διδακτὸν μηδέν, ἀλλ᾽ ἐν τῇ φύσει
τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν εἰς τὰ πάντ᾽ ἀεί,
τούτοις δρέπεσθαι, τοῖς κακοῖσι δ᾽ οὐ θέμις.

Тебе, госпожа, я несу этот сплетенный венок,
Который я собрал на нетронутом лугу,
Где пастух не решается пасти скот,
Куда не пришло еще железо, но он нетронут,
И весной по нему летает пчела,
Стыд ухаживает за ним, поливая речной влагой,

Для тех, в ком нет ничего выученного, но у кого в самой их природе
Получила себе место добродетель во всем и навсегда –
Чтобы там они срывали, а дурным нельзя (73-81).

Описание луга прежде всего метафорически отсылает к качествам, присущим самому Ипполиту и богине Артемиде, которой он поклоняется. Ипполит и луг схожи в их главном качестве – «нетронутости» (слово ἀκήρατος «нетронутый» в равной степени применимо и к девственности природы, и к девственности человека). Таким образом, с одной стороны, луг символизирует целомудрие героя. Однако некоторые исследователи обращают внимание и на иной, дополнительный смысл, содержащийся в этом описании. По мнению Бремера,[211] изображение луга несет в себе черты традиционного для греческой поэзии топоса locus amoenus, в котором обычно совмещены ассоциации девственности и сексуальности. В качестве ближайших параллелей Бремер приводит описание священного луга Афродиты у Сапфо (fr. 2 Lobel-Page) и стихотворение Ибика (fr. 286 PMG), обнаруживающее, на его взгляд, особенное сходство с текстом Еврипида. Ибик рисует картину нетронутого сада дев, с тем чтобы затем внезапно перейти от нее к изображению мучительной страсти, владеющей лирическим героем:

ἦρι μὲν αἵ τε Κυδώνιαι
μηλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ ποταμῶν, ἵνα Παρθένων
κῆπος ἀκήρατος, αἵ τ᾽ οἰνανθίδες
αὐξόμεναι σκιεροῖσιν ὑφ᾽ ἔρνεσιν
οἰναρέοις θαλέθοισιν· ἐμοὶ δ᾽ ἔρος
οὐδεμίαν κατάκοιτος ὥραν.
†τε† ὑπὸ στεροπᾶς φλέγων

[211] Bremer 1975.

Θρηίκιος Βορέας
ἀίσσων παρὰ Κύπριδος ἀζαλέ-
αις μανίαισιν ἐρεμνὸς ἀθαμβὴς
ἐγκρατέως πεδόθεν †φυλάσσει†
ἡμετέρας φρένας

Весною расцветают и Кидонские
Яблони, орошаемые течением
Рек там, где нетронутый
Сад Дев, и виноград,
Растущий в тени побегов
Лозы. Но во мне
Ни в какое время не успокаивается страсть.
Как фракийский северный ветер,
Пылающий молнией,
Она обрушивается иссушающим бешенством,
Черная, бесстрашная,
И мощно до земли сотрясает
Мою душу.

Композицию этого фрагмента определяет неожиданный и резкий контраст между мирным спокойствием сада дев и бушующей страстью поэта.[212] Бремер, однако, заметил, что между первой и второй частями помимо этого очевидного контраста существуют также и отношения причинности: «нетронутость» сада не исключает любви, но, напротив, обуславливает ее.[213] Плоды созревают в нем для того, чтобы быть сорванными и вкушенными,[214] как и красота дев цветет и созревает, чтобы

[212] См. анализ данного фрагмента в статье Davies 1986, 399-402.

[213] Bremer 1975, 272.

[214] См. также Trumpf 1960, 14-22.

обратить на себя эрос. По словам Бремера, у Ибика, так же как и вообще в такого рода описаниях, изображается место, где «девственность обретает свое окончание и исполнение в сексуальности».[215]

Те же ассоциации, по мнению Бремера, должны присутствовать и в описании луга Ипполита. Вместе с тем, Бремер находит в пассаже из Еврипида одну весьма примечательную особенность: луг, который должен был бы наводить на мысль об эросе и Афродите, тем не менее связывается Ипполитом только с Артемидой и девственностью. Это противоречие, которое, как полагает Бремер, должно было показаться афинской публике неожиданным и парадоксальным, служит психологической характеристике Ипполита. Герой, согласно Бремеру, не желает видеть очевидной реальности сексуальной любви, неизбежной для человека; тем самым, данный пассаж согласуется с общей характеристикой Ипполита как героя, стремящегося переступить скромные границы человеческого существования и потому «подставляющего себя завистливым ударам божества».[216]

Точку зрения Бремера разделяет Кернс. Как и Бремер, он сопоставляет пассаж из «Ипполита» с фрагментом Ибика и полагает, что в них обоих имплицитно присутствует мысль о неизбежности прихода эроса – мысль, очевидности которой Ипполит не желает видеть: «Лирические ассоциации данного пассажа говорят о приходе любви к тем, кто прежде был нетронут, что вступает в противоречие со стремлением Ипполита сохранять свою девственность».[217]

Нельзя не согласиться с тем, что в locus amoenus часто присутствуют сексуальные ассоциации, и естественно предположить, что эта смысловая особенность данного топоса каким-то образом используется и Еврипидом в «Ипполите», особенно учитывая, сколь важную роль играет в пьесе эрос. Обоснованность подобного предположения подтверждается и тем, что

---

[215] Bremer 1975, 269.

[216] Bremer 1975, 277.

[217] Cairns 1993; см. также Cairns 1997.

Еврипид использует в изображении луга слова, типичные для locus amoenus и имеющие в то же время очевидные сексуальные коннотации – ἀκήρατος «нетронутый» и δρέπεσθαι «срывать». Однако интерпретация, которую предлагают Бремер и Кернс, едва ли может быть верной.

Калам в своей книге, посвященной топике изображения эроса в греческой поэзии, обратил внимание на то, что эротический locus amoenus может иметь два разных варианта. Первый из них – это нетронутый луг, и он ассоциируется с девственностью (παρθένος), второй – это сад с плодами, и он связан с этапом перехода от девственности к браку (νύμφη).[218] Хотя многие факты мешают нам провести столь строгую терминологическую границу между этими двумя вариантами – например, у Ибика в саду (κῆπος) с плодами пребывают девы (παρθένοι), а у Еврипида говорится о луге (λειμών), за которым при этом ухаживает садовник (κηπεύει), – тем не менее очевидно существует смысловое и функциональное различие между двумя пейзажами, в одном из которых зреют плоды, а в другом расцветают цветы. Плоды зреют, чтобы их вкусили – поэтому такой вариант пейзажа действительно может символизировать естественность и необходимость эроса, приходящего на смену девственности. Что же касается цветов, то для них быть сорванными – событие противоестественное и губительное, и потому этот образ встречается обычно в сочетании с такими проявлениями эроса, которые причиняют боль, – со сценами сексуального насилия. Нередко в поэзии мы встречаем образ луга, на котором персонаж собирает цветы, а затем становится жертвой насилия.[219] Главная идея и настроение в таких картинах – не неизбежность прихода эроса, но контраст между мирным спокойствием и невинностью, и вторгающимся насилием. Мотив цветка несет в себе символический смысл, выражая чистоту и вместе с тем слабость и беззащитность девственности, а срывание цветка находится в тесной связи

[218] Calame 1999, 160 сл.

[219] Бремер рассматривает также и эти случаи locus amoenus (Bremer 1975, 273-274), однако не отделяет их от примеров другого рода, подобных саду Ибика.

с последующим умыканием, символически предвосхищая лишение девственности. По словам Сигала, исследовавшего этот топос в «Метаморфозах» Овидия, «хрупкость цветка сочетается с нежностью всего пейзажа, для того чтобы показать невинность и красоту беззащитной добычей похотливых сил».[220]

Ранним примером этого топоса является рассказ о похищении Персефоны Аидом в начале гомеровского гимна Деметре. В момент похищения Персефона танцевала в хороводе Океанид и собирала цветы на «нежном лугу»:

θύγατρα τανύσφυρον ἣν Ἀϊδωνεὺς
ἥρπαξεν, δῶκεν δὲ βαρύκτυπος εὐρυόπα Ζεύς,
νόσφιν Δήμητρος χρυσαόρου ἀγλαοκάρπου
παίζουσαν κούρῃσι σὺν Ὠκεανοῦ βαθυκόλποις,
ἄνθεά τ᾽ αἰνυμένην ῥόδα καὶ κρόκον ἠδ᾽ ἴα καλὰ
λειμῶν᾽ ἄμ μαλακὸν καὶ ἀγαλλίδας ἠδ᾽ ὑάκινθον
νάρκισσόν θ᾽,

Дочь тонколодыжную, которую схватил
Аидоней, а позволил громкогремящий широкозвучащий Зевс,
Когда она без Деметры златосерпой прекрасноплодной
Резвилась вместе с полногрудыми дочерьми Океана
И собирала цветы, розы, шафран и прекрасные фиалки
На нежном лугу, и ирисы, и гиацинт
И нарцисс (2-8).[221]

[220] Segal 1969, 34.

[221] О том, что образ Ипполита построен здесь по модели Персефоны (Kore figure), комментаторы писали не раз, см. Foley 1985, 87; Zeitlin 1996 (1985), 234 f.; Goff 1990, 58 f.

Вслед за тем мы встречаем сразу несколько подобных сцен у Еврипида. В «Ионе» Креуса, обвиняя Аполлона в насилии над ней, так рассказывает свою историю:

ἦλθές μοι χρυσῷ χαίταν
μαρμαίρων, εὖτ᾽ ἐς κόλπους
κρόκεα πέταλα φάρεσιν ἔδρεπον,
†ἀνθίζειν† χρυσανταυγῆ·
λευκοῖς δ᾽ ἐμφὺς καρποῖσιν
χειρῶν εἰς ἄντρου κοίτας
κραυγὰν Ὦ μᾶτέρ μ᾽ αὐδῶσαν
θεὸς ὁμευνέτας
ἆγες ἀναιδείᾳ
Κύπριδι χάριν πράσσων.

Ты пришел ко мне, с волосами
Сверкающими золотом, когда я в подол платья
Срывала лепестки шафрана,
Сиявшие золотом в ответ.
Вцепившись в белые кисти
Рук, ты повел меня, кричащую: «Мама!»,
На ложе пещеры, -
Мой любовник-бог, -
Бесстыдно угождая Киприде (887-896).

Затем, умыкание на лугу является важным сквозным мотивом «Елены», трагедии, и в прочих отношениях обнаруживающей большую близость «Ипполиту». Во-первых, Гермес похитил Елену, когда она срывала цветы, чтобы посвятить их Афине:

ὅς με χλοερὰ δρεπομέναν ἔσω πέπλων
ῥόδεα πέταλα Χαλκίοικον
ὡς Ἀθάναν μόλοιμ᾽,
ἀναρπάσας

Когда я срывала в платье
Лепестки роз,
Чтобы пойти к Златодомной Афине,
Он схватил меня (244-6);

позже мы узнаем, что, как и Персефона, Елена была выхвачена из хоровода девушек (1465-1468).

Это похищение само по себе не является сексуальным, но тем не менее оно моделируется по образцу похищения Персефоны Аидом и описывается подобно сексуальному насилию (ср. ἀναρπάσας «схватил» и тот же глагол ἥρπαξεν в гимне Деметре), будучи спасительным аналогом и заменой умыканию Елены Парисом. История Персефоны – модель для похищения Елены – также удостаивается в «Елене» особого рассказа (1312-1313).[222]

Эти сцены очень схожи с ситуацией Ипполита. Подобно Персефоне и Елене, Ипполит срывает цветы на лугу и поет в кругу своих спутников, и затем, подобно Персефоне, Креусе и в некоторой степени Елене, становится жертвой насилия, происходящего от эроса. Пролог «Ипполита» примечателен тем, что здесь традиционная модель получает не только обычное поэтическое, но и сценическое воплощение. Зрители воочию видят героя выходящим в кругу своих спутников и поющим вместе с ними с собранными им цветами в руках.

Данная параллель, с моей точки зрения, ясно показывает, как именно следует понимать значение образа луга в прологе «Ипполита». Все

[222] Из более поздних примеров этого топоса ср. особ. Мосх «Европа» 63 сл., см. комментарий Bühler 1960, 75 и 108 сл.

рассмотренные выше случаи умыкания на лугу отнюдь не предполагают того смысла, который хотят видеть Бремер и Кернс в луге Ипполита. Едва ли мы можем рассматривать образ луга как психологическую характеристику Ипполита, подчеркивающую его непонимание и недооценку роли любви в человеческой жизни. Даже если для зрителей сексуальная коннотация нетронутого луга была привычной и очевидной, странно было бы ждать того же от персонажа, становящегося жертвой страсти. Мы не можем упрекать в неверной оценке реальности сексуальной любви Персефону, Креусу или Елену; их единственная роль в подобных сценах – это роль жертв. Такой же жертвой, в чью девственную беззаботность вторгается разрушительный эрос, предстает в свете этих аналогий и Ипполит. Традиционный образ нетронутого луга должен выражать здесь свои обычные смыслы – подчеркивать невинность и мирную безмятежность героя и драматически готовить будущее вторжение в его мир жестокости и насилия.

Далее в пьесе образ девственной или дикой природы появляется еще несколько раз. Развитие этого образа подчиняется традиционному для данного топоса переходу от безмятежности и невинности к насилию. То движение, которое в других примерах происходит в пределах небольших пассажей в несколько стихов, в «Ипполите» совершается на протяжении всей драмы, будучи одним из ее композиционных стержней.

В первом эписодии мир Ипполита, в том числе и его нетронутый луг, но также леса и горы, где он охотится, оказываются местом, куда обращены безумные устремления Федры. Героиня мечтает убежать в этот мир, напиться воды из льющегося там источника, прилечь отдохнуть на лугу под тополями, охотницей преследовать оленей и объезжать на ристалище венетских жеребцов.

В новом изображении мира Ипполита появляется одна не звучавшая прежде нота. Этот мир наполняется теперь эросом, т.е. потенциальная эротическая ассоциация locus amoenus начинает актуализироваться. Федра мечтает попасть в мир девственной природы, будучи одержима страстью, и

все ее желания обусловлены желанием любовным. Эротическую основу всех стремлений героини автор особо подчеркивает, обозначая их словами из сексуальной сферы. Таков родственный слову «эрос» глагол ἔραμαι «желать», которым Федра выражает свое желание охотиться:

ἔραμαι κυσὶ θωΰξαι
καὶ παρὰ χαίταν ξανθὰν ῥῖψαι
Θεσσαλὸν ὅρπακ᾽, ἐπίλογχον ἔχου-
σ᾽ ἐν χειρὶ βέλος.

Я страстно желаю криком подгонять собак
И вблизи золотых волос запускать
Фессалийское копье, держа в руках
Заостренное оружие (219-222),

и который дважды затем повторяет кормилица, пораженная поведением госпожи (τί δὲ κρηναίων νασμῶν ἔρασαι; «Что же ты желаешь воды, текущей в источниках?», 225, и νῦν δ᾽ αὖ ψαμάθοις / ἐπ᾽ ἀκυμάντοις πώλων ἔρασαι «А теперь ты желаешь жеребцов на песке без волн» 234-5). Таково и слово πόθος, которым кормилица называет все ту же внезапно вспыхнувшую страсть Федры к охоте:

νῦν δὴ μὲν ὄρος βᾶσ᾽ ἐπὶ θήρας
πόθον ἐστέλλου,

То ты идешь в горы,
Пускаясь вслед томлению по охоте (233-234).

Эротическое начало, проявляемое в стремлениях Федры, передается не только лексически, но и в особом построениеи образов. По верному

наблюдению Бремера,[223] некоторые из удовольствий, о которых мечтает героиня, – напиться прохладной воды, отдохнуть в тени на мягкой траве – сродни сексуальному наслаждению, поскольку они изображены как утоление желаний, освобождающее от состояния мучительного и тягостного:

πῶς ἂν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνῖδος
καθαρῶν ὑδάτων πῶμ᾽ ἀρυσαίμαν,
ὑπό τ᾽ αἰγείροις ἔν τε κομήτῃ
λειμῶνι κλιθεῖσ᾽ ἀναπαυσαίμαν;

Как бы мне черпать питье чистых вод
Из росистого источника,
И прилечь отдохнуть на косматом лугу
Под тополями? (208-211).

С другой стороны, прочие желания героини, ее неожиданная страсть к охоте и жеребцам, – это образы, которые традиционно служили сексуальными метафорами. Образ охоты ср. у Сапфо 1.21, Ибика 287.4, Феогнида 1283-94 и 1299-1304, и в «Федре» Платона 252e и 253c; иногда, как, например, у Феогнида 949-50 или в «Федре» Платона 241d, влюбленный изображается хищным зверем, бросающимся на добычу. Крайне интересен образ обуздываемого жеребца, поскольку, как мы увидим чуть ниже, он повторяется в «Ипполите» не раз, являясь одним из ее сквозных мотивов.[224] Подобный образ нередко встречается в ранней лирике, особенно у Анакреонта. Во фрагменте Анакреонта 357 PMG к Эроту применен эпитет δαμάλης «обуздывающий», отсылающий к мотиву укрощения диких

[223] Bremer 1975, 278; ср. также Dodds 1925, 102; Knox 1979, 208; Segal 1965, 124.

[224] На мотив запряженного жеребца в «Ипполите» обращали внимание, например, Bushala 1969, 23-29; Reckford 1972, 415-427.

жеребцов; родственный ему глагол употребляет и Федра в рассматриваемом пассаже:

Δέσποιν᾽ ἁλίας Ἄρτεμι Λίμνας
καὶ γυμνασίων τῶν ἱπποκρότων,
εἴθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις,
πώλους Ἐνέτας δαμαλιζομένα.

«Артемида, владычица соленого морского Лимана
И гимнасиев, оглашаемых топотом копыт,
Вот бы оказаться мне на твоей земле
И обуздывать венетских жеребцов!» (228-231).

В другом стихотворении (fr. 417 PMG) Анакреонт уподобляет юную девушку резвящейся на лугу жеребице (используя, кстати, тот же образ луга, что и Еврипид в «Ипполите»). Свое любовное желание поэт уподобляет стремлению запрячь кобылицу, набросив на нее вожжи и уздечку.[225]

Все эти образы в репликах Федры, помимо своего буквального и психологического смысла, имеют также и смысл символический. Продолжая мотив луга Ипполита с его кругом ассоциаций, они указывают на Федру как на ту самую роковую силу, которой предстоит вторгнуться в девственный мир Ипполита и нарушить его безмятежность. Примечательно, что эта образность переворачивает обычное распределение половых ролей. К Ипполиту применяются образы, которые во всех других случаях описывают положение девушек, в то время как в желаниях Федры проступают черты, указывающие на активную мужскую силу. По мнению исследователей, видящих смысл пьесы в неотвратимости наказания за неверное отношение к реальности, уподобление Ипполита девушке позволяет подчеркнуть

[225] Ср. также луг, на котором Афродита запрягает жеребцов, у Анакреонта fr. 346 PMG, см. Rosenmeyer 2004, 173 сл.

неправильность, искаженность его чувств.[226] Стоит, однако, заметить, что Ипполит не просто схож с девушкой – он схож с девушкой, подвергающейся насилию, что скорее подчеркивает его положение беззащитной жертвы. Что касается Федры, то ее квази-мужское активное вторжение в девственный мир могло бы представить ее виновницей трагедии. Однако эта возможность исключается, поскольку автор показывает ее слова и чувства неконтролируемым безумием, в котором сама же Федра сразу же раскаивается. Оценку героини как жертвы, а не виновницы выражает, кроме самого хода событий, также и любопытно развивающийся образ запряженного жеребца. Когда этот образ появлялся в безумных речах Федры, он относился к объекту ее страсти – Ипполиту, показывая активную роль самой Федры. Сразу вслед за этим кормилица, удивившись желаниям Федры укрощать жеребцов, сравнивает с запряженным жеребцом ее саму:

τάδε μαντείας ἄξια πολλῆς,
ὅστις σε θεῶν ἀνασειράζει
καὶ παρακόπτει φρένας, ὦ παῖ.

Тут, доченька, нужны искусные прорицатели, чтобы понять,
Кто из богов тянет тебя за поводья
И сбивает с пути твою душу (236-238).

Безумие Федры, вызванное волей Афродиты, выражено здесь метафорой лошади, которой правит божество, вынуждая ее сбиться с верного пути.[227] Федра уже не наездница; она существо управляемое, и роль ее пассивна.

[226] Cairns 1993, 316-8; Segal 1970, 293; Devereux 1985, 19-32.

[227] См. Brenk 1986.

Отголоски этого образа, кстати, сквозной нитью проходят через всю драму. Уже в начале пролога Афродита говорит о «стрекале страсти», которым терзаема героиня:

ἐνταῦθα δὴ στένουσα κἀκπεπληγμένη
κέντροις ἔρωτος ἡ τάλαιν᾽ ἀπόλλυται.

Здесь в плаче, пораженная
Стрекалом страсти, она гибнет, несчастная (38-39),

и ту же метафору повторяет в эксоде Артемида, замечая, что стрекало это принадлежит Афродите:

τῆς γὰρ ἐχθίστης θεῶν
ἡμῖν, ὅσαισι παρθένειος ἡδονή,
δηχθεῖσα κέντροις παιδὸς ἠράσθη σέθεν·

Ее укусило стрекало богини, самой враждебной для нас –
Для тех, кто наслаждается девственностью, -
И она возжелала твоего сына (1301-1303).

Когда автор связывает один и тот же образ жеребца то с объектом эротических желаний Федры, то с нею самой, он использует его традиционную семантическую двойственность. Метафора объезжаемого жеребца могла описывать как возлюбленного, которого завоевывает и подчиняет себе влюбленный, так и влюбленного, в силу своей страсти находящегося во власти возлюбленного. Именно в этом, последнем смысле – влюбленный в роли лошади и возлюбленный в роли наездника – встречается она еще в одном фрагменте Анакреонта (fr. 360 PMG), где возлюбленный «правит поводьями души» влюбленного (τῆς ἐμῆς ψυχῆς ἡνιοχεύεις).

В этом значении данный образ применяется и к влюбленной Федре. В то же время весьма показательно, что в случае Федры наездником оказывается не Ипполит. Подобно тому, как Еврипид освобождал от всякого указания на человеческую причинность и вину другой эротический образ, традиционно эту причинность выражавший – образ, ассоциирующий любовную страсть со зрением и глазами, – и переносил всю ответственность на Эрота, «струящего желание в глаза» смертных,[228] точно так же поступает он и с метафорой жеребца. Наездником, управляющим Федрой, оказывается Афродита.

В следующий раз образ дикой природы появляется в первом стасиме. После того, как в первом эписодии хор узнал тайну болезни Федры, он исполняет гимн Эроту, воспевая силу Эрота и Афродиты – силу разрушительную и губительную. Первый из ряда мифологических примеров, демонстрирующих эту силу – история Иолы, которую Геракл взял силой, разрушив, чтобы овладеть ею, ее город:

τὰν μὲν Οἰχαλίᾳ
πῶλον ἄζυγα λέκτρων,
ἄνανδρον τὸ πρὶν καὶ ἄνυμφον, οἴκων
ζεύξασ᾽ ἀπ᾽ Εὐρυτίων
δρομάδα ναΐδ᾽ ὅπως τε βάκ-
χαν σὺν αἵματι, σὺν καπνῷ,
φονίοισι νυμφείοις
Ἀλκμήνας τόκῳ Κύπρις ἐξέδωκεν·

Жеребицу в Ойхалии,
Не запряженную ложем, не знавшую прежде
Мужчины и брака, запрягла

[228] См. гл. 2 и 5.

Из Эвритова дома,
И, словно бегущую наяду или вакханку,
Посреди крови, посреди дыма
В кровавой свадьбе
Выдала ее за сына Алкмены Киприда (545-553).

В этом пассаже содержится один мотив, отсылающий к locus amoenus – к пейзажу дикой природы с его ассоциациями девственности и сексуального насилия. Это мотив бегущей наяды и вакханки, который встречается всегда в обрамлении именно такого пейзажа. Нередок он и у Еврипида. Например, в «Циклопе» этот мотив возникает в картине, изображающей блаженную вакхическую свободу, царящую на горе Нисе – мифологической горе, где младенцем был вскормлен Дионис. Об этом счастливом мире сожалеет хор сатиров, вынужденный влачить свои дни в рабстве у циклопа Полифема:

οὐδ᾽ ἐν Νύσᾳ μετὰ Νυμ-
φᾶν ἴακχον ἴακχον ᾠ-
δὰν μέλπω πρὸς τὰν Ἀφροδί-
ταν, ἂν θηρεύων πετόμαν
Βάκχαις σὺν λευκόποσιν.

И не на Нисе с нимфами
Пою я песнь «Иакх! Иакх!»
Афродите, за которой
Я охотился, летая
С белоногими вакханками» («Циклоп», 68-72).

Еще ближе «Ипполиту» пассаж из парода «Елены», который я разберу подробнее чуть ниже – пассаж, где крик мучительно переживающей утрату близких Елены сравнивается с криком наяды, настигнутой в горах

преследующим ее Паном («Елена» 184-90). Это место даже лексически напоминает пассаж об Иоле, ср. νύμφα τις οἷα ναῖς / ὄρεσι φυγάδα «Словно нимфа Наяда, убегающая по горам» («Елена», 187-188).

Появляется в рассказе об Иоле и образ запрягаемого жеребца, которому уподобляется здесь подвергающаяся насилию Иола.

Встает вопрос, какую роль играет в «Ипполите» миф об Иоле? Судьбе кого из персонажей служит он мифологической аналогией? Если иметь в виду, что хоровая песнь первого стасима отвечает на новость о страсти Федры к Ипполиту и именно Федра в этот момент предстает жертвой Афродиты, то песнь эта в целом, а значит, и образ Иолы должны быть применимы к положению Федры. Но если действительно автор сравнивает с историей Иолы ситуацию, в которой находится Федра, то значит, образ сексуального насилия мы должны понимать не буквально, а символически. Продолжая сравнение Федры с запряженным жеребцом, он отмечает ее место пассивной жертвы в несчастье, причиной которого является Афродита и эрос. Точно так же, как Афродита была тем наездником, который запряг Федру-жеребца, от Афродиты исходит насилие и в этом мифологическом примере, символизирующем несчастье Федры. Синтаксическое построение фразы (ζεύξασα Ἀλκμήνας τόκῳ Κύπρις ἐξέδωκεν «запрягла… и выдала за сына Алкмены Киприда) показывает нам именно Афродиту, а даже не Геракла, субъектом этого насилия.[229] Здесь в очередной раз выражена мысль о том, что в бедах, которые приносит любовная страсть, виновны не влюбленный и не возлюбленный, а сама по себе страсть, не смертные люди, а

[229] Еврипиду вообще свойственно варьировать обозначения субъекта и объекта в любовных отношениях в зависимости от того, какой специфический оценочный смысл ему нужен. В приведенном чуть выше пассаже из «Циклопа» 68-72 сатиры, рассказывая в позитивном тоне о своих любовных играх с вакханками, вместо привычного образа преследования вакханок используют более неожиданный образ совместного преследования Афродиты, и таким образом вакханки и нимфы из жертв насилия превращаются в союзниц (см. Nikolsky 2009). Совершенно так же в рассматриваемом месте «Ипполита» Геракл из виновника насилия над Иолой превращается в еще одну жертву Афродиты, такую же, как сама Иола.

воплощаемая в фигуре бессмертной богини сама реальность их существования.

При таком взгляде роли возлюбленного и влюбленного перестают быть противоположны друг другу, они оба одинаково пассивны по отношению к Афродите, и потому вполне естественно, что образ подвергающейся насилию Иолы оказывается в равной степени применим к обоим главным персонажам «Ипполита». Он описывает ситуацию Федры, но в той же мере он предвосхищает трагическую судьбу Ипполита. В развязке драмы Ипполит, подобно Иоле, будет изгнан из дома (см. весь третий стасим и особ. τῶνδ᾽ ἀπ᾽ οἴκων «из этого дома», 1150). Кроме того, подобно Иоле, он метафорически превратится в запряженного жеребца. Этот образ мы встречаем в эксоде, где Артемида обращается к Ипполиту с восклицанием: ὦ τλῆμον, οἵᾳ συμφορᾷ συνεζύγης «С какой бедой ты вместе запряжен!» (1389). Кроме того, в сцене крушения колесницы Ипполита герой запрягается в буквальном смысле слова – понесшие лошади связывают его своими ремнями:

> αὐτὸς δ᾽ ὁ τλήμων ἡνίαισιν ἐμπλακεὶς
> δεσμὸν δυσεξέλικτον ἕλκεται δεθείς,

> А он сам, несчастный, вплетенный в поводья,
> Волочится, связанный узлом, который не распутать» (1236-1237).[230]

[230] Сквозная метафора жеребца обрамляется появляющимся в начале и в конце драмы мотивом коней Ипполита. В начале драмы Ипполит запрягает своих лошадей – причем в ситуации, где особенно очевиден его гибрис, выраженный сразу и в страсти к спорту, и в обильной еде, и в нападках на Афродиту (110-113). Когда, однако, Ипполит становится жертвой, образ этот переворачивается, и Ипполит сам оказывается запряженным своими конями. Таким образом, роль Ипполита меняется с активной на пассивную, что соответствует перевороту в зрительском отношении к нему, см. гл. 4. Важность образа коней подчеркнута самим именем Ипполита, первая часть которого имеет значение «кони», а вторая часть – «развязывать, распрягать» (о сквозном мотиве связывания – развязывания см. гл. 7). Этимологическое обыгрывание имени Ипполита, в ходе драмы меняющего свой смысл с активного на пассивный, достаточно убедительно объясняет Цейтлин, Zeitlin 1996 (1985), 225: «Ипполит превращается из того, кто запрягает и распрягает коней, в истинно Ипполита, т.е. в того, чье тело развязывается – разрушается – конями» (можно уточнить –

Таков конец в движении комплекса мотивов, начатом изображением девственного луга: герой, безмятежно срывавший цветы на нетронутом лугу, гибнет, становясь жертвой насилия со стороны Афродиты. Хотя буквального сексуального насилия в трагедии не совершается, образ этот символически используется для обозначения несчастья, постигшего Ипполита и Федру, и для определения роли персонажей в этом несчастье – пассивной роли персонажей-людей и вины Афродиты.

В «Ипполите» есть еще один случай locus amoenus, который резко контрастирует с главным движением этого мотива к насилию и несчастью. Во втором стасиме, описывая сады Гесперид, где в блаженстве течет жизнь богов, – край, находящийся за пределами человеческого мира скорби и страданий, – хор рассказывает:

κρῆναί τ᾽ ἀμβρόσιαι χέον-
ται Ζηνὸς μελάθρων παρὰ κοίταις,
ἵν᾽ ὀλβιόδωρος αὔξει ζαθέα
χθὼν εὐδαιμονίαν θεοῖς.

И божественные источники льются
Возле Зевсова ложа,
Где святая земля с ее обильными дарами
Умножает счастье богам (748-751).

Эта картина, возможно, восходит к пейзажу в сцене соблазнения Зевса Герой в «Илиаде» (14.346-51)[231] и, подобно пространству Ипполита,

---

сначала запрягается и затем разрушается). Об этимологии имени Ипполита также Fauth 1959, II 428-30; Segal 1965, 147 n. 48; 166.

[231] Bremer 1975, 269.

показывает сочетание безмятежной природы и сексуальности – сексуальности, которая выражена здесь словом κοίταις «ложе», указывающим на брак Зевса и Геры. Однако если в человеческом locus amoenus сексуальность связана с насилием и создает контраст с блаженством пейзажа, то здесь, в мире богов, эрос является неотъемлемой и органичной частью этого блаженства и выражается не в насилии, а в гармонии. Сами боги живут без боли и страданий, не испытывая и не страшась насилия.

Два главных символических образа трагедии, образ моря и образ девственной и дикой природы, разными способами выражают общую идею, описывая положение смертных в мире: люди являются несчастными жертвами реальности, в которой они вынуждены существовать. Образ девственной природы, кроме того, обладал потенциальной динамикой: он традиционно был сценой вторжения насилия и служил обрамлением для внезапного перехода от счастья к несчастью. Это свойство позволяет ему в большой степени определять динамическую композицию драмы.

Глава 7

Сценические мотивы

I. Сценическое и драматическое пространство

Трагедия Еврипида «Ипполит» обладает сложной и целостной структурой, образованной сквозными образами и мотивами; эти образы и мотивы, многократно появляясь в тексте, варьируясь и вступая между собой в различные отношения, являются в своей совокупности носителями концептуального смысла художественного целого. Таков вывод, к которому приводят некоторые исследования последних десятилетий, и эта идея в большой степени определила мой подход к анализу и интерпретации трагедии в предыдущих главах. В качестве подобных мотивов обычно рассматривают мотивы словесные – либо повторяющиеся слова, либо повторяющиеся понятия, выраженные словами различными, но близкими по смыслу. С другой стороны, в недавней своей книге Д. Уайлз,[232] основываясь в какой-то степени на традиции структурно-семиотического театроведения, восходящей к А. Юберсфельд,[233] сделал попытку применить структурный метод к визуальной – в первую очередь пространственной – стороне античного театрального представления. Предложив свою трактовку членения пространства в классическом греческом театре (центр и периферия, горизонтальная и вертикальная оси, в горизонтальном измерении – орхестра и скене, правый и левый выход), он попытался определить значимые его элементы, выяснить, каким смыслом они наделены, и показать, как эти смыслы работают в тех или иных пьесах. Немалое место в его описании занимал «Ипполит» – например, Уайлз предложил видеть в противопоставлении скене и орхестры в этой трагедии оппозицию между

[232] Wiles 1999. См. также исследование пространства в греческом театре в книге Rehm 2002.

[233] Ubersfeld 1977 и 1981.

Афродитой и Артемидой; правый и левый выходы выражают важный, по его мнению, контраст между морем и сушей. Эти частные выводы Уайлза я разберу несколько позже, однако независимо от их верности или ошибочности сама идея структурного анализа театрального пространства в *Ипполите* мне представляется совершенно правильной. Несомненно, что драматург сознательно наделял смыслами элементы этого пространства, что смыслы эти организованы в целостную структуру, которая в той же степени выражает общую концепцию произведения, что и структура словесных мотивов.

Впрочем, как структурно-филологический метод, предполагающий анализ словесных мотивов, так и у структурно-театроведческий анализ должны не просто дополнять друг друга. Исследование спектакля требует постоянного соединения двух подходов, поскольку две его стороны, словесная и визуальная, связаны между собой теснейшей связью.[234] С одной стороны, элементы театрального пространства обладают собственной функцией и собственными смыслами, переходящими из пьесы в пьесу, и необходимость учитывать эти смыслы в какой-то степени определяет словесный и образный строй трагедии. Например, противопоставление скене и орхестры – закрытого и открытого пространства, или нижнего и верхнего уровней – уровней человеческого и божественного, является важным для многих трагедий и уже само по себе требует воплощения в определенные словесные мотивы. С другой стороны, в каждой отдельной пьесе эти общие театральные смыслы могут получать различное конкретное наполнение – одни и те же элементы театрального и сценического пространства могут иметь в разных произведениях разные денотаты и разные ассоциативные смыслы; кроме того, видимое зрителю сценическое пространство может

[234] Важность словесного текста для наполнения смыслами сценического пространства была подчеркнута в книге Edmunds 1996. О едином «театральном» пространстве в драмах Еврипида, выраженном и визуально, и словесно, см. Saïd 1989, 135.

дополняться различным диегетическим пространством.[235] Только через словесный текст сценическое пространство в полной мере получает ту систему значений, которая превращает его в специфическое драматическое пространство того или иного произведения.

В предлагаемой работе речь пойдет как раз о подобном взаимодействии вербального и визуального уровня в «Ипполите». Я попытаюсь показать на некоторых примерах, каким образом пространственная организация театра задает некоторые из словесных мотивов, как вместе с тем словесные мотивы наполняют сценическое пространство театра различными смыслами, формируя из него драматическое пространство трагедии, и как словесная и визуальная структуры вместе выражают концептуальный смысл произведения.

Прежде всего, стоит сказать несколько слов об элементах, из которых складывалось театральное пространство в классических Афинах – в театре Диониса. В центре внимания зрителей находилась круглая орхестра, на которой выступали хор и актеры. С одной стороны к орхестре примыкала постройка, технической функцией которой было служить для переодевания актеров, однако имевшая помимо этого и драматическое значение: ее фасад изображал собой фасад здания (дворца, храма, палатки или пещеры), перед которым происходило действие драмы. Эта постройка называлась скене («палатка»). Со всех остальных сторон орхестру окружали скамейки со зрителями. С двух сторон от орхестры зрительские ряды приближались к постройке скене, однако не примыкали к ней вплотную, но оставляли два

[235] В употреблении этих терминов я в основном следую школе семиотического театроведения, восходящей к Юберсфельд. Под сценическим пространством я понимаю совокупность архитектурных элементов, в которых происходило выступление актеров и хора, с теми общими значениями, которыми они постоянно наделялись в театральных представлениях (напр., значение мира богов у верхнего уровня, мира людей у уровня орхестры и царства мертвых у подземного уровня). Драматическое пространство образуется системой значений, появляющихся у этих элементов в той или иной конкретной пьесе. Наконец, под диегетическим пространством я подразумеваю пространство выраженное в той или иной пьесе исключительно словесно – в рассказе о событиях, выходящих за временные рамки произведения, и в изложении мифов.

прохода (эйсоды «входы», или пароды «проходы»). Во время спектакля этими проходами пользовались для выхода на орхестру хор и актеры. Кроме двух эйсодов, на орхестру вел еще один вход – дверь в скене. Актеры могли играть кроме орхестры также и на верхнем уровне – на крыше скене; иногда актер, изображавший бога, висел в воздухе подвешенный специальным механизмом – механе.[236]

Такое устройство греческого театра обуславливало некоторые особенности пространственных отношений в театральном представлении. Существование двух уровней, верхнего и нижнего, позволяло установить в спектакле отношения по вертикали. Обычно это были отношения между богами, которым отводился верхний уровень, и людьми, занимавшими уровень орхестры. Зачастую к ним присоединялся еще один, подземный уровень – царство мертвых; оно было невидимо, но на него могли указывать и слова, и жесты персонажей. Кроме того, архитектурные элементы, составлявшие уровень орхестры – собственно орхестра, скене, эйсоды – могли наделяться различными значениями, вступая между собой в отношения по горизонтальной оси. Как я постараюсь показать ниже, горизонтальные и вертикальные отношения между элементами пространства играют ключевую роль в структуре «Ипполита».

Трагедия «Ипполит» имеет кольцевую композицию. Первая часть трагедии, пролог, перекликается с последней ее частью, эксодом, поскольку в обеих участвуют божественные персонажи: в прологе – Афродита, а в эксоде – Артемида. Начало и конец служат, таким образом, особой рамкой, которая соотносит с вертикальной осью тот конфликт, который разворачивается в основной части драмы между персонажами-людьми по горизонтальной оси. Я сначала остановлюсь на центральной части произведения с ее

[236] Я предлагаю здесь самое общее описание устройства театра, не касаясь спорных вопросов, являющихся не столь принципиальными для анализа Ипполита – таких, как, например, выступали ли актеры вместе с хором прямо на орхестре или отдельно от хора на невысоком проскении (об этом нерешенном вопросе см. Taplin 1977, 442).

горизонтальными отношениями, а затем перейду к вертикальной оси пролога и эксода.

1. Горизонтальная ось.

Центральная часть трагедии – между прологом и эксодом – состоит главным образом из трех сцен: беседы кормилицы с Федрой (176-524), раскрытия тайны Федры Ипполиту (565-731) и беседы Ипполита с Тесеем (790-1101). Драматическое напряжение в каждой из этих сцен создается чередованием скрывания тайны и ее разглашения, которым сопутствуют взаимное непонимание, обман и обвинения. Первая и третья сцены схожи в своем замедленном развитии. Герой (Федра в первой, Ипполит в последней сцене) хранит тайну, вследствие чего в действии возникает напряжение, и мы ждем раскрытия тайны как средства разрешить это напряжение. В противоположность первой сцене, где от Федры удается добиться признания, в третьей тайна не разглашается, однако последствия в обоих случаях оказываются одинаково роковыми. Вторая сцена, напротив, подчеркнуто подвижна. За короткое время происходит несколько диалогов и монолог, здесь задействованы почти все персонажи трагедии, различная информация стремительно переходит от одних персонажей к другим: Ипполит узнает о любви Федры, Федра в свою очередь узнает о разглашении ее секрета и о реакции Ипполита. Эта сценка оказывается центральной в композиции всей трагедии и переломной, поскольку именно в ней тайна Федры переходит от женских персонажей к мужским, что становится причиной наибольшего непонимания, несправедливых обвинений и в конце концов гибели главных персонажей.

Скрывание и разглашение тайны, или, если пользоваться языком самой трагедии, «молчание» и «речь» – это самый важный динамический мотив главной части произведения, т.е. мотив, характеризующий движение действия и развитие драматической ситуации. Кроме него, построение этой части определяется также и некоторыми статическими, т.е. постоянными для

всего текста, мотивами. Ключевыми из них являются мотивы, выражающие противостояние двух главных протагонистов, которые выглядят здесь антагонистами, – Ипполита и Федры. В основе их противоположения – контраст мужского и женского, а также естественной невинности и сознательного целомудрия, борющегося с порочной страстью.

Я постараюсь показать, каким образом эти мотивы находят себе зримое пространственное выражение и как оно трансформируется в соответствии с трехчастным композиционным членением основной части трагедии.

В тексте первых двух сцен мы встречаем три основных пространственных образа, каждый из которых имеет визуальное сценическое выражение – это образ дома, образ открытого общественного пространства и образ удаленного пространства нетронутой дикой природы. Каждый из них связан с одним из персонажей трагедии: первый – с Федрой, второй – с хором, третий – с Ипполитом. Все они возникают впервые в прологе и пароде – первой хоровой песне, сопровождающей выход хора на орхестру. Эти первые их описания составляют своего рода пространственную экспозицию трагедии.

В первой из трех сцен участвуют только персонажи-женщины, и поэтому не случайно, что внимание зрителей приковано помимо орхестры к тому элементу театрального пространства, который традиционно в греческом театре связывался с женским началом – к скене, изображающей дом (oikos, domos). С самого начала дом связывается с Федрой, пребывающей там до своего выхода в ст. 176. Первая характеристика дома содержится в пароде. По словам хора, Федра:

τειρομέναν νοσερᾷ κοίτᾳ δέμας ἐντὸς ἔχειν
οἴκων, λεπτὰ δὲ φάρη ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν·
τριτάταν δέ νιν κλύω
τάνδ᾽ ἀβρωσίᾳ
στόματος ἁμέραν

Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἁγνὸν ἴσχειν,
κρυπτῷ πάθει θανάτου θέλουσαν
κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον.
В мучениях, лежа на ложе болезни, держит тело
Внутри дома, и тонкие покрывала затеняют русую голову.
Вот уже третий я слышу
День, что неядением уст
Она чистым держит тело
От плодов Деметры,
Из-за скрытого страдания желая
Причалить к печальному смертному пределу (131-140).

В этих стихах уже содержатся те ассоциации, которые будут сопутствовать образу дома и далее. Во-первых, дом сочетается с болезнью, а точнее (чего пока не знает хор, но знают зрители) с любовной болезнью. Идея связи дома с ложем и с любовью развивается в той же хоровой песне несколькими стихами позже, когда, строя догадки о возможных причинах болезни Федры, хор высказывает предположение об измене ее мужа Тесея – по иронии автора, предположение близкое, но почти обратное истине:

ἢ πόσιν, <…>
ποιμαίνει τις ἐν οἴκοις κρυ-
πτᾷ κοίτᾳ λεχέων σῶν;

Или [твоего] мужа <…>
Пасет кто-то в [своем] доме
Лежа с ним скрыто от твоей постели? (151-154).

Если, однако, в случае с Федрой ее ложе – это ложе вызванной любовью болезни, то ложе, о котором говорит хор применительно к Тесею, –

уже прямо ложе самой любви. В обоих пассажах присутствует еще один общий – сокрытия. Оба раза этот мотив сочетается с образом дома: во втором месте дом скрывает от Федры предполагаемую измену Тесея, в первом – именно находясь в доме Федра скрывает свою болезнь.[237] Таким образом, в обоих пассажах в образе дома совмещаются мотивы любви и тайны, но отличие ситуации с Федрой – в том, что она скрывает не любовную связь, но только чувство, с которым она в то же время пытается бороться.

Ассоциация дома с тайными любовными отношениями, как и вообще со всякого рода предательством и обманом, была традиционной.[238] Она присутствует и в самом «Ипполите». Федра в своем центральном монологе, давая отповедь неверным женам, называет темноту дома соучастницей их измен (416-417). Ипполит чуть позже в своем монологе говорит об изменах как о воплощении дурных замыслов, создаваемых женщинами внутри дома (649-650). Поведение Федры, скрывающей в доме свою любовь, оказывается, таким образом, вариацией этого традиционного топоса, но вариацией принципиально отличающейся от привычной его формы, поскольку ее «скрывание» не безнравственно, как у осуждаемых ею неверных жен, а напротив, будучи не утаиванием измены, а борьбой со страстью, должно выглядеть достойным и похвальным (329-330). Однако постепенно и не по вине самой героини это «сокрытие» приобретает более обычный вид утаивания действительной измены. Оно выливается в козни кормилицы, которая, желая помочь своей хозяйке, стремится свести с Федрой Ипполита (опять-таки внутри дома, 524 и 565-590). В конце концов, Ипполит, вследствие своего одностороннего представления о женщинах и непонимания возможности внутренней борьбы вынужденный отнести эти

[237] Второй способ сокрытия тайной болезни – покрывало на голове. Образ покрывала оказывается тем самым подобным образу дома. Аналогия между ними сохранится и дальше. Например, раскрытие тайны Федры начнется с того, что она выйдет из дома (176-8) и снимет с головы покрывало (возможно, в 201, ср. 245, где она попросит вновь закрыть ей лицо покрывалом).

[238] Ср. «Агамемнона» Эсхила, где дом связан с изменой Клитемнестры и ее кознями против мужа.

намерения к самой Федре, воспринимает их как типичные дурные хитрости неверных жен (651-652).

Специфический смысл «сокрытия», которое означает в случае с Федрой борьбу с чувством, подчеркивается еще одним мотивом, сочетающемся в процитированных выше стихах из парода с образом скрывания в доме, – мотивом воздержания от еды. На параллелизм двух образов указывает появляющееся в них обоих одинаковое выражение «держит тело» (δέμας ἔχειν и δέμας ἁγνὸν ἴσχειν). Практическая цель поста Федры, по мысли хора, – довести себя до смерти, однако употребленная здесь фраза «держит тело чистым» с эпитетом «чистый» (ἁγνὸν), имеющим ритуальные и этические коннотации, наводит на мысль о том, что героиня своим воздержанием добивается чистоты, утраченной ею из-за порочной страсти.

Итак, пребывание в доме, укрывание головы и лица и воздержание от пищи оказываются тремя равнозначными образами, передающими стремление героини скрыть свою страсть и бороться с ней. Отношения между внутренней порочной страстью и ее сокрытием, выраженные этими мотивами, могут пониматься двояко – либо как контраст природного и невольного чувства с сознательным поведением, либо же как контраст внутреннего и внешнего, подлинной реальности и видимости. С течением трагедии восприятие этих отношений персонажами меняется, переходя от первого понимания ко второму, причем одинаково трансформируется и мотив поста, и образ дома. Воздержание от еды в начале трагедии представляется достойной уважения и сочувствия борьбой человека со своей природой, а в последней сцене в словах Тесея служит примером обмана, скрывающего за внешней чистотой подлинную порочную суть. Точно так же, как я говорил выше, и значение образа дома колеблется между противостоянием чувству и с утаиванием реальной измены и неверности.

Вернемся к пароду. Мотив дома появляется в нем в первой антистрофе, в то время как предшествующая ей строфа содержит еще один

пространственный образ, подробно рассмотренный в предыдущей главе. Этот образ описывает пространство, из которого выходит на орхестру хор. Женщины, составляющие хор, рассказывают здесь о ситуации, в которой они узнали новость о болезни Федры:

Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ στάζουσα πέτρα λέγεται,
βαπτὰν κάλπισι ῥυτὰν παγὰν προιεῖσα κρημνῶν.
τόθι μοί τις ἦν φίλα
πορφύρεα φάρεα
ποταμίᾳ δρόσῳ
τέγγουσα, θερμᾶς δ᾽ ἐπὶ νῶτα πέτρας
εὐαλίου κατέβαλλ᾽· ὅθεν μοι
πρώτα φάτις ἦλθε δεσποίνας,

Есть одна скала; она источает, как говорят, океанскую воду,
испуская из своей крутизны бегущий поток, в который погружают кувшины.
Там была моя подруга,
увлажнявшая
речной росой
пурпурные покрывала, и раскладывала их
на теплой поверхности скалы
в лучах солнца. Отсюда
пришла ко мне первая весть о госпоже (121-130).

В основе контраста между двумя картинами – стирающей подруги и больной Федры – противопоставление открытости и закрытости, или света и тьмы: открытое и залитое солнцем пространство, где стирают женщины, противоположно закрытому дому, в котором мучается больная Федра. Характеристики открытого, светлого и солнечного пространства затем

переносятся и на саму орхестру. Например, когда кормилица выходит вместе с Федрой из дома на орхестру, она говорит своей госпоже: «Вот тебе свет, вот сияющее небо» (178). Будучи открытым и светлым, общественное пространство, воплощаемое в орхестре, позволяет видеть – что для греков обычно означало знать подлинную реальность. От солнца невозможно скрыть правду, и потому, например, Ипполит, желая убежать от козней кормилицы и отказываясь от соучастия в тайном сговоре, вырывается из дома на орхестру и призывает в свидетели сияние солнца (601). Не случайно, что и сам секрет Федры постепенно раскрывается именно при солнечном свете – сначала «в лучах солнца» к хору приходит первая весть о болезни героини, затем при свете и под сияющим небом Федра выдает кормилице и хору свою тайну, в ответ на что сочувствующая героине и сожалеющая о ее словах кормилица восклицает: «Враждебен свет, который я вижу» (355).

Третье участвующее в драме пространство привлекает к себе зрительское внимание раньше, до выхода хора с их первой песней, а именно, в прологе. Появление на орхестре Ипполита и его слуг сопровождается характеристикой того пространства, из которого они выходят. Это специфическое пространство, где обитает Ипполит. Выходя на орхестру, он несет с собой венок, который собирается принести в дар Артемиде. Венок этот, по его словам, он собрал на нетронутом лугу – очевидно, посвященном богине-девственнице Артемиде, – куда не могут приводить скот пастухи, которого не касается плуг землепашца и где позволено срывать цветы лишь тем, кто от природы целомудрен (73-81). Кроме луга, мир Ипполита включает в себя лес и горы, в которых герой охотится (17-19, ср. также 215-222). Пространственно они сопряжены с лугом, поскольку при выходе Ипполита эти образы возникают вместе – когда Ипполит приносит свой венок с луга, он в то же время возвращается с охоты (52). Еще один образ, входящий в мир этого героя – песчаный берег, где Ипполит упражнял своих лошадей (ср. 228-231).

Пространство Ипполита оказывается в чем-то противоположным,[239] но в чем-то схожим с домом Федры. Если луг Ипполита ассоциируется только с природной добродетелью, каковая, по мнению героя, является единственно возможной (ср. 921-922), то дом Федры, напротив, представляет собой пример сознательно добродетельного поведения, противостоящего природному порочному чувству. С другой стороны, оба эти мира имеют одну общую особенность – они одинаково отделены от обычного общественного пространства, в котором существует хор. Стены дома, отделяя Федру от людей, помогают ей скрывать свою страсть. Охота Ипполита в лесах и горах эксплицитно противопоставлена человеческому общению (19).

Все эти три пространства, изображенные впервые в прологе и пароде и участвующие в первых двух сценах основной части трагедии, имеют визуальное сценическое воплощение. Дом Федры выражается в скене. Поскольку главная коннотация этого образа – скрывание, то важная семантическая нагрузка падает на двери дома: закрытые двери ассоциируются с молчанием и скрыванием тайны, а открывание дверей и выход из дома – с раскрытием и разглашением. Общественное пространство хора – это орхестра, а также один из эйсодов, по которому выходит на орхестру хор. Наконец, в удаленный дикий мир Ипполита ведет второй эйсод.[240]

Итак, два пространства – скене и пространство за сценой, куда вел левый эйсод – соответствовали двум главным персонажам – Федре и Ипполиту, и качества, которыми они наделялись в начале трагедии, совпадали с характеристиками самих протагонистов. Что касается орхестры, 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. Кроме того,

[239] О контрасте между пространством Ипполита и пространством Федры см. Saïd 1989, 134.

[240] О семантике эйсодов см. далее.

стоит помнить, что в греческом театре, где публика сидела не перед сценой, как обычно в современном театре, а вокруг орхестры, не было столь определенной и непроницаемой границы между разворачивающимся на орхестре действием и зрителями. Зрители должны были чувствовать себя не столько отстраненными созерцателями, сколько соучаствующими свидетелями, подобно присутствующим при процессе судьям или слушающим ораторов участникам народного собрания. Таким образом, пространство орхестры оказывалось в какой-то степени и пространством зрителей. Во всяком случае, грань между орхестрой и двумя отделенными от нее мирами протагонистов должна была ощущаться гораздо более реальной, нежели грань между публикой и орхестрой.

Не исключено, что противопоставление между домом Федры и пространством Ипполита было дополнительно подчеркнуто еще одним способом. На орхестре находилось две статуи – Афродиты и Артемиды. Свидетельства об этом есть в тексте пьесы: именно статуе Артемиды должен Ипполит подносить свой венок в 73, и только к статуе Афродиты могут относиться слова слуги Ипполита, обращенные к хозяину: «Киприда, которая стоит возле дверей» (τήνδ᾽ ἣ πύλαισι σαῖς ἐφέστηκεν Κύπρις, 101). Этот последний пассаж говорит и о месте, где располагалась статуя Афродиты, – возле входа в скене. Никаких прямых указаний на местоположение статуи Артемиды у нас нет. Уайлз считает, что изображения двух богинь должны были передавать контраст между закрытым пространством дома и открытым пространством орхестры, и потому помещает статую Артемиды в центр орхестры.[241] Однако такое расположение – Артемиды в центре и Афродиты сзади – нарушило бы принципиальное для трагедии равновесие между двумя богинями. К тому же едва ли орхестра, являющаяся местом взаимодействия всех участвующих в драме сил, могла быть отведена только одной из богинь. С другой стороны, любопытен параллелизм двух обращений к этим статуям, сопровождающих уход персонажей с орхестры. К Киприде обращаются

[241] Wiles 1999, 79-80.

Ипполит (113) и его слуга (114-120) в конце пролога, когда входят в дом; к Артемиде обращается Ипполит сначала в прологе, выходя на орхестру из своего пространства за сценой (58-60), а затем в третьем эписодии, уходя в изгнание (1092-1094). Возможно, эти обращения в момент появления и ухода свидетельствуют о расположении обеих статуй возле тех выходов с орхестры, через которые движутся персонажи, и если статуя Афродиты отмечала дверь, ведущую в скене, то статуя Артемиды должна была бы находиться около одного из двух эйсодов. Тем самым с помощью статуй мог создаваться в начале драмы контраст между пространствами двух протагонистов – пространством за сценой и домом.

В этом случае статуи должны были выполнять двойную функцию. Во-первых, связывая каждое из двух пространств с одним из божеств, они лишний раз подчеркивали те важнейшие особенности этих миров, которые были вместе с тем и отличительными чертами самих персонажей – любовную страсть в доме Федры и девственную природную чистоту в мире Ипполита. Но статуи эти не просто отмечали два невидимых для зрителя пространства. Находясь на орхестре, они должны были выводить два своеобразных мира в общественное пространство, сталкивая их между собой. Выходя на орхестру, и Ипполит, и Федра переставали пребывать каждый исключительно внутри своего собственного мира и оказывались между двумя статуями, т.е. перед сложной реальностью, вмещающей в себя сразу две противоположные силы – и любовь, и чистоту. Очень показательно в этом смысле первое появление на орхестре Ипполита в конце пролога. Сначала он обращается с песней и речью к статуе Артемиды и посвящает ей венок, а затем презрительно проходит мимо статуи Афродиты, отказываясь почитать эту богиню. Таким образом, Еврипид делает осязаемым противоречие между реальностью человеческой жизни с ее двумя сторонами – реальностью, выраженной с помощью образа орхестры со статуями обеих богинь, и, с другой стороны, односторонним отношением к миру героя, видящего и признающего только одну из двух этих сил.

Итак, в прологе и пароде дается экспозиция трех пространств. Посмотрим теперь, как эти образы функционируют и развиваются на протяжении первых двух сцен основной части.

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 орхестры, затем даже попадают – непосредственно или в фантазиях – в мир своего антагониста, и в конце концов бегут обратно, устрашившись или устыдившись контакта с чужой реальностью.

Ипполит в прологе, возвратившись с охоты, выходит из своего пространства девственной природы на орхестру. Здесь, на орхестре, как я сказал чуть выше, он оказывается между двумя статуями – в мире, подчиненном уже не одной Артемиде, но вместе с ней и Афродите. Эта вторая богиня нисколько его не интересует (104); он минует ее статую, не обращая на нее внимания. Однако вслед за этим Ипполит еще более удаляется от своего собственного мира. Он идет в дом, где господствует та самая презираемая им Афродита и вход в который отмечен ее статуей. Пребывание в пространстве Федры и Афродиты оказывается для героя в высшей степени болезненным. Дом вполне оправдывает обычно связанные с ним ассоциации коварства и адюльтера в момент, когда кормилица пытается склонить Ипполита к прелюбодеянию. В конце концов он вырывается из дома, призывая в свидетели весь открытый мир – землю и солнечный свет (601), проклинает женщин, плетущих внутри дома коварные замыслы (649), и покидает этот дом – по его мнению, на время (νῦν δ᾽ ἐκ δόμων μέν, ἔστ᾽ ἂν ἔκδημος χθονὸς / Θησεύς, ἄπειμι «Теперь я уйду из дома, пока нет здесь Тесея», 659-660), но, как окажется, навсегда.

Федра, в свою очередь, в начале первого эписодия просит вынести ее из дома на орхестру, надеясь, что свет принесет ей облегчение (178). Но открытое пространство орхестры не подходит ее болезни. Это противоречие между местом и состоянием героини подчеркнуто визуально, когда перед взорами зрителей на орхестре предстает то самое «ложе болезни» (νοσερᾶς / δέμνια κοίτης, 179-180), естественным местом для которого является дом, а не улица (131-133). О бесполезности перемещений своей хозяйки говорит кормилица, предсказывающая, что скоро Федра вновь пожелает вернуться в дом (182). И действительно, свет орхестры окажется губительным для нее, заставив выдать свою тайну. Однако, как и в случае с Ипполитом, выходом на орхестру ее передвижения не ограничиваются. Федра устремляется дальше, в своих мечтах переходя в пространство Ипполита: она желает черпать воду из источника, орошающего луг Ипполита, возлечь на этом лугу, бежать в леса и горы, чтобы поражать там копьем оленей, скакать на лошади в прибрежных песках, на участке, посвященном Артемиде (208-231). Это перемещение в противоположное пространство, хотя и не реальное, а воображаемое, вызовет у героини раскаяние: «Что же я сделала, несчастная? Куда я ушла, заблудившись и оставив благие помыслы?» (239-240), и это раскаяние подобно сожалению Ипполита после того как он попал в дом, в царство Афродиты и женских козней.

Траектории двух протагонистов находятся в контрапункте друг к другу и сталкиваются в кульминационный момент действия – в начале второй сцены, когда Ипполит внутри дома выслушивает сводническое предложения кормилицы, а Федра на орхестре слышит сквозь закрытые двери дома реакцию на них Ипполита (565 и далее). Оба главных персонажа одновременно пребывают в чуждом им пространстве, и их пространственные роли перевернуты – Ипполит оказывается внутри, а Федра вовне. Этот момент становится также и наивысшей точкой эмоционального развития, в которой негодование героя сочетается с ужасом героини.

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. Изначальная пространственная разделенность персонажей служит своего рода метафорой, выражающей обособленность их сознания, вследствие которой они не способны правильно понять друг друга. Наиболее яркий пример такого взаимного непонимания между протагонистами мы находим в той же кульминационной второй сцене. Сначала Ипполит неверно приписывает замыслы кормилицы самой Федре, исходя из своего представления о женщинах и о невозможности сознательной борьбы со страстью, а затем Федра, страшась разглашения тайны своей любви, не слышит обещаний Ипполита хранить молчание и, не обращая на них никакого внимания, решает погубить и себя, и своего пасынка. Это важнейшее для трагедии непонимание получает замечательное визуальное выражение в момент, когда оба героя одновременно оказываются на орхестре, но не видят, не слышат друг друга и не вступают ни в какое общение между собой (601-668).[242]

Отношения между границами сознания и границами пространственных миров, однако, не только метафорические, но и метонимические. Каждый из трех рассмотренных пространственных образов получает в драме развитие, свидетельствующее о том, что их начальное значение не есть их подлинный смысл, что этим значением их наделяют персонажи, перенося на пространство свое субъективное представление о реальности. Другими словами, герои сами вводят пространственные границы, проецируя на пространство границы своего сознания.

---

[242] Об этом знаковом отсутствии коммуникации между Федрой и Ипполитом даже в тот момент, когда они оказываются одновременно на сцене, см. Taplin, 1978, 191 n. 7. Некоторые комментаторы (см. Smith 1960a; Østerud 1970; Saïd 1989, 133), отказываясь признать этот сильный сценический прием, безосновательно полагают, что Федра должна находиться за сценой между стихами 600 и 680 – что должно было бы привести к торопливым и хаотичным перемещениям персонажей.

Возьмем, например, пространство Ипполита. Главный смысл этого образа в прологе, с точки зрения самого героя, – природная чистота и девственность: он полагает, что луг его возделывает одна Стыдливость, и в нем нет места сексуальной любви. Однако, как я постарался показать в предыдущей главе, образ нетронутого луга содержит в себе ассоциации с эросом, жертвой которого в конце концов становится герой.

Второй пространственный образ – образ дома – также подчиняется этому общему развитию, приводящему к парадоксальному опровержению первоначальных смыслов. Исходное значение дома – в том, что он позволяет скрывать любовь, имеется ли в виду скрывание любовных интриг или же, как в случае с Федрой, борьба со страстью. Однако уже в первой сцене героиня высказывает некоторые сомнения, хотя и облеченные пока в форму гиперболы, в способности дома выполнить эту функцию. В своем большом монологе, говоря с негодованием о женах, изменяющих своим мужьям, Федра восклицает:

> οὐδὲ σκότον φρίσσουσι τὸν ξυνεργάτην
> τέραμνά τ᾽ οἴκων μή ποτε φθογγὴν ἀφῇ;

> Как же они не боятся, что заговорят [*букв*. – издадут звуки] темнота –
> Их соучастница – и комнаты дома?» (417-418).

Эта идея, выглядящая здесь несбыточным предположением и повторяющая традиционное общее место (ср. Эсхил «Агамемнон» 37), получает неожиданное развитие в следующей сцене. Федра находится в этот момент на орхестре и слышит происходящий в доме разговор кормилицы с Ипполитом – вернее, слышит возмущенные крики, которыми Ипполит реагирует на предложение кормилицы свести его с Федрой (565-590). Образ дома и само слово «дом» в выражениях «голос в доме», «крики в доме», «шум в доме» (κέλαδος ἐν δόμοις, φάτις δωμάτων) повторяются многократно

(567, 575-6, 578-579, 586-7), подчеркивая важность здесь этого образа. Значение мотива дома в данной ситуации может быть только одним: дом вопреки надеждам кормилицы оказался неспособен скрыть тайну ее переговоров с Ипполитом. Первоначальные надежды персонажей на возможности дома не оправдываются, но зато материализуются выглядевшие преувеличенными сомнения Федры – действительно, дом «издает звуки», хотя и не свой собственный голос, как в использованной ранее традиционной гиперболе, а голоса разговаривающих в нем людей. Кроме того, парадоксальным образом именно в доме – в пространстве, где Федра скрывала свою болезнь, – тайна ее любви становится известна Ипполиту. Эти два одновременных и связанных с домом разглашения – страсти героини и неудачных сводническихусилий ее кормилицы – оказываются решающими в судьбе Федры. Слыша доносящиеся из дома негодующие возгласы Ипполита, Федра понимает, что ее тайна разглашена, и решает поэтому покончить с собой.

Подобно тому, как дом не оправдывает своей функции скрывающего пространства, орхестра обманывает первоначально связанные с ней ожидания служить пространством, обнаруживающим истину. С самого начала драмы персонажи, вполне в согласии с традиционными греческими представлениями, ассоциируют подлинное знание реальности с непосредственным визуальным контактом: знать для них значит видеть. Например, по словам хора и кормилицы, Тесей не догадывается о болезни Федры, потому что он в отъезде и не может взглянуть своей жене в лицо (280-281). Федра удивляется неверным женам, как они могут смотреть в лицо своим мужьям – ведь эти взгляды должны открыть истину (416). Сама Федра, в свою очередь, выставляет одним из мотивов своего решения покончить с собой нежелание предстать перед лицом Тесея (720). Именно орхестра с ее светом и публичностью должна служить местом, где происходит этот визуальный контакт и где поэтому обнаруживается правда. И действительно, в первой сцене выход Федры на орхестру приводит к раскрытию ее тайны.

Дальше, однако, орхестра перестает выполнять эту свою роль. Во второй сцене между одновременно оказывающимися на орхестре Ипполитом и Федрой (601-668) возникает непреодолимая незримая граница. Ипполит не видит Федру, а она, даже если и видит его, тем не менее не воспринимает его обещания хранить тайну ее любви, оставаясь несмотря на его слова (660) при своем убеждении, что эта тайна будет разглашена. Наконец, в третьей сцене обманчивость орхестры, света и взгляда в лицо проявляется во всей полноте. На орхестру выходит Тесей, затем двери дома распахиваются и на специальном приспособлении – эккиклеме – из дверей выкатывают тело Федры.[243] Тесей воочию видит свою жену, и придает этому видению абсолютное когнитивное значение. Он совершенно верит тому, что видит, в том числе и лживому письму Федры, обвиняющей в домогательстве Ипполита, и потому его не могут разубедить слова сына. Лексика, связанная со зрением, занимает исключительное место в этой сцене (809, 822, 845, 865, 879, 943, 947). Тесей противопоставляет вид своей погибшей жены – верный, по его мнению, знак правды – словам Ипполита, которые в силу того, что они не больше чем слова, не могут заслуживать доверия (960-961).

В действительности же в этой сцене зрение производит обратный эффект. Будучи наиболее сильным из всех ощущений, оно вызывает самые сильные эмоции. Эти эмоции лишают героя способности рационально оценивать реальность и приводят к последней из трагических ошибок в пьесе – к проклятию Ипполита, становящемуся причиной его гибели.

Таким образом, и дом, и орхестра ведут себя двояко. Дом не только скрывает тайну, но и выдает ее, орхестра не только открывает истину, но и обманывает. Если есть в функционировании этих пространств какая-то логика, то заключается она в том, что каждое их участие в судьбе героев является губительным. Они совершенно подчинены замыслу Афродиты,

[243] Несмотря на возражения некоторых ученых, аллюзии в паратрагедийных пассажах в «Ахарнянах» и «Женщинах на празднике Фесмофорий» Аристофана не оставляют никаких сомнений в том, что эккиклема существовала и использовалась уже в 5 в. См. Taplin 1977, 442.

решившей погубить Ипполита, а вместе с ним и Федру; все связанные с ними надежды людей оказываются иллюзорными. Показательно в этом смысле еще одно обращение к топосу «говорящего дома» в третьей сцене основной части драмы. После того как Федра удивлялась тому, как же неверные жены могут не бояться, что дом сам заговорит и выдаст их измены, после того как дом Федры «издал звуки» и обнаружил и ее тайну, и секретные намерения кормилицы, к дому обращается Ипполит, призывая его как единственного свидетеля его невиновности:

ὦ δώματ᾽, εἴθε φθέγμα γηρύσαισθέ μοι
καὶ μαρτυρήσαιτ᾽ εἰ κακὸς πέφυκ᾽ ἀνήρ.

Дом! Ах если бы ты издал звук
И засвидетельствовал, правда ли я дурной человек!» (1074-1075).

Но в этот момент дом молчит, и Ипполит не может оправдаться.

Таким образом, с течением драмы происходит постепенная переоценка образов дома и открытого общественного пространства, выражаемого орхестрой: оказывается, что наряду с теми значениями, которые персонажи приписывают им в начале драмы, они могут получать и противоположные смыслы.

Кроме этого движения, в «Ипполите» происходит еще одна пространственная трансформация, более радикальная, поскольку она состоит в полной перестройке вообще всех пространственных отношений. Эта трансформация происходит в третьем эписодии.

Начинается третья сцена с появления Тесея, который возвращается домой после того, как посетил оракул. У нас нет никаких определенных указаний на эйсод, через который Тесей выходит на орхестру, однако общая логика пространственных перемещений персонажей позволяет сделать по крайней мере некоторые предположения.

Как я уже замечал, в прологе и пароде два эйсода должны были использоваться для выхода Ипполита из его мира дикой природы и для выхода хора. Во втором эписодии через какой-то из этих эйсодов Ипполит покидает орхестру, рассчитывая дождаться возвращения отца и посмотреть, сможет ли Федра после всего случившегося взглянуть Тесею в лицо (659 сл.). В третьем эписодии через эйсоды проходят трижды: сначала появляется Тесей, затем, услышав его крики, выходит Ипполит, наконец, в конце эписодия Ипполит отправляется в изгнание (Тесей, также покидающий орхестру в конце эписодия, входит в дом). Определить направление некоторых из этих переходов нам позволяет текст и очевидная драматическая логика. Например, появление Ипполита в прологе и его уход в третьем эписодии одинаково сопровождаются обращениями к Артемиде. Мы можем предположить, что в обоих случаях использовался один и тот же эйсод, отмеченный статуей Артемиды. Затем, как я уже говорил ранее, выход хора в пароде должен был совершаться через иной эйсод, чтобы разделить дикий мир Ипполита и общественное пространство хора.[244] Скорее всего, Тесей в начале третьего эписодия появлялся не из того эйсода, в который уходил Ипполит в конце второго и из которого он вновь выходил на орхестру в середине третьего – иначе зрители могли бы представить себе возможной их встречу за сценой. Наконец, у нас есть некоторое основание предположить, что Тесей в третьем эписодии выходит на орхестру через тот же эйсод, что и Ипполит в прологе. Такая мизансцена соответствовала бы очевидному параллелизму двух выходов, подчеркнутому важной деталью: они оба несли венки, служившие знаками радости. Ипполит держал венок в руках, намереваясь посвятить его Артемиде (73), а у Тесея была увенчана голова в знак полученного им счастливого предсказания оракула (806-807).

Высказанные соображения позволяют нам построить следующую картину проходов через эйсоды:

[244] См. Hourmouziades 1965, 132, хотя в целом здесь предложена иная реконструкция движений через эйсоды.

эйсод А – выход Ипполита в прологе, выход Тесея и уход Ипполита в третьем эписодии, появление вестника в четвертом эписодии и Ипполита в эксоде;
эйсод В – выход хора в пароде, уход Ипполита в конце второго эписодия и его выход в начале третьего.

В этой картине мы видим довольно ясное разграничение значений двух эйсодов, причем, что весьма любопытно, их противопоставление совпадает тем, которое стало принятым в позднейшую эпоху. Эйсод А ассоциируется с дикой природой или с путем на чужбину, эйсод В – с пространством полиса.[245]

Сравнивая, однако, два выхода – появление Ипполита в прологе и Тесея в начале третьего эписодия, мы видим, что значение эйсода А поменялось. Он ведет теперь не в мир дикой природы, который при всей своей отделенности от обычного общественного пространства относился тем не менее к Трезену, а в далекие страны. В конце сцены через тот же эйсод покидает орхестру уходящий в изгнание Ипполит, и опять-таки путь этот ведет не в его любимые места, а в чужие края.[246] Тем самым создается новое противопоставление, принципиально отличающееся от пространственных контрастов первых двух сцен – противопоставление отчизны и чужбины.

---

[245] Позднеантичные свидетельства о значении эйсодов (Витрувий 5.6, Поллукс 4.126) так и не получили однозначной и окончательной интерпретации. Тем не менее, они с достаточной очевидностью говорят о противопоставлении выхода в город (или к морю в гавань) и выхода на чужбину (и, возможно, загород). Хотя далеко не всегда значения, установленные Поллуксом, буквально применимы к классическим драмам (см. Rees 1911, 378 f.), два эйсода вполне могли использоваться для создания пространственных контрастов и аналогий; см. Taplin 1977, 450-451. У самого Еврипида в «Вакханках» два эйсода выражают контраст дикой природы и цивилизованного полиса, в «Циклопе» – контраст дикой природы и связанной с человеческой цивилизацией морской гавани, так что имеют смыслы, схожие с «Ипполитом».

[246] Уайлз (Wiles 1999, 126-128) полагает, что Ипполит выходил на орхестру в прологе через левый эксод, а покидал ее в третьем эписодии через правый эйсод, который позднее связывался с путем к морю. Даже если принимать для эпохи Еврипида позднейшие значения двух эйсодов, стоит отметить, что свое значение пути к морю правый эйсод получал лишь в том случае, когда речь шла о плавании по морю. Правый эйсод вел тогда в порт, являвшийся частью города, сохраняя, таким образом, свое обычное значение выхода в город. Ипполит же, уходя в изгнание, совершает путь хоть и вдоль морского берега, но по суше.

Важность его прекрасно видна в третьем стасиме, в котором плач по изгоняемому Ипполиту начинается и заканчивается словами об уходе «в чужую страну» (1123-1125) «из дома» и «из отеческой земли» (1145-1150). В этом новом пространственном членении мир дикой природы, ассоциирующийся с Ипполитом, отнесен к отчизне (1126-1130) – к «дому» в более общем и широком значении этого понятия по сравнению с первыми сценами трагедии. Таким образом, главная пространственная оппозиция первой части произведения здесь более не существует. Дом и мир Ипполита более не противоположны, а напротив совмещены друг с другом. Более того, в этом «доме» в его новом значении соединяется и преданность Артемиде, и любовь. Хор одинаково переживает и оттого, что теперь, после изгнания Ипполита, останутся неувенчаны «покои дочери Лето», и оттого, что у девушек не будет возможности соперничать за брачное ложе Ипполита (1137-1141).

Слово «дом» (δόμος, οἶκος) регулярно употребляется в третьей сцене как раз в широком смысле – в значении не здания, в котором скрывала свою страсть Федра, а семьи и родины. Важнейшими связанными с этим словом мотивами становятся гибель дома (813, 870), горе для дома (845, 1344) и уход из дома на чужбину (1150). Орхестра, на которой находятся Ипполит с его отцом и хор оплакивающих Ипполита соотечественниц, тоже воспринимается здесь как часть этого дома. Более того, очевидно, что объединение «дома» в узком смысле и орхестры выражалось визуально. Оно происходило в момент, когда по приказу Тесея открывались двери дома, и из них согласно принятым в греческом театре условностям выкатывалось на орхестру то, что персонаж видел внутри – тело мертвой Федры. Теперь дом с его открытыми дверями более ничего не скрывал, и, поскольку внутренняя часть дома переносилась на орхестру, не существовало больше определенной границы между этими двумя пространствами.

Мы можем полагать поэтому, что все три прежде противостоявших друг другу пространства соединяются здесь в одном общем образе дома и

вместе противостоят 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 незыблемость 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. Этот смысл, кстати, уход из дома имел в пьесе и раньше, однако не в представленном визуально драматическом пространстве, а в пространстве диегетическом. В начале второго стасима – второй большой хоровой песни после парода – хор пел о своих мечтах перелететь в блаженные края на крайнем западе, за пределами человеческого мира, исполненного несчастий; однако этот путь, который мог бы принести облегчение и радость, заповедан смертным, поскольку рай принадлежит только богам. Путь, сужденный человеку, изображен во второй половине стасима, где рассказывается о судьбе Федры, которую «белокрылый критский корабль… повез… из счастливого дома вкусить несчастной свадьбы» (755-756). Движение из счастливого дома на чужбину к несчастью и страданию, а затем и к смерти, оказывается своего рода диегетической моделью, применяемой в последней части драмы к Ипполиту и воплощаемой здесь уже сценически.

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.

2. Вертикальная ось.

В центре внимания в прологе и эксоде, окаймляющих основное действие трагедии, находятся взаимоотношения людей с богами. В прологе сначала говорит Афродита, утверждающая свое величие и сообщающая о своем намерении погубить Ипполита, затем появляются Ипполит со слугами, которые воспевают Артемиду, после чего ведут беседу об отношении к Афродите. В эксоде, напротив, участвует Артемида, но главной темой большинства диалогов является Афродита. Несомненно, что Артемида в эксоде появлялась на верхнем уровне, будь то на специальном механическом приспособлении (μηχανή), на крыше скене или на сооруженной для этого башне позади скене.[247] Афродита в прологе, по-видимому, представала на орхестре (ср. 53),[248] однако такое ее положение возможно было лишь по той причине, что ее выход предшествовал действию трагедии, а потому и вообще всякому членению сценического пространства.

Вертикальные отношения между богами и смертными обычно в трагедиях выражали власть и господство первых над вторыми,[249] а также их

---

[247] Убедительные аргументы в пользу такого появления Артемиды приводит Барретт (Barrett 1964, 395-396). В частности, только этим можно объяснить то, что она невидима Ипполиту в 1391 сл. Ср. также подобные эпифании у Софокла, «Филоктет» 1409 и у Еврипида, «Андромаха» 1226, «Просительницы» 1183, «Геракл» 815, «Ион» 1549, «Электра» 1233, «Ифигения в Тавриде» 1435, «Елена» 1642, «Орест» 1625. См. Барретт, там же, о возможных способах ее появления.

[248] Впрочем, у нас есть примеры появления богов в прологе на верхнем уровне. Возможно, наверху находилась Афина в «Аяксе» Софокла, поскольку она была невидима Одиссею (ср. «Аякс» 15). Наверху, по-видимому, находился и призрак Полидора в прологе *Гекубы* Еврипида. Так что появление Афродиты на крыше скене нельзя исключить, тем более что такое ее положение вносило бы дополнительный визуальный элемент в общую симметрию пролога и эксода.

[249] Wiles 1999, 181.

«социальную, этическую и психологическую разделенность»[250]. Оба этих смысла присутствуют и в «Ипполите». Главная тема речи Афродиты в прологе – власть и величие этой богини (1-9) и месть Ипполиту, недооценивающему ее силу; она не сомневается в том, что осуществит свой замысел без труда (23) и что противостоять ему невозможно. В эксоде Артемида говорит о своем желании таким же образом погубить кого-нибудь из смертных – любимцев Афродиты, обращая свою месть за Ипполита опять-таки вниз, на людей (1417-1422).

Но если гневу богов противостоять невозможно, то и их любовь не приносит смертным облегчения в силу их существования в совершенно разных мирах. Отделенность богов от людей, выраженная пространственно с помощью разграничения нижнего и верхнего уровня, передается, как мы видели в пятой главе, также и словесно.

Даже если вертикальное членение пространства в прологе не было обозначено визуально, то в эксоде оно появляется. Развитие этого членения резко контрастирует с динамикой горизонтальных отношений в основной части трагедии. Границы, разделяющие персонажей-людей, оказываются неважными и в конце концов исчезают, но в то же время границы, отделяющие людей от богов, незыблемы. Такая пространственная композиция драмы соответствует ее общему смысловому развитию: конфликты между героями, которые кажутся сначала определяющими движение трагедии, оказываются бессмысленными, и единственно подлинным и реальным предстает конфликт между людьми и богами. Разобщенность людей происходит от ограниченности их взгляда на себя, на других и на мир, и в конце концов снимается – как вследствие поглощающего всех общего несчастья, так и благодаря их способности в последний момент выказать уважение друг к другу. Это человеческое чувство, одинаково проявляемое обоими протагонистами, фактически приводит их обоих к гибели, однако оно же утверждается как главная

[250] Mastronarde 1990, 247-94 и 280.

нравственная ценность в финальной сцене примирения Тесея с Ипполитом. В свою очередь, граница, отделяющая богов от людей, абсолютна, поскольку боги в отличие от смертных лишены этого качества. Их неспособность идти навстречу просьбам людей или участливо относиться к их несчастьям подчеркивается неоднократно. Остается без ответа обращенная к Афродите мольба слуги Ипполита простить своего молодого и потому не вполне еще разумного господина (114-120). Никакие приношения и никакое служение не могут заставить Артемиду спасти Ипполита от гибели. Если в прологе Ипполит и его слуги надеются на помощь и внимание к ним богов (ср. их фразы Ἄρτεμιν, ᾗ μελόμεσθα «Артемида, которая о нас печется» в 60 и ἄλλοισιν ἄλλος θεῶν τε κἀνθρώπων μέλει «из богов и людей один печется об одном, другой о другом» в 104), то в конце драмы эти надежды рассеиваются, что выражено словами хора из третьего стасима:

ἦ μέγα μοι τὰ θεῶν μελεδήμαθ᾽, ὅταν φρένας ἔλθῃ,
λύπας παραιρεῖ· ξύνεσιν δέ τιν᾽ ἐλπίδι κεύθων
λείπομαι ἔν τε τύχαις θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι λεύσσων·

Попечение богов, когда я его воображу, немало
Облегчаетает мою печаль. Но, хоть я и пытаюсь прикрыть понимание надеждой,
мне не удается, когда я смотрю на судьбы и дела людей (1102-1107).

Контраст между непреодолимостью границ, разделяющих богов и смертных, и близостью между людьми, хоть и достигаемой ими только в последний момент, особенно очевидно выражен в финальной сцене эксода – сцене прощания Ипполита с Артемидой и с Тесеем. Артемида при всей своей любви и жалости к Ипполиту удалена от него; будучи богиней, она не может проливать слез и находиться с ним при его смерти. Ее спокойствию противопоставлены те человеческие чувства, которые испытывают друг к

другу Ипполит и Тесей, оплакивая несчастье друг друга и оставаясь вместе до последних слов драмы.

В прологе и эксоде отмечен еще один уровень на вертикальной оси. Это невидимый, но подразумеваемый подземный уровень – царство Аида. Первое указание на него содержится в самом конце вступительного монолога Афродиты, в словах, которыми она сопровождает выход на орхестру Ипполита: οὐ γὰρ οἶδ᾽ ἀνεῳγμένας πύλας / Ἅιδου «Он не знает, что уже раскрыты врата Аида» (56-57). Следующая же фраза, вложенная в уста Ипполита, заставляет зрителей соотнести этот подземный мир с верхним небесным уровнем:

ἕπεσθ᾽ ᾄδοντες ἕπεσθε
τὰν Διὸς <u>οὐρανίαν</u>
Ἄρτεμιν, ᾗ μελόμεσθα.

Воспевайте вслед за мной
Зевсову дочь <u>небесную</u>
Артемиду, которая о нас печется (58-60).

С предваряющим действие трагедии замечанием Афродиты перекликается реплика Ипполита, произносимая им в конце эксода, когда герой осознал всю силу гнева богини и неотвратимость свой гибели: ὄλωλα καὶ δὴ νερτέρων ὁρῶ πύλας «Я погиб и вижу уже врата подземного мира» (1447).

Эти две связанные друг с другом фразы, между которыми происходит все действие спектакля, ясно показывают, в каких отношениях находится царство Аида с прочими элементами пространственной структуры. В начале произведения оно невидимо герою, взоры которого обращены только вверх, в небесный мир, где пребывает Артемида. Если непреодолимая граница, отделяющая его от богов, незаметна ему (ср. «Артемида, которая о нас печется» в 60), то граница между его человеческим уровнем и нижним

царством мертвых пока совершенно непроницаема для его взгляда. В то же время Афродита, говоря о «раскрытых вратах Аида», отмечает иное, реальное соотношение пространств, в котором сам Ипполит убедится в конце: единственное вертикальное движение, которое уготовано человеку, – это движение вниз, а не вверх, и единственная граница, которая открыта для него по вертикали, – это как раз черта между миром живых и миром мертвых.

Смерть, помещенная в прологе на нижний подземный уровень и потому невидимая персонажам, с течением действия переходит на горизонтальный уровень человеческого мира и постепенно заполняет собой все пространство драмы. Сначала она проникает в скене, где погибает Федра, затем, во второй половине трагедии, в пространство за сценой, обозначающее чужбину, где роковая участь ждет Ипполита. Наконец, в финальной сцене эксода, представляющей умирающего Ипполита в объятиях Тесея, смерть выходит на орхестру. Именно здесь, на орхестре, Ипполит умирает (1458), увидев раскрытые врата Аида. Знаком его смерти служит закрытие лица пеплосом, которое выражает собой переход в царство мертвых. В этот момент отсутствуют границы, разделявшие прежде людей, исчезает граница между миром смертных и царством мертвых, и тем отчетливее проступает непреодолимая черта, отделяющая орхестру от верхнего уровня – смертных от богов.

II. Сценические жесты

Кроме сценического пространства и движения в этом пространстве персонажей, значимыми элементами в структуре трагедии могли быть и сценические жесты.[251] Главным значимым жестом «Ипполита» является жест

[251] На важную роль, которую могут играть в треческой трагедии сценические элементы, в том числе предметы и жесты, обратил внимание О. Таплин (Taplin 1978); покрывало Федры, о котором пойдет речь ниже, он упоминает на с. 70.

покрытия головы. Я хочу остановиться на нем, показав, как он связан со словесной структурой трагедии и как он, вписываясь в систему словесных мотивов, он выражает ее общий замысел.

В самом начале пьесы, в пароде, рассказывая о болезни Федры, хор говорит о покрывале на ее голове:

τειρομέναν νοσερᾷ κοίτᾳ δέμας ἐντὸς ἔχειν
οἴκων, λεπτὰ δὲ φάρη ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν·

в мучениях, лежа на ложе болезни, она держит тело
внутри дома, и тонкие покрывала затеняют русую голову
(131-134).

В начале первого эписодия страдающую от любовной болезни Федру выносят из дома на открытое пространство орхестры, и героиня просит кормилицу помочь ей снять покрывало с головы – мучительная страсть рвется наружу, ее тяжело сдерживать и скрывать:

βαρύ μοι κεφαλᾶς ἐπίκρανον ἔχειν·
ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὤμοις.

Тяжело мне нести на голове покрывало.
Сними, распусти мои кудри по плечам (201–202).

Этот жест – сбрасывание покрывала – сопровождается неожиданными и неподконтрольными воле героини признаниями: Федра мечтает перенестись в мир дикой природы, в мир лесов, охоты и конных упражнений, где пребывает ее возлюбленный Ипполит (208 сл.). В конце сцены героиня стыдится своих невольных речей и просит вновь покрыть ей голову:

μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλήν,
αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι.

Матушка, покрой мне опять голову
Я стыжусь того, что я сказала (243-244).

Покрывая голову, Федра вместе с тем обращается к молчанию, которое будет продолжаться на протяжении шестидесяти стихов.

Открытие головы одновременно с признаниями, а затем покрытие ее со стыдом и молчанием – это жесты, которые сценически выражают важнейший мотив, определяющий главную композиционную линию «Ипполита». Все сюжетное развитие трагедии состоит в противодействии и борьбе раскрытия и сокрытия: постепенного раскрытия тайны Федры, которая становится известна все большему кругу персонажей, и попыток скрыть ее или укрыться от страшной реальности, заканчивающихся гибелью Федры и Ипполита.

Раскрытие тайны предсказано еще в прологе Афродитой: δείξω δὲ Θησεῖ πρᾶγμα, κἀκφανήσεται «Я объявлю об этом деле Тесею, и оно раскроется» (42) (с корнем φα- «свет»). Однако движение пьесы к окончательному обнаружению этой тайны происходит рывками, всякий раз преодолевая попытки персонажей его остановить. В первом эпизодии Федра признается кормилице и хору лишь вопреки всем своим усилиям и после долгого молчания. Во втором эпизодии движение очень быстрое и бурное; тайна Федры открывается Ипполиту, а реакция Ипполита становится известна Федре. Затем, в третьем эпизодии, новость о любви достигает Тесея, но искажается новым сокрытием и молчанием: Федра скрывает от Тесея правду о своей любви, обвиняя Ипполита, а Ипполит молчит, будучи связан клятвой.

Все ситуации раскрытия построены схожим образом и описываются в одинаковых понятиях. Всякое раскрытие происходит из тьмы на свет, то, что открывается, есть «зло» – и раскрытие приносит героям несчастье.

Как мы видели, в начале трагедии, в пароде, хор рассказывает о том, как Федра скрывает свою болезнь в темноте дома, «затеняя» голову покрывалами (133–134). Затем, в начале первого эписодия, как уже говорилось выше, героиня выходит из дома на светлую орхестру (τόδε σοι φέγγος λαμπρόν, ὅδ' αἰθήρ «Вот тебе свет, вот сияющее небо», 178), снимает покрывало (201–202) и одновременно с этим открывает первую частицу своей тайны, нарушая молчание невольными речами о своих запретных желаниях (208). Когда героиня приходит в себя, эти невольные признания вызывают у нее раскаяние и стыд, и она вновь скрывает свое лицо и голову под покрывалом.

Затем, в ответ на настойчивые уговоры кормилицы, Федра открывается еще более, рассказывая о страсти к Ипполиту. Хор реагирует на признание Федры словами, которые подчеркивают губительность этого раскрытия: ὄλωλας, ἐξέφηνας ἐς φάος κακά «Ты погибла – ты открыла на свет свое зло» (368) (дважды повторяя корень φα-). Федра осознает, что открываемая ею тайна есть зло, и потому всеми силами пытается скрыть ее, но тайна эта обнаруживается с той неизбежностью, о которой автор со свойственной ему иронией заставляет рассуждать саму Федру: κακοὺς δὲ θνητῶν ἐξέφην', ὅταν τύχῃ, /…/ χρόνος «Дурных смертных выявляет … время» (428–430) (вновь с корнем φα-).

Следующий этап распространения новости наступает, когда кормилица рассказывает о любви Федры Ипполиту. Хор сопровождает и это, новое раскрытие словами о его губительности: τὰ κρυπτὰ γὰρ πέφηνε, διὰ δ' ὄλλυσαι «Она [кормилица] явила скрытое, и ты погибла» (594).

Теперь, когда тайна становится известна Ипполиту, мотив раскрытия и явления на свет получает еще один смысл. С точки зрения Ипполита, сообщенная ему новость показывает кормилицу и Федру порочными женщинами. Он восклицает:

ὦ Ζεῦ, τί δὴ κίβδηλον ἀνθρώποις κακὸν

γυναῖκας ἐς φῶς ἡλίου κατῴκισας;

Зевс, зачем ты поселил женщин, это лживое зло для людей,
На солнечный свет?» (616–617),

соединяя в своих словах, как прежде хор и Федра, темы света и зла. Однако мы понимаем, что Ипполит заблуждается: ни госпожа, ни ее служанка не виноваты, поскольку их подлинные помыслы были добрыми. Таким образом, оказывается, что свет не просто показывает зло – он создает видимость зла и являет грехи, которые на самом деле не были совершены.

По трагической иронии, эта обманчивость света сыграет роковую роль в судьбе самого Ипполита – героя, который в противоположность Федре тянется к свету и надеется на него. В следующем, третьем эпизодии происходят два раскрытия: сначала раскрываются двери дома, и Тесей видит мертвое тело Федры, а затем Тесей раскрывает табличку с посланием Федры. Вследствие этого Тесей убеждается в виновности Ипполита, который «явлен» его глазам порочным и преступным:

σκέψασθε δ' ἐς τόνδ', ὅστις ἐξ ἐμοῦ γεγὼς
ᾔσχυνε τἀμὰ λέκτρα κἀξελέγχεται
πρὸς τῆς θανούσης <u>ἐμφανῶς</u> κάκιστος ὤν.

Посмотрите на него – он, рожденный мною,
Опозорил мое ложе, и умершая
Явственно обличает его в том, что он – самый дурной человек
(943–945).

Ипполит тщетно пытается оправдаться, призывая свет в свидетели своей честности. По его словам, он самый целомудренный из всех, кого освещает свет солнца:

εἰσορᾷς φάος τόδε
καὶ γαῖαν· ἐν τοῖσδ' οὐκ ἔνεστ' ἀνὴρ ἐμοῦ,
οὐδ' ἢν σὺ μὴ φῇς, σωφρονέστερος γεγώς.

Ты видишь этот свет
И землю. Посреди них нет никого –
Даже если ты не согласишься – целомудреннее меня (993–995).

Однако отец, хотя и видит свет солнца, не видит истины. Наконец Ипполит осознает, что выявляемое светом есть лишь видимость, но не реальность. Когда слова κακός «дурной, злой» и φαίνεσθαι «являться, выглядеть» вновь оказываются рядом, φαίνεσθαι имеет смысл субъективного «казаться»:

δακρύων ἐγγὺς τόδε,
εἰ δὴ κακός γε <u>φαίνομαι</u>, δοκῶ τέ σοι.

Я вот-вот зарыдаю,
Если я выгляжу и кажусь тебе дурным (1070–1071).

Итак, композиция «Ипполита» включает в себя череду последовательных «раскрытий», или «явлений» на свет, и всякое «явление» так или иначе сопряжено со «злом». Свет выявляет пороки и вину, обнаруживая их даже там, где их нет; свет неспособен показать невиновность; любое раскрытие приносит только страдания и несчастье.

Враждебность света проявляется и в воздействии на человека самой страшной губительной силы в этой трагедии – эроса. В первом стасиме, представляющем собой гимн Эроту, в первых стихах первой строфы это

божество изображено льющим любовное желание в глаза влюбленных, а в конце строфы сила его сравнивается с силой светящих звезд:

οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ' ἄστρων ὑπέρτερον βέλος,
οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας ἵησιν ἐκ χερῶν
Ἔρως, ὁ Διὸς παῖς.

Стрелы огня и звезд не превосходят
Стрел Афродиты, что пускает из рук
Эрот, сын Зевса» (530–533).

Затем, в конце первого стасима, ассоциация эроса со светом получает зловещее продолжение. Хор рассказывает миф о Семеле, которую Киприда погубила пылающей молнией – в образе молнии Семеле явился влюбленный в нее Зевс:

βροντᾷ γὰρ ἀμφιπύρῳ
τοκάδα τὰν διγόνοιο Βάκ-
χου νυμφευσαμένα πότμῳ
φονίῳ κατηύνασεν.

Обручив обоюдоогненной молнии
Родительницу двурожденного Вакха,
Она упокоила ее
Кровавым жребием (559–562).

Потому, когда в четвертом стасиме Эрот назван χρυσοφαής – «сияющий золотом» (θέλγει δ' Ἔρως, ᾧ μαινομένᾳ κραδίᾳ / πτανὸς ἐφορμάσῃ χρυσοφαής «Эрот околдовывает тех, на чье сердце, охваченное безумием, / Он устремляется на крыльях, златосветный», 1274-1275), этот традиционный

позитивный эпитет несет в себе негативные коннотации, которые свет успел получить в течение драмы.

Губительность света подчеркнута и именем Федры, корень которого выражает идею света. Его этимон – свет (φάος) – точно так же несет гибель обладательнице этого имени, как и этимон имени Ипполита («развязывающий коней»): кони губят Ипполита.[252]

Негативная оценка света важна не только сама по себе; она имеет в драме и более общий символический смысл. Слово «свет» не раз употребляется в выражении «видеть свет», которое служило традиционной метонимией для человеческой жизни. Так, в первых стихах пролога Афродита называет смертных «видящими свет солнца» (φῶς ὁρῶντες ἡλίου, 4); неумолимое приближение смерти Ипполита означает, что герой «видит последний свет» (φάος δὲ λοίσθιον βλέπων τόδε, 57); когда Ипполит обнаруживает мертвое тело Федры, он удивляется: она ведь «недавно еще видела свет» (ἣ φάος τόδε / οὔπω χρόνον παλαιὸν εἰσεδέρκετο, 907-908), то есть была жива (ср. τῆσδ' ὁρώσης φέγγος «когда она видела свет», 1023); уходя в изгнание, Ипполит надеется, что Тесей узнает правду, будь-то после его смерти или когда он еще будет «видеть свет», то есть при жизни (ἤτοι θανόντας ἢ φάος δεδορκότας, 1193); после крушения Ипполит «едва видит свет» (δέδορκε μέντοι φῶς ἐπὶ σμικρᾶς ῥοπῆς, 1163), то есть находится на пороге смерти. Этот повторяемый образ превращает неприятие света в неприятие жизни вообще, а стремление к темноте и сокрытию находит свое наиболее полное выражение в желании смерти. Неслучайно почти всякое раскрытие тайны, причиняя героям страдания, пробуждает в них стремление укрыться в смерти. Например, первое откровение Федры, ее безумные речи о лесах, охоте и скачке, которое заканчивается тем, что героиня испытывает раскаяние и стыд и просит кормилицу закрыть ей голову и лицо, вызывает у

[252] О распространенном представлении в греческой трагедии представлении о том, что имя персонажа говорит о его характере или судьбе, см., например, Kranz 1933, 287-289; комментарии Гарви к «Персам» Эсхила, Garvie 2009, комм. к стиху 65 (с библиографией), и к «Аяксу» Софокла, Garvie 1998, комм. к ст. 430-433; об Еврипиде см. Гринцер 2008, Гринцер 2010.

той мысль о смерти. Примечательно, что в ответной реплике кормилицы образ «сокрытия» в смерти перекликается здесь с мотивом «покрытия» головы Федры:

κρύπτω· τὸ δ' ἐμὸν πότε δὴ θάνατος
σῶμα καλύψει;

Я покрою – а мое тело
Когда сокроет смерть? (250–251).

В следующей сцене, после того как Федра «явила свету» (ἐξέφηνας ἐς φάος, 368) тайну своей страсти, кормилица проклинает «враждебный свет дня»: ἐχθρὸν ἦμαρ, ἐχθρὸν εἰσορῶ φάος «Враждебный день, враждебный свет я вижу!» (355), и неприятие света переходит в желание умереть:

ῥίψω μεθήσω σῶμ', ἀπαλλαχθήσομαι
βίου θανοῦσα·

«Я брошусь, упаду,
Умру, уйду из жизни» (356–357).

Во мраке Аида желает скрыться и Тесей:

τὸ κατὰ γᾶς θέλω, τὸ κατὰ γᾶς κνέφας
μετοικεῖν σκότῳ θανὼν ὁ τλάμων

В подземный, в подземный мрак я хочу
Переселиться, во тьму, умерев, несчастный (836–837),

когда ему открывается горестная новость о гибели Федры и когда происходит буквальное раскрытие – раскрываются двери дома, являя ему тело его жены. То же самое желание, по словам Артемиды, должно вызвать в Тесее и последнее открытие – правды о невиновности Ипполита и его собственной роковой ошибке:

φανερὰν δ' ἔσχεθες ἄτην.
πῶς οὐχ ὑπὸ γῆς τάρταρα κρύπτεις
δέμας αἰσχυνθείς,

Явственно видно теперь, что за несчастье ты получил.
Так что же ты не скроешься в подземный Тартар
От стыда? (1289–1291).

Смерть оказывается той предельной формой сокрытия, к которой стремятся все персонажи, убеждаясь во враждебности света, выявляющего их даже и несуществующую вину и несущего с собой боль и несчастья. Смерть должна сокрыть их проступки и избавить их от боли. Именно ища сокрытия своей обнаруженной страсти, Федра идет на самоубийство и убийство Ипполита (ср. ее реплику πῶς δὲ πῆμα κρύψω, φίλαι; «Как мне скрыть беду, милые подруги?», 674, предвосхищающую эти поступки). Наконец, в последний момент драмы связь между сокрытием и смертью выражается сценически. В завершающих стихах Ипполит просит отца покрыть ему голову и лицо, как принято было поступать с умершим:

ὄλωλα γάρ, πάτερ.
κρύψον δέ μου πρόσωπον ὡς τάχος πέπλοις.

Я погиб, отец.
Закрой мне скорее лицо пеплосом (1457–1458).

Все действие «Ипполита» обрамляется, таким образом, двумя жестами – открытием и вслед за тем вновь покрытием головы Федры в момент ее первого появления на сцене в начале первого эпизодия и покрытием головы Ипполита в конце. Открытие головы начинает череду всех последующих открытий, которую невозможно остановить и которая завершается смертью. Однако парадоксальным образом только в последний момент, в момент финального закрытия и соприкосновения с мраком смерти, Тесею открывается подлинная правда – о достоинстве и добродетели его сына. Только теперь Тесей может сказать сыну: ὦ φίλταθ', ὡς γενναῖος ἐκφαίνῃ πατρί «Родной мой, ясно стало, как благородно оказывается ты относился к своему отцу» (1452). Тьма смерти выявляет настоящую добродетель Ипполита, в то время как свет жизни заставлял видеть его мнимую порочность.

Итак, свет отождествляется с самой жизнью; свет, как и жизнь вообще, несет с собой обман, несчастья и страдания; люди – жертвы света, единственным прибежищем им может служить только мрак смерти; активная губительная сила света ассоциируется с богами – Эротом и Кипридой. Такая трактовка света сближает этот образ с образом моря, который также символически обозначает в «Ипполите» несчастья человеческой жизни и враждебную силу богов. Схожая роль этих двух образов хорошо видна в одном пассаже в самом начале трагедии, где именно они вместе – морские пределы и свет солнца – определяют пространство человеческого существования, то самое пространство, которое постепенно предстанет юдолью скорби и слез:

ὅσοι τε Πόντου τερμόνων τ' Ἀτλαντικῶν
ναίουσιν εἴσω φῶς ὁρῶντες ἡλίου

Все те, кто живут между Понтом и Атлантовыми пределами
И видят солнечный свет (3–4).

Но если море оценивалось негативно во всей греческой поэзии, то такая же оценка света должна была выглядеть необычной и парадоксальной. Почти всегда в поэтической традиции образ света нес в себе положительный смысл. Как заключила Д. Таррант,[253] рассмотревшая многие примеры этого образа в трагедиях, «свет имеет коннотации со спасением, славой, добродетелью, а также с надежным знанием и истиной». Лишь в редких случаях мы сталкиваемся с парадоксальным переворачиванием традиционной оценки. Например, в «Царе Эдипе» «видящий свет» Эдип не способен разглядеть истину, которую знает слепой Тиресий – то есть свет связан с заблуждением, а тьма со знанием.[254] Уверенность зрячего Эдипа в его превосходстве над Тиресием, выраженная словами:

> Μιᾶς τρέφῃ πρὸς νυκτός, ὥστε μήτ' ἐμὲ
> μήτ' ἄλλον ὅστις φῶς ὁρᾷ βλάψαι ποτ' ἄν.
>
> Только ночь тебя лелеет, так что ты не сможешь
> Причинить вреда ни мне, ни кому другому из тех, кто видит свет
> (Софокл «Царь Эдип» 374–375),

оказывается ошибочной. Кроме своей обманчивости, свет обладает в «Царе Эдипе» еще одной характеристикой, напоминающей текст «Ипполита»: когда он освещает подлинную реальность, он причиняет боль. В конце трагедии, когда Эдип освобождается от заблуждений и начинает видеть действительность такой, какова она есть, его зрение не может вынести ее вида, и герой предпочитает мрак, ослепляя себя. Подобно Эдипу, тьму выбирает и Аякс в «Аяксе», будучи не в силах вынести зрелище своего

---

[253] Tarrant 1960, 183

[254] См.: Musurillo 1957, 42–43; Helmbold 1951. Об образе света в «Царе Эдипе» и у Софокла в целом см. также: Musurillo 1967.

позора. Его тьма – уже не тьма слепоты, как в «Царе Эдипе», но тьма смерти, как в «Ипполите». Парадоксальная мучительность света и спасительность мрака выражены героем в его обращении к тьме, содержащем сильнейший оксюморон:

Ἰὼ
σκότος, ἐμὸν φάος,
ἔρεβος ὦ φαεννότατον, ὡς ἐμοί

О тьма – мой свет,
О мрак – самый светлый для меня! (Софокл «Аякс» 394–395)

Еврипид точно так же переворачивает общепринятые смыслы света и тьмы, но делает это не просто в конкретных частных ситуациях, как Софокл, – он использует новые значения этих образов, чтобы выразить с их помощью особенное понимание вообще устройства мира и человеческой жизни. В художественной реальности «Ипполита» 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. Трагедия заставляет нас поверить в правоту слов кормилицы, сказанных ею в первой же ее реплике, где она рассуждает о привлекательном, но лживом блеске жизни в этом мире, мешающем нам поверить в возможность блаженства в мире ином, в царстве Аида, скрытом от нас тьмою:

πᾶς δ' ὀδυνηρὸς βίος ἀνθρώπων,
κοὐκ ἔστι πόνων ἀνάπαυσις.
ἀλλ' ὅ τι τοῦ ζῆν φίλτερον ἄλλο
σκότος ἀμπίσχων κρύπτει νεφέλαις.
τοῦ δ' ὅ τι τοῦτο στίλβει κατὰ γῆν
δυσέρωτες δὴ φαινόμεθ' ὄντες,

δι' ἀπειροσύνην ἄλλου βιότου
κοὐκ ἀπόδειξιν τῶν ὑπὸ γαίας·
μύθοις δ' ἄλλως φερόμεσθα.

Вся человеческая жизнь полна мучений,
И нет отдыха от страданий.
Но если есть что-то другое, более желанное, чем жизнь,
Его, окружая облаками, скрывает тьма.
А мы слишком страстно влюблены
В то, что блестит здесь, на земле –
Оттого, что не ведаем иной жизни
И нам не явлен мир под землей,
Но лишь носят нас пустые сказки (189–197).

Раздел второй

ДРАМАТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА И ПОЛИТИЧЕСКИЙ СМЫСЛ В ТРАГЕДИЯХ ЕВРИПИДА

Глава первая

Военный союз и гостеприимство: 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. Верроллом, видят в этих противоположных движениях иронический контраст между сказочным миром мифа и мрачной и жестокой реальностью человеческой жизни.[255] 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. Гостеприимство, которое он оказывает Гераклу, тоже не делает ему чести, поскольку, нарушая траур, тем самым он предает память Алкесты. Почему же тогда этот самовлюбленный герой в конце концов удостоился избавления от несчастья и получил назад свою Алкесту? По мнению этих критиков, Адмет не заслужил счастливого финала, и к окончанию истории не стоит относиться всерьез. Лишь основная часть драмы, выявляющая нравственное ничтожество

[255] von Fritz 1962, 312; Smith 1960b, 127; Verrall 1895, 1-128.

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. Обычно в трагедиях отрицательных персонажей осуждают прямо – или хор, чье отношение чаще всего отражает отношение, ожидаемое автором от публики, или положительные персонажи. Здесь не происходит ничего подобного; напротив, и хор, и Геракл только сочувствуют Адмету и восхваляют его добродетель, не упрекает своего мужа и Алкеста.[256] Если бы Еврипид хотел выявить нравственную ущербность традиционного сюжета, в котором согласие мужа на самопожертвование жены представало действием естественным и не вызывающим никакого осуждения, то оценка этого поступка должна была бы находиться в центре пьесы. Но обвиняет Адмета, причем в агоне, в момент ссоры, только его отец Ферет – сам безусловно отрицательный персонаж, чье малодушие, себялюбие и цинизм подчеркиваются неоднократно. Более того, даже и в агоне об этом говорится мимоходом и случайно: главной темой агона является отказ Ферета пожертвовать собой и сохранить жизнь Алкесте, и лишь в ответ, отражая брошенные ему сыном обвинения, он называет убийцей Алкесты самого

[256] Burnett 1965, 240-241, Buxton 2003, 181.

Адмета.[257] Гостеприимство Адмета также не встречает осуждения в трагедии – напротив, оно даже восхваляется как проявление исключительной добродетели. Верролл[258] обращает внимание на то, что Адмета за неуместное гостеприимство осуждает хор:

τί δρᾷς; τοιαύτης συμφορᾶς προκειμένης,
Ἄδμητε, τολμᾷς ξενοδοκεῖν; τί μῶρος εἶ;

Что ты делаешь? Когда перед тобою такое несчастье,
Адмет, ты смеешь принимать гостей? Что же ты так слеп? (551-552)

Однако за этим вопросом следует ответ Адмета, объясняющий, почему Адмет не мог отправить своего друга прочь (553-560), и ответ вполне убеждает хор, поскольку вслед за тем хор воспевает гостеприимный дом Адмета (569-605). Эта песня заканчивается восхвалением благородства Адмета, влекущего его к добродетельным поступкам (τὸ γὰρ εὐγενὲς / ἐκφέρεται πρὸς αἰδῶ, 600-601 «Благородное влечется к добродетели») – безусловно, в данном месте примером добродетельного поступка хор считает гостеприимство.[259]

Наконец, во многом эта интерпретация строится на поиске психологических мотивировок, стоящих за словами персонажей. Критики усматривают, например, проявления эгоизма Адмета в его чрезмерном внимании к своим собственным страданиям. В первой же сцене, прощаясь с умирающей Алкестой, он повторяет вновь и вновь, какое горе он переживает,

[257] Lloyd 1992, 41.

[258] Verrall 1895, 34.

[259] Хвалебной песне хора Верролл дает совершенно невозможное психологическое объяснение: он предполагает, что хор, только что осудивший поступок Адмета, должен тем не менее смириться с ситуацией, и поэтому он пытается убедить себя в правоте Адмета, преувеличенно превознося его добродетель (34-35).

теряя жену, ст. 246-247; 257-258; 264-265; 273-274.[260] Адмета упрекают и в излишней заботе о своей репутации. Верролла, например, не устраивает, что он объясняет решение принять у себя Геракла опасением, как бы его не стали ругать люди, назвав его дом негостеприимным (καὶ πρὸς κακοῖσιν ἄλλο τοῦτ' ἂν ἦν κακόν, / δόμους καλεῖσθαι τοὺς ἐμοὺς ἐχθροξένους «и впридачу ко всем бедам была бы еще одна беда – мой дом назвали бы враждебным к гостям», 557-558). Но, как верно подчеркнула Дейл,[261] в греческой трагедии слова персонажей крайне редко можно трактовать как проявление их скрытых психологических качеств. Значительно чаще слова отражают то, что Дейл назвала ситуационной риторикой: автор вкладывает в уста персонажа такие речи, которые более всего в данной ситуации способны убедить публику в правоте героя и пробудить в ней сочувствие к его положению. Можно привести многочисленные примеры из других трагедий, где персонажи точно так же описывают свои страдания или точно так же переживают за свою репутацию, и при этом ни в каком эгоизме их заподозрить невозможно. Тесей в «Ипполите», обнаружив, что его жена погибла, говорит именно о своем собственном несчастье:

> τὸ κατὰ γᾶς θέλω, τὸ κατὰ γᾶς κνέφας
> μετοικεῖν σκότῳ θανὼν ὁ τλάμων,
> τῆς σῆς στερηθεὶς φιλτάτης ὁμιλίας,
>
> В подземный, в подземный мрак я хочу
> Переселиться, во тьму, умерев, несчастный,
> После того, как я лишился твоего милого общества (836-838)

а заканчивается этот возглас отчаяния совсем «эгоистичным» утверждением: ἀπώλεσας γὰρ μᾶλλον ἢ κατέφθισο «Ты скорее погубила, чем погибла» (839).

---

[260] Smith 1960b, 131.

[261] Dale 1954, XXII-XXIX.

Когда Елена в «Елене» узнает о гибели близких, она также прежде всего думает о себе и своем несчастном положении (φίλαι γυναῖκες, τίνι πότμῳ συνεζύγην; «Милые женщины, с какой участью я сопряжена!», 255; ἡμεῖς δὲ πολλαῖς συμφοραῖς ἐγκείμεθα «Во многие несчастья мы вовлечены», 269, см. также 277-279). Как мы видим, рассказ о страданиях служит всегда способом показать истинное горе. Точно так же страх за свое доброе имя всегда мотивирует истинно благородные поступки лучших героев трагедий. Например, в «Гераклидах» это чувство заставляет совершать все изображенные в трагедии подвиги. Иолай именно так объясняет, почему он продолжает заботиться о детях Геракла, гонимых из одной страны в другую:

ἐγὼ δὲ σὺν φεύγουσι συμφεύγω τέκνοις
καὶ σὺν κακῶς πράσσουσι συμπράσσω κακῶς,
ὀκνῶν προδοῦναι, μή τις ὧδ' εἴπῃ βροτῶν·
Ἴδεσθ', ἐπειδὴ παισὶν οὐκ ἔστιν πατήρ,
Ἰόλαος οὐκ ἤμυνε συγγενὴς γεγώς.

Я скитаюсь вместе с детьми-скитальцами
И бедствую вместе с ними бедствующими,
Не смея предать их, как бы кто из смертных не сказал:
«Смотрите, когда у детей нет отца,
Иолай не защитил их, хотя он их родственник» (26-30).

Когда афинский царь Демофонт принимает решение защитить Гераклидов от преследующих их аргосцев, он приводит несколько доводов, и главным из них называет заботу о доброй славе:

τό τ' αἰσχρόν, οὗπερ δεῖ μάλιστα φροντίσαι·
εἰ γὰρ παρήσω τόνδε συλᾶσθαι βίᾳ
ξένου πρὸς ἀνδρὸς βωμόν, οὐκ ἐλευθέραν

οἰκεῖν δοκήσω γαῖαν, Ἀργείων δ' ὄκνῳ
ἱκέτας προδοῦναι·

И позор, о котором более всего нужно думать.
Если я позволю чужестранцу силой
Разграбить этот алтарь, все решат, что несвободной
Страной я управляю, и что я предал просителей
От страха перед аргивянами (242-246).

Наконец, Макария, принося себя в жертву ради победы над аргоссцами, говорит:

ἀλλ' ἐκπεσοῦσα τῆσδ' ἀλητεύσω χθονός;
κοὐκ αἰσχυνοῦμαι δῆτ', ἐὰν δή τις λέγῃ·
Τί δεῦρ' ἀφίκεσθ' ἱκεσίοισι σὺν κλάδοις
αὐτοὶ φιλοψυχοῦντες; ἔξιτε χθονός·
κακοὺς γὰρ ἡμεῖς οὐ προσωφελήσομεν

Или же мне быть выгнанной из этой страны и странствовать?
Так что же, разве мне не будет стыдно, если мне скажут:
«Зачем вы пришли сюда с ветвями просителей,
Когда вы сами малодушны? Уходите из нашей земли –
Мы не станем помогать трусам»? (515-519).

Поэтому, когда в «Алкесте» Адмет думает о своем добром имени или напоминает нам о своем несчастье, эти его реплики должны иметь на нас самое непосредственное воздействие, заставляя скорее верить его отчаянию, сопереживать его горю и восхищаться его благородством, нежели думать о стоящем за ними эгоистичном и самовлюбленном характере.

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».[262] 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. Бернетт, не желая видеть сложности в положении Адмета, трактует сцену с Феретом совсем невероятным способом. Она находит перекличку между этим агоном и столкновением Аполлона и бога смерти в прологе пьесы, и полагает, что Адмет играет здесь роль Аполлона, а его старый отец, которому следовало бы уже отправиться в могилу, подобен самой смерти! Адмет в этой сцене как будто добивается того, к чему тщетно стремился в начале пьесы Аполлон – он изгоняет из дома смерть: «Зрителя не покидает подсознательное чувство, что то безобразное существо, которому Аполлон позволил войти в дом, теперь изгнано из дома Адметом». [263] Следующее утверждение Бернетт вызывает еще больше удивления. Она считает, что агон с Феретом контрастирует со следующей сценой – со встречей Адмета и Геракла, и что в обоих сценах Адмет ведет себя изумительно и в высшей степени похвально, когда сначала гонит из дома старика, одной ногой стоящего в гробу, и затем принимает в доме полного жизненных сил юного героя: «Поскольку Геракл юн и весел, поскольку он любитель пирушек и несет с собой жизнь, а Ферет стар и

[262] Burnett 1965, 253.

[263] Burnett 1965, 249-250.

немощен и ассоциируется со смертью, царь показал себя истинно царем, прогнав старый Голод и впустив в дом Богатство и Здоровье».[264] Это рассуждение Бернетт противоречит и здравому смыслу, и нравственному чувству некоторых ее читателей.[265]

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. Каждого из персонажей отличают всего одно-два качества: Алкеста – жена, готовая к самопожертвованию, Ферет – эгоистичный отец, Геракл – любитель поесть и выпить и в то же время бесстрашный герой, Адмета же Еврипид наделил разве только благочестием (ὁσιότης, 10) и почтительностью (αἰδώς, 601, 659, 857) – теми чертами, которые позволяют ему водить дружбу с Аполлоном и заставляют его принять у себя Геракла. Потому критикам приходится или усложнять характеры персонажей излишней психологизацией, или же упрощать содержание пьесы, сводя его к утверждению того главного качества, которое мы находим в Адмете, Алкесте и Геракле – их добродетели.

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 πάθη,

---

[264] Burnett 1965, 250.

[265] Ср., например, замечание Паркера: «От беззаботных слов Бернетт «Ферет созрел для смерти» стынет кровь», Parker 2007, 179, комм. к ст. 614-738. Эту идею Бернетт, которую она повторила и в своей книге Burnett 1971, 30, убедительно раскритиковал Нокс, см. Knox 1972, 274. Впрочем, некоторые критики попадают под чары структурно-символической интерпретации Бернетт, как, например, Slater 2013, 33.

а не ἦθος.[266] 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.[267] Как оказывается, дары богов парадоксальным образом могут быть обманчивыми и двусмысленными.[268] Все мрачные сцены трагедии ведут к этому открытию, являющемуся ее кульминацией, и такова, по мнению Дэйл, главная тема «Алкесты» – «тема, благодаря которой она и является трагедией в греческом смысле этого слова».[269] С тем, что эта тема важна и во многом определяет трагическое движение первой части пьесы, сложно не согласиться, но как, однако, совместить ее со счастливым финалом? Ответ Дэйл на этот вопрос едва ли может нас удовлетворить. Она полагает, что уже в мрачных сценах «милость Аполлона, действующего с помощью Геракла, готовит путь к свету, который в финале нежданно озаряет Адмета и хор».[270] Такая характеристика отношений между мрачной и светлой частями трагедии, по сути дела, лишает тему мрачной линии – ту самую трагическую тему, которая, по мнению Дэйл, определяющую содержание пьесы, – всякого смысла: дары богов могут быть обманчивыми, но сама их обманчивость оказывается временной и словно бы иллюзорной, и в конце концов они оправдывают наши надежды.

Вслед за Дэйл взглянуть на «Алкесту» как на трагедию положений и действия, а не характера, пытались и другие критики, сделавшие много интересных и верных наблюдений, однако убедительно объяснить целостность драмы никому из них не удалось. Дж. Грегори заимствовала у Дэйл представление о том, что трагическая реальность мрачной части пьесы обусловлена подарком Аполлона, который оказывается двусмысленным.

---

[266] Dale 1954, XXVII.

[267] Dale 1954, XXII.

[268] Dale 1954, XXV.

[269] Dale 1954, XXIII.

[270] Dale 1954, XXII.

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».[271]

Первая пара таких категорий – жизнь и смерть. Граница между ними исчезает сначала для Алкесты, с наступлением назначенного дня ее смерти. Жива ли еще Алкеста или уже нет – таким вопросом задается хор на протяжении почти всего парода. Ответ он получает в начале первого эписодия: по словам ее служанки, госпожа сразу и жива, и мертва (καὶ ζῶσαν εἰπεῖν καὶ θανοῦσαν ἔστι σοι «Ты можешь назвать ее и живущей, и умершей», 141), поскольку она слаба, поникла головою и вот-вот испустит дух (143), и поскольку ее гибель предрешена (147). Мотив двойственного положения Алкесты звучит затем и в следующем, третьем эписодии, уже после ее смерти. К Адмету приходит Геракл; опасаясь, как бы Геракл из уважения к трауру не отказался от его гостеприимства, Адмет скрывает от него смерть жены, и на вопрос, жива ли она, отвечает – и да, и нет (ἔστιν τε κοὐκέτ' ἔστιν «Она и есть, и ее больше нет», 521), объясняя такой ответ тем, что она обречена (525, 527).[272]

Для самого Адмета жизнь и смерть также постепенно становятся одним и тем же. Жизнь без Алкесты ему кажется равносильной смерти, что выражается повторением обычного в формулах оплакивания слова ἀπωλόμην «я погиб» (386; 391). Адмет решает до конца своих дней соблюдать траур по жене, отказавшись ото всех радостей жизни и уравняв свою жизнь со смертью. В то же время умершая Алкеста останется для него словно живой: он намеревается положить на брачное ложе ее статую, обнимать ее, называть ее по имени, так что ему «будет казаться, что он, хоть и не обладая, обладает женою» (δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν, 352); Алкеста будет являться

[271] Gregory 1979.

[272] Об использовании здесь Еврипидом софистических образцов см. Гаврилов 2006.

ему во сне (354-355), и после своей смерти он соединится с нею в их общей могиле (363-368).

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. Конечно, объективно Адмета отличает одно только качество – благочестие, в награду за которое он получает дар от Аполлона; с начала до конца драмы Адмет остается положительным персонажем, и симпатии и сочувствие публики должны быть на его стороне. В то же время, однако, в силу сложившейся ситуации Адмет начинает выглядеть эгоистом, виновным в смерти Алкесты и требующим самопожертвования от родителей. В агоне с Феретом Адмет упрекает отца в том, что тот несмотря на пожилые годы предпочел сохранить свою жизнь и потому вынудил умереть Алкесту. Когда немногим ранее те же упреки Ферету перед смертью произносила Алкеста, они казались справедливыми, однако когда они исходят от Адмета, который остается жить и который требует умереть ради него самого, они бросают тень на его собственную нравственную позицию.[273] Ему нечем отразить обвинение, которое в ответ предъявляет ему Ферет: σὺ γοῦν ἀναιδῶς διεμάχου τὸ μὴ θανεῖν «Ты потерял всякий стыд, сражаясь за то, чтобы жить» (694), и он сам повторит это обвинение, когда, вернувшись с похорон жены, осознает свое положение и представит себе те упреки, которые могут бросить ему теперь его недоброжелатели (Ἰδοῦ τὸν αἰσχρῶς ζῶνθ', ὃς οὐκ ἔτλη θανεῖν, «Взгляни на того, кто позорно жил и кто не решился умереть», 955). Употребляемое

[273] См. тонкий и убедительный анализ агона «Алкесты» в книге Lloyd 1992, 37-41. Ллойд приходит к выводу: «Ферет заслуживает всех тех обвинений, которые обращает против него Адмет, но в то же время эти обвинения в устах Адмета совершенно неуместны. Ферет в завершающей части своей речи справедливо указывает Адмету, что Адмет находится не в том положении, чтобы осуждать других за их страх смерти (694-705)» (Lloyd 1992, 40). Главная функция агона – показать зрителям (а, возможно, и самому Адмету), что нравственное положение Адмета шатко и против него можно обратить обвинения. Сам Адмет поймет это в одной из следующих сцен, когда вернется с похорон Алкесты в пустой дом (954-959). Но из этого отнюдь не следует, что мы действительно должны счесть его виновным – мы должны сочувствовать ему и опасаться вместе с ним, что его репутация может пострадать.

Феретом слово ἀναιδῶς «бесстыже» создает перекличку с однокоренным ему словом, которое описывало главную добродетель Адмета, – с αἰδώς «стыд, почтительность». Эта перекличка подчеркивает, что добродетель героя, заслужившая ему милость и дар от Аполлона, ведет в конце концов к ее отрицанию, к «бесстыдству». Подобно тому как жизнь для Адмета превращается теперь в смерть, так и его αἰδώς оборачивается своей противоположностью.

Можно согласиться с К. фон Фритцем, когда он отмечает нравственную ущербность в положении Адмета, только проистекает она не от ущербности его характера, а от ситуации, в которую ставит его дар Аполлона, то есть является не свойством его этоса, а его патосом. Слабость своего положения осознает в конце концов сам Адмет, вернувшись после похорон Алкесты в свой опустевший дом. Он понимает, какие упреки могут теперь бросить ему его недоброжелатели – по его вине умерла жена, он желал смерти родителей:

Ἰδοῦ τὸν αἰσχρῶς ζῶνθ', ὃς οὐκ ἔτλη θανεῖν,
ἀλλ' ἣν ἔγημεν ἀντιδοὺς ἀψυχίᾳ
πέφευγεν Ἅιδην· εἶτ' ἀνὴρ εἶναι δοκεῖ;
στυγεῖ δὲ τοὺς τεκόντας, αὐτὸς οὐ θέλων
θανεῖν.

Взгляни на того, кто позорно жил и кто не решился умереть,
Но избежал Аида, по малодушию отдав вместо себя ту,
На ком был женат. И после всего этого мы решим, что он – мужчина?
Он ненавидит родителей, хотя он и сам не хотел
Умирать! (955-959).

Выходит, что жертва Алкесты, призванная спасти Адмета, на самом деле лишает его и счастья, и доброго имени:

τί μοι ζῆν δῆτα κέρδιον, φίλοι,
κακῶς κλύοντι καὶ κακῶς πεπραγότι;

Какой толк мне теперь жить, друзья,
В бесславии и несчастье? (960-961).

Грегори полагает, что переоценивается и поступок Алкесты: поскольку решение принести себя в жертву, принятое героиней некогда еще до начала действия драмы, и сама смерть ее, наступающая в момент действия, разнесены на неопределенное время, самопожертвование перестает быть героическим подвигом, а становится необходимостью и больше напоминает обычную смерть.[274] Эта идея не находит никакого подтверждения в тексте. Тем не менее, изображение жертвы Алкесты, безусловно, отличается от сцен самопожертвования других персонажей Еврипида – Макарии в «Гераклидах», Поликсены в «Гекубе», «Эвадны» в «Просительницах», Менекея в «Финикиянках» и Ифигении в «Ифигении в Авлиде».[275] Когда прочие герои решают погибнуть, они произносят речи, в которых хотят убедить всех вокруг в предпочтительности для них смерти перед жизнью; в то же время Алкеста подчеркивает, как много теряет она, уходя из жизни. Например, Алкеста начинает свою прощальную речь (280-325) словами о том, что если бы она не умерла за Адмета, она могла бы вновь выйти замуж и наслаждаться положением царицы (285-286). Точно так же смерть лишает возможности выйти замуж и Макарию в «Гераклидах»:

ὁρᾷς δὲ κἀμὲ τὴν ἐμὴν ὥραν γάμου
διδοῦσαν ἀντὶ τῶνδε κατθανουμένην

[274] Gregory 1979, 263-264.

[275] Прекрасное сравнение предсмертной сцены Алкесты с топикой сцен самопожертвования в других трагедиях Еврипида см. в статье Lloyd 1985, 121-123.

Ты видишь, что и я за них отдаю
Мой брачный возраст, умирая (579-580).

Однако для Макарии ее доблестная смерть станет достойной заменой брака и детей:

τάδ' ἀντὶ παίδων ἐστί μοι κειμήλια
καὶ παρθενείας

Этот поступок – мое сокровище вместо детей
И девственности (591-592).

Так и Ифигении ее подвиг и победа ахейцев, которую он принесет, заменит детей и брак:

θύετ', ἐκπορθεῖτε Τροίαν. ταῦτα γὰρ μνημεῖά μου
διὰ μακροῦ, καὶ παῖδες οὗτοι καὶ γάμοι καὶ δόξ' ἐμή

Приносите меня в жертву, разрушайте Трою. Это станет мне памятником
Надолго, это будет и детьми, и браком, и моей славой («Ифигения в Авлиде», 1398-1399).

Алкеста же воздерживается от высоких слов о своем поступке, подчеркивая скорее то, что она теряет, нежели то, что она получит. Сторонники психологического подхода, как, например, Виламовиц, хотят увидеть в ее словах даже сожаление о решении, принятом в беспечности и

которое она не в силах изменить.[276] О своем решении она, конечно, не сожалеет, ясно говоря о его причинах (οὐκ ἠθέλησα ζῆν ἀποσπασθεῖσά σου / σὺν παισὶν ὀρφανοῖσιν «Я не захотела жить, оторванная от тебя, с детьми-сиротами», 287-288), и все же тон ее речи, призванной вызвать скорее жалость к героине, чем восхищение ею, нуждается в объяснении.

По мнению Ллойда, смерть предстает в речи Алкесты скорее злом, чем благом, поскольку Алкесте предстоит воскреснуть, и странно было радоваться ее возвращению к жизни после того, как мы убедились в том, что героине лучше умереть, чем жить.[277] Однако я полагаю, что отношение к смерти, выраженное в ее словах и во всей сцене ее гибели, обусловлено еще одной, более важной причиной. Хотя Еврипид ни в коей мере не хочет умалить ее героизм и превратить ее самопожертвование, как считает Грегори, в обычную нежеланную смерть, тем не менее он стремится подчеркнуть парадоксальность ситуации, в которой подвиг Алкесты оказывается злом, 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. Именно поэтому в сцене прощания Адмета и Алкесты Еврипид заставляет своего героя так много говорить о своих страданиях – отнюдь не для того, чтобы вывести его самовлюбленным эгоистом, но для того, чтобы зрители ощутили всю глубину его горя.

Парадоксальная амбивалентность жертвы Алкесты подчеркивается примечательным употреблением глагола προδοῦναι «предать».[278] Сначала Алкеста объясняет свою смерть нежеланием предать брачное ложе и мужа: «Я умираю от того, что побоялась предать (προδοῦναι) тебя [ложе] и мужа» (180-1). Этим же словом Адмет обвиняет своего отца, отказавшегося умереть за него: «Ты не сможешь сказать, что ты предал (προύδωκας) меня за то, что я

[276] Wilamowitz 1906, 86-87.

[277] Lloyd 1985, 123.

[278] Scodel 1979, 55 сл.

не уважал твою старость» (659). Но в то же время трижды предательством названа и сама смерть Алкесты: сначала служанка рассказывает хору о тщетных мольбах Адмета к Алкесте не предавать его (μὴ προδοῦναι λίσσεται, 202), а затем мы дважды слышим эти сетования от самого Адмета (ἔπαιρε σαυτήν, ὦ τάλαινα, μὴ προδῷς «Поднимись, бедная, не предавай», 250, и μὴ πρός <σε> θεῶν τλῇς με προδοῦναι «Ради богов, не смей меня предать», 275). В этих случаях, конечно, Еврипид обращается к формульному употреблению глагола, часто встречающегося в ситуации оплакивания и выражающего сожаление, а не упрек и тем более не обвинение (вроде русского «На кого ты меня оставляешь!»). Тем не менее эта естественная для оплакивания формула резко и парадоксально противоречит ситуации, в которой Алкеста приносит себя в жертву как раз для того, чтобы спасти Адмета.[279] Сторонники психологической интерпретации полагают, что эта ее неуместность должна свидетельствовать о нечуткости и неделикатности Адмета,[280] однако естественнее и разумнее иное объяснение. Еврипид намеренно обыгрывает традиционную формулу, прибегая к ней в совсем неподходящей для нее ситуации для того, чтобы выразить двусмысленность ситуации и неожиданную неоднозначность жертвы Алкесты. Получается, что героиня идет на смерть, чтобы не предавать своего мужа, и в то же время своей смертью предает его.

Итак, «мрачная» линия Алкесты представляет собой движение к двусмысленности и парадоксам. Жизнь оказывается подобной смерти, добродетельный Адмет – бессовестным виновником смерти жены, подвиг Алкесты лишается своего спасительного смысла. Какое значение может иметь такое развитие действия?

Грегори полагает, что причина «утраты разграничений» – в том даре Адмету, которого Аполлон добился от богинь судьбы, то есть в возможности

[279] Ср. точное замечание Нокса: «Публика должна чувствовать неуместность обращенных к жене просьб Адмета не умирать… Последний, кто мог бы умолять Алкесту не покидать его, – это ее муж Адмет» (Knox 1979, 334).

[280] Smith 199-203.

избежать смерти. Отсюда Грегори выводит главный урок «Алкесты»: человек не должен противодействовать судьбе, необходимо ведущей его к смерти. Как и фон Фритц, Грегори должна как-то соотнести со своей интерпретацией «мрачной» линии историю спасительного вмешательства Геракла и счастливый конец. В отличие от немецкого ученого, однако, она отрицает смысловой контраст между двумя частями и видит пьесу как «органическое целое», а 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![281] Нет нужды опровергать эту точку зрения. Разумеется, 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 продолжат 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. К такому описанию сейчас и стоит обратиться.

Пролог трагедии начинается речью Аполлона, излагающего предысторию событий, которые предстоит увидеть зрителям. Первые слова его – о череде последовательных актов отмщения и возмездия: Аполлон был наказан службой у Адмета за убийство циклопов, являвшееся местью Зевсу за убийство сына Аполлона Асклепия. Этот ряд наказаний начался с того, что Асклепий спасал людей от смерти и этим нарушал естественный порядок в

[281] Gregory 1979, 268-269.

мире (1-7). Непременное следование убийства за убийством подчеркивается повтором глагола κτείνειν «убивать»:[282]

> Ζεὺς γὰρ κατακτὰς παῖδα τὸν ἐμὸν αἴτιος
> Ἀσκληπιόν, στέρνοισιν ἐμβαλὼν φλόγα·
> οὗ δὴ χολωθεὶς τέκτονας[283] Δίου πυρὸς
> κτείνω Κύκλωπας·
>
> Виновен Зевс, убивший сына моего,
> Асклепия, бросив пламя ему в грудь.
> Разгневавшись за него, я убиваю плотников Зевсова огня,
> Киклопов (3-6);

а последнее наказание (καί με θητεύειν πατὴρ / θνητῷ παρ' ἀνδρὶ τῶνδ' ἄποιν' ἠνάγκασεν «и отец принудил меня в искупление этого поденничать у смертного человека», 6-7) обозначено глаголом ἀναγκάζειν, имеющим

---

[282] У такого повествования, связывающего с помощью повторения κτείνειν случаи возмездия в единую цепочку, есть интересные параллели. Во-первых, старший современник Еврипида мифограф Ферекид Лероcский в очень похожей форме излагает тот же миф об убийстве Асклепия и вслед за тем киклопов: κτείνει δὲ αὐτοὺς Ἀπόλλων Διὶ μεμφθεὶς, ὅτι κτείνει Ζεὺς Ἀσκληπιὸν τὸν παῖδα αὐτοῦ κεραυνῷ ἐν Πυθῶνι. ἀνίστη γὰρ ἰῶμενος τοὺς τεθνεῶτας «Их [в версии Ферекида – детей Киклопов] убивает Аполлон, обвинив Зевса в том, что Зевс убивает его сына Асклепия в Дельфах – поскольку тот, исцеляя, воскрешал умерших» (Ферекид fr. 35a Jacoby = схолии к «Алкесте» ст. 1). Еще один пассаж, из «Илиады», мог быть непосредственным образцом для данного места в «Алкесте». В начале 15 песни Зевс рассказывает Гере, каков должен быть дальнейший ход событий в Троянской войне. Ахилл отправит на помощь теснимым троянцами ахейцам Патрокла; затем Патрокла сразит Гектор, и желая отомстить за погибшего друга, в бой вступит сам Ахилл, которому суждено убить Гектора: τὸν δὲ κτενεῖ ἔγχεϊ φαίδιμος Ἕκτωρ / <…>/ τοῦ δὲ χολωσάμενος κτενεῖ Ἕκτορα δῖος Ἀχιλλεύς «Его (Патрокла) убьет копьем сияющий Гектор / <…> / и разгневавшись за него, убьет Гектора божественный Ахилл» (15.65-68). Череда убийств здесь (κτενεῖ … κτενεῖ) напоминает череду убийств в «Алкесте» (κατακτάς ... κτείνω), а последний стих (τοῦ δὲ χολωσάμενος κτενεῖ) построен совершенно как рассматриваемые стихи «Алкесты» (οὗ δὴ χολωθεὶς … κτείνω) – он также начинается с относительного местоимения, указывающего на персонажа, гибель которого вызвала гнев; за ним следует аористное причастие от χολόομαι и глагол κτείνειν.

[283] Слово τέκτονας фонетически перекликается с κτείνω; эта перекличка, возможно, помещает в один ряд с убийствами, отмечаемыми повтором глагола κτείνειν, и создание молнии.

значение принуждения и необходимости. Тем самым, Еврипид вводит темы, характеризующие существование мира в первой, мрачной части – мира, подчиненного принципу неизбежной компенсации.

В следующих стихах Аполлон сообщает о благочестивом приеме, который оказал ему Адмет, и о том, как он вознаградил за это Адмета, храня его дом и уговорив Мойр – богинь судьбы – подарить ему жизнь тогда, когда ему предстояло умереть:

ἐλθὼν δὲ γαῖαν τήνδ' ἐβουφόρβουν ξένῳ,
καὶ τόνδ' ἔσῳζον οἶκον ἐς τόδ' ἡμέρας.
ὁσίου γὰρ ἀνδρὸς ὅσιος ὢν ἐτύγχανον
παιδὸς Φέρητος, ὃν θανεῖν ἐρρυσάμην,
Μοίρας δολώσας

Придя в эту страну, я пас коров для друга
И хранил этот дом вплоть до этого времени дня.
Ведь сам благочестивый, я встретил благочестивого человека –
Сына Ферета, которого я избавил от смерти,
Обманув Мойр (8-12).

В отношениях между Аполлоном и Адметом также действует закон компенсации, но совсем другого, противоположного рода. Аполлон отвечает милостью на милость, благодеянием на благодеяние; такие взаимные благодеяния обозначались словом χάρις. Отличие обмена милостью от закона возмездия – не только в позитивной окраске, но и в том еще, что он происходит не механически, не с неизбежностью и не по принуждению, а предполагает всякий раз проявление доброй воли. Все следующие поступки персонажей «Алкесты» являются примерами χάρις, и само это слово неоднократно повторяется в пьесе. Алкеста оказывает Адмету милость, решившись умереть за него. За это она просит Адмета об ответной милости:

σὺ νῦν μοι τῶνδ' ἀπόμνησαι χάριν·
αἰτήσομαι γάρ σ' – ἀξίαν μὲν οὔποτε·
ψυχῆς γὰρ οὐδέν ἐστι τιμιώτερον –
δίκαια δ', ὡς φήσεις σύ·

Окажи мне милость за это.
Я попрошу тебя – не о равной милости,
Потому что нет ничего ценнее жизни –
Но просьба будет справедлива, как ты и сам признаешь (299-302);

а именно – не брать себе новой жены. Адмет готов не просто выполнить ее просьбу – он желает оказать Алкесте еще большую милость, обещая навсегда погрузить свой дом в траур, в постель к себе положить статую Алкесты и думать только о той минуте, когда он вновь соединится с женой в могиле. Еще один обмен милостями происходит между Адметом и Гераклом. Адмет несмотря на траур принимает у себя Геракла, и Геракл желает отблагодарить Адмета:

δεῖ γάρ με σῶσαι τὴν θανοῦσαν ἀρτίως
γυναῖκα κἀς τόνδ' αὖθις ἱδρῦσαι δόμον
Ἄλκηστιν, Ἀδμήτῳ θ' ὑπουργῆσαι χάριν

Я должен спасти недавно умершую
Женщину и вновь поселить ее в этом доме –
Алкесту, и воздать милость Адмету (840-842);

εἰ γὰρ τοσαύτην δύναμιν εἶχον ὥστε σὴν
ἐς φῶς πορεῦσαι νερτέρων ἐκ δωμάτων
γυναῖκα καί σοι τήνδε πορσῦναι χάριν

Если бы я обладал такой силой, чтобы
Вывести твою жену из низшего дома
На свет и доставить тебе такую милость (1072-1074).

Большинство из случаев χάρις, однако, окрашены отнюдь не только в позитивные тона. Выше мы говорили уже об амбивалентности, свойственной мрачной трагической линии «Алкесты», и теперь необходимо добавить, что в первую очередь эта амбивалентность затрагивает тему χάρις. Слово χάρις этимологически связано со словами, имеющими значение радости – χαρά «радость», χαίρειν «радоваться», и в собственном смысле обозначает действие или качество, доставляющие удовольствие и радость.[284] Потому 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 Еврипида.[285] 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? Грегори полагает, что причина ее – в содержании подарка Аполлона, в попытке нарушить естественный ход вещей, обязательно предполагающий

[284] О. Лев (Loew 1908) описал значение χάρις как factum laetificans и res laetificans. См. также Parker 1998, 108-109, MacLachlan 1993, 4-5.

[285] Эсхил «Прометей» 545, «Агамемнон» 1545, «Хоэфоры» 42, Еврипид «Ифигения в Тавриде» 566, «Финикиянки» 1757.

смерть. Как мы видели, этот ответ не может быть верен, поскольку он никак не согласуется с однозначно негативной оценкой смерти во всей трагедии и с радостью в финале трагедии, когда смерть оказывается побеждена. Некоторые другие критики, также обращающие внимание на амбивалентность в оценке событий и поступков в «Алкесте», считают, что она не имеет никакой конкретной причины, но внутренне присуща реальности, изображаемой в пьесе; «Алкеста», по их мнению, вскрывает неоднозначность нравственных понятий – тех понятий, которые принято воспринимать как безусловно позитивные. Так понимает «Алкесту» Маклахлен, описывающая амбивалентность χάρις,[286] примерно так же прочитывают пьесу Скодел и Голдфарб, обращающие внимание на амбивалентность близких к χάρις понятий φιλία и ξενία.[287] Но этим критикам также приходится столкнуться с проблемой финального переворота в действии: последняя χάρις, оказанная Гераклом Адмету, последний жест дружбы – возвращение Алкесты – не несет в себе уже никакой амбивалентности, это событие бесспорно положительное и радостное. Ни один из критиков не дает убедительного ответа на этот вопрос. Маклахлен, следуя сторонникам «иронической» интерпретации, несостоятельность которой я попытался показать выше, видит авторскую иронию в этом последнем акте χάρις – по ее мнению, Адмет не заслуживает финальной радости.[288] Также «иронически» понимает финал и Голдфарб: с его точки зрения, победа Геракла над смертью – событие невозможное и неправдоподобное, и потому оно не разрешает, а лишь подчеркивает трагическую противоречивость первой, мрачной линии пьесы.[289] Такое суждение, основанное на довольно наивном представлении о правдоподобии (как будто искусство может только копировать реальность, изображая физически возможные события, и не может через события сказочные

[286] MacLachlan 1993, 153-154.

[287] Scodel 1979, Goldfarb 1992, см. также Schein 1990b.

[288] MacLachlan 1993, 154.

[289] Goldfarb 1992, 124-125.

выражать символические смыслы), никак не может быть верным. Скодел принимает финал всерьез; по ее мнению, счастливый финал свидетельствует о том, что хотя традиционные моральные нормы и вступают в конфликты и противоречия, их позитивное моральное значение все же не подвергается сомнению.[290] Этот взгляд делает мир драмы довольно хаотичным: амбивалентность возникает и разрешается, по сути дела, беспричинно, без всякой драматической логики, вследствие только лишь желания автора сначала вскрыть неоднозначность нравственных ценностей, а затем утвердить их положительное значение.

В действительности, амбивалентность χάρις в мрачной части драмы не отражает особенность мира вообще, а возникает по вполне определенной причине. Как я сказал выше, в первых стихах пролога милость противопоставлена другому варианту отношений, также предполагающему компенсацию, – неизбежному возмездию. Они сразу же вступают в конфликт друг с другом.[291] Аполлон делает подарок Адмету, избавляя его от смерти, но этот дар сразу же подчиняется закону возмездия – подобно тому, как Асклепий должен был лишиться жизни за воскрешение мертвых, так и жизнь Адмета должна быть оплачена жизнью другого, близкого ему человека (Ἄδμητον ᾅδην τὸν παραυτίκ' ἐκφυγεῖν, / ἄλλον διαλλάξαντα τοῖς κάτω νεκρόν, 13-14). Действие этого закона описывается словами со значением предопределенности, неизбежности и точной меры. В конце своей речи, начинающей пролог, Аполлон говорит о наступлении дня, когда Алкесте предопределено умереть (τῇδε γάρ σφ' ἐν ἡμέρᾳ / θανεῖν <u>πέπρωται</u> καὶ μεταστῆναι βίου, 20-21), и сообщает о появлении пришедшего за Алкестой бога смерти, который <u>συμμέτρως</u> δ' ἀφίκετο, / <u>φρουρῶν</u> τόδ' ἦμαρ ᾧ θανεῖν αὐτὴν <u>χρεών</u> (26-27). Во второй части пролога, в споре с богом смерти, Аполлон пытается преодолеть эту роковую неизбежность. Он стремится

[290] Scodel 1979, 56.

[291] О конфликте между χάρις и возмездием писала Бернетт (Burnett 1965); однако поскольку Бернетт не видит трагизма и амбивалентности первой, мрачной части пьесы, для нее «Алкеста» изображает бесспорную и однозначную победу χάρις (Burnett 1965, 253-254).

убедить своего собеседника оказать ему милость (οὔκουν δοκεῖ σοι τήνδε μοι δοῦναι χάριν; 60) и не уводить Алкесту в царство Аида, но смерть неумолима, и Аполлон вынужден отступить и в бессилии покинуть дом Адмета и Алкесты. В этой сцене вновь действия бога смерти, который исполняет закон возмездия, обозначены словами, указывающими на непреложность и обязательность:

{Απ.} λαβὼν ἴθ'· οὐ γὰρ οἶδ' ἂν εἰ πείσαιμί σε.
{Θα.} κτείνειν γ' ὃν ἂν χρῇ; τοῦτο γὰρ τετάγμεθα (48-49).

Милость Аполлона не может преодолеть закона непременного возмездия, с неизбежностью влекущего за собой смерть героини. Именно такова причина амбивалентности в первой части пьесы. 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.

Предопределенность и неминуемость гибели Алкесты не раз подчеркивается еще и прежде самой ее смерти, создавая ту самую утрату разграничения между жизнью и смертью, о которой писала Грегори (Алкеста еще жива, но обречена, день ее гибели наступает, и потому она в то же самое время и мертва). Например, в пароде хор говорит о тщетности любых попыток спасти жизнь Алкесты: все обращения к оракулам или к алтарям

богов бесполезны, смерть все равно настанет (112-121); один лишь Асклепий мог воскрешать умерших, но его сразила молния Зевса (122-131). Тема неизбежной гибели звучит и в других хоровых песнях. В первом стасиме хор признает, что исход ясен, но все же умоляет богов, сохраняя некоторую надежду на их силу:

δῆλα μέν, φίλοι, δῆλά γ', ἀλλ' ὅμως
θεοῖσιν εὐχώμεσθα· θεῶν
γὰρ δύναμις μεγίστα

Ясно, друзья, ясно, но все же
Давайте молиться богам – велика
Сила богов (218-219).

Во втором стасиме, после смерти Алкесты, никакой надежды уже не остается, и хор высказывает лишь неисполнимое фантастическое пожелание вернуть Алкесту назад из царства Аида:

εἴθ' ἐπ' ἐμοὶ μὲν εἴη,
δυναίμαν δέ σε πέμψαι
φάος ἐξ Ἀίδα τεράμνων
καὶ Κωκυτοῖο ῥεέθρων
ποταμίᾳ νερτέρᾳ τε κώπᾳ

Если бы это было в моей власти
И если бы я мог привезти тебя
На свет из чертогов Аида
И от потоков Коцита
Речным подземным веслом (455-459).

И, наконец, четвертый стасим венчает мрачную линию пьесы гимном богине неизбежности Ананке. Нет никаких средств, которые могли бы одолеть ее, она сильнее всего (κρεῖσσον οὐδὲν Ἀνάγκας «ничего нет сильнее Неизбежности», 965), Зевс исполняет свои решения только вместе с нею (καὶ γὰρ Ζεὺς ὅ τι νεύσῃ, / σὺν σοὶ τοῦτο τελευτᾷ «все, что Зевс решит, / он исполняет вместе с тобою», 978-979), и вот теперь в ее путах, из которых невозможно вырваться, оказались Алкеста и Адмет (καὶ σ' ἐν ἀφύκτοισι χερῶν εἷλε θεὰ δεσμοῖς «и тебя [Адмета] охватила богиня путами, из которых не убежать», 984). Контраст между милостью, которую оказывают друг другу персонажи «Алкесты», и холодной неумолимостью Ананки – тот контраст, который был обозначен в прологе, в сцене столкновения Аполлона и бога смерти – продолжается и здесь. Первая часть стасима, его первая строфическая пара, посвящена Неизбежности, могучей и вместе с тем безразличной к людям, а во второй паре воспевается добродетель Алкесты, отдавшей свою жизнь за мужа. Создаваемый благодаря такой композиции стасима контраст подчеркивается характеристикой Неизбежности, завершающей первую часть: οὐδέ τις ἀποτόμου λήματός ἐστιν αἰδώς «Ее крутой нрав не знает стыда» (982). αἰδώς «стыд» – это чувство, которое совершенно несвойственно смерти и Неизбежности, но которое присуще героям пьесы, которое движет ими, когда они оказывают друг другу милости и благодеяния (об Адмете – 601; 659; 823; 857)

Четвертый стасим провозглашает вроде бы окончательную победу роковой неизбежности над χάρις. По мнению Грегори, утверждая неумолимость смерти, хор выражает здесь главную идею пьесы.[292] Однако на самом деле эта песня призвана оттенить неожиданный поворот, который случится сразу же после нее.[293] Геракл окажется способен победить прежде неодолимую смерть и вырвет из ее рук Алкесту, избавив мир драмы от несчастий, горя и нравственной амбивалентности. Если в первой части пьесы

[292] Gregory 1979, 269.

[293] Lloyd 1985, 124.

торжествует необходимость над милостью, то в финале побеждает χάρις. Нам необходимо теперь ответить на вопрос, как соотносятся друг с другом две главные линии пьесы, мрачная и светлая, что отличает светлую линию от мрачной и что позволяет силам добра в конце концов одержать победу. Ответив на этот вопрос, мы сможем объяснить целостность произведения и понять его идейный замысел.

Прежде всего, стоит обратить внимание на очевидную симметрию между мрачной и радостной линией «Алкесты». Аналогия между ними зиждется на сходстве основных фактов и функций персонажей. Обе линии ведут к перемене в судьбе Адмета, и эти перемены проистекают 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).[294] Сходство роли гостеприимного хозяина, в которой выступает Адмет по отношению и к Аполлону, и к Гераклу, является главной темой третьего стасима. Сначала хор воспевает здесь всегда присущую Адмету добродетель: ὦ πολύξεινος καὶ ἐλεύθερος ἀνδρὸς ἀεί ποτ' οἶκος «Всегда гостеприимный дом! Дом благородного человека!» (569), а затем вспоминает и сопоставляет два ее примера, в ситуации с Аполлоном: σέ τοι καὶ ὁ Πύθιος εὐλύρας Ἀπόλλων / ἠξίωσε ναίειν «И Пифиец благолирный Аполлон удостоил тебя / своим

[294] Понятия χάρις и ξενία связывались между собой неоднократно. Например, Фукидид (2.13.1), описывая вторжение спартанцев в Аттику, сообщает о том, что отношения гостеприимства, связывавшие Перикла и спартанского царя и полководца Архидама, заставляли Перикла предполагать, что тот окажет ему милость и не станет разорять его имения: Περικλῆς ὁ Ξανθίππου στρατηγὸς ὢν Ἀθηναίων δέκατος αὐτός, ὡς ἔγνω τὴν ἐσβολὴν ἐσομένην, ὑποτοπήσας, ὅτι Ἀρχίδαμος αὐτῷ ξένος ὢν ἐτύγχανε, μὴ πολλάκις … βουλόμενος χαρίζεσθαι τοὺς ἀγροὺς αὐτοῦ παραλίπῃ καὶ μὴ δῃώσῃ «Перикл, сын Ксантиппа, один из десяти стратегов, когда узнал, что будет вторжение, подозревал, что Архидам, связанный с ним узами гостеприимства, пожалуй, не тронет и не опустошит его полей, желая оказать ему милость». В «Эдипе в Колоне» Софокла хор говорит Тесею о том, как вознаградит его Эдип за оказанный ему прием, словами: Ὁ γὰρ ξένος σε καὶ πόλισμα καὶ φίλους ἐπαξιοῖ / δικαίαν χάριν παρασχεῖν παθών «Гость считает правильным оказать ответную милость и тебе, и городу, и друзьям за то, что вы для него сделали» (1496-1497); см. Edmunds 1996, 133-134.

пребыванием» (570-1) и с Гераклом: καὶ νῦν δόμον ἀμπετάσας / δέξατο ξεῖνον νοτερῷ βλεφάρῳ «И сейчас, распахнув двери, / он [Адмет] с мокрыми глазами принял гостя» (597-8). 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.[295] Именно такова первая оценка хора, который говорит Адмету:

τί δρᾷς; τοιαύτης συμφορᾶς προκειμένης,
Ἄδμητε, τολμᾷς ξενοδοκεῖν; τί μῶρος εἶ;

Что ты делаешь? Когда у нас такое несчастье,

[295] Амбивалентность этого поступка проистекает от конфликта двух нравственных обязанностей – соблюдать траур и принять друга, см. Goldfarb 1992, 123-124. В то же время сложно согласиться с мнением некоторых исследователей (Scodel 1979, 61, Goldfarb 1992, 116) о том, что Еврипид выстраивает в «Алкесте» иерархию обязанностей, в которой дальние отношения (отношения хозяина-гостя) оказываются важнее и сильнее близких (мужа-жены, сына-отца). Адмет не предпочитает Геракла Алкесте, он пытается найти выход в ситуации, где сталкиваются разные обязанности, и соблюсти сразу же и долг преданного мужа, и долг гостеприимного хозяина. Конфликты между противоречащими друг другу нравственными требованиями Еврипид изображает и в других трагедиях – например, в «Ипполите» каждый поступок каждого персонажа обусловлен чувством αἰδώς и в то же время является нарушением αἰδώς, см. третью главу первого раздела.

Адмет, ты осмеливаешься (τολμᾷς) принимать гостей? Ты сошел с ума? (551-2).

Амбивалентность ситуации Еврипид подчеркивает, употребляя здесь глагол τολμᾶν «дерзать, осмеливаться» – глагол, который проходит сквозь всю трагедию и применяется к поступкам всех персонажей.[296] Этот глагол может выражать две противоположные оценки, как позитивную, описывая поступок смелый, предполагающий презрение к опасности, так и негативную, характеризуя поступок как отчаянный и дерзкий, происходящий от презрения к моральным нормам. В данном месте τολμᾶν употреблен в негативном смысле, однако уже в ближайшем, третьем стасиме происходит переоценка его. Здесь хор восхваляет тот же поступок, усматривая в нем проявление особенного благородства: τὸ γὰρ εὐγενὲς ἐκφέρεται πρὸς αἰδῶ «Благородное увлекается к почтительности» (600-601).

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). Именно так ведет себя Геракл в гостях у Адмета в момент, когда дом Адмета погружен в траур – когда он, хотя и не зная о смерти Алкесты, но все же видя скорбь хозяина, «осмелился» войти, как говорит слуга Адмета, употребляя в негативном смысле все тот же повторяющийся глагол τολμᾶν:

ὃς πρῶτα μὲν πενθοῦντα δεσπότην ὁρῶν
ἐσῆλθε κἀτόλμησ' ἀμείψασθαι πύλας.

[296] τολμή, τλῆναι, 461-3, 624, 741 об Алкесте; 551f. об Адмете, оказавшем прием Гераклу; 837 о подвиге Геракла. См. Wilson 1968, 3-4.

Во-первых, видя, что господин в трауре,
Он вошел и осмелился пройти в двери (752).

Двойственность поведения Геракла, однако, в одном важном отношении отличается от двойственности в положении и поступках Адмета – т.е. от той двойственности, которая господствует в трагедии вследствие дара Аполлона. Та, прежняя двойственность порождалась изменением ситуации и развитием действия. Она неожиданно возникала в самом драматическом движении пьесы, заставляя переоценить или хотя бы поставить под сомнение понятия, которые прежде казались незыблемыми, – такие, как желанность жизни или добродетельность Адмета. Такую амбивалентность, обусловленную движением действия, можно назвать амбивалентностью динамической. Двойственность Геракла, напротив, не подчинена развитию драмы, но задана изначально, она присутствует не в меняющейся ситуации, а в постоянном характере персонажа, и ее можно назвать статической. Динамическая амбивалентность вообще свойственна трагедиям, поскольку трагедии часто «взрывают» привычные, будто бы ясные и безусловные представления о мире. Что же касается статической амбивалентности, то она, особенно в том виде, в котором мы встречаем ее в «Алкесте», как двойственность высокого и низкого, добродетели и наслаждения, заставляет нас вспомнить о другом жанре, следы которого часто ищут в «Алкесте», – о сатировой драме.

В статьях о «Циклопе»[297] я попытался показать, что главные сквозные темы этой пьесы, дружба и свобода, воплощены в образах Одиссея и Силена с сатирами в двух своих вариантах, высоком и низком, которые, при всем их контрасте, гармонично сочетаются друг с другом, будучи противопоставлены вообще лишенному этих качеств Циклопу. Эту, статическую амбивалентность высокого и низкого я сравнил с динамической

[297] Никольский 2008, Nikolsky 2009, Nikolsky 2011.

амбивалентностью, которую те же понятия дружбы и свободы несут в себе в некоторых трагедиях Еврипида (например, в «Медее», «Гераклидах» и «Гекубе»), и предположил, что гармонизированная статическая амбивалентность в сатировой драме могла служить разрешением динамического кризиса, создаваемого в предшествовавших ей трагедиях.

Если эта гипотеза верна, то в «Алкесте» мы сталкиваемся с двойной структурой, сразу и трагической, порождающей амбивалентность в ходе действия, и сатирической, освобождающей мир драмы от кризиса через иную, статическую амбивалентность высокого и низкого, присутствующую в образе Геракла. Такое объяснение структуры может служить ответом на старый и постоянно обсуждаемый вопрос, есть ли в «Алкесте» какие-либо признаки сатировой драмы. Дело в том, что, согласно античному свидетельству – сохранившимся в рукописях «Алкесты» дидаскалиям (данным о ее постановке), эта пьеса шла в представлении четвертой, занимая место, обычно отводившееся сатировой драме, и поэтому, хотя она названа была трагедией, могла быть в чем-то близка и сатировой драме. «Эта драма довольно сатирическая», говорит о ней античный ученый.

Сатирический элемент в «Алкесте» часто связывают с образом Геракла, который имеет здесь явно нетрагические бурлескные черты. Геракл нередко появлялся в таком облике в сатировых драмах[298] (как, например, в «Геракле в Тенаре» Софокла, в «Силее» Еврипида, в «Омфале» Иона), выполняя при этом типичную для этого жанра функцию спасителя от чудовища – так же, как в «Алкесте» он спасает от божества смерти. Таким образом, двойственность высокого и низкого, героического и бурлескного, которая есть в Геракле «Алкесты», вполне можно связать с сатировой драмой. Геракл

[298] О Геракле в сатировых драмах см. Galinsky 1972, 81 сл.

словно соединяет в себе те две противоположности, которые в «Циклопе» представлены в двух разных образах – Одиссея и Силена.[299]

Если в «Циклопе» Еврипид показывает два варианта тем дружбы и свободы, то здесь в образе Геракла мы встречаем две формы, возвышенную и низменную, еще одного качества – мужества. При первом своем появлении на сцене Геракл рассказывает о подвиге, который ему предстоит совершить – он отправляется во Фракию, в страну бистонов, за конями-людоедами, принадлежащими царю Диомеду. Хор предостерегает Геракла: чтобы завладеть конями, нужно сразиться с их хозяином (486), в этом сражении можно и погибнуть (488), и сами кони опасны (492, 494). Ответы Геракла свидетельствуют о его храбрости: он не может уклониться от предстоящих ему трудов и подвигов (ἀλλ' οὐδ' ἀπειπεῖν μὴν πόνους οἷόν τ' ἐμοί «Невозможно мне отказаться от трудов», 487), это не первое его сражение (οὐ τόνδ' ἀγῶνα πρῶτον ἂν δράμοιμ' ἐγώ «Не первый это забег, который я побегу», 489), судьба его тяжела (καὶ τόνδε τοὐμοῦ δαίμονος πόνον λέγεις· / σκληρὸς γὰρ αἰεὶ καὶ πρὸς αἶπος ἔρχεται «И этот труд, о котором ты говоришь, подходит моей судьбе: она всегда сурова и идет круто вверх», 499-500), но никто никогда не увидит его дрожащим от страха (ἀλλ' οὔτις ἔστιν ὃς τὸν Ἀλκμήνης γόνον / τρέσαντα χεῖρα πολεμίαν ποτ' ὄψεται «Но нет никого, кто сможет когда-либо увидеть, как рожденный Алкменой содрогнется перед вражеской рукой», 505-506). В следующей сцене, появляясь пьяным и объясняя свое отношение к жизни и смерти слуге Адмета, Геракл являет нам ту же храбрость, только уже в сниженном ее варианте. Всем смертным, говорит он, предстоит умереть, мы не можем знать, будем ли мы еще живы завтра, потому мы должны мужественно отбросить все мысли о смерти, презреть ее и радоваться каждому дню нашей жизни (εὔφραινε σαυτόν, πῖνε, τὸν καθ' ἡμέραν / βίον λογίζου σόν, τὰ δ' ἄλλα τῆς τύχης «Радуйся, пей и считай, что твоя – жизнь

[299] Не исключено, кстати, что именно сатирическая двойственность Геракла, одновременно преданного и героической доблести, и низменным удовольствиям, сделала его подходящим персонажем для знаменитой моралистической аллегории Продика о выборе между добродетелью и пороком.

сегодня, а все остальное – принадлежит судьбе», 788-789), предаваться любовным утехам (τίμα δὲ καὶ τὴν πλεῖστον ἡδίστην θεῶν / Κύπριν βροτοῖσιν· εὐμενὴς γὰρ ἡ θεός «Почитай и самую приятную богиню для смертных – Киприду, ведь эта богиня милостива», 790-791) и пить (οὔκουν τὴν ἄγαν λύπην ἀφεὶς / πίῃ μεθ' ἡμῶν «Оставь свою чрезмерную печаль и пей с нами», 794-795).

В конце концов именно это мужество и презрение к смерти, которое явилось нам в двух формах, позволит Гераклу совершить новый подвиг – сразиться с богом смерти и вернуть к жизни Алкесту.

Две линии «Алкесты», трагическая с ее динамической амбивалентностью и сатирическая, разрешающая трагический кризис через статическую амбивалентность высокого и низкого, не следуют одна за другой, но сосуществуют на протяжении всей драмы, так что эпизод из одной линии чередуется с эпизодом из другой. [300] После прощального разговора Алкесты с Адметом происходит первая встреча Адмета с Гераклом; затем возвращается трагическое движение в агоне Адмета с Феретом, выявляющем моральную двойственность положения Адмета – и сразу за ним сатирическую линию продолжает пир Геракла; далее следует сцена возвращения Адмета с похорон, в которой горе Адмета достигает своего предела – и ее сменяет сцена возвращения чудесно спасенной Алкесты. Освобождение от трагической амбивалентности откладывается вплоть до последней сцены, и даже ее Еврипид строит так, чтобы двойственность сохранялась до самого конца. Геракл, приведя Алкесту, скрывает от Адмета, что это его жена, и просит, чтобы он оставил ее в своем доме. Адмет, который перед смертью Алкесты обещал ей не принимать к себе в дом женщин, в очередной раз попадает в двойственное положение – он должен или нарушить обещание, или отвергнуть просьбу друга. На этот раз, однако, после победы Геракла над смертью двойственность существует лишь вследствие лукавой игры и дружеского шутливого обмана. Никакого

[300] См. Гаспаров 1997, 470.

трагического противоречия в этой ситуации уже нет: женщина, которую введет в дом Адмет, и есть его жена Алкеста.

Поскольку структуру «Алкесты» определяет параллелизм и контраст двух драматических движений, то именно здесь, в отношениях между ними, и следует искать разгадку главной темы произведения. Противоположность этих двух линий создается, конечно, не тем, что сначала Адмету напрасно дарят жизнь, а затем забирают ее назад, восстанавливая естественный ход вещей, как предположила Дж. Грегори. 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, как мы видим, кроется прежде всего в фигурах спасителей. Только Геракл смог избавить Адмета от горя, как утверждает сам Адмет в конце трагедии: σὺ γὰρ δὴ τἄμ' ἀνώρθωσας μόνος «Только ты один исправил мои дела» (1138). Контраст между Гераклом и Аполлоном является структурным и смысловым центром драмы, и его интерпретация должна дать ключ к истолкованию всей драмы в целом.

Роль Геракла тем более важна, что, насколько мы можем судить, этот персонаж и связанный с ним мотив гостеприимства Адмета были впервые введены в мифологический сюжет об Алкесте и Адмете именно здесь, в «Алкесте».[301] Хотя у нас слишком мало ранних источников об этом мифе, тем не менее мы можем предполагать, что ядром его была история о том, как благодаря вмешательству Аполлона Алкесте было позволено умереть вместо Адмета. Эти события упоминаются в «Эвменидах» Эсхила, где Эринии упрекают Аполлона в непочтительности к старшим богам и в качестве

[301] Мнение о том, что Геракла ввел в историю об Алкесте Еврипид, высказывали Ebeling 1898, Conacher 1968, 332-333, Conacher 1988, 34, Galinsky 1972, 67, Lush 2008, 42-44.

примера напоминают ему о том, как он в доме Ферета напоил богинь судьбы и заставил их подарить жизнь своему любимцу Адмету:

{Хо.} τοιαῦτ' ἔδρασας καὶ Φέρητος ἐν δόμοις·
Μοίρας ἔπεισας ἀφθίτους θεῖναι βροτούς.
{Ап.} οὔκουν δίκαιον τὸν σέβοντ' εὐεργετεῖν,
ἄλλως τε πάντως χὤτε δεόμενος τύχοι;
{Хо.} σύ τοι παλαιὰς διανομὰς καταφθίσας
οἴνῳ παρηπάφησας ἀρχαίας θεάς

(Хор) Ты сделал это и в доме Ферета:
Ты убедил Мойр сделать смертных негибнущими.
(Аполлон) Но разве не справедливо благодетельствовать тому, кто почтителен,
Особенно когда он в чем-то нуждается?
(Хор) Так смотри, ты уничтожил старинные установления,
Когда вином обольстил древних богинь («Эвмениды» 723-728).

Данный пассаж, несомненно схожий с рассказом Аполлона в прологе «Алкесты»,[302] возможно, отсылает к пьесе «Алкеста» старшего современника Эсхила Фриниха.[303] Об «Алкесте» Фриниха мы также знаем, что из нее Еврипид заимствовал образ бога смерти, пришедшего к ложу Алкесты, чтобы

[302] Ср. рассказ Аполлона в прологе «Алкесты» о том, как ему удалось обмануть богинь судьбы: ὁσίου γὰρ ἀνδρὸς ὅσιος ὢν ἐτύγχανον / παιδὸς Φέρητος, ὃν θανεῖν ἐρρυσάμην, /Μοίρας δολώσας «Ведь сам благочестивый, я встретил благочестивого человека – сына Ферета, которого я избавил от смерти, обманув Мойр» (10-12); помимо сюжетного совпадения Аполлон одинаково в обоих текстах восхваляет Адмета (ср. τὸν σέβοντα в «Эвменидах» и ὁσίου ἀνδρὸς в «Алкесте»). О параллелях между спором Аполлона и бога смерти в прологе «Алкесты» и спором между Аполлоном и Эриниями в «Эвменидах» см. Parker 2007, 50.

[303] История Аполлона и Адмета упомянута у Эсхила очень кратко, поэтому естественно предположить, что автор рассчитывает на хорошее знание публикой этого мифа. Поскольку миф не был популярен в первой половине 5 века, возможно, зрители должны были узнать его именно из «Алкесты» Фриниха. См. Dale 1954, XIII, а также Lloyd-Jones 1990, 231.

состричь локон с ее головы в знак ее посвящения подземным богам (Сервий ad Verg. Aen . 4. 694). Все эти свидетельства относятся к первой части истории, и ни одно из них ничего не сообщает о Геракле. Из пьесы Фриниха мы также располагаем одним небольшим фрагментом, в котором многие исследователи видят описание схватки Геракла с богом смерти.[304] Гесихий в своем словаре приводит к слову ἀθαμβὲς цитату из «Алкесты» Фриниха: σῶμα δ' ἀθαμβὲς †γυοδόνιστον† τείρει. Слово γυοδόνιστον несомненно испорчено, и наиболее вероятной конъектурой является γυιοδόνητον «сотрясаемое в членах»; смысл фразы получается тогда следующим: «Он терзает бесстрашное тело, так что оно сотрясается в членах». Дэйл полагает, что подлежащим в этом предложении является бог смерти и что здесь описывается момент схватки, в который герой временно уступает. Однако глагол τείρω обычно не обозначает активного физического действия; он всегда употребляется по отношению к болезненному воздействию некоей постоянно присутствующей причины (старости, болезни, раны, стрелы в теле и т.п.).[305] Поэтому естественнее было бы не относить эту сцену к Гераклу, чье участие в пьесе к тому же никак более не засвидетельствовано, а счесть, что речь идет о воздействии приближающейся смерти на тело Алкесты.[306]

Конечно, отсутствие упоминаний об участии Геракла в мифе об Алкесте и Адмете ранее Еврипида еще не является строгим доказательством того, что эту версию сочинил Еврипид. Более сильным аргументом можно счесть пассаж из «Пира» Платона, где Алкесту возвращает в мир живых не Геракл, а сами боги, восхищенные ее поступком:

---

[304] Lesky 1925, 34-35, 63, 82-84, Dale XIII-XIV, Burnett 1971, 32 и прим. 8, Parker 2007, XVI.

[305] Старость – «Илиада» 4.315, стрела – «Илиада» 13.251, рана – «Илиада» 16.510, дурной запах – «Одиссея» 4.441, заботы – Мимнерм 1.7. Если даже «терзают» враги, как, например, в «Илиаде» 6.255, 8.102, 24.489, то речь идет не о каких-то конкретных их действиях, а об общей усталости от тяжелого боя.

[306] К такому же выводу приходит и Lush 2008, 43): «Если учесть совершенное отсутствие всяких других свидетельств об участии в этом мифе Геракла, равно как и контекста для этого фрагмента, кажется более вероятным, что речь идет здесь о том, как смерть овладевает Алкестой (т.е. о событии, засвидетельствованном надежно), прежде чем она вернется к Адмету в завершении пьесы».

Καὶ μὴν ὑπεραποθνῄσκειν γε μόνοι ἐθέλουσιν οἱ ἐρῶντες, οὐ μόνον ὅτι ἄνδρες, ἀλλὰ καὶ αἱ γυναῖκες. τούτου δὲ καὶ ἡ Πελίου θυγάτηρ Ἄλκηστις ἱκανὴν μαρτυρίαν παρέχεται ὑπὲρ τοῦδε τοῦ λόγου εἰς τοὺς Ἕλληνας, ἐθελήσασα μόνη ὑπὲρ τοῦ αὐτῆς ἀνδρὸς ἀποθανεῖν, ὄντων αὐτῷ πατρός τε καὶ μητρός, οὓς ἐκείνη τοσοῦτον ὑπερεβάλετο τῇ φιλίᾳ διὰ τὸν ἔρωτα, ὥστε ἀποδεῖξαι αὐτοὺς ἀλλοτρίους ὄντας τῷ ὑεῖ καὶ ὀνόματι μόνον προσήκοντας, καὶ τοῦτ' ἐργασαμένη τὸ ἔργον οὕτω καλὸν ἔδοξεν ἐργάσασθαι οὐ μόνον ἀνθρώποις ἀλλὰ καὶ θεοῖς, ὥστε πολλῶν πολλὰ καὶ καλὰ ἐργασαμένων εὐαριθμήτοις δή τισιν ἔδοσαν τοῦτο γέρας οἱ θεοί, ἐξ Ἅιδου ἀνεῖναι πάλιν τὴν ψυχήν, ἀλλὰ τὴν ἐκείνης ἀνεῖσαν ἀγασθέντες τῷ ἔργῳ

А умереть за другого согласны одни только влюбленные, причем не только мужчины, но и женщины. Достаточное свидетельство этого дала грекам Алкеста, которая одна согласилась умереть за своего мужа, хотя у него были и отец, и мать, которых она настолько превзошла в привязанности к сыну вследствие любви, что показала всем: они только называются родственниками своему сыну, а на деле – чужие ему люди. Когда она совершила этот подвиг, не только люди, но и боги решили, что он столь прекрасен, что, восхитившись им, выпустили ее душу назад из Аида – хотя из многих людей, совершавших многие прекрасные дела, они немногим лишь преподнесли этот почетный дар (179b-c).

Конечно, значение, которое здесь придается эросу, обусловлено темой диалога Платона и никак не предполагалось традиционным мифологическим сюжетом; но само построение сюжета – спасительная жертва Алкесты и затем возвращение на землю самой Алкесты богами – должно отражать господствовавшую версию этого мифа: Платон рассказывает миф слишком кратко и общо, очевидно, рассчитывая на знакомство своих читателей с его основной канвой. Следовательно, даже и после Еврипида версия с Гераклом

не стала основной. В позднейшей мифографической традиции вариант мифа с участием Геракла также оказывается побочным, как можно судить из рассказа в «Мифологической библиотеке» Псевдо-Аполлодора: καὶ αὐτὴν πάλιν ἀνέπεμψεν ἡ Κόρη, ὡς δὲ ἔνιοι λέγουσιν, Ἡρακλῆς <πρὸς αὐτὸν ἀνεκόμισε> μαχεσάμενος Ἅιδῃ «И ее послала обратно Кора, или, как говорят некоторые, ее привел к нему [Адмету] Геракл, сразившись с Аидом» (1.106).

Наконец, решающим аргументом, с моей точки зрения, является само построение «Алкесты» Еврипида. Как я говорил выше, Еврипид создает симметрию между двумя линиями – связанными с Аполлоном и Гераклом. В обоих случаях Адмет выступает в качестве гостеприимного хозяина, и оба раза принимаемый им гость дарит Адмету жизнь. Однако выстраиваемая автором аналогия довольно искуственна. Аполлона никак нельзя назвать гостем, поскольку он был послан к Адмету в наказание и должен был служить у него работником. Качества, за которые Аполлон облагодетельствовал Адмета, названы и в «Эвменидах» Эсхила, и в прологе «Алкесты», и это не гостеприимство, а благочестие (ὅσιος ὤν) и почтительность (ὁ σέβων).[307] В композиции «Алкесты» ясно видно желание автора сблизить две изначально совсем разные ситуации и перенести на Аполлона тот мотив гостеприимства, который правильно описывал только отношения Адмета с Гераклом. Объяснить это можно только одним способом. Еврипиду важно ввести в сюжет об Алкесте изображение исключительного гостеприимства, оказанного Адметом Гераклу,[308] и не

[307] См. Ebeling 1898, 77.

[308] Важность темы гостеприимства подчеркивается в том числе и сквозным мотивом дома Адмета. Гостеприимный дом Адмета все время находится в центре драмы: смерть пытается его опустошить, но гостеприимство хозяина вновь наполняет его и возвращает в него счастье. Адмет теснейшим образом связан со своим домом: все происходящее с ним и все, что он совершает, имеет прямое отношение к его дому, его имя постоянно сочетается со словами, обозначающими дом (из двадцати пяти случаев появления в «Алкесте» имени Адмета почти в половине оно так или иначе связано со словом «дом»); наконец, первые слова трагедии δώματ' Ἀδμήτει', возможно, предлагают этимологию имени Адмета от слова «дом» (с нулевой огласовкой корня, как, например, в словах θεόδμητος, δμώς и δμωή, и с ἀ- intensivum (ἐπιτατικόν в терминологии позднейших греческих грамматиков) или copulativum. Подробнее см. Никольский 2016.

менее исключительного ответного благодеяния Геракла, и важно создать контраст между этим новым элементом сюжета, и старым сюжетным развитием, где для счастья Адмета достаточно было помощи Аполлона и Алкесты.

Итак, именно Геракл и обмен благодеяниями между ним и Адметом находятся в центре произведения. Что же отличает Геракла, что дает ему возможность победить смерть? Помимо мужества и презрения к смерти, о которых мы говорили выше, Геракла характеризует еще одна очень важная черта. Впервые речь о ней заходит уже в прологе. В беседе с богом смерти Аполлон предсказывает приход героя, который победит смерть силой:

ὃς δὴ ξενωθεὶς τοῖσδ' ἐν Ἀδμήτου δόμοις
βίᾳ γυναῖκα τήνδε σ' ἐξαιρήσεται

Он, удостоившись гостеприимства в этом доме Адмета,
Силой отберет у тебя эту женщину (68-69).

В то же время сам Аполлон способен действовать только мирно, с помощью убеждения. Эта его особенность все время подчеркивается. Когда бог смерти, пришедший за Алкестой, видит Аполлона, он выказывает недовольство его луком, опасаясь, что тот может применить силу; однако Аполлон успокаивает своего противника, заверяя его, что будет прибегать только к словесным аргументам о том, на чьей стороне правда: δίκην τοι καὶ λόγους κεδνοὺς ἔχω «У меня только правда и разумные речи» (38). Аполлон напоминает, что и для самого Адмета он добился жизни отнюдь не силой: ἀλλ' οὐδ' ἐκεῖνον πρὸς βίαν σ' ἀφειλόμην «Но и его не силой я отобрал у тебя» (44). Несколькими стихами ниже он высказывает сомнение, сможет ли он <u>убедить</u> бога смерти, и признает, что если не сможет, то придется отказаться от попыток спасти Алкесту: λαβὼν ἴθ'· οὐ γὰρ οἶδ' ἂν εἰ <u>πείσαιμί</u> σε «Бери ее. Не думаю, что я смог бы тебя <u>убедить</u>» (48). Геракл, напротив, использует

физическую силу своих рук; его поступки обозначаются многократно повторяемыми словами «битва» (μάχη, 486, 502), «сражение» (ἀγών, 489, 504) и «рука» (χείρ). Когда он принимает решение спасти Алкесту, он обращается с призывом к сердцу и руке: ὦ πολλὰ τλᾶσα καρδία καὶ χεὶρ ἐμή «На многое отважившееся сердце и рука моя!» (837). Руками он схватит бога смерти и не выпустит его из своих объятий, пока тот не отдаст ему Алкесту:

κἄνπερ λοχαίας αὐτὸν ἐξ ἕδρας συθεὶς
μάρψω, κύκλον δὲ περιβάλω χεροῖν ἐμαῖν,
οὐκ ἔστιν ὅστις αὐτὸν ἐξαιρήσεται
μογοῦντα πλευρά, πρὶν γυναῖκ' ἐμοὶ μεθῇ

И если, бросившись из засады, я его
Схвачу, сомкнув кольцо моих рук,
Никто не сможет вырвать его,
С болью в его боках, пока он не отдаст мне женщину (846-849).

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,[309] Геракл – связанный с применением физической и военной силы.

[309] В действительности, Аполлон был двойственным божеством и мог ассоциироваться как с политическим порядком и музыкой, так и с разрушением и войной. Эти две стороны аллегорически передавала его статуя на Делосе, державшая богинь прелести, милости и радости Харит в правой руке и лук в левой, см. Pfeiffer 1952 (о Call. fr. 114, где описывается эта статуя), Rutherford 2001, 121 и прим. 13. В «Алкесте» Аполлон также появляется с луком (ср. его диалог с богом смерти: {Θα.} τί δῆτα τόξων ἔργον, εἰ δίκην ἔχεις; / {Απ.}

Аполлон ассоциировался с законом и благим устройством государства. Эта его роль прекрасно видна, например, в аллегорической сцене на аттической краснофигурной ойнохое из собрания музея изобразительных искусств Будапешта (Szépművészeti Múzeum T.754).[310] В центре группы из трех фигур изображен Аполлон, а по сторонам от него – две персонификации, Эвномия («Хороший закон», «Благоустроение») и Эвклея («Добрая слава»). Эвномия, в свою очередь, всегда была тесно связана с миром.[311] Поэма современника Еврипида Тимофея Милетского «Персы» заканчивается обращением к Аполлону с мольбой послать мир и благозаконие:

ἀλλ' ἑκαταβόλε Πύθι' ἁγνὰν
ἔλθοις τάνδε πόλιν σὺν ὄλβωι,
πέμπων ἀπήμονι λαῶι
τῶιδ' εἰρήναν θάλλουσαν εὐνομίαι

Дальновержец Пифиец, в священный
Город этот приди с богатством,
Неся безгорестному народу
Этому мир, цветущий благодаря благозаконию (fr. 15.240 PMG).

σύνηθες αἰεὶ ταῦτα βαστάζειν ἐμοί «(Бог смерти) Зачем тебе нужен лук, если твое оружие – справедливость? (Аполлон) Привычно мне всегда носить его», 39-40), но применять его он не собирается; здесь Аполлон являет только одну свою, мирную сторону, создавая контраст воинственному Гераклу.

[310] Об этом изображении см. Shapiro 1996, 112, а также Shapiro 1993, 74f.

[311] Например, у Гесиода говорится о трех Горах – Эвномии, Дике («справедливость») и Эйрене («мир»): Εὐνομίην τε Δίκην τε καὶ Εἰρήνην τεθαλυῖαν «Теогония» 902; о тех же трех сестрах идет речь у Пиндара, Олимп. 13.6-7; в Пиф. 5.66-67 εὐνομία названа «безвоенной» (ἀπόλεμος); в эпиникии Вакхилида сказано о «здравомыслящей Эвномии, которая властвует праздниками и хранит в мире города благочестивых людей» (Εὐνομία τε σαόφ᾽ρων, /ἃ θαλίας τε λέλογχεν /ἄστεά τ' εὐσεβέων ἀνδρῶν ἐν εἰ[ρ]ήνᾱι φυλάσσει , 13.186-189). Ср. также Платон «Законы» 713e.

Аполлон предстает мирным божеством в эпиникиях Пиндара.[312] Первая Пифийская ода начинается восхвалением лиры Аполлона; звуки этой лиры гасят даже «остроконечную молнию вечного огня» (καὶ τὸν αἰχματὰν κεραυνὸν σβεννύεις αἰενάου πυρός, 5) и заставляют Ареса отложить в сторону копье:

καὶ γὰρ βια-
τὰς Ἄρης, τραχεῖαν ἄνευθε λιπών
ἐγχέων ἀκμάν, ἰαίνει καρδίαν
κώματι.

Даже насильственный
Арес, оставив в стороне жесткое
Острие копья, умягчает сердце
Забытьем (Пиф. 1.10-11).

В пятой Пифийской оде перечисляются дары, которые Аполлон принес людям – медицина, музыка и искусство прорицания; благодаря этим дарам Аполлон вносит в души мир и согласие:

ὃ καὶ βαρειᾶν νόσων
ἀκέσματ' ἄνδρεσσι καὶ γυναιξὶ νέμει,
πόρεν τε κίθαριν, δίδωσί τε Μοῖσαν οἷς ἂν ἐθέλῃ,
ἀπόλεμον ἀγαγών
ἐς πραπίδας εὐνομίαν,
μυχόν τ' ἀμφέπει
μαντήϊον

Он мужам и женам
Раздает лекарства от тяжелых болезней,

[312] См. Rutherford 2001, 173.

Он подарил кифару, и он дает Музу кому пожелает,
Неся в душу
Безвоенное благозаконие,
И он блюдет пещеру
Пророческую (Пиф. 5.63-69)

В «Алкесте» не раз вспоминают об этой описанной Пиндаром аполлонической интеллектуальной культуре, и всякий раз в связи с сожалениями о невозможности преодолеть Неизбежность и победить смерть. К каким оракулам ни обращайся, Алкесту не спасти, говорит хор в пароде:

ἀλλ' οὐδὲ ναυκληρίαν
ἔσθ' ὅποι τις αἴας
στείλας, ἢ Λυκίαν
        εἴτ' ἐφ᾽ ἕδρας ἀνύδρους
Ἀμμωνιάδας,
δυστάνου παραλύσαι
ψυχάν· μόρος γὰρ ἀπότομος
πλάθει·

В какое место на земле
Ни отправишься в плавание –
Будь-то в Ликию
Или в безводную
Аммонову обитель –
Не вызволить душу
Несчастной; ведь приближается
Крутая смерть (112-119).

Единственный был спаситель от смерти, сын Аполлона врач Асклепий, но его поразил своей молнией Зевс:

μόνος δ' ἄν, εἰ φῶς τόδ' ἦν
ὄμμασιν δεδορκὼς
Φοίβου παῖς, προλιποῦσ'
ἦλθεν ἕδρας σκοτίους
Ἅιδα τε πύλας·
δμαθέντας γὰρ ἀνίστη,
πρὶν αὐτὸν εἷλε διόβολον
πλῆκτρον πυρὸς κεραυνίου.
νῦν δὲ τίν' ἔτι βίου
ἐλπίδα προσδέχωμαι;

Один только сын Зевса,
Если бы видел глазами
Этот свет – она пришла бы,
Оставив темную обитель
И врата Аида.
Ведь он воскрешал погибших,
Пока его самого не сокрушило брошенное Зевсом
Оружие молниевого огня.
А теперь какую еще мне допустить к себе
Надежду на ее жизнь? (122 сл.).

В четвертом стасиме хор заявляет о бессилии перед неизбежностью смерти самых разных искусств и знаний, и их набор очень похож на те дары, что были названы в процитированной выше пятой Пифийской оде Пиндара. Это музыка, философия, медицина и глас Орфея – или произносящий

оракулы, или же излагающий мистическое учение, которое обещало жизнь после смерти:

ἐγὼ καὶ διὰ μούσας
καὶ μετάρσιος ᾖξα, καὶ
πλείστων ἁψάμενος λόγων
κρεῖσσον οὐδὲν Ἀνάγκας
ηὗρον, οὐδέ τι φάρμακον
Θρῄσσαις ἐν σανίσιν, τὰς
Ὀρφεία κατέγραψεν
γῆρυς, οὐδ' ὅσα Φοῖβος Ἀσκληπιάδαις ἔδωκε
φάρμακα πολυπόνοις ἀντιτεμὼν βροτοῖσιν

Я и чрез Музу,
И ввысь[313] бросался, и,
Берясь за многие искусства,
Ничего, что было бы сильнее Неизбежности,
Не нашел – ни лекарство
На фракийских табличках, которые
Исписал Орфеев
Голос, [314] ни все те лекарства, что дал Феб потомкам Асклепия,

[313] Как правильно объяснено в схолиях, под μετάρσιος «ввысь» подразумеваются занятия астрономией и размышления о природе.

[314] Нилльсон (Nilsson 1935, 193) связывал данное место из «Алкесты» с рисунком на аттической краснофигурном килике конца 5 в. (Bicknell 1921, 230 и рис. XII), где была изображена голова Орфея, под руководством Аполлона изрекавшая оракулы (как считает Бикнелл) или диктовавшая поэмы орфического содержания (по мнению Нильссона) сидевшему рядом юноше, который записывал их на таблички. Миф о голове растерзанного на части Орфея, плывшей по морю и певшей, рассказывает Лукиан «Против невежды» 11. Нильссон, а вслед за ним и Паркер (Parker 2007, 246, on 966-9) понимает под «Орфеевым голосом» в «Алкесте» пение головы, записываемое на таблички. Такая интерпретация едва ли оправдана; как замечает Дэйл (Dale 1954, 121, on 966-972), «Орфеев голос» следует понимать просто как перифразу вместо «поющего Орфея». Однако изображение на вазе, на которое ссылается Нилльсон, прекрасно иллюстрирует другой важный аспект данного места – связь Орфея с Аполлоном. В четвертой Пифийской оде Пиндара

Нарезая их для многострадальных смертных (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 Трою, 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 культах. Различные примеры, доказывающие связь культа Геракла с военным делом, войском и военными маневрами, собрала К. Сэлоуэй.[315] Во-первых, мы знаем немало случаев из классического и эллинистического времени, когда войско разбивает лагерь в святилище Геракла. По сообщению Геродота, перед битвой при Марафоне в 490 г. афинское войско расположилось на священном участке Геракла (ἐν τεμένεϊ Ἡρακλέος, 6.108) в Марафоне, а затем, после битвы, переместилось в святилище Геракла в Киносарге (ἐστρατοπεδεύσαντο ἀπιγμένοι ἐξ Ἡρακλείου τοῦ ἐν Μαραθῶνι ἐν ἄλλῳ Ἡρακλείῳ τῷ ἐν Κυνοσάργεϊ «Придя из святилища Геракла в Марафоне, они расположились лагерем в другом святилище Геракла, в Киносарге», 6.116). У Киносарга разбил лагерь и Филипп V во время осады Афин в 200 г. до н.э. (Диодор Сицилийский 28.7.1 Φίλιππος ὁ Μακεδὼν ἐπὶ τὰς Ἀθήνας ἐλθὼν κατεστρατοπέδευσεν ἐπὶ τὸ Κυνόσαργες «Филипп Македонский, подойдя к Афинам, разбил лагерь у Киносарга», Тит Ливий 31.24.17: Philippus … castra ad Cynosarges – templum Herculis gymnasiumque et lucus erat circumiectus –

Орфей, возможно, назван сыном Аполлона: ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμιγκτὰς ἀοιδᾶν πατήρ / ἔμολεν, εὐαίνητος Ὀρφεύς «И от Аполлона лирник, отец песней, доброхвальный Орфей пришел» (176). Согласно одной из трактовок этого пассажа в схолиях, ἐξ Ἀπόλλωνος значит здесь «сын Аполлона», хотя в схолиях есть и другая интерпретация – поскольку в других местах Пиндар называет Орфея сыном Эагра, здесь ἐξ Ἀπόλλωνος «от Аполлона» может относиться к φορμιγκτάς «лирник» и иметь значение «получающий вдохновение от Аполлона» (Σ Pyth. 4.313a). Сыном Аполлона Орфея называет и мифограф 4 в. до н.э. Асклепиад из Трагила (см. схолии к Пиндару, Σ Pyth. 4.313a = FHG III p. 303). Таким образом, в «Алкесте» 968-971 говорится о двух в равной степени восходящих к Аполлону традициях – орфической и медицинской.

[315] Salowey 2014, 376.

posuit «Филипп … разбил лагерь у Киносарга, где был храм Геракла, гимнасий и роща вокруг»).

Во время осады Сиракуз в Сицилийскую компанию афинский военный лагерь был соединен с храмом Геракла стенами; лишь когда Никий и его воины оставили лагерь перед решающим сражением, сиракузяне смогли приносить Гераклу жертвы (Плутарх «Никий» 24.6: ἐκλιπὼν τὸ μέγα στρατόπεδον καὶ τὰ τείχη τὰ συνάπτοντα πρὸς τὸ Ἡράκλειον, ὥστε μὴ τεθυκότων τὴν εἰθισμένην θυσίαν τῷ Ἡρακλεῖ τῶν Συρακουσίων, θῦσαι τότε τοὺς ἱερεῖς καὶ στρατηγοὺς ἀναβάντας «Он оставил большой лагерь и стены, примыкающие к святилищу Геракла; поскольку сиракузяне не совершали установленных жертвоприношений Гераклу, их жрецы и стратеги смогли тогда подняться и принести жертвы»). Примечательно, что сиракузяне приносят жертвы перед боем именно в святилище Геракла, в жертвоприношении участвуют полководцы, а гадатели пророчат исход сражения, вспоминая о военном искусстве Геракла (25.1: οἱ μάντεις τοῖς Συρακουσίοις ἀπήγγειλαν ἐκ τῶν ἱερῶν λαμπρότητα καὶ νίκην μὴ καταρχομένοις μάχης ἀλλ' ἀμυνομένοις – καὶ γὰρ τὸν Ἡρακλέα πάντων κρατεῖν ἀμυνόμενον καὶ προεπιχειρούμενον «Прорицатели на основании жертв возвестили сиракузянам славную победу в том случае, если они сами не начнут сражение, но будут защищаться – ведь и Геракл всех побеждал, защищаясь и сам прежде подвергаясь нападению»).

В 388 г. афинский военачальник Хабрий высадился на Эгине, где находились спартанцы, и засел в засаду в лощине позади святилища Геракла (ἀποβὰς εἰς τὴν Αἴγιναν πορρωτέρω τοῦ Ἡρακλείου ἐν κοίλῳ χωρίῳ ἐνήδρευσεν, Ксенофонт «Греческая история» 5.1.10). Возле святилища Геракла расположилось и греческое войско в 338 г. под Херонеей (Плутарх «Демосфен» 19.2, о реке Гемон: καὶ γὰρ παραρρεῖ παρὰ τὸ Ἡράκλειον, ὅπου κατεστρατοπέδευον οἱ Ἕλληνες «Она протекает возле святилища Геракла, где греки разбили свой лагерь»).

Разумеется, таким способом священные участки Геракла использовали не только афиняне. Например, когда в 418 году спартанский царь Агид

вторгся с войском в Мантинейскую область, он расположился лагерем как раз возле святилища Геракла (Фукидид 5.64.5: Λακεδαιμόνιοι δὲ ἀναλαβόντες τοὺς παρόντας Ἀρκάδων ξυμμάχους ἐσέβαλον ἐς τὴν Μαντινικήν, καὶ στρατοπεδευσάμενοι πρὸς τῷ Ἡρακλείῳ ἐδῄουν τὴν γῆν «Спартанцы, взяв с собой прибывших аркадских союзников, вторглись в Мантинейскую область и, расположившись лагерем перед святилищем Геракла, стали опустошать поля»). В 408 году Алкивиад во главе афинского войска осадил Калхедон; ему противостояли спартанские воины, а вместе с ними – персидский сатрап Фарнабаз, лагерь которого находился возле храма Геракла (как сказано в «Греческой истории» Ксенофонта, 1.3.7, после неудачного маневра Фарнабаз ἀπεχώρησεν εἰς τὸ Ἡράκλειον τὸ τῶν Καλχηδονίων, οὗ ἦν αὐτῷ τὸ στρατόπεδον «удалился к храму Геракла в Калхедонской области, где был его лагерь»). В 168 году перед битвой с македонянами при Пидне возле святилища Геракла разбил лагерь один из римских полководцев, Сципион Назика (κατεστρατοπέδευσε παρὰ τὸ Ἡράκλειον, Плутарх «Эмилий Павел» 15.7).

Во-вторых, святилища Геракла имели важное значение для интерпретации знамений перед битвами. Например, перед битвой между беотийцами и спартанцами при Левктрах в 371 г. из храма Геракла в Фивах исчезло священное оружие; это происшествие было истолковано как знак того, что Геракл сам снаряжается в бой, и потому победа фиванцам обеспечена (Ксенофонт «Греческая история» 6.4.7: ἐκ δὲ τοῦ Ἡρακλείου καὶ τὰ ὅπλα ἔφασαν ἀφανῆ εἶναι, ὡς τοῦ Ἡρακλέους εἰς τὴν μάχην ἐξωρμημένου «Из храма Геракла исчезло священное оружие; это считали признаком того, что и Геракл отправился на это сражение»). Спустя несколько лет, в 368 г., в начале битвы между спартанцами во главе с царем Архидамом и Аркадским союзом, случившейся при Мидее в Аргосе, оказалось, что возле лаконского войска с счастливой правой стороны находится святилище Геракла, что было расценено как благой знак (Ксенофонт «Греческая история» 7.1.31: συνέβη δὲ καὶ πρὸς τῷ δεξιῷ κέρατι τέμενός τε καὶ ἄγαλμα Ἡρακλέους [οὗ δὴ καὶ ἀπόγονος λέγεται] εἶναι. τοιγαροῦν ἐκ τούτων πάντων οὕτω πολὺ μένος καὶ θάρρος τοῖς

στρατιώταις φασὶν ἐμπεσεῖν ὥστ' ἔργον εἶναι τοῖς ἡγεμόσιν ἀνείργειν τοὺς στρατιώτας ὠθουμένους εἰς τὸ πρόσθεν «Случилось и так, что у правого фланга войска как раз оказался священный участок и статуя Геракла [потомком которого считался Архидам]. Все это, как говорят, придало воинам столько храбрости и смелости, что начальникам трудно было удержать их от стремления броситься вперед»). В этом случае, правда, Геракл мог влиять на ход сражения не только как божество, связанное с войной, но и как предок спартанских царей; именно так, очевидно, понимал этот пассаж автор примечания οὗ δὴ καὶ ἀπόγονος λέγεται «потомком которого считался Архидам», позже попавшего в основной текст. Такие же, родственные, отношения связывали с Гераклом и Антония, что заставило расценить как дурной знак пожар в храме Геракла в Патрах, случившийся от удара молнии перед битвой при Акции в 31 г до н.э.: ἐν δὲ Πάτραις διατρίβοντος αὐτοῦ, κεραυνοῖς ἐνεπρήσθη τὸ Ἡράκλειον… προσῳκείου δ' ἑαυτὸν Ἀντώνιος Ἡρακλεῖ κατὰ γένος «Когда он (Антоний) находился в Патрах, молния сожгла храм Геракла… А Антоний считал себя по роду близким Гераклу» (Плутарх «Антоний» 60.4-5).

О военном характере культа Геракла свидетельствуют и некоторые надписи – например, надписи с острова Фасос, где он играл особенно важную роль. Например, в надписи 5 в. до н.э., устанавливающей порядок похорон и посмертных почестей погибшим воинам, предписывается вручать полное вооружение их детям мужского пола по достижении совершеннолетия, и происходить это должно на состязании на празднике Геракла (ὁπόσοι δ᾽ ἂν αὐτῶν παῖδας καταλίπωσιν, ὅταν εἰς τὴν ἡλικίην ἀφίκωνται, διδότωσαν αὐτοῖς οἱ πολέμαρχοι, ἂμ μὲν ἄρσενες ἔωσιν, ἑκάστωι κνημῖδας, θώρηκα, ἐγχειρίδιον, κράνος, ἀσπίδα, δόρυ, μὴ ἐλάσσονος ἄξια τριῶν μνῶν, Ἡρακλείοις ἐν τῶι ἀγῶνι «Если у кого-то из них остались дети, то когда они достигнут совершеннолетия, пусть полемархи дают им, если они мужского пола, поножи, панцирь, меч, шлем, щит, копье, ценой не менее

трех мин»).[316] В другой надписи с Фасоса, начала 3 в. до н.э., содержащей договор аренды сада Геракла, упоминаются состязания с участием воинских подразделений (τάξεις); какую-то роль в них играли и полемархи – возможно, судили и вручали награду: τοῖς πολεμάρχοις, ὥστε τῆι τάξει τῆι νικώσηι (строка 11); издатель надписи М. Лоней полагает, что речь здесь идет о военных состязаниях на празднике Геракла.[317]

Наконец, еще одно доказательство связи Геракла с военной силой, причем в Афинах и с афинским войском – это скульптурная группа, поставленная афинским скульптором Мироном в святилище Геры на Самосе и состоявшая из трех статуй «огромных размеров» (τρία Μύρωνος ἔργα κολοσσικά) – Зевса, Афины и Геракла. От статуй сохранились основания и позднейшие копии, а подробнее мы знаем о ней из Страбона (14.1.14; 637b):

> τό τε ὕπαιθρον ὁμοίως μεστὸν ἀνδριάντων ἐστὶ τῶν ἀρίστων: ὧν τρία Μύρωνος ἔργα κολοσσικὰ ἱδρυμένα ἐπὶ μιᾶς βάσεως, ἃ ἦρε μὲν Ἀντώνιος ἀνέθηκε δὲ πάλιν ὁ Σεβαστὸς Καῖσαρ εἰς τὴν αὐτὴν βάσιν τὰ δύο, τὴν Ἀθηνᾶν καὶ τὸν Ἡρακλέα, τὸν δὲ Δία εἰς τὸ Καπετώλιον μετήνεγκε κατασκευάσας αὐτῷ ναΐσκον.
>
> Точно также и та часть святилища, что под открытым небом, полна превосходных статуй. Три из них – произведения Мирона огромного размера, поставленные на одном основании. Их увез Антоний, но Цезарь Август вернул на то же основание две из них, Афину и Геракла, а Зевса перенес на Капитолий, соорудив для него небольшой храм.

Очевидно, эти три статуи образовывали прекрасно известную иконографическую группу, изображавшую апофеоз Геракла – Афина ведет героя на Олимп, где его встречает и приветствует Зевс. Вторжение Геракла,

---

[316] Pouilloux 1954, 371, №. 141, строки 16-20.

[317] Launey 1937, 397.

представленного в столь торжественный для него момент, на территорию его главного врага, богини Геры, было убедительно объяснено еще в середине 20 в. Бушором.[318] Он предположил, что группа была поставлена в честь победы Афин над Самосом, богиней-покровительницей которого являлась Гера,[319] во время конфликта между ними в 440-439 гг.; скорее всего, посвятили эту группу афинские клерухи. Афина, ведущая Геракла на Олимп, символизирует в таком случае город Афины, Гера, в святилище которой воздвигнута группа, – Самос, а Геракл, вступающий в сонм олимпийский богов, служит символом победоносного афинского войска.

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. Например, не исключено, что в «Безумном Геракле» в том же образе Геракле подчеркнута, напротив, слабость военного начала, легко становящегося необузданным и неуправляемым. Поэтому можно предположить, что постановка «Алкесты» была приурочена к конкретному событию, к какой-то ситуации, в которой требовалось восхвалить военную силу.

В статье, опубликованной в 2012 году, я предположил, что именно события Самосской войны, случившейся за год до постановки «Алкесты», мог иметь в виду Еврипид, когда изображал победу Геракла над смертью: «Вмешательство Геракла – который прибег к силе, преступил законы, благодаря чему только и стало возможно спасение – должно в таком случае

[318] Buschor 1953, см. также Hölscher 1998, 172.

[319] Например, афинская надпись 405 г., наделявшая самосцев почетными привилегиями, сопровождалась изображением Геры и Афины, пожимающих друг другу правую руку.

означать вмешательство афинского войска».[320] Однако высказывая эту гипотезу, я недостаточно учел два обстоятельства. Во-первых, в «Алкесте» важную роль играет не только мотив помощи силой, но и мотив исключительного гостеприимства, для которого никакого соответствия в Самосской войне мы не находим. Во-вторых, в «Алкесте» есть один пассаж, который заставляет нас обратиться в нашем поиске событий, к которым могла быть приурочена эта пьеса, совсем к другой области Греции.

Третий стасим, главной темой которого является гостеприимство Адмета, начинается рассказом о пребывании у Адмета Аполлона и о тех благах, которыми Аполлон одарил своего хозяина. Целая строфа здесь воспевает Фессалию, страну богатую скотом и обширную:

τοιγὰρ πολυμηλοτάταν
ἑστίαν οἰκεῖς παρὰ καλλίναον
Βοιβίαν λίμναν. ἀρότοις δὲ γυᾶν
    καὶ πεδίων δαπέδοις ὅρον ἀμφὶ μὲν
    ἀελίου κνεφαίαν
ἱππόστασιν εἰς τὸ πέραν Μολοσ-
    σῶν <ὀρέων> τίθεται,
πόντιον δ' Αἰγαίων' ἐπ' ἀκτὰν
ἁλίμενον Πηλίου κρατύνει

И вот он живет в доме,
Богатом скотом, у прекраснотекущего
Бебейского озера. Пашням своих земель
    И почве равнин он ставит предел
    У сумрачной солнца
Конюшни по ту сторону
    Молосских гор,

[320] Никольский 2012.

И правит до морского эгейского лишенного гаваней
Берега Пелиона (588-596).

На подобные восхваления различных областей Греции в разных трагедиях Еврипида обратили внимание П. Истерлинг[321] и вслед за ней О. Тэплин.[322] По их мнению, эти пассажи были предназначены для неафинской аудитории, а значит, трагедии были рассчитаны на повторные постановки в других местах. «Алкеста», как считает Тэплин, ставилась затем в Фессалии. С этой гипотезой едва ли можно согласиться. В «Троянках», например, воспеваются сразу и Фессалия, и Сицилия, и мы должны вместе с Истерлинг поверить в то, что Еврипид заранее продумывал будущую судьбу своей трагедии, которой предстояло быть поставленной сразу в двух областях. Разумнее предположить, что хвалебные пассажи рассчитаны на послов союзных государств, которые приезжали в Афины на Великии Дионисии и должны были присутствовать на спектакле. В таком случае и вся трагедия в целом, действие которой происходит в этих странах, могла каким-то образом отражать отношения между ними и Афинами.

Если главные темы «Алкесты» – это гостеприимство и военная помощь, то ближайшей параллелью к содержанию трагедии оказывается формула, распространенная в договорах о союзе и не раз встречающаяся в текстах
5 в.: наряду с обычной формулой «дружба и военный союз» (φιλία καὶ συμμαχία) мы встречаем и другой ее вариант – договор с правителем-иностранцем о «гостеприимстве и военном союзе» (ξενία καὶ συμμαχία). Например, Геродот в первой книге (1.69) рассказывает о договорах ξεινίης πέρι καὶ συμμαχίης, заключенных между Алиаттом и милетцами (ἥ τε διαλλαγή σφι ἐγένετο ἐπ' ᾧ τε ξείνους ἀλλήλοισι εἶναι καὶ συμμάχους, 1.22) и между

[321] Easterling 1994.

[322] Taplin 1999, 44-45.

Крезом и спартанцами(ἐποιήσαντο ὅρκια ξεινίης πέρι καὶ συμμαχίης).[323] В отличие от обычных договоров о φιλία между государствами, договор о ξενία предполагает частные отношения, поэтому с одной из сторон в нем должен участвовать частный человек, а не государство – очевидно, это должен быть единовластный правитель. Такого рода личные союзы возможны были между Афинами и представителями проафински настроенных фессалийских аристократических родов, стоявших во главе Фессалии или отдельных ее областей.

С конца 6 в. Фессалия состояла из четырех частей (τετράδες, или τετραρχίαι), которые управлялись несколькими родами; время от времени вся страна объединялась под властью одного правителя, «тага», но эти периоды чередовались с периодами отсутствия всякой централизованной власти – ἀταγία (Dittenberger 1915-1924, No. 55 = Rhodes 2007, 238, No. 388, см. также Ксенофонт «Греческая история» 6.1.8-9). В конце 60-х гг. тагом был Эхекратид, и при его правлении Афины заключили с Фессалией союз. Об этом рассказывает Фукидид, сообщая, что афиняне расторгли свой прежний союз со Спартой и обрели себе новых союзников – аргоссцев и фессалийцев: ἀφέντες τὴν γενομένην ἐπὶ τῷ Μήδῳ ξυμμαχίαν πρὸς αὐτοὺς Ἀργείοις τοῖς ἐκείνων πολεμίοις ξύμμαχοι ἐγένοντο, καὶ πρὸς Θεσσαλοὺς ἅμα ἀμφοτέροις οἱ αὐτοὶ ὅρκοι καὶ ξυμμαχία κατέστη «Расторгнув военный союз, заключенный с ними против Мидийца, они стали союзниками их врагам аргоссцам» (1.102). Этот договор был еще в силе в 457 г., когда в битве афинян против спартанцев при Танагре в Беотии фессалийская конница помогала афинянам «в силу союза», но в ходе битвы перешла на сторону спартанцев: ἦλθον δὲ καὶ Θεσσαλῶν ἱππῆς τοῖς Ἀθηναίοις κατὰ τὸ ξυμμαχικόν, οἳ μετέστησαν ἐν τῷ ἔργῳ παρὰ τοὺς Λακεδαιμονίου «На помощь афинянам пришли и всадники из фессалийцев, которые во время сражения перешли на сторону спартанцев» (Фукидид 1.107). После этого, ранее 454 г., из Фессалии был изгнан сын

[323] О других примерах отношений ξενία см. Herman 1987, 135 и прим. 50

Эхекратида Орест, и в 454 г. афинские войска безуспешно пытались вернуть его к власти:

> Ἐκ δὲ Θεσσαλίας Ὀρέστης ὁ Ἐχεκρατίδου υἱὸς τοῦ Θεσσαλῶν βασιλέως φεύγων ἔπεισεν Ἀθηναίους ἑαυτὸν κατάγειν· καὶ παραλαβόντες Βοιωτοὺς καὶ Φωκέας ὄντας ξυμμάχους οἱ Ἀθηναῖοι ἐστράτευσαν τῆς Θεσσαλίας ἐπὶ Φάρσαλον. καὶ τῆς μὲν γῆς ἐκράτουν ὅσα μὴ προϊόντες πολὺ ἐκ τῶν ὅπλων (οἱ γὰρ ἱππῆς τῶν Θεσσαλῶν εἶργον), τὴν δὲ πόλιν οὐχ εἷλον, οὐδ' ἄλλο προυχώρει αὐτοῖς οὐδὲν ὧν ἕνεκα ἐστράτευσαν, ἀλλ' ἀπεχώρησαν πάλιν Ὀρέστην ἔχοντες ἄπρακτοι
>
> Изгнанный из Фессалии Орест, сын царя фессалийцев Эхекратида, уговорил афинян вернуть его на родину. Взяв себе в помощь своих союзников беотийцев и фокеян, афиняне дошли до Фарсала в Фессалии. Область они покорили, хотя не уходили далеко от лагеря (их сделживали всадники фессалийцев), но город не взяли и не добились ничего другого из того, ради чего воевали; без всякого успеха они ушли назад вместе с Орестом (Фукидид 1.111).

Помощь Афин Оресту могла предполагать существование как раз такого личного союза между ними.

Мы не знаем точно, была ли централизованная власть в Фессалии до начала Пелопонесской войны, или же с концом правления Эхекратида и после изгнания Ореста в стране наступил период ἀταγία.[324] Даже если единый

[324] В годы Пелопонесской войны тагом Фессалии был Даох I. Мы не знаем точно, пришел ли он к власти до начала войны. Эпиграмма на статуе Даоха в Дельфах рассказывает о его двадцатисемилетнем правлении, во время которого Фессалия жила в мире и довольстве; поскольку мира в стране уже не было в 404 г., к этому моменту правление Даоха должно было закончится. Отсутствие его имени в рассказе Фукидида о помощи, которую фессалийцы оказали Афинам в 431 г. (2.22), может быть аргументом за самую позднюю датировку его правления (с конца 431 до 404 г.); то обстоятельство, что каждый город посылает своего собственного военачальника, может свидетельствовать об отсутствии единства в Фессалии (см. Giovannini 1971, 65; Rusten 1989, 130, комм. к 22.3).

правитель и был, города обладали достаточно большой независимостью. Когда в 431 г., в начале Пелопонесской войны, фессалийцы вновь помогали афинянам «в силу давних союзнических отношений», каждый город, пославший войско, имел собственного военачальника:

> ἡ δὲ βοήθεια αὕτη τῶν Θεσσαλῶν κατὰ τὸ παλαιὸν ξυμμαχικὸν ἐγένετο τοῖς Ἀθηναίοις, καὶ ἀφίκοντο παρ' αὐτοὺς Λαρισαῖοι, Φαρσάλιοι, [Παράσιοι], Κραννώνιοι, Πυράσιοι, Γυρτώνιοι, Φεραῖοι. ἡγοῦντο δὲ αὐτῶν ἐκ μὲν Λαρίσης Πολυμήδης καὶ Ἀριστόνους, ἀπὸ τῆς στάσεως ἑκάτερος, ἐκ δὲ Φαρσάλου Μένων· ἦσαν δὲ καὶ τῶν ἄλλων κατὰ πόλεις ἄρχοντες
>
> Фессалийцы оказали эту помощь афинянам в силу давних союзнических отношений. На помощь к ним [афинянам] пришли жители Ларисы, Фарсала, Краннона, Пираса, Гиртона и Фер. Возглавляли их из Ларисы – Полимед и Аристоной, каждый от своей партии, из Фарсала – Менон; были начальники и у прочих фессалийцев, у каждого города свои (Фукидид 2.22).

Потому можно предположить, что «Алкеста» приурочена к договору с правителем какой-либо части Фессалии, а не к возобновлению союза с фессалийским тагом. Хотя строфа из третьего стасима, восхваляющая Фессалию, вроде бы славит ее как единую страну, от земли молоссов на западе до Эгейского моря на востоке, однако в финале пьесы подчеркнута связь ее действия с одной только из частей этой страны. В своей последней реплике Адмет объявляет о решении устроить праздник в честь счастливых событий, и этот праздник будет отмечаться во всей «тетрархии»:

> ἀστοῖς δὲ πάσῃ τ' ἐννέπω τετραρχίᾳ,
> χοροὺς ἐπ' ἐσθλαῖς συμφοραῖσιν ἱστάναι
> βωμούς τε κνισᾶν βουθύτοισι προστροπαῖς

Я объявляю гражданам и всей тетрархии:
Устроить танцы в честь хороших событий
И воздымить алтари, принося богам жертвы (1154-1156).

Термин «тетрархия» обозначает одну из четырех частей, на которые делилась Фессалия во время Еврипида.[325] Мы можем предположить, таким образом, что «Алкеста» связана с заключением военного союза и договора о гостеприимстве Афин с правителем только одной из фессалийских областей – той, где происходит действие трагедии, то есть города Фер и окружающих его земель.[326]

Предложенное объяснение содержания «Алкесты» может быть, конечно, только гипотезой, однако мне кажется несомненным, что эту трагедию – как, возможно, и другие афинские драмы 5 века – следует толковать в символическом смысле и в связи с конкретными событиями современной ей политической жизни. Критики нередко ищут в трагедиях отсылок к политическим событиям, и этот путь исследования в общем представляется мне правильным; нужно только заметить, что трагедия содержит не просто отдельные частные политические аллюзии, но всей своей

[325] В «Алкесте» это слово встречается впервые в греческом языке, однако в таком значении оно употреблено у Демосфена (9.26), а историк Гелланик из Митилены, живший в 5 веке, знает о делении Фессалии на четыре части, которые он называет «тетрадами» (τετράδες) (FGrH 4 F 52 = Гарпократион «Словарь десяти ораторов», τετραρχία). Естественнее всего предположить, что это значение – одной из четырех частей Фессалии – оно имеет и в «Алкесте», см. Dale 1954, 130, комм. к 1154. В схолиях к ст. 1154 предложено иное толкование этого слова: схолиаст предполагает, что Еврипид имеет в виду четыре города, которыми в «Илиаде» правит сын Адмета Эвмел; слово τετραρχία, таким образом, должно обозначать не одно из четырех царств, а власть над четырьмя городами. Однако интерпретация сходиаста, по-видимому, является только лишь попыткой согласовать пассаж из «Алкесты» с гомеровской географией.

[326] О. Тэплин обратил внимание еще на одну специфическую отсылку к реалиям города Фер. Когда слуга рассказывает Гераклу о месте, где похоронена Алкеста, он говорит: ὀρθὴν παρ' οἶμον, ἣ 'πὶ Λάρισαν φέρει, / τύμβον κατόψῃ ξεστὸν ἐκ προαστίου (835-836). Туда и отправляется Геракл, чтобы сразиться с богом смерти. Указания, которые дает слуга, точно совпадают с локализацией северного кладбища древних Фер. См. Taplin 1999, 45 и прим. 35.

структурой в целом выражает смысл, актуальный для жизни государства. Политическое событие задает тему, для которой автор находит символическое выражение в мифологическом сюжете. Поскольку мифы, используемые в трагедиях, повествуют обычно о человеческой жизни, то естественно, что трагедия помимо своей центральной, сиюминутной политической темы получает дополнительные смыслы, которые могут быть общечеловеческими, вневременными, более глубокими и более интересными для нас. Главная тема «Алкесты» – восхваление гостеприимства и военной силы – могла быть актуальна только в момент постановки. С другой стороны, вторичный общечеловеческий смысл – например, идея об амбивалентности счастья, требующего жертвы, и амбивалентности самой жертвы – актуален всегда, и он оказывается главным в современных постановках «Алкесты» (например, в «(А)полонии» Кшиштофа Варликовского). Тем не менее, нам необходимо ясно представлять себе сиюминутный политический смысл, так как именно он задает структуру драмы и без него невозможно понять ее художественное целое.

Глава вторая

Политический смысл и художественная структура «Андромахи»

Многие критики полагают, что «Андромаха» Еврипида лишена той внутренней органичной целостности, которую мы обычно ждем от греческой трагедии.[327] 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. Сначала все внимание обращено на судьбу самой Андромахи. Ее, пленницу, рабыню и бывшую наложницу Неоптолема ревнует и преследует его новая молодая жена Гермиона, дочь Менелая и Елены. В отсутствие Неоптолема (отправившегося в Дельфы с повинной к Аполлону, с которого когда-то потребовал ответа за смерть своего отца Ахилла) Гермиона собирается убить Андромаху и ее маленького сына от Неоптолема. Лишь алтарь Фетиды, к которому припала Андромаха, спасает героиню от немедленной гибели. Но вдруг оказывается, что ребенок, которого Андромаха, как она надеялась, отослала в безопасное место, – в руках Менелая. Обещая сохранить жизнь ребенку в обмен на жизнь самой Андромахи, Менелай выманивает ее из-под защиты алтаря – и вслед за тем, вероломно нарушая свое обещание, готовится убить и мать, и сына. В этот критический момент неожиданно появляется старец Пелей, дед Неоптолема; он берет Андромаху и ее ребенка под свою защиту, спасая им жизнь.

Эти события занимают первые три эписодия трагедии. Вслед за тем, т.е. после 765 стиха, Андромаха более не появляется.[328] В четвертом

---

[327] См. Bornmann 1962, XVII; Rivier 1975, 153.

[328] Некоторые комментаторы предполагают, что Андромаха могла выходить вновь в последней сцене (они считают, что местоимение второго лица σοί в четвертом стасиме обращено к Андромахе, которая должна была присутствовать при этой песне), см. Kamerbeek 1943, 63: Stevens 1971, 218 on 1041; Allan 2000, 74ff., ср., однако, критику этой точки зрения у Mastronarde 1979, 100.

эписодии главной героиней становится Гермиона. Теперь уже опасность грозит ей самой: вот-вот возвратится Неоптолем, который, как она считает, должен наказать ее за попытку убить сына и Андромаху. Гермиона в отчаянии, она готова покончить с собой – но вдруг приходит Орест, ее двоюродный брат и, как мы затем узнаем, ее прежний жених. Орест уводит Гермиону из дома ее мужа и замышляет убийство Неоптолема – своего бывшего соперника, который отобрал у него Гермиону и в придачу дерзко с ним обошелся.

Наконец, в последней части пьесы, после 1047 стиха, в фокусе драмы оказывается Пелей. От вестника узнает он об убийстве в Дельфах своего внука Неоптолема – убийстве, сообща устроенном Орестом и Аполлоном. Старику, пережившему уже смерть сына, нелегко перенести теперь и гибель внука, своего последнего законнорожденного потомка. Но от отчаяния Пелея избавляет внезапное появление Фетиды, которая обещает ему бессмертную жизнь вместе с нею в доме своего отца морского божества Нерея, сулит встречу с Ахиллом, живущего ныне на острове в Понте, и спасение всего рода: по ее словам, сын Неоптолема и Андромахи положит начало династии молосских царей в Эпире.

Мы видим, что трагедия состоит из трех самостоятельных сцен, в каждой из которых свой главный герой и свой сюжет с собственной кульминацией и развязкой. Некоторые критики говорят поэтому о композиционной слабости «Андромахи».[329] 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 Гермионы, Менелая и Ореста) и спартанской политики силы.[330] Стивенс полагает, что объединяющей темой служит Троянская война: все события, происходящие в

[329] Lucas 1959, 182.

[330] Kitto 1950, 228-230.

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.[331] Конакер видит единство «Андромахи» в ее главном движении – к разделению доброго (фтийского и троянского) и злого (спартанского) начал, которые в начале пьесы были смешаны.[332]

Как я попытаюсь показать далее, 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».[333] Вместо этого Аллан предлагает видеть в «Андромахе» «динамическую структуру», создаваемую множеством перекличек и контрастов и подчиненную не общей теме, а одному только эстетическому принципу, который Аллан называет «эстетикой неожиданности».[334] Собственно говоря, само отсутствие единства и составляет суть этого принципа: «Череда событий изображается в «Андромахе» с быстрой сменой фокуса, что создает эффект саспенса и неожиданности».[335]

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 перекличек и контрастов, о которой писал Аллан.

---

[331] Stevens, 1971, 13-15.

[332] Conacher 1967, 175; ср. Kovacs 1980a, 75-77; 1987, 13-15.

[333] Allan 2000, 46.

[334] Allan 2000, 84-85.

[335] Allan 2000, 84.

Посмотрим на три описанные выше части, на которые распадается действие «Андромахи». Между ними есть очевидное сходство. Все они строятся по одной и той же модели: сначала – отчаяние героя (Андромахи, Гермионы, Пелея), затем – неожиданное появление спасителя (Пелея, Ореста, Фетиды), избавляющего героя от несчастья и уводящего его в безопасное и более счастливое место. Это общее сюжетное сходство дополняется и повторением во всех трех частях более частных сюжетных и лексических мотивов.[336] Например, Андромаха, когда ей угрожают Гермиона с Менелаем, особенно беззащитна оттого, что она ἔρημος – *одна* (νῦν δ' ἔρημος εἶ φίλων «Теперь ты одна без близких», 78, ср. также ее собственное замечание о том, как преследователи воспользовались ее одиночеством: τὴν ἐμὴν ἐρημίαν / γνόντες τέκνου τε τοῦδ' «Зная, что я и этот ребенок остались одни», 569-570). Во второй части уже Гермиона в отчаянии, поскольку Менелай бросил ее в опасности *одну*, отправившись к себе домой в Спарту (πατρός τ' ἐρημωθεῖσα «оставшись одна без отца», 805, ἔλιπες ἔλιπες, ὦ πάτερ, ἐπακτίαν / μονάδ' ἔρημον οὖσαν ἐνάλου κώπας «ты бросил, ты бросил, отец, меня на берегу одну-одинешеньку без корабля», 854-855, καί μ' ἔρημον οἴχεται λιπών «он ушел и оставил меня одну», 918). В конце драмы Пелей после гибели Неоптолема также остается один ὦ φίλος, δόμον ἔλιπες ἔρημον «Дорогой мой, ты оставил дом в одиночестве» (1205), восклицает он, обращаясь к погибшему внуку; ἄτεκνος ἔρημος «один без детей» (1216), говорит он о себе. Другой пример – метафора бури на море и спасительной гавани, одинаково в разных частях пьесы описывающая опасность и счастливое избавление от нее (об Андромахе, спасаемой Пелеем: χείματος γὰρ ἀγρίου / τυχοῦσα λιμένας ἦλθες εἰς εὐηνέμους «попавшая в дикую бурю, ты пришла затем в гавань с добрыми ветрами», 748-749; об Оресте – спасителе Гермионы: ὦ ναυτίλοισι χείματος λιμὴν φανεὶς / Ἀγαμέμνονος παῖ «сын Агамемнона, явившийся как в буре гавань морякам», 891-892).

[336] О повторяющихся мотивах см. Lee 1975, 8; Allan 2000, 69-70.

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. Здравомыслящая кормилица Гермионы характеризует истерику своей госпожи словами λίαν и ἄγαν «слишком», объясняя ей, что прежде она была неумеренна в своей ненависти и жестокости к Андромахе, а теперь точно так же неумеренна в своих страхах, самобичевании и самоуничижении (866-868):

ὦ παῖ, τὸ λίαν οὔτ' ἐκεῖν' ἐπῄνεσα,
ὅτ' εἰς γυναῖκα Τρῳάδ' ἐξημάρτανες,
οὔτ' αὖ τὸ νῦν σου δεῖμ' ὃ δειμαίνεις ἄγαν.[337]

«Деточка, мне и тогда не нравилась твоя неумеренность,
Когда ты неправильно обошлась с троянкой,
И опять не нравится твой нынешний страх, который ты испытываешь сверх меры».

Гермиона страшится наказания от Неоптолема, но оно едва ли может ей грозить. Как объясняет ей все та же кормилица, ей нечего боятся, поскольку она законная жена и ее права гарантированы ее происхождением и богатым приданым:

οὐχ ὧδε κῆδος σὸν διώσεται πόσις
φαύλοις γυναικὸς βαρβάρου πεισθεὶς λόγοις.
οὐ γάρ τί σ' αἰχμάλωτον ἐκ Τροίας ἔχει,
ἀλλ' ἀνδρὸς ἐσθλοῦ παῖδα σὺν πολλοῖς λαβὼν

[337] Цитируя греческий текст «Андромахи», я в основном следую изданию Дигла (Diggle 1984).

ἔδνοισι πόλεώς τ' οὐ μέσως εὐδαίμονος.

«Муж не оттолкнет от себя брак с тобой,
Поверив легковесным речам варварской женщины.
Ведь ты у него – не пленница из Трои,
А дочь благородного человека, с большим
Приданым и из очень благополучного города» (869-873).

Еврипид добивается в этой сцене впечатления карикатурности, пародируя в образе Гермионы страдающих героинь своих более ранних трагедий Федру и Медею. Подобно Федре («Ипполит», 201-202), Гермиона, выходя из дома на сцену, сбрасывает с головы покрывало:

ἔρρ' αἰθέριον πλοκάμων ἐ-
μῶν ἄπο, λεπτόμιτον φάρος.

«Лети в небо прочь с моих локонов,
Покрывало из тонких нитей» (830-831);

Как и у Федры, покрывало Гермионы прятало ее позор; Федра снимает покрывало, когда более не в силах скрывать свой позор, а Гермиона сбрасывает его, поскольку ее постыдный поступок раскрыт и надобности в покрывале уже нет:

δῆλα καὶ ἀμφιφανῆ καὶ ἄκρυπτα δε-
δράκαμεν πόσιν.

«Ведь то, что мы совершили против мужа,
Очевидно и явно и открыто» (834-835).[338]

[338] О традиционной связи покрывала и стыда см. Cairns 1996.

Но жест Гермионы карикатурно преувеличен. Она не довольствуется тем, что открывает лицо – она обнажает и грудь, так что кормилице приходится призвать ее к соблюдению приличий: τέκνον, κάλυπτε στέρνα, σύνδησαι πέπλους «Дитя, прикрой грудь, запахни пеплос» (832).

Ситуация, в которой находится Гермиона, уподобляется положению Федры. Как и Федра, Гермиона ожидает возвращения мужа, который, подобно Тесею в «Ипполите», отправился к оракулу; как и Федра, Гермиона боится, что муж, вернувшись, застигнет ее в ее позоре (ср. дословное совпадение ἐπ' αἰσχίστοισιν в «Андромахе», 927 и αἰσχροῖς ἐπ' ἔργοις в «Ипполите», 721). Страх и стыд заставляют обеих героинь искать смерти, но и здесь порывы Гермионы чрезмерны и карикатурны: она стремится уйти из жизни всеми возможными способами сразу, и пронзив себя мечом, и повесившись, и бросившись вниз со скалы (841-850).

В какой-то момент Гермиона совсем отождествляет себя с Федрой, доходя в этом почти до абсурда. Свой проступок она хочет списать на товарок – негодных женщин, дававших ей плохие советы: κακῶν γυναικῶν εἴσοδοί μ' ἀπώλεσαν «Меня погубили визиты дурных женщин» (930) – подобно тому, как Федру погубил ее разговор с кормилицей. Из всего случившегося Гермиона делает вывод:

χρὴ τούς γε νοῦν ἔχοντας, οἷς ἔστιν γυνή,
πρὸς τὴν ἐν οἴκοις ἄλοχον ἐσφοιτᾶν ἐᾶν
γυναῖκας· αὗται γὰρ διδάσκαλοι κακῶν·

«Разумные люди, у которых есть жена,
Не станут пускать в дом к своей супруге
Женщин с визитами. Ведь они – наставницы в дурных вещах» (944-946),

и эти слова совпадают с суждением Ипполита о Федре и кормилице: χρῆν δ' ἐς γυναῖκα πρόσπολον μὲν οὐ περᾶν «Не следовало бы позволять, чтобы к жене приходила служанка» («Ипполит», 645). А далее, продолжая рассуждать о дурном влиянии, которое могут оказывать порочные женщины, Гермиона совсем забывает о собственной истории и имеет в виду уже прегрешения иного рода, более напоминающих случай Федры – о супружеской измене:

ἡ μέν τι κερδαίνουσα συμφθείρει λέχος,
ἡ δ' ἀμπλακοῦσα συννοσεῖν αὑτῇ θέλει,
πολλαὶ δὲ μαργότητι· κἀντεῦθεν δόμοι
νοσοῦσιν ἀνδρῶν.

«Одна помогает осквернить ложе из корысти,
Другая, сама согрешив, желает, чтобы еще кто-то разделил с нею ее болезнь,
А многие – от распутства. Потому-то и страдают
Дома мужей» (947-950).

В то же время Гермиона уподобляется и Медее. Беседа Гермионы с Орестом, из которой тот узнает о плачевном положении героини, напоминает разговор Медеи с Эгеем. Близки две ситуации и описывающий их образный язык: Орест и Эгей одинаково должны стать «гаванью» для героинь, попавших в пучину бед (ср. Медея об Эгее: οὗτος γὰρ ἀνὴρ ᾗ μάλιστ' ἐκάμνομεν / λιμὴν πέφανται τῶν ἐμῶν βουλευμάτων· «Этот человек– в момент, когда нам было особенно тяжело – явился гаванью для моих замыслов», «Медея», 768-9). В чем-то схоже и состояние двух женщин, терзаемых ревностью к соперницам. Но уподобляясь своему трагическому прототипу, Гермиона доходит до искажения реальности. Желая смягчить свою вину, она изображает себя брошенной женой:

{Ορ.} ἄλλην τιν' εὐνὴν ἀντὶ σοῦ στέργει πόσις;

{Ερ.} τὴν αἰχμάλωτον Ἕκτορος ξυνευνέτιν.

Орест – «Муж любит вместо тебя другое ложе?»

Гермиона – «Да, пленную, супругу Гектора» (907-908).

на самом же деле, напротив, Неоптолем ради нее оставил ложе Андромахи, так что у ее мстительных помыслов не могло быть никакого оправдания.

Гермиона – карикатурная Федра и лже-Медея. И, конечно, одновременное отождествление ее сразу с двумя этими персонажами, имевшими совсем несхожие поводы для своих переживаний (Федра страшилась быть неверной женой, а Медея, наоборот, страдала от неверности мужа), усиливает впечатление абсурдности ее поведения.

Итак, в отличие от трагической первой части, где невиновная Андромаха едва не стала жертвой беспощадных врагов, здесь, во второй части, опасность надумана, страхи преувеличены, а истеричное поведение героини гротескно. Отличается эта сцена и своей концовкой. Орест не столько избавляет мир драмы от несчастья – поскольку никакого подлинного несчастья здесь и не было – сколько, напротив, сеет семена новой беды: он замышляет новое жестокое злодейство, убийство Неоптолема.

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 основе всего действия первой части трагедии лежит ссора Гермионы и Андромахи. Слово ἔρις применяется к ней уже в пароде. Хор, с сочувствием обращаясь к Андромахе, говорит о «проклятой ссоре» между героинями и происходящих от нее страданиях, средство от которых он желал бы найти, будь это возможно:

εἴ τί σοι δυναίμαν
ἄκος τῶν δυσλύτων πόνων τεμεῖν,
οἵ σε καὶ Ἑρμιόναν ἔριδι στυγερᾷ συνέκλῃσαν

«Ах, если бы я могла
Приготовить лекарство от неразрешимых страданий,
Которые сковали тебя и Гермиону проклятой ссорой» (120-122).

Хор уговаривает Андромаху оставить бессмысленное сопротивление Гермионе и сдаться на милость госпоже. «Зачем ты состязаешься с господами?» (δεσπόταις ἁμιλλᾷ, 127), говорит он ей, употребляя еще одно тематическое слово ἁμιλλᾶν «состязаться», не раз затем повторяющееся на протяжении пьесы.

Первый эписодий составляет агон, т.е. состязание в речах, между Андромахой и Гермионой. Здесь мы воочию видим ἔρις двух героинь, тем более что сама форма агона – словесного столкновения – как нельзя лучше подходит для сценического представления этого мотива. Но больше того, именно ἔρις является здесь и главным предметом обсуждения. Андромаха и Гермиона не просто ссорятся и спорят, но и спорят они о ссорах и спорах – а именно, о том, следует ли жене стремиться к первенству. Высказываемые ими две противоположные точки зрения соответствуют и их собственной манере поведения в этом агоне.

Гермиона всячески стремится указать сопернице на свое превосходство. Она разглагольствует о своем богатстве, о щедром приданом, принесенном ею в дом Неоптолема и дающем ей право свободно высказываться (147-153), напоминая Андромахе, что та – всего лишь жалкая нищая рабыня (155). Гермиона надменно заявляет, что спасти Андромаху может только крайнее смирение:

ἢν δ' οὖν βροτῶν τίς σ' ἢ θεῶν σῶσαι θέλῃ,
δεῖ σ' ἀντὶ τῶν πρὶν ὀλβίων φρονημάτων
πτῆξαι ταπεινὴν προσπεσεῖν τ' ἐμὸν γόνυ
σαίρειν τε δῶμα τοὐμὸν ἐκ χρυσηλάτων
τευχέων χερὶ σπείρουσαν Ἀχελῴου δρόσον

«Если кто-то из смертных или богов и захочет тебя спасти,
Ты должна прекратить гордиться своим прежним счастьем,
В смирении трепетать, припасть к моим коленям
И подметать в моем доме, разливая своей рукой влагу Ахелоя
Из моих златокованых сосудов» (163-167).

И тезис, защищаемый Гермионой, также основан на принципе превосходства; правда, Еврипид, любитель неожиданных парадоксальных

ходов, выдает за проявление особого честолюбия идею, совершенно естественную для нас и для его публики – у мужа должна быть только одна жена:

οὐδὲ γὰρ καλὸν
δυοῖν γυναικοῖν ἄνδρ' ἕν' ἡνίας ἔχειν,
ἀλλ' εἰς μίαν βλέποντες εὐναίαν Κύπριν
στέργουσιν, ὅστις μὴ κακῶς οἰκεῖν θέλει.

«Не годится,
Чтобы муж держал поводья двух жен,
Но все, кто не хочет жить плохо, довольны,
Когда они смотрят только на одну супружескую Киприду» (177-180).

Андромаха, напротив, и ведет себя иначе, признавая свое униженное положение (184-191), и отстаивает противоположную точку зрения – всякое соперничество дурно. Она упрекает Гермиону в «состязательности», в страстном стремлении к первенству (¤milla fron»matoj, 214), которое выражается и в попытках Гермионы доказать свое превосходство над мужем (мол, Спарта могущественнее Скироса, Менелай храбрее Ахилла, а сама Гермиона богаче Неоптолема, 209-214), и в ревнивом соперничестве с другими женщинами за единоличное обладание мужем. Здесь, впрочем, Еврипид вновь создает парадокс; он доводит правильную в целом точку зрения, осуждающую ссоры и соперничество, до крайности, вкладывая в уста Андромахи необычную варварскую и восточную мысль – любящая жена должна более чем безропотно принимать побочные связи мужа:

ὦ φίλταθ' Ἕκτορ, ἀλλ' ἐγὼ τὴν σὴν χάριν
σοὶ καὶ ξυνήρων, εἴ τί σε σφάλλοι Κύπρις,
καὶ μαστὸν ἤδη πολλάκις νόθοισι σοῖς

ἐπέσχον, ἵνα σοι μηδὲν ἐνδοίην πικρόν.

«Милый Гектор, ради тебя я
И любила вместе с тобой, когда Киприда заставляла тебя оступиться,
И нередко давала грудь твоим побочным детям,
Лишь бы только не доставить тебе огорчения» (222-225).

Мы видим, что мотив «раздора» получает в данном агоне особое значение – он не только выражен в действии, в ссоре между двумя героинями, но и помогает охарактеризовать каждую из них. Гермиона противопоставлена Андромахе своей склонностью к ссорам и соперничеству и своей жаждой первенства. Это качество имело в классических Афинах особое обозначение – φιλονικία.[339] Оно связано с чрезмерным честолюбием (φιλοτιμία) и выражено в двух своих главных проявлениях – в желании первенствовать над соперниками и в мстительности к врагам. Все эти семантические связи понятия φιλονικία прекрасно иллюстрирует, например, пассаж из Фукидида, в котором идет речь о причинах междоусобных войн (3.82.8):

πάντων δ' αὐτῶν αἴτιον ἀρχὴ ἡ διὰ πλεονεξίαν καὶ φιλοτιμίαν· ἐκ δ' αὐτῶν καὶ ἐς τὸ φιλονικεῖν καθισταμένων τὸ πρόθυμον. οἱ γὰρ ἐν ταῖς πόλεσι προστάντες <…> παντὶ δὲ τρόπῳ ἀγωνιζόμενοι ἀλλήλων περιγίγνεσθαι ἐτόλμησάν τε τὰ δεινότατα ἐπεξῇσάν τε τὰς τιμωρίας ἔτι μείζους

«Причина всех этих зол – стремление властвовать, которое возникает от корыстолюбия или честолюбия; от них же происходит и та страстность, с которой люди предаются любви к соперничеству (τὸ φιλονικεῖν). В самом деле, те [члены каждой партии], кто выдвинулся в своем государстве <…>, всеми способами состязались за то, чтобы

[339] См. Dover 1974, 233f.

взять верх друг над другом, и решались на самые страшные поступки, все дальше и дальше шли в своем мщении».

Предложенное мною выше изложение первого эпизодия показывает, насколько сильна в Гермионе одна из сторон φιλονικία – жажда первенства и превосходства. Но и вторая сторона, мстительность, отличает ее ничуть не меньше. Гермиона не просто желает победы над соперницей – она мстит ей за прежние обиды, которых, впрочем, Андромаха никогда ей не наносила и которые Гермиона до известной степени сама выдумывает. Гермиона хочет наказать Андромаху за то, что та некогда была наложницей Неоптолема, причем она настолько слепа в своей обиде и ревности, что не обращает внимания на очевидные факты, освобождающие Андромаху от всякой вины перед ней – она стала наложницей вопреки своей воле, а теперь, после женитьбы Неоптолема на Гермионе, больше не разделяет с ним ложе:

ἁγὼ τὸ πρῶτον οὐχ ἑκοῦσ' ἐδεξάμην,
νῦν δ' ἐκλέλοιπα· Ζεὺς τάδ' εἰδείη μέγας,
ὡς οὐχ ἑκοῦσα τῷδ' ἐκοινώθην λέχει.

«Во-первых, я приняла [ложе Неоптолема] против воли,
И теперь оставила его. Пусть знает это великий Зевс,
Не по собственной воле я разделила с ним ложе» (36-38).

В сознании Гермионы словно происходит временная аберрация, вследствие которой она перестает отличать прошлые события от настоящих – потому она и может уподобиться Медее, брошенной ради другой женщины (906-908), о чем мы говорили чуть выше.

Во втором эпизодии Андромахе противостоит Менелай, который обнаруживает те же качества, что и прежде Гермиона. Подобно дочери, он в

первой же реплике стремится унизить Андромаху и подчеркнуть свое превосходство над ней:

σὲ μὲν γὰρ ηὔχεις θεᾶς βρέτας σώσειν τόδε,
τοῦτον δὲ τοὺς κρύψαντας· ἀλλ' ἐφηυρέθης
ἧσσον φρονοῦσα τοῦδε Μενέλεω, γύναι.

«Ты не сомневалась, что тебя спасет эта статуя богини,
А его [сына] – те, кто его спрятал. Но оказалось,
Что ты, женщина, не так умна, как этот Менелай!» (311-313).

Месть является для него важным жизненным принципом; подлинная мудрость (σοφά) для него – «пострадавший должен отплатить» (τοὺς παθόντας ἀντιδρᾶν, 438). И в своей жажде мести он, как и Гермиона, с легкостью искажает действительность, неверно представляя последовательность событий – он также обвиняет Андромаху в том, что будто бы из-за нее его дочь лишилась супружеского ложа:

κἀγὼ θυγατρί (μεγάλα γὰρ κρίνω τάδε,
λέχους στέρεσθαι) σύμμαχος καθίσταμαι.

«Я считаю это серьезной обидой – лишиться ложа,
И вот потому я сделался союзником дочери» (380-381).

Отношение Менелая к Андромахе обусловлено не только желанием отомстить за якобы обиженную дочь. Еще одна причина его жестокости особенно отчетливо высказана им в следующем, третьем эпизодии. Эпизодий начинает картина готовящегося убийства Андромахи и ребенка. Героиня и ее сын горестной песней в лирических метрах оплакивают свою скорую гибель, и им дважды отвечают холодные анапесты Менелая, объясняющие, почему

он не может проявить к ним жалость – дело в том, что они троянцы, а значит, его старые и вечные враги. Менелай говорит им:

ἴθ' ὑποχθόνιοι· καὶ γὰρ ἀπ' ἐχθρῶν
ἥκετε πύργων

«Отправляйтесь в преисподнюю – вы пришли
От вражеских стен» (515-516),

и затем, обращаясь к ребенку:

σοὶ δ' οὐδὲν ἔχω φίλτρον, ἐπεί τοι
μέγ' ἀναλώσας ψυχῆς μόριον
Τροίαν εἷλον καὶ μητέρα σήν·

«Я не смогу почувствовать к тебе никакой приязни, потому что я
Потратил слишком много сил,
Когда захватил Трою и твою мать» (540-542).

Менелай так же не может забыть троянцам старых обид, как и Гермиона не может простить Андромахе того, что она когда-то была наложницей Неоптолема. Такая мстительность, не позволяющая оставить в прошлом обиды, относится, подобно φιλονικία, к числу этических понятий, которые особенно активно обсуждались в классических Афинах и для которых в это время были созданы специальные обозначения; данное качество называлось словом μνησικακεῖν.

Весь этот круг мотивов, связанных с ἔρις и φιλονικία, продолжает звучать и в следующей сцене, после появления Пелея. Эта сцена представляет собой еще один агон, на этот раз между Пелеем и Менелаем. Как и в первом агоне трагедии, столкновение между участниками спора

описывается словами со значением «раздора» – ἔρις и νεῖκος. Так говорит о нем хор, желающий, как обычно, примирить враждующие стороны:

σμικρᾶς ἀπ' ἀρχῆς νεῖκος ἀνθρώποις μέγα
γλῶσσ' ἐκπορίζει· τοῦτο δ' οἱ σοφοὶ βροτῶν
ἐξευλαβοῦνται, μὴ φίλοις τεύχειν ἔριν.

«От малой причины язык приносит людям
Великую распрю. Этого-то и берегутся мудрые среди смертных –
Как бы не устроить ссоры между близкими» (642-644).

Менелай опять демонстрирует все стороны своей φιλονικία – и стремление к первенству, и мстительность. Он подчеркивает свое превосходство над Пелеем, не позволяя ему освободить Андромаху:

ἐγὼ δ' ἀπαυδῶ, τἄλλα τ οὐχ ἥσσων σέθεν
καὶ τῆσδε πολλῷ κυριώτερος γεγώς.

«Я запрещаю [развязать Андромаху] – я и во всем прочем не уступаю тебе,
И на нее у меня больше прав» (579-580),

Свое желание убить Андромаху он вновь, как и в прошлой сцене, объясняет необходимостью отомстить троянцам за войну (649 сл.). Враги всегда должны оставаться врагами – такова главная тема его речи в этом агоне.

Итак, в первой части «Андромахи», в ее первых трех эписодиях, 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, свободна от этого порока. Мы

видели, как далеко заходит в своей терпимости Андромаха; отсутствие излишнего честолюбия отличает и Неоптолема, который, как мы узнаем в прологе, отказался принять от своего деда Пелея власть над Фарсалией:

Πηλέα δ' ἀνάσσειν γῆς ἐᾷ Φαρσαλίας,
ζῶντος γέροντος σκῆπτρον οὐ θέλων λαβεῖν.

«Он позволяет Пелею править Фарсальской страной,
Не желая принять скипетр, пока жив старец» (22-23).

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:

πόσιν τρέμουσα, μὴ ἀντὶ τῶν δεδραμένων
ἐκ τῶνδ' ἀτίμως δωμάτων ἀποσταλῇ

«Она боится мужа – что за все содеянное
Он отошлет ее с бесчестием из дома» (808-809).

Но, как мы видели, страхи Гермионы преувеличены. Кормилица убеждена, что Неоптолем простит свою жену, и у нас нет оснований сомневаться в ее правоте. Можно думать, что Гермиона боится так сильно оттого, что наделяет Неоптолема своей собственной мстительностью – предполагает за ним то самое желание мстить, испытывать которое свойственно ей самой и которое потому кажется ей вполне естественным.

Настоящая, непридуманная жажда мести появляется на сцене с приходом Ореста. Орест не довольствуется ролью спасителя; в отличие от

«доброго» Пелея из первой части, он замышляет новую месть – убийство Неоптолема. Он давно уже таит обиду на Неоптолема за то, что тот получил себе в жены Гермиону, прежде обещанную Менелаем ему самому, а в ответ на просьбу отказаться от Гермионы стал попрекать Ореста его преступлением – убийством матери. И вот теперь Орест желает отплатить за эту обиду ὁ μητροφόντης δ' <…> δείξει γαμεῖν σφε μηδέν' ὧν ἐχρῆν ἐμέ «Я, матереубийца, <…> научу его не жениться ни на ком из тех, на ком собирался я!» (999-1001).

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. Об их схожей роли и совместном участии в убийстве говорит Орест. По его словам, Неоптолем:

πικρῶς δὲ πατρὸς φόνιον αἰτήσει δίκην
ἄνακτα Φοῖβον· οὐδέ νιν μετάστασις
γνώμης ὀνήσει θεῷ διδόντα νῦν δίκας,
ἀλλ' ἔκ τ' ἐκείνου διαβολαῖς τε ταῖς ἐμαῖς
κακῶς ὀλεῖται· γνώσεται δ' ἔχθραν ἐμήν.

«Дорого обойдется ему желание спросить с владыки Феба
За убийство отца. И не поможет ему, что он
Переменил отношение и готов ответить богу.
И волею бога, и моими хитростями
Он погибнет – и поймет, что значит моя вражда» (1002-1006).

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:

ἐμνημόνευσε δ', ὥσπερ ἄνθρωπος κακός,
παλαιὰ νείκη· πῶς ἂν οὖν εἴη σοφός;

«Словно дурной человек, он [Аполлон] припомнил
Старые ссоры. Так как же тогда он может быть мудр?» (1164-1165).

Итак, мотивы ἔρις и φιλονικία определяют действие трагедии во всех ее трех частях. Вместе с тем ἔρις является темой и всех хоровых песен.

Первый стасим повествует о предыстории происходящих в драме событий – о Троянской войне и о суде Париса. Нынешнее несчастье Андромахи представлено здесь одним из печальных последствий Троянской войны. Но между содержанием стасима и сюжетом трагедии кроме этой причинно-следственной связи существуют и отношения подобия. Поскольку хор начинает свой рассказ о суде Париса сразу после агона Андромахи и Гермионы, разумеется, возникает ассоциация между спорящими женщинами и богинями, состязающимися за право называться самой прекрасной. Эта ассоциация подчеркивается лексической перекличкой: то же выражение ἔρις στυγερά, которое в пароде описывало ссору, «сковавшую» Гермиону и Андромаху, здесь отнесено к трем богиням:

τρίπωλον ἅρμα δαιμόνων
ἄγων τὸ καλλιζυγές,
ἔριδι στυγερᾷ κεκορυθμένον εὐμορφίας

«[Гермес] ведет прекрасноярёмную тройку божеств,
Снаряженную проклятой распрей о красоте» (277-279)

(ср. также схожие образы «сковывания вместе» в пароде и упряжки здесь в стасиме). Распря богинь, о которой повествует первая строфическая пара, предстает первым и в некотором смысле образцовым случаем ἔρις, тем более что ее зачинщицей была богиня Эрида, то есть само олицетворение ἔρις. Она влечет за собой еще одну распрю – войну между троянцами и ахейцами, которой посвящена вторая строфическая пара, а та, в свою очередь, заканчивается рабством для Андромахи и новой распрей – столкновением Андромахи и Гермионы. Таким образом, структуру этой песни задает тема ἔρις, рождающей новую ἔρις.

Во втором стасиме главной темой вновь становится ἔρις, но показана она иначе, не в исторической последовательности ее проявлений, а в разных ее примерах из повседневной жизни. Стасим начинается с суждения о том, сколь огорчительно соперничество (ἔριδες) двух женщин за ложе мужчины:

> οὐδέποτε δίδυμα λέκτρ' ἐπαινέσω βροτῶν
> οὐδ' ἀμφιμάτορας κόρους,
> ἔριδας οἴκων δυσμενεῖς τε λύπας

> «Я никогда не похвалю двойные ложа у смертных
> И сыновей с двумя матерями –
> Распрю в доме и печаль из-за вражды» (465-467).

Эту мысль хор доказывает затем с помощью аналогий из различных сфер жизни (плохо, когда в государстве два правителя, у песни два автора, у корабля два капитана – лучше пусть будет плохой, но один), а в конце применяет ее к случаю Андромахи и Гермионы:

> ἔδειξεν ἡ Λάκαινα τοῦ στρατηλάτα
> Μενέλα· διὰ γὰρ πυρὸς ἦλθ' ἑτέρῳ λέχεϊ,
> κτείνει δὲ τὴν τάλαιναν Ἰλιάδα κόραν

παῖδά τε δύσφρονος ἔριδος ὕπερ.

«Это показала спартанка, дочь полководца
Менелая. Она воспламенилась против другого ложа,
И хочет убить несчастную троянскую деву
И ребенка ради злой распри» (486-490).

Как мы видим, слово ἔρις начинает и заканчивает эту песнь, будучи ее ключевым тематическим словом.

Третий стасим следует за столкновением Пелея с Менелаем, закончившимся победой старца. Он представляет собой эпиникий и воспевает победу (νίκη) правой силы. Тем самым, он несколько ограничивает и уточняет негативную оценку φιλονικία, господствующую во всех остальных частях пьесы. Бывают случаи, когда борьба и стремление к победе не предосудительны, а напротив, похвальны; так происходит, когда на их стороне справедливость:

ταύταν ᾔνεσα ταύταν καὶ φέρομαι βιοτάν,
μηδὲν δίκας ἔξω κράτος ἐν θαλάμοις
καὶ πόλει δύνασθαι.

«Такую жизнь я хвалю, такой и хочу обладать -
Не торжествовать победы, ни в спальне, ни в городе,
Без справедливости» (785-787).

Достойной и честной победе Пелея противопоставлено поведение Менелая, который отстаивал неправое дело и добивался победы обманом и вероломством:

κρεῖσσον δὲ νίκαν μὴ κακόδοξον ἔχειν

ἢ ξὺν φθόνῳ σφάλλειν δυνάμει τε δίκαν.

«Лучше не одержать победы с дурной славой,
Чем, воспользовавшись могуществом, нарушить справедливость и вызвать ненависть» (778-780).

Наконец, в четвертом стасиме темой вновь, как и прежде, становится вражда в ее обычном негативном смысле, и, как и в первом стасиме, она показана здесь в мифологической и исторической перспективе. Эта хоровая песнь предшествует убийству Неоптолема, и хор рассказывает о прошлых деяниях двух его участников, Аполлона и Ореста. Аполлон виновен в том, что вместе с Посейдоном отдал Аресу построенный ими город Трою: это привело к распре, к кровавым схваткам (φονίους ἁμίλλας в 1020 – тематическое слово), к гибели царей и всего города. Он виновен и в том, что повелел Оресту убить мать (1031 и 1036). «Феб, бог, как я могу поверить в это?», восклицает хор, недоумевая, как божество могло совершить такое преступление. В равной степени виновен и Орест, которого хор подобно Неоптолему бранит матереубийцей ματρὸς φονεύς, 1035).[340] Тем самым, стасим готовит нас к новому событию, к новому общему делу двух старых соратников, одинаково одержимых жаждой мести – к убийству Неоптолема.

Итак, 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

[340] Схожее отношение к Аполлону и Оресту хора и Неоптолема должно подчеркнуть правоту последнего и потому несправедливость его предстоящего наказания.

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.[341] 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 Андромаху 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).[342] Но теперь, когда Неоптолем женился на Гермионе, и второй брак Андромахи разрушен. Готовящееся 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. Начинают и заканчивают эту элегию имена главных виновников несчастий Андромахи – в конце звучит имя Гермионы (114), а в начале – имена Елены и Париса:

Ἰλίῳ αἰπεινᾷ Πάρις οὐ γάμον ἀλλά τιν' ἄταν
ἠγάγετ' εὐναίαν εἰς θαλάμους Ἑλέναν.

[341] См. Storey 1989.

[342] Стори (Storey 1989, 18), по моему мнению, преувеличивает «дисгармонию» этого брака.

«Высокому Илиону не брак, а проклятие –
Елену привел супругой себе в спальню Парис» (103-104).

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) рождают 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. Потому не случайно, что схватка Неоптолема с врагами, заканчивающаяся его гибелью, напоминает сражения Троянской войны – например, выражение τὸ Τρωικὸν πήδημα «троянский прыжок» о прыжке Неоптолема навстречу врагам в 1139, по-видимому, отсылает к прыжку его отца Ахилла с корабля на троянский берег, а сравнение разбегающихся от Неоптолема врагов с голубями, разлетающимися при виде ястреба, в 1140-1141, заимствовано из «Илиады» (22.139-143), где применяется к Гектору, убегающему все от того же Ахилла.

В тот же ряд ссор попадает и конфликт Гермионы с Андромахой. Чтобы сблизить этот спор двух женщин за мужчину и ссоры мужчин из-за

женщин, Еврипид использует двусмысленность греческого выражения διὰ γυναικείαν ἔριν «из-за женской ссоры», которое может обозначать как ссору женщин, так и ссору по поводу женщины. Во втором эписодии Андромаха упрекает Менелая в том, что его поступки, совершаемые di¦ gunaike□an □rin, всегда приносят несчастья и смерть – как теперь, когда он готов погубить Андромаху и ее сына из-за ссоры между нею и Гермионой, так и прежде, когда он погубил множество ахейских и троянских героев ради Елены:

τῆς δὲ σῆς φρενὸς,
ἕν σου δέδοικα· διὰ γυναικείαν ἔριν
καὶ τὴν τάλαιναν ὤλεσας Φρυγῶν πόλιν.

«Что до твоего характера,
То я боюсь одного твоего качества: из-за женской ссоры
Ты погубил и несчастный город фригийцев» (361-363).

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 (ср. прошедшее время глагола ξυνῴκει «жила вместе» в рассказе Андромахи в прологе: ἵν' ἡ θαλασσία / Πηλεῖ ξυνῴκει χωρὶς ἀνθρώπων Θέτις «где морская Фетида жила вместе с Пелеем вдали от людей», 17-18). Память о браке несут в себе лишь название места Θετίδειον (20) и алтарь Фетиды – «знак брака с Нереидой» (ἑρμήνευμα Νηρῇδος γάμων, 46). Впоследствии мы узнаем, что Фетида пребывает теперь в доме своего отца, морского старца Нерея (1224). Таким же неудавшимся брак Пелея и Фетиды изображается и в других текстах – об их разводе говорится в «Облаках»

Аристофана (1067-1069), где употреблен технический термин ἀπολιποῦσα, а о возвращении Фетиды в дом Нерея – в «Илиаде» (1.18).

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 и затем гибелью Неоптолема. Таким образом, брак Пелея и Фетиды оказывается первоначалом всех событий трагедии, главной действующей силой в которой является ἔρις.

В эксоде, 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:

Πηλεῦ, χάριν σοι τῶν πάρος νυμφευμάτων
ἥκω Θέτις λιποῦσα Νηρέως δόμους.

«Пелей, ради нашего прежнего брака
Я, Фетида, пришла к тебе, оставив дом Нерея» (1231-1232).

Теперь Пелей вновь будет жить с нею вместе, обретя бессмертие и сам став богом (θεὸς συνοικήσεις θεᾷ, 1258, ср. ξυνῴκει в прологе, ст. 18). Этот сюжетный ход Еврипид придумал специально для «Андромахи». Согласно распространенной версии мифа (например, у самого же Еврипида в «Троянках», 1126 сл., и у Аполлодора, эпитома 6 кн., 13), Пелея изгоняет из Фтии его старый враг царь Иолка Акаст, и он умирает, не дождавшись возвращения Неоптолема из Трои; Пиндар помещает его после смерти на Острова блаженных вместе с Кадмом и Ахиллом (Ol. 2.78-80). 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.

Если мотив брака, тесно связанный с мотивом ἔρις, занимает столь важное место в структуре «Андромахи», как он влияет тогда на ее смысл? Стори, предложивший превосходный анализ этого мотива, 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. Примерно такова мораль, высказанная Пелеем в последних стихах трагедии:

κᾆτ' οὐ γαμεῖν δῆτ' ἔκ τε γενναίων χρεὼν
δοῦναί τ' ἐς ἐσθλούς, ὅστις εὖ βουλεύεται,
κακῶν δὲ λέκτρων μὴ 'πιθυμίαν ἔχειν,
μηδ' εἰ ζαπλούτους οἴσεται φερνὰς δόμοις;

«Так разве не стоит выбирать себе жену из благородной семьи
И отдавать дочерей замуж за приличных людей,
И не желать дурного ложа,
Даже если оно принесет в дом богатое приданое» (1279-1282).

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.[343]

Противопоставлению городов уделено немало внимания. Например, весь парод строится на контрасте гуманности хора, жалеющего Андромаху, и жестокости к ней Гермионы, и этот контраст преподнесен как контраст их государств. Здесь сталкиваются друг с другом не просто люди, а страны, которые они представляют. Хор испытывает сочувствие к Андромахе, хотя происходит из Фтии, а она – азиатка:

Φθιὰς ὅμως ἔμολον ποτὶ σὰν Ἀσιήτιδα γένναν

«Хотя я и фтиянка, я пришла к твоему азиатскому роду» (119).

В то же время хор не советует героине сопротивляться Гермионе и Менелаю, поскольку она троянка, а они – безжалостные спартанцы:

[343] См. Фукидид 2.22.3 (о Фарсале) и 8.3.1 (о Фтии).

δεσπόταις ἁμιλλᾷ
Ἰλιὰς οὖσα κόρα Λακεδαίμονος ἐγγενέταισιν;

«Ты состязаешься с господами,
Девушка из Илиона – с уроженцами Лакедемона?» (127-128).

Далее в пьесе мы встречаем пассажи с совсем прямой критикой Спарты и спартанцев. Пелей обвиняет спартанок в распущенности. Андромаха, после того, как Менелай обманом заставил ее покинуть алтарь, произносит целую речь, браня спартанцев за их вероломство, кровожадность и корыстолюбие (445-453). Вероломство вообще показано в драме обыкновенным спартанским способом ведения дел.[344] Менелай ничуть не стыдится его, и на негодующие слова Андромахи δόλῳ μ' ὑπῆλθες, ἠπατήμεθα «Ты втерся ко мне хитростью, мы обмануты» (435) отвечает κήρυσσ' ἅπασιν· οὐ γὰρ ἐξαρνούμεθα «Рассказывай всем вокруг, я не стану отрицать» (436). Андромаха заключает, что в том-то и состоит особенная мудрость, присущая спартанцам ἦ ταῦτ' ἐν ὑμῖν τοῖς παρ' Εὐρώτᾳ σοφά; «Такова значит мудрость у вас на берегах Эврота?» (437).

К тому же средству, к хитрости, прибегает и Орест, когда намеревается погубить Неоптолема. Он обманывает дельфийцев, убеждая их в том, что истинная цель прихода Неоптолема в Дельфы – ограбить сокровищницы (1090 сл.); он готовит засаду, чтобы неожиданно напасть на противника и застигнуть его врасплох и безоружным (1114 сл.). Вестник, рассказывающий историю гибели Неоптолема, характеризует Ореста тем же эпитетом μηχανορράφος «строящий козни» (1116), которым Андромаха обозначала вероломство Менелая и вообще спартанское коварство: спартанцы, по ее словам – μηχανορράφοι κακῶν, «строящие злые козни» (447).

[344] Вероломство спартанцев было общим местом в афинской литературе, см. Еврипид Просительницы 187, Геродот 9.54.1, Аристофан Ахарняне 308, Мир 623, 1064-1068, Лисистрата 629.

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. Весьма показательна, например, история основания в 426 г. Гераклеи Трахинской у южных границ Фтии. Ее организация была освящена авторитетом Дельфийского оракула, который позволил принять в ней участие всем грекам, кроме афинян и фтиотийских ахейцев. Причина такой избирательности оракула кроется в том, что основание колонии преследовало интересы Спарты и было направлено против как раз Афин и Фтии: ее целью было, во-первых, создать плацдарм для нападения Спарты на Эвбею и для ее проникновения во Фракию, что отрезало бы Афины от ее источников снабжения хлебом, и, во-вторых, включить в сферу влияния Спарты фессалийские племена, прежде сочувствовавшие Афинам.[345]

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,

[345] Фукидид 3.92-93.

занимающим столь важное место в структуре трагедии. Стори видит в политическом и семейном аспектах «Андромахи» две самостоятельные темы, заключая из этого, что «Андромаха» занимала в творчестве Еврипида промежуточное место на пути от чисто семейных драм, к которым он относит «Медею» и «Ипполита», к чисто политическим, как, например, «Просительницы». Однако смысловая раздвоенность не была свойственна Еврипиду, и потому стоит поискать иное объяснение, которое связало бы воедино разные мотивы «Андромахи».

Разгадка таится в финале трагедии, в монологе Фетиды, предсказывающей будущую судьбу Пелея и его рода. Андромаха с сыном должны поселиться в Эпире, в стране молоссцев, и ребенок, который приходился правнуком Пелею, станет основателем династии молосских царей (1247-1249). Молоссцы – 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,[346] а вскоре после этого, где-то между 428 и 424 гг. молосский царь Тарип приезжает в Афины и получает афинское гражданство.[347] 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.[348] 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 рождают ἔρις, приносят

---

[346] Фукидид 2.80.6.

[347] См. Hammond 1967, 506-507; Osborne 1983, 29-30; Hall 1989, 180-181. Dakaris 1964, 51-52 приводит аргументы за 427 г.

[348] Некоторые исследователи именно так и трактуют политический смысл «Андромахи» (Robertson 1923; Goossens 1962, 376-410), но никак не объясняют связи этого смысла, на который указывает одно лишь предсказание Фетиды, со всем прочим содержанием трагедии.

несчастья, и их следует разрывать, подобно тому как молоссцы разрывают свой союз со Спартой. Процитированные выше слова Пелея о правильном и неправильном браке (1279-1282), которыми заканчивается трагедия, действительно выражают ее смысл, только понимать их надо не в прямом бытовом смысле, а в переносном политическом. 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.

Предлагаемая гипотеза может объяснить еще один важный мотив трагедии – мотив варварства. Афиняне воспринимали молоссцев и прочие эпирские племена как варваров; хотя они и говорили по-гречески, их культурная эллинизация при Тарипе еще не закончилась;[349] двойная греко-варварская генеалогия молосских царей (от Неоптолема и Андромахи) прекрасно выражала такое пограничное культурное положение.[350] Потому часто звучащий в пьесе мотив симпатии к варварам, а также не раз повторяемая идея о том, что иные греки (т.е. спартанцы) хуже варваров,[351] могут показывать отношение афинян к их новым друзьям.

Конакер правильно увидел главное композиционное движение в «Андромахе» в разделении доброго и злого начал, которые были губительно

---

[349] См. Hammond 1982, 284

[350] Эта генеалогия молоссцев была достаточно распространена в 5 в., ср Пиндар Немейские оды 4.82, 7.54.

[351] Например, в своей речи, обращенной к Андромахе, Гермиона, унижая свою противницу и указывая ей на то, кто из них госпожа, а кто рабыня, напоминает, что та не у себя в Трое, а в Греции οὐ γάρ ἐσθ' Ἕκτωρ τάδε, / οὐ Πρίαμος οὐδὲ χρυσός, ἀλλ' Ἑλλὰς πόλις «Здесь тебе не Гектор, не Приам и не золото, а греческий город» (168-169). Отличающий Гермиону деспотизм вообще считался свойством варваров; наделяя Гермиону этой репликой, Еврипид саркастически подчеркивает парадоксальность ситуации, когда он оказался присущ и эллинке-спартанке. Чуть дальше в той же речи Гермиона обвиняет варваров сначала в кровосмесительных браках, но затем добавляет к этому типичному суждению также и обвинение к убийствах близких родственников, от которых их не удерживают никакие законы (175-176). Это нужно Еврипиду, конечно же, чтобы напомнить об истории, разыгравшейся между родственниками самой Гермионы, – об убийстве Агамемнона Клитемнестрой и Клитемнестры Орестом, который будет играть важную роль дальше в пьесе.

перемешаны вначале; но у этого движения было очень конкретное значение. Разделение злого и доброго начал символически выражает разрыв союза молоссцев и спартанцев, и ему сопутствует соединение всех добрых сил: в политической жизни афиняне заключают союз с молоссцами, оставляя в прошлом вражду между ними, а в трагедии происходит символическое воссоединение Пелея и Фетиды.

Стоит особо заметить, что отношение трагедии к означаемой ею исторической реальности не столько аллегорическое, сколько символическое. Если бы мы имели дело с обычной аллегорией, то политическое событие нашло бы себе выражение в главной сюжетной линии, а персонажи строго соответствовали бы участвующим в этом событии политическим силам. Здесь же картина несколько иная – мы сталкиваемся с соответствием не сюжета и персонажей, а с соответствием *тематическим*, когда политическое событие задает главные темы, в согласии с которыми автор достаточно свободно может строить художественную структуру своего произведения.

Глава третья

Пропаганда войны в «Троянках»

Трагедию «Троянки», поставленную в 415 году, обычно считают трагедией антивоенной. Большинство ученых начиная с Г. Марри[352] полагают, что этим спектаклем 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. Например, Ш. Барлоу пишет в предисловии к своему изданию этой трагедии: «Кажется важным политический контекст того момента, в который она написана – он в некоторой степени объясняет, почему пьеса такова как она есть. В предшествовавший год Мелос был разрушен афинянами; порабощение женщин и детей и истребление мужского населения могло повлиять на то, как Еврипид изображает плачевное положение троянок в плену у греков».[353] А. Соммерстейн, говоря о связи трагедии с событиями на Мелосе как об общепризнанном факте, видит в «Троянках» и более широкий смысл – протест вообще против афинского экспансионизма, против той политики, которая в самый момент представления трагедии начинала новое военное предприятие, Сицилийскую экспедицию.[354] Эту точку зрения разделяют

[352] Murrey 1907, 7; Murrey 1913, 126-136.

[353] Barlow 1986, 26–27.

[354] Sommestein 1997, 72.

многие лучшие английские филологи – авторы недавно опубликованного сборника эссе о «Троянках».[355] К. Довер полагает, что «Троянки» заставляют вспомнить как о падении Мелоса, так и о судьбе других городов – Скионы, взятой афинянами пятью годами ранее, или Гисий, захваченных спартанцами.[356] По словам А. Гарви, «невозможно поверить, что Еврипид не имел в виду этого недавнего события [взятия Мелоса], когда сочинял пьесу, и что мысль о нем не появлялась у его публики, когда она эту пьесу смотрела».[357] По мнению Дж. Гриффина, Еврипид в своей трагедии посредством мифологической истории изображает судьбу и Мелоса, и многих других греческих городов, претерпевших подобное несчастье.[358] Высказывание Еврипида о Мелосе расценивается и как высказывание о войне вообще. Так, у Довера эта трагедия вызывает в памяти чувство, рожденное Первой мировой войной, – чувство, что принесенные войной страдания народов не могут быть оправданы достижением тех целей, ради которых ее начали правительства. Для Гарви также частная история Трои-Мелоса несет более универсальный смысл: по его мнению, «Троянки» заставляли афинян встать на точку зрения вражеской стороны и увидеть, что война несет беды всем, и побежденным, и победителям.[359] Наконец, по мнению Кроалли, Еврипид хотел в этой трагедии подвергнуть сомнению основные принципы афинской идеологии.[360]

Русские ученые, писавшие о «Троянках», разделяли эту общепринятую точку зрения. С.Я. Лурье считал, что эта трагедия свидетельствует о «недовольстве и волнении в умеренных кругах афинского общества», вызванном «жестокой расправой с ни в чем не повинными» гражданами

---

[355] Stuttard, Shasha 2001.

[356] Dover 2001, 8.

[357] Garvie 2001, 45.

[358] Griffin 2001, 69–70.

[359] Dover 2001, 7; Garvie 2001, 60.

[360] Croally 1994.

Мелоса,[361] а В.Н. Ярхо связывал ее антивоенный пафос с отрицательным отношением Еврипида к готовившейся тогда Сицилийской экспедиции: «Трагедия «Троянки» прозвучала как смелый вызов военной пропаганде».[362] Более того, Ярхо убежден даже, что Еврипид пострадал за свои смелые антивоенные идеи: «Очевидная антивоенная направленность <…> лишила Еврипида в условиях подготовки Сицилийской экспедиции заслуженной награды: он удостоился только второго места, а победителем был признан второстепенный драматург Ксенокл».[363]

Идею о связи «Троянок» с захватом Мелоса около тридцати лет назад поставила под сомнение ван Эрп Тальман Кип,[364] причем исходила она прежде всего из соображений хронологии. Мелос был взят, судя по всему, не ранее середины декабря 415 г., а значит, до исполнения трагедии оставалось три с половиной месяца. Этого времени, как считает ван Эрп Тальман Кип, недостаточно, чтобы написать и отрепетировать пьесу; кроме того, скорее всего, к этому моменту поэт уже должен был согласовать хотя бы какие-то детали спектакля с архонтом-эпонимом. Однако эти возражения спекулятивны и не могут иметь решающего значения. Мы не знаем никаких подробностей того, как именно поэты пятого века писали и репетировали свои трагедии; они могли делать это и очень быстро, стараясь как можно более приспособить представление к требованиям момента. Нет у нас никакой информации и о том, когда именно архонт выбирал поэтов и должны ли были поэты заранее, задолго до спектакля, что-либо с ним согласовывать.

Значительно более веское возражение еще раньше, до ван Эрп Тальман Кип, высказал Кониарис.[365] Мелосцы были колонистами Спарты, дорийцами, и именно поэтому враждовали с Афинами. В то же время в трагедии

---

[361] Лурье 1993, 442.

[362] Ярхо 1999, 572.

[363] Ярхо1999, 631.

[364] Erp Taalman Kip 1987.

[365] Koniaris 1973, 103.

Еврипида главная вина лежит на спартанцах Елене и Менелае, 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.[366]

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 эти вопросы, прежде всего нужно обратиться к самой трагедии и, подвергнув анализу 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. Начнем анализ с пролога.

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,

[366] Ср. также мнение Б. Гофф (Goff 2009, 31-33), которая, допуская возможную связь «Троянок» с мелосскими событиями, высказывает все же некоторые вполне справедливые сомнения: «Возможно, мы отзываемся с таким энтузиазмом на представление об Еврипиде, бранящем своих соотечественников, потому только, что нам привычен пост-романтический образ художника, отделенного от общества и критикующего его. Этот образ совершенно не подходит для активно включенных в общественную жизнь афинских драматургов 5 в., чьи пьесы были центром государственного праздника международного значения» (там же, 33). При этом, считает Гофф, едва ли можно поспорить с тем, что «Троянки» были откликом на события Пелопонесской войны.

и боги не простят этого ахейцам. В храмах пролита кровь; Приам убит возле алтаря:

ἔρημα δ' ἅλση καὶ θεῶν ἀνάκτορα
φόνῳ καταρρεῖ· πρὸς δὲ κρηπίδων βάθροις
πέπτωκε Πρίαμος Ζηνὸς ἑρκείου θανών (15-17).[367]

«Пусты священные рощи, и храмы богов
Текут кровью. Приам погиб, пав возле ступеней
У основания алтаря Зевса–защитника очага».

Кассандру – деву, чью девственность пощадил сам Аполлон, возьмет себе в наложницы Агамемнон, который тем самым надругается и над нею, и над волей бога:

ἣν δὲ παρθένον
μεθῆκ' Ἀπόλλων δρομάδα Κασσάνδραν ἄναξ,
τὸ τοῦ θεοῦ τε παραλιπὼν τό τ' εὐσεβὲς
γαμεῖ βιαίως σκότιον Ἀγαμέμνων λέχος. (41–44)

«Ту, что оставил девою
Владыка Аполлон – бежавшую от него Кассандру,
Силой на темном ложе возьмет в жены Агамемнон,
Презрев и волю бога, и благочестие».

Затем Афина напоминает о том, как Аякс, сын Оилея, осквернил ее алтарь, оттащив от него искавшую там защиты Кассандру:

{Αθ.} οὐκ οἶσθ' ὑβρισθεῖσάν με καὶ ναοὺς ἐμούς;

[367] Текст «Троянок» приводится по изданию Lee 1976.

{По.} οἶδ', ἡνίκ' Αἴας εἷλκε Κασάνδραν βίᾳ. (69–70).

(Аф.) Ты не знаешь, что оскорблена и я, и мой храм?
(Пос.) Знаю – когда Аякс силой тащил Кассандру.

Расплата за это преступление ждет не только Аякса, но и вообще ахейцев, никак не осудивших преступление своего товарища: κοὐδέν γ' Ἀχαιῶν ἔπαθεν οὐδ' ἤκουσ' ὕπο «Ахейцы ничего не сделали ему и не сказали» (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»[368] и «Вакханки». В этих трагедиях акт возмездия является главным драматическим событием. Примечательная особенность «Троянок» – в том, что само возмездие остается за пределами трагедии;[369] тем самым, пьеса оказывается лишена центрального события. Все происходящее в ней напоминает свойственное первым половинам трагедий нагнетание страданий персонажей-жертв (Медеи в «Медее», Федры в «Ипполите», «чужеземца» в «Вакханках»). Отправится на корабль Агамемнона Кассандра; затем на сцене появится обреченная на рабство у Неоптолема Андромаха, от которой потерявшая почти всех своих детей Гекуба узнает о гибели еще одной дочери, Поликсены; наконец, несчастья троянок достигнут предела, когда окажется, что к смерти приговорен маленький сын Андромахи Астианакт – в финале трагедии тело его будет вынесено на сцену, и погребение убитого ребенка

[368] На сходство пролога «Троянок» с пророчеством Афродиты в «Ипполите» обратил внимание Ю. О'Нил-младший, показавший, что этот пролог дает всему действию заранее известный конец ("Known End"), O'Neill Jr. 1941, 289.

[369] Ср., например, замечание Ф. Данна, сравнивающего пролог «Троянок» с прологами других трагедий, содержащими пророчества: «Пророчество в прологе всегда предваряет события *внутри* действия» (Dunn 1993, 28).

займет основную часть эксода. 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 эписодий – написана под несомненным влиянием «Агамемнона» Эсхила. Ученые часто говорят об этом влиянии, имея в виду прежде всего Эсхилову сцену с Кассандрой, послужившую образцом для сцены с Кассандрой в «Троянках». Мне кажется, однако, не менее важной еще одна параллель с трагедией Эсхила – с третьим стасимом, посвященным Елене и бедам, которые она навлекла на Трою. Аллюзии на эту хоровую песнь, возможно, появляются уже в пароде, начинающемся монодией Гекубы, которая затем переходит в коммос – в общую песнь героини с хором. Свою монодию Гекуба называет траурной песней (θρῆνος, 111, ἔλεγος, 119), и вспоминает иные времена, когда она пела иные, праздничные гимны:

ἐξάρξω 'γὼ
μολπάν, οὐ τὰν αὐτὰν
οἵαν ποτὲ δὴ
σκήπτρῳ Πριάμου διερειδομένα
ποδὸς ἀρχεχόρου πλαγαῖς Φρυγίαις
εὐκόμποις ἐξῆρχον θεούς (147-52).

«Я начну
Песню совсем не ту,
Что когда-то,
Опираясь на скипетр Приама,
Под звучные фригийские удары танцеводной стопы
Я начинала в честь богов».

Заставили Гекубу сменить радостные гимны на скорбные песни корабли ахейцев, приплывшие в Трою по следам Елены, которая и есть главная виновница всех бед:

πρῷραι ναῶν, ὠκείαις
Ἴλιον ἱερὰν αἳ κώπαις
δι' ἅλα πορφυροειδέα καὶ
λιμένας Ἑλλάδος εὐόρμους
<…>
βαίνουσαι πλεκτὰν Αἰγύπτου
παιδείαν ἐξηρτήσασθ',
αἰαῖ, Τροίας ἐν κόλποις
τὰν Μενελάου μετανισόμεναι
στυγνὰν ἄλοχον (122–32).

«Вы, носы кораблей, что на быстрых
Веслах пришли в священный Илион
По пурпурному морю и
Удобным для стоянок гаваням Эллады,
<...>
И привязали плетеное
Произведение Египта,
В заливах Трои
Преследуя ненавистную
Супругу Менелая»

По мнению П. Брийе-Дюбуа,[370] монодия напоминает стасим «Агамемнона», поскольку и там говорится о смене песен в Трое – после счастливого брачного гимна Троя поет траурную песню:

μεταμανθάνουσα δ' ὕμνον
Πριάμου πόλις γεραιὰ
πολύθρηνον

«Престарелый город Приама,
Выучив вместо этой песни другую,
Многоскорбную…» (709-11),

а также поскольку и там причиной новых песен стала Елена и ахейские корабли:

ἐκ τῶν ἁβροπήνων
προκαλυμμάτων ἔπλευσε
Ζεφύρου γίγαντος αὔρᾳ,
πολύανδροί
τε φεράσπιδες κυναγοὶ
κατ' ἴχνος πλατᾶν ἄφαντον
κελσάντων Σιμόεντος
ἀκτὰς ἐπ' ἀεξιφύλλους
δι' ἔριν αἱματόεσσαν

«Из роскошно тканых
Занавесей она поплыла
С дуновением великана Зефира,
И поплыли многие мужи,

[370] Об аллюзии на третий стасим «Агамемнона» в пароде «Троянок» см. Brillet-Dubois 2015.

Щитоносцы охотники,
По невидимому следу весел,
По следу тех, кто причалил к обильным листвой
Берегам Симоента
По воле кровавой вражды» (695-8).

Брийе-Дюбуа полагает, что в пароде своей трагедии Еврипид превращает то, что у Эсхила было повествованием, в спектакль – он позволяет нам собственными ушами услышать новые песни Трои, а его Гекуба воплощает в себе образ старухи-Трои, исполняющей эти песни скорби, и дает нам возможность почувствовать его физическое присутствие.

Еще более очевидна отсылка к третьему стасиму «Агамемнона» в следующей сцене «Троянок», в первом эписодии. Появляющаяся здесь Кассандра, которой предстоит вступить в невольный брак, исполняет радостный гименей, славящий счастливых жениха и невесту:

μακάριος ὁ γαμέτας·
μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις
κατ' Ἄργος ἁ γαμουμένα.
Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ (311–314).

Счастлив жених,
Счастлива я, за царское ложе
В Аргос выходящая замуж!
Гимен, Гименей-владыка!

Конечно, этот гимн полон мрачного сарказма. Кассандра обращает внимание на то, что поет его невзирая на слезы матери (315–317) и будто отец ее не погиб, а пребывает на вершине счастья (326–327). Вести брачную процессию она просит Аполлона – то самое божество, чью волю этот брак

нарушает (329); этими словами она стремится вызвать негодование божества против кощунственного союза с ней Агамемнона (356). Подлинный смысл радости Кассандры становится ясен, когда она объяснит, что принесет Агамемнону их «свадьба»:

κτενῶ γὰρ αὐτόν, κἀντιπορθήσω δόμους
ποινὰς ἀδελφῶν καὶ πατρὸς λαβοῦσ' ἐμοῦ (359–360).

Я убью его, и опустошу его дом в ответ,
Взыскав с него плату за моих братьев и отца.

Радостный гименей должен обернуться гибелью и для самого Агамемнона, и для всего его дома – совершенно так же, как в Трою принес гибель брак Париса с Еленой, о котором хор поет в третьем стасиме «Агамемнона»:

Ἰλίῳ δὲ κῆδος ὀρθ-
ώνυμον τελεσσίφρων
μῆνις ἤλασεν

Исполняющий замыслы Гнев
Пригнал в Илион
Брак[371] в истинном смысле слова (699–701)

и

παρακλίνασ' ἐπέκρανεν

[371] Эсхил обыгрывает здесь многозначность слова κῆδος, которое буквально обозначает «заботу» и может принимать значения «брака» и «траура»: «брак» Париса и Елены становится «поистине κῆδος» – т.е. превращается в «траур».

δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς,
δύσεδρος καὶ δυσόμιλος
συμένα Πριαμίδαισιν,
πομπᾷ Διὸς ξενίου,
νυμφόκλαυτος Ἐρινύς

«Затем, переменившись, она принесла
Горькое завершение свадьбе,
Когда, посланная Зевсом-гостеприимцем,
Она бросилась на Приамидов,
Тяжкая сожительница, тяжкий товарищ, -
Эриния, приносящая слезы невестам» (744–749).

Елена, с которой сравнивает Еврипид свою Кассандру, предстает уже в ином качестве – это не просто «мерзкая жена Менелая», преступница, виновная в множестве смертей, а воплощение Эринии, духа мщения, который должен настичь нарушившего закон Париса и его сограждан. Именно эта ее роль позволяет Кассандре говорить о себе как о новой Елене:

Ἑλένης γαμεῖ με δυσχερέστερον γάμον
ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ

Женится на мне браком тяжелее Елениного
Славный владыка ахейцев Агамемнон (357–358).

В «Агамемноне» Елена уподобляется львенку, сначала ласковому и нежному, но потом заливающему дом потоками крови:

αἵματι δ' <u>οἶκος</u> ἐφύρθη,
ἄμαχον ἄλγος οἰκέταις,

μέγα σίνος πολυκτόνον

«Дом был залит кровью –
Неизбывная боль для домашних,
Великое опустошение, гибельное для многих» («Агамемнон» 732–734),

и точно так же губителен будет для дома Атрея брак Агамемнона с Кассандрой (ср. перекличку выделенных в двух пассажах слов):

πέλεκυν οὐχ ὑμνήσομεν,
ὃς ἐς τράχηλον τὸν ἐμὸν εἶσι χἀτέρων·
μητροκτόνους τ' ἀγῶνας, οὓς οὐμοὶ γάμοι
θήσουσιν, οἴκων τ' Ἀτρέως ἀνάστασιν

Мы не станем воспевать топор,
Который войдет в мою шею, и не только в мою;
И матереубийственные поединки, что принесет
Мой брак, и разрушение Атреева дома («Троянки» 361–364).

И, наконец, в финале этой сцены Кассандра называет себя Эринией, повторяя слова, сказанные у Эсхила про Елену (ср. «Агамемнон» 749):

οὐκέτ' ἂν φθάνοις ἂν αὔραν ἱστίοις καραδοκῶν,
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 многочисленными аллюзиями на нее.

Таким образом, первый эписодий развивает тему, звучавшую в прологе – ахейцам предстоит заплатить за свои злодеяния. В прологе Посейдон и Афина договаривались покарать ахейцев в Эгейском море, по пути домой; Кассандра пророчит несчастье тем, кто избежит смерти в море. Кроме гибели Агамемнона, в завершение сцены она предсказывает горестную судьбу еще одному злодею-ахейцу, виновному в преступлениях, – Одиссею (427 сл.).

Если пролог и первый эписодий посвящены теме грядущего возмездия, то остальная часть трагедии являет нам положение дел, за которое ахейцев ждет расплата. Во втором эписодии показана жертва – Андромаха, в третьем – виновница несчастий, спартанка Елена. Еврипид ставит этих персонажей в двоякие отношения друг с другом. Во-первых, именно Елена оказывается главной причиной страданий Андромахи. Так, узнав о смертном приговоре Астианакту, именно к Елене обращает Андромаха гневные слова:

ὦ Τυνδάρειον ἔρνος, οὔποτ' εἶ Διός,
πολλῶν δὲ πατέρων φημί σ' ἐκπεφυκέναι,
Ἀλάστορος μὲν πρῶτον, εἶτα δὲ Φθόνου,
Φόνου τε Θανάτου θ' ὅσα τε γῆ τρέφει κακά.
οὐ γάρ ποτ' αὐχῶ Ζῆνά γ' ἐκφῦσαί σ' ἐγώ,
πολλοῖσι κῆρα βαρβάροις Ἕλλησί τε

«Тиндарова поросль, ты – не от Зевса,
Я утверждаю, что ты рождена от многих отцов,
Прежде всего – от Преступного духа, потом – от Недоброжелательства,
От Убийства и Смертного конца, и ото всех зол, что питает земля.
Я уверена, что не Зевс родил тебя –
Погибель для многих варваров и греков» (766–771).

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: если главным мотивом, описывающим характер и поведение Андромахи, является целомудрие (σωφροσύνη), то Елену отличает «бесстыдство» (ἀναίδεια).[372] Андромаха в первом из двух своих монологов рассказывает о том, какой верной и образцовой женой была она Гектору:

ἃ γὰρ γυναιξὶ σώφρον' ἔσθ' ηὑρημένα,
ταῦτ' ἐξεμόχθουν Ἕκτορος κατὰ στέγας

«В доме Гектора я стремилась
Ко всякому целомудрию, которым обладают женщины» (645–646).

Она избегала всех искушений и всего, что могло бы навлечь на нее дурную молву – не выходила из дома (647–650), не допускала до себя коварных женских советов (651–653), в присутствии мужа была скромна и молчалива (654–655). Теперь, когда ее ждет ложе Неоптолема, она не знает, как сможет предать и забыть своего покойного мужа (661–663). Контрастом к этому монологу служит апология Елены в третьем эпизодии – речь, в которой героиня, без труда менявшая мужей,[373] софистически оправдывает свою распущенность вмешательством богов (945–950) или интересами Эллады (923–937). Обращаясь к верной Андромахе, Гекуба советует ей оставить

[372] Тот же контраст характеризует и отношения между Андромахой и дочерью Елены Гермионой в «Андромахе».

[373] Ср. 959–960, где Елена говорит еще об одном своем муже, Деифобе, которому она досталась после смерти Париса (если эти стихи не являются позднейшей вставкой, как считал Виламовиц, Wilamowitz-Moellendorf 1906, 339, и вслед за ним Диггл, Diggle 1981; против этого предположения возражает Ли, см. Lee 1976, 233, комментарий к ст. 959-960).

излишнее упорство и уступить судьбе, раз уж она оказалась в таких страшных обстоятельствах:

ἀλλ', ὦ φίλη παῖ, τὰς μὲν Ἕκτορος τύχας
ἔασον· οὐ μὴ δάκρυά νιν σώσῃ τὰ σά·
τίμα δὲ τὸν παρόντα δεσπότην σέθεν,
φίλον διδοῦσα δέλεαρ ἀνδρὶ σῶν τρόπων

«Милое дитя, оставь мысли о твоей судьбе
С Гектором. Не спасут его твои слезы.
Почитай твоего нынешнего господина,
Приятно очаровывая его своим нравом» (697–700),

подобно тому как уступают судьбе моряки, попавшие в слишком сильную бурю:

ἢν δ' ὑπερβάλῃ
πολὺς ταραχθεὶς πόντος, ἐνδόντες τύχῃ
παρεῖσαν αὑτοὺς κυμάτων δρομήμασιν

«Если море
Слишком сильно взволновано, уступая судьбе,
Они предают себя бегу волн»
(691–693),

Елену же, напротив, она упрекает в совершенном подчинении переменчивой судьбе, напоминая ей о том, как менялось ее отношение к Парису и Менелаю в зависимости от того, кто брал верх в войне:

ἐς τὴν τύχην δ' ὁρῶσα τοῦτ' ἤσκεις, ὅπως

ἔποι' ἅμ' αὐτῇ, τῇ ἀρετῇ δ' οὐκ ἤθελες

«Взирая на судьбу, ты заботилась о том, чтобы
Следовать за ней, а следовать добродетели ты не желала» (1008–1009).

В конце сцены Гекуба выносит вердикт Елене, обвиняя ее в бесстыдстве (ἀναίδεια), противопоставленном целомудрию (τὸ σῶφρον, ср. 645) Андромахи. Она возмущается тем, что Елена вышла к Менелаю в шикарном наряде, намереваясь вновь пленить бывшего мужа своей красотой, в то время как ей стоило бы

ταπεινὴν ἐν πέπλων ἐρειπίοις,
φρίκῃ τρέμουσαν, κρᾶτ' ἀπεσκυθισμένην
ἐλθεῖν, τὸ σῶφρον τῆς ἀναιδείας πλέον
ἔχουσαν ἐπὶ τοῖς πρόσθεν ἡμαρτημένοις

«Прийти униженно, в останках пеплоса,
Дрожа от страха, с обритой наголо головой,
Имея более целомудрия, чем бесстыдства,
После всего того, что ты совершила» (1025–1028).

Наконец, финальная сцена трагедии являет кульминацию преступлений ахейцев и страданий троянок: жертвой жестокости ахейцев становится ребеной, сын Андромахи Астианакт.

Итак, тематический центр трагедии – это вина ахейцев перед троянцами и нравственный контраст между ними. Хотя в последних сценах больше внимания обращено на преступление ахейцев, нежели на ожидающее их наказание, Еврипид до последних секунд спектакля не дает нам забыть и о

грозящей им каре. Для этого он использует свой излюбленный прием – сквозные символические образы.[374]

Важнейший образ «Троянок» – это 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 вступиться за погибшую Трою, сожженную огнем:

ἦ πού νιν, ἔχθραν τὴν πρὶν ἐκβαλοῦσα, νῦν
ἐς οἶκτον ἦλθες πυρὶ κατῃθαλωμένης;

«Так что же, оставив прежнюю вражду,
Ты сжалилась на нею теперь, когда она сожжена огнем?» (59–60)

В ответ Афина рассказывает Посейдону о своем намерении сокрушить ахейцев перунами Зевса:

ἐμοὶ δὲ δώσειν φησὶ πῦρ κεραύνιον,
βάλλειν Ἀχαιοὺς ναῦς τε πιμπράναι πυρί

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»

[374] На сквозные символические образы огня и корабля обратила внимание Барлоу (Barlow 1984, 80), однако для нее символический смысл кораблей ограничивается лишь выражением страха троянок, а в огне она видит «зловещую губительную силу, уже прежде нападавшую на Трою.., и появляющуюся вновь как эмблема Кассандры» – не замечая, что именно этой силе предстоит погубить и ахейцев. См. также Barlow 1971, 50–52. О связи гибели Трои и грядущей гибели ахейцев, выражаемой образом корабля, говорит Ли (Lee 1976, 80, комментарий к ст. 90–152).

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.[375]

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. Увидев огонь еще перед выходом героини на сцену, в глубине палатки, ахейский вестник Талфибий опасается, как бы этот огонь не свидетельствовал о желании троянок сжечь палатку и себя самих вместе с нею:

ἔα· τί πεύκης ἔνδον αἴθεται σέλας;
πιμπρᾶσιν – ἢ τί δρῶσι – Τρῳάδες μυχούς,
ὡς ἐξάγεσθαι τῆσδε μέλλουσαι χθονὸς
πρὸς Ἄργος, αὑτῶν τ' ἐκπυροῦσι σώματα
θανεῖν θέλουσαι;

«Что это? Почему внутри горит свет факела?
Троянки жгут – а что иначе они делают? – жилище,
Потому что их должны увезти из этой страны
В Аргос, и поджигают самих себя,
Желая умереть?» (298–302)

Он не прав; на самом деле показавшийся ему опасным огонь – знак радостного праздника. Выходя из палатки, Кассандра исполняет свой гименей:

Ἄνεχε· πάρεχε· φῶς φέρω· σέβω φλέγω
– ἰδού, ἰδού –

[375] См. Peradotto 1964, 388–393; Lebeck 1971, 43; Gantz 1977.

λαμπάσι τόδ' ἱερόν
ὦ Ὑμέναι' ἄναξ·

«Стой! Пропусти! Я несу свет, я почитаю, я освещаю –
Вот так! Вот так! –
Факелами это святилище,
О, владыка Гименей!» (308-10)

Однако в столь мрачный час и в столь мрачных обстоятельствах этот вроде бы радостный огонь получает зловещий смысл, на который обращает внимание сначала сама Кассандра:

ἐπεὶ σύ, μᾶτερ, ἐπὶ δάκρυσι καὶ
γόοισι τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε
φίλαν καταστένουσ' ἔχεις,
ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς
ἀναφλέγω πυρὸς φῶς
ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν,
διδοῦσ', ὦ Ὑμέναιε, σοί,
διδοῦσ', ὦ Ἑκάτα, φάος,
παρθένων ἐπὶ λέκτροις
ἃ νόμος ἔχει.

«Когда ты, мать, со слезами и
Криками скорби все продолжаешь оплакивать
Погибшего отца и милую родину,
Я за мой брак
Зажигаю свет огня,
Для сияния, для блеска,
Дарю тебе, Гименей,

Дарю тебе, Геката, свет,
Как принято –
За девичье ложе» (315–324),

а затем и ее мать Гекуба:

Ἥφαιστε, δᾳδουχεῖς μὲν ἐν γάμοις βροτῶν,
ἀτὰρ λυγράν γε τήνδ' ἀναιθύσσεις φλόγα

«Гефест, ты держишь факелы на свадьбах смертных,
Но здесь скорбное ты зажигаешь пламя» (343–344).

Не вовремя, как полагает Гекуба, Кассандра зажгла свой огонь (οὐ γὰρ ὀρθὰ πυρφορεῖς, 348). Мать просит дочь отдать ей огонь и желает, чтобы его унесли назад в палатку, поскольку сейчас уместнее слезы:

ἐσφέρετε πεύκας, δάκρυά τ' ἀνταλλάξατε
τοῖς τῆσδε μέλεσι, Τρῳάδες, γαμηλίοις.

«Унесите факелы, и смените на слезы
Ее брачные песни, троянки» (351–352).

Но в ответ на это Кассандра объясняет свою радость предчувствием будущей победы над Агамемноном:

μῆτερ, πύκαζε κρᾶτ' ἐμὸν νικηφόρον,
καὶ χαῖρε τοῖς ἐμοῖσι βασιλικοῖς γάμοις·

«Мать, увенчай победоносно мою голову
И порадуйся моему царскому браку» (353–354).

За первым эписодием следует хоровая песнь, посвященная прошлым событиям в Трое – троянскому коню и падению города. Здесь вновь появляется образ огня, который, возможно, опять имеет двойственный смысл – радости, которая оборачивается бедой, только на этот раз не для ахейцев, а для троянцев. Хор рассказывает о том, как весь город праздновал окончание войны и освобождение от трудов: звучала музыка, танцевали девушки, и повсюду горели огни. Стихи об огнях испорчены:

ἐν
δόμοις δὲ παμφαὲς σέλας
πυρὸς μέλαιναν αἴγλαν
+ἔδωκεν ὕπνῳ+

«В домах сияющий всюду свет
Огня черный отблеск…» (547–550),

и их смысл не удается установить точно. Все же можно предположить, что в оксюмороне μέλαινα αἴγλα «черный отблеск» слово μέλαινα «черный» имеет не прямое свое значение цвета, а переносное – «мрачная» (как нередко вообще в поэзии, и особенно часто у Эсхила – ср. в «Агамемноне» 769 и 1511). Пэйли, например, сравнивает с этим выражением atro lumine у Вергилия (Aen. 7.458), а все место понимает так: «Но во дворце яркий свет огня давал мрачный отблеск», добавляя, что здесь может говориться как о зловещем свете факелов, так и о подожженном ахейцами пылающем городе.[376]

Тот же мотив – смены праздничных огней на разрушительный огонь горящей Трои – отчетливо звучит в первой строфической паре третьего стасима. В первой строфе хор, обращаясь к Зевсу, сожалеет, что он предал

[376] Paley 1857, 477–478, комментарий к ст. 541 и 549.

город со своими собственными алтарями, на которых горели зажженные в его честь огни:

οὕτω δὴ τὸν ἐν Ἰλίῳ
ναὸν καὶ θυόεντα βω-
μὸν προύδωκας Ἀχαιοῖς,
ὦ Ζεῦ, καὶ πελάνων φλόγα
σμύρνης αἰθερίας τε κα-
πνὸν <...>

«Так что же, Зевс? Ты предал ахейцам
Свой храм в Илионе
И алтарь с благовониями,
И пламя воскурений,
И поднимавшийся в небо дым
Мирры?» (1060–1065).

В антистрофе троянки призывают Зевса взглянуть с высоты своего небесного жилища на огни, пылающие в захваченном городе:

μέλει μέλει μοι τάδ' εἰ φρονεῖς, ἄναξ,
οὐράνιον ἕδρανον ἐπιβεβὼς
αἰθέρα τε πόλεως ὀλομένας,
ἃν πυρὸς αἰθομένα κατέλυσεν ὁρμά

«Меня тревожит, меня тревожит, думаешь ли ты об этом, владыка,
Сидя на своем небесном троне,
И о зареве погибшего города,
Который разрушил пылающий натиск огня» (1077–1080).

Во второй строфической паре назван еще один, новый огонь: хор призывает небесный огонь поразить корабли, везущие домой ахейцев и преступницу Елену:

εἴθ' ἀκάτου Μενέλα
μέσον πέλαγος ἰούσας,
δίπαλτον ἱερὸν ἀνὰ μέσον πλατᾶν πέσοι
Αἰγαίου κεραυνοφαὲς πῦρ

«Когда корабль Менелая
Будет плыть в открытом море,
Пусть поразит его в самую середину, между весел, силою брошенный священный
Сияющий молниями огонь Эгеиды» (1100–1104).

Тем самым, создается своеобразная преемственность огней – сначала праздничные огни в Трое сменились огнем гибели и разрушения, знаменующим в то же время победу ахейцев, но теперь он, в свою очередь, должен уступить место новым огням – молниям Зевса, которые поразят ахейское войско.

Если в двух стасимах огни присутствовали только в рассказе, то в конце эксода перед нами воочию предстает пылающая Троя; ахейцы стремятся скорее сжечь ее, чтобы наконец отправиться домой. Эта одна из самых эффектных концовок во всей истории греческой трагедии начинается с повеления поджечь город, которое передает командирам отрядов глашатай Талфибий:

αὐδῶ λοχαγοῖς, οἳ τέταχθ' ἐμπιμπράναι
Πριάμου τόδ' ἄστυ, μηκέτ' ἀργοῦσαν φλόγα
ἐν χειρὶ σῴζειν, ἀλλὰ πῦρ ἐνιέναι,

ὡς ἂν κατασκάψαντες Ἰλίου πόλιν
στελλώμεθ' οἴκαδ' ἄσμενοι Τροίας ἄπο

«Я объявляю командирам, которым поручено поджечь
Этот город Приама – больше не хранить
В руках праздное пламя, а выпустить огонь,
Чтобы, разрушив город Илиона,
Мы смогли радостно пуститься в путь из Трои домой » (1260–1264).

Этот приказ, сразу же исполняемый, вызывает возгласы отчаяния у Гекубы. Если для ахейцев пожар – знак победы, то для нее – знак рабства в чужой стране: ἔξειμι πατρίδος, πόλις ὑφάπτεται πυρί «Я покидаю родину, город поджигается огнем» (1274). Героиня в последний раз обращается к своему городу:

ὦ μεγάλα δή ποτ' ἀμπνέουσ' ἐν βαρβάροις
Τροία, τὸ κλεινὸν ὄνομ' ἀφαιρήσῃ τάχα.
πιμπρᾶσί σ', ἡμᾶς δ' ἐξάγουσ' ἤδη χθονὸς
δούλας·

«Троя, когда-то дышавшая величием
Среди варваров, скоро у тебя отберут твое славное имя.
Тебя поджигают, а нас увозят из нашей страны
В рабство» (1277–1280)

В горестной песне Гекубы и хора, которой завершается трагедия, огонь становится главным мотивом. Первая антистрофа полностью посвящена ему:

{Εκ.} ὀττοτοτοτοτοῖ.
λέλαμπεν Ἴλιος, Περ-

γάμων τε πυρὶ καταίθεται τέραμνα καὶ
πόλις ἄκρα τε τειχέων.
{Χο.} πτέρυγι δὲ καπνὸς ὥς τις οὐ-
ρανίᾳ πεσοῦσα δορὶ καταφθίνει γᾶ.
μαλερὰ μέλαθρα πυρὶ κατάδρομα
δαΐῳ τε λόγχᾳ.

«(Гекуба) О беда!
Илион пылает, огонь
Сжигает и дома Пергама, и
Город, и края стен.
(Хор) Страна, павшая от копья, исчезает,
Словно дым от небесного крыла» (1294–1301)

Затем этот мотив повторяется во второй антистрофе:

{Εκ.} ἰὼ θεῶν μέλαθρα καὶ πόλις φίλα,
{Χο.} ἔ ἔ.
{Εκ.} τὰν φόνιον ἔχετε φλόγα δορός τε λόγχαν.
{Χο.} τάχ' ἐς φίλαν γᾶν πεσεῖσθ' ἀνώνυμοι.
{Εκ.} κόνις δ' ἴσα καπνῷ πτέρυγι πρὸς αἰθέρα
ἄιστον οἴκων ἐμῶν με θήσει.

(Гекуба) О, жилища богов и милый город!
(Хор) О горе! О горе!
(Гекуба) Вас настигло гибельное пламя и острие копья!
(Хор) Скоро вы безымянными падете на милую землю!
(Гекуба) Пыль, как и дым, своим крылом до неба
Скроет от меня мой дом» (1317–1321)

Наконец, стены города рушатся (1325), 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 сгорят корабли победителей.

Второй образ, проходящий сквозь всю драму, также связывающий события прошлые и будущие, судьбы побежденных и победителей и часто сочетающийся с образом огня, – это образ, который в самом общем виде можно было бы назвать образом транспорта с губительным грузом. В первый раз он возникает в первых же стихах трагедии, в начале пролога, где Посейдон рассказывает о гибели Трои. Над горящим городом стоит дым (καπνοῦται, 7), после того как ахейцы послали туда «коня, беременного оружием»:

ὁ γὰρ Παρνάσιος
Φωκεὺς Ἐπειός, μηχαναῖσι Παλλάδος
ἐγκύμον' ἵππον τευχέων ξυναρμόσας,
πύργων ἔπεμψεν ἐντὸς, ὀλέθριον βάρος[377].

«Парнасец
Фокеец Эпей, хитростью Паллады
Соорудил коня, беременного доспехами,
И послал его внутрь стен, губительный груз» (9–12).

С другой стороны, теперь, после взятия Трои, ахейцы нагружают добычей – золотом и военными трофеями – свои корабли:

[377] Вслед за большинством издателей (Diggle 1981, Barlow 1984) я выбираю здесь чтение Палатинской рукописи и рукописи из коллекции Харли (P и Q), в то время как Ли в своем издании (Lee 1976) предпочитает чтение Ватиканской рукописи (V) ὀλέθριον βρέτας «губительный идол». Чтение βρέτας хуже, поскольку это слово всегда обозначает изображение бога.

πολὺς δὲ χρυσὸς Φρύγιά τε σκυλεύματα
πρὸς ναῦς Ἀχαιῶν πέμπεται

«Много золота и фригийские трофейные доспехи
Посылают на ахейские корабли» (18–19).

Перекличка между этими двумя пассажами (в обоих случаях грузом является оружие, τεύχεα и σκυλεύματα, кроме того, πέμπεται «посылают» в ст. 19 отвечает на ἔπεμψεν «послал» в ст. 12), возможно, должна создавать ассоциацию между конем и кораблями – внутри них скрыт груз, несущий затем нежданную гибель (ὀλέθριον βάρος «губительный груз»). Оружие внутри троянского коня несет гибель Трое, добыча в кораблях ахейцев, знак их гибриса, навлекает погибель на ахейцев, причем в обоих случаях гибель выражается образом огня (ср. 80–81 об огне, который поразит ахейские суда).

Эта ассоциация становится еще более очевидной в первом стасиме, который рассказывает о троянском коне и падении Трои. Хор подробно рассказывает здесь, как груз, которым был «беремен» конь, губит город. Аргивяне оставили у ворот города коня «с оружием внутри» (ἔνοπλον, 520–521, ср. ἐγκύμονα τευχέων «беременного доспехами» в прологе, ст.11, а также κρυπτὸν ἀμπισχὼν δόρυ «заключающий в себе скрытое оружие», ст. 14). Чуть позже этот конь назван «выточенной засадой аргивян» (ξεστὸν λόχον Ἀργείων, 534), и затем воины выходят из засады (λόχου δ' ἐξέβαιν' Ἄρης, 560); как предположил Ли,[378] употребляя здесь слово λόχος, Еврипид обыгрывает два его значения – «засада» и «роды» (Aesch. Ag. 137, Supp. 677).

В то же время этот конь прямо сравнивается с кораблем.[379] Троянцы ввозили его в город подобно тому, как втаскивают на берег корабль:

κλωστοῦ δ' ἀμφιβόλοις λίνοιο ναὸς ὡσεὶ

[378] Lee 1976, 168, комментарий к ст. 534.

[379] Об уподоблении троянского коня кораблю см. Barlow 1971, 159, n. 97.

σκάφος κελαινόν, εἰς ἕδρανα
λάινα δάπεδά τε φόνια πατρί-
δι Παλλάδος θέσαν θεᾶς.

«Опоясав канатами из пряденого льна, словно корабля
Черный корпус, его поставили
В каменное жилище богини Паллады, на пол,
Кровавый для родины» (538–541).

Примечательно, что слово σκάφος «корпус корабля» было произнесено совсем незадолго перед этим стасимом, в конце сцены с Кассандрой, и назван им был корабль, на котором Кассандра должна уплыть в Элладу, чтобы стать там воплощением Эринии:

ποῦ σκάφος τὸ τοῦ στρατηγοῦ; ποῖ ποτ' ἐμβαίνειν με χρή;
οὐκέτ' ἂν φθάνοις ἂν αὔραν ἱστίοις καραδοκῶν,
ὡς μίαν τριῶν Ἐρινὺν τῆσδέ μ' ἐξάξων χθονός.

«Где корабль полководца? Куда нужно мне взойти?
Давай скорее, жди ветра для парусов,
Чтобы увезти меня из этой страны одною из трех Эриний» (455–457).

Троянский конь первого стасима перекликается еще с одним транспортом, также везущим оружие, а кроме того, еще одну пленную троянку. В начале стасима конь описан через кеннинг «четырехногая повозка»:

νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχήσω,
τετραβάμονος ὡς ὑπ' ἀπήνας
Ἀργείων ὀλόμαν τάλαινα δοριάλωτος

«Я прокричу сейчас песню о Трое,
Как четырехногой повозкой
Аргивян я была погублена, бедная, захваченная копьем» (515–517).

Тем же словом «повозка» (ἀπήνη) именуется телега, в которой сразу же после стасима на сцену ввозят Андромаху; в этой же повозке лежит добытое ахейцами оружие погибшего Гектора:

ποῖ ποτ' ἀπήνης νώτοισι φέρῃ,
δύστανε γύναι, πάρεδρος χαλκέοις
Ἕκτορος ὅπλοις σκύλοις τε Φρυγῶν
δοριθηράτοις

«Куда тебя везут на спине повозки,
Несчастная женщина, возле медных
Доспехов Гектора и фригийских трофеев,
Добытых копьем?» (572–574).

Слово ὅπλα «доспехи» в этом описании отсылает нас к грузу троянского коня (ἔνοπλος, 520–521), а σκῦλα «военные трофеи» – к грузу ахейских кораблей (σκυλεύματα, 18). Более того, движение повозки по сцене хор сравнивает с движением корабля:

παρὰ δ' εἰρεσίᾳ μαστῶν ἕπεται
φίλος Ἀστυάναξ, Ἕκτορος ἶνις.

«Возле гребли груди следует
Милый Астианакт, дитя Гектора» (570–571)

Если учесть постоянные аллюзии в первой части «Троянок» на «Агамемнона» Эсхила, то можно предположить, что к этой пьесе отсылает и повозка Андромахи. В «Агамемноне» тем же словом ἀπήνη была названа телега, привезшая Кассандру (ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε, μηδ' ὑπερφρόνει, «Слезай с этой повозки, и не заносись», «Агамемнон» 1039, говорила Кассандре Клитемнестра), и именно Кассандра – по крайней мере, в интерпретации Еврипида – навлекает на Агамемнона гибель. Таким образом, в повозке, везущей Андромаху, по-видимому, мы встречаем еще один вариант постоянно присутствующего в «Троянках» образа транспорта с роковым грузом.

Вновь тот же образ появляется во втором стасиме. На этот раз хор вспоминает взятие Трои Гераклом и рассказывает о корабле, привезшем Геракла и его товарищей:

Σιμόεντι δ' ἐπ' εὐρείτᾳ πλάταν
ἔσχασε ποντοπόρον καὶ ναύδετ' ἀνήψατο πρυμνᾶν
καὶ χερὸς εὐστοχίαν ἐξεῖλε ναῶν,
Λαομέδοντι φόνον

«У прекраснотекущего Симоента он остановил
Шедшее по морю весло, привязал кормовые канаты
И достал из кораблей хороший прицел руки,
Смерть для Лаомедонта» (810–814).

Мотив оружия внутри корабля сближает этот пассаж со всеми вышеперечисленными, а мотив канатов позволяет сравнить его в первую очередь с описанием въезда в Трою деревянного коня (ср. также схожую концовку обеих картин – φόνια πατρίδι «кровавый для родины» в 540–541 и Λαομέδοντι φόνον «смерть для Лаомедонта» в 814). Как и в большинстве других появлений этого образа (в прологе, или конь в первом стасиме – ср.

548–549), он сочетается с образом огня. Сразу после рассказа о корабле и оружии, которое достает из него Геракл, хор описывает разрушение города:

κανόνων δὲ τυκίσματα Φοίβου
<πυρὸς> πυρὸς φοίνικι πνοᾷ καθελὼν
Τροίας ἐπόρθησε χθόνα.

«Выверенные каменные работы Феба
Разрушив красным дуновением огня,
Он разорил троянскую землю» (814–816).

Итак, все эти пассажи подчиняются общей модели – транспорт везет смертельный груз, который принесет затем гибель. Этот образ, как и образ огня, связывает между собой и заставляет нас сопоставить события прошлые и будущие, и готовит нас еще к одному событию – к возмездию, которое ожидает ахейцев. Как и в случае с троянским конем, погибель придет к ним неожиданно, и принесет ее то, что до поры до времени представляется знаком счастливой победы – полученная ими добыча. Такое значение данного образа придает зловещий смысл совершаемому в пьесе вновь и вновь сценическому движению – уходу героинь-троянок со сцены на корабли. Кассандра, удаляясь в конце первого эпизодия, заявляет уводящему ее Талфибию, что в ее лице он уводит на корабль Эринию (457). Но такой же Эринией окажется и Андромаха, уходящая со сцены в конце второго эпизодия со словами:

κρύπτετ' ἄθλιον δέμας
καὶ ῥίπτετ' ἐς ναῦς· ἐπὶ καλὸν γὰρ ἔρχομαι
ὑμέναιον, ἀπολέσασα τοὐμαυτῆς τέκνον

«Покройте мое несчастное тело

И бросьте меня на корабль. Хороший меня ждет
Гименей, после того как я потеряла моего ребенка» (777–779).

Её «гименей» заставляет вспомнить роковой для Агамемнона гименей Кассандры и подумать о грядущей судьбе ее будущего хозяина Неоптолема. Его ждет смерть, схожая со смертью Агаменона, поскольку повинны в ней в той или иной степени окажутся его жена, дочь Елены Гермиона, ревновавшая его к Андромахе, и Орест, претендовавший на руку Гермионы.

В третьем стасиме, предваряющем эксод, во второй строфе хор троянок оплакивает свою участь – быть увезенными на кораблях:

ἐμὲ δὲ πόντιον σκάφος
ἀίσσον πτεροῖσι πορεύσει
ἱππόβοτον Ἄργος

«Меня морское судно,
Летящее на крыльях, понесет
В кормящий коней Аргос» (1085–1087),

и судьбу детей, которые отправятся в плаванье на кораблях отдельно от матерей:

Μᾶτερ, ὤμοι, μόναν δή μ' Ἀχαιοὶ κομί-
ζουσι σέθεν ἀπ' ὀμμάτων
κυανέαν ἐπὶ ναῦν

«Ах, мама, одну меня отправляют ахейцы
Прочь от твоих глаз
На темный корабль» (1091–1094).

И здесь же, во второй антистрофе, троянки призывают небесный огонь поразить за преступление корабли ахейцев:

εἴθ' ἀκάτου Μενέλα
μέσον πέλαγος ἰούσας,
δίπαλτον ἱερὸν ἀνὰ μέσον πλατᾶν πέσοι
Αἰγαίου κεραυνοφαὲς πῦρ

«Когда корабль Менелая
Будет плыть в открытом море,
Пусть поразит его в самую середину, между весел, силою брошенный священный
Сияющий молниями огонь Эгеиды» (1100–1104).

После того, как прозвучало это проклятие, уход хора вместе с Гекубой со сцены, с обращенными к Гекубе словами:

ὅμως δὲ
πρόφερε πόδα σὸν ἐπὶ πλάτας Ἀχαιῶν

«И все же
Веди свою ногу к веслам ахейцев» (1331–1332).

становится предвестием неминуемой гибели ахейцев.

Вся структура трагедии – и последовательность сцен, и их содержание, и движение сквозных образов – подчинена двум главным темам: ахейцы совершают злодеяния, и за эти злодеяния их неминуемо ждет расплата. Прежде я уже говорил о том, что «Троянки» невозможно толковать как реакцию на мелосские события и вообще как антиафинскую драму. Но едва

ли она может иметь и вневременной, всеобщий, общечеловеческий антивоенный смысл, который обычно в ней усматривают. Если «Троянки» заставляют нас увидеть страшную сторону всякой войны вообще, если эта драма показывает страдания, которые война приносит и победителям, и побежденным, и говорит о том, что победа в войне лишена всякого смысла,[380] то для выражения этой идеи победители должны быть изображены по крайней мере не совсем законченными злодеями; у публики должна быть хоть какая-то возможность отождествить себя с ними и, оказавшись на их месте, пережить тщету победы. Например, фильм Эйзенштейна «Александр Невский», в котором немецкие рыцари, захватившие русский город, заживо сжигают детей в костре, никак не может быть антивоенным фильмом; чувство, которое он должен вызывать, – это чувство не отвращения к войне, а ненависти к захватчикам. Ученые, которые полагают, что трагедия Еврипида заставляла афинскую публику встать на точку зрения другой стороны, проигравших троянцев, по всей видимости полагают, что изначально, by default, эта публика отождествляла себя с ахейцами. Однако афиняне никак не могли даже немного сочувствовать преступникам, оскверняющим святыни, убивающим младенцев и происходящим к тому же из Спарты. Если «Троянки» и могли нести в себе какой-то всеобщий смысл, то он мог быть только таким – за преступлением неминуемо следует расплата. Но эта мысль для афинян 5 века была слишком очевидной и слишком банальной, чтобы посвящать специально ей трагедию. Более того, она уже была высказана, глубже, сложнее и на том же самом мифологическом материале, в произведении, к которому Еврипид не раз обращается в «Троянках» – в «Агамемноне» Эсхила. Разумнее всего поэтому было бы предположить, что Еврипида интересует здесь не столько какая-то общая идея, сколько сама по себе мифологическая история, но, естественно, особым образом трактуемая.

Чтобы понять, чем вызван интерес автора к мифу о падению Трои, стоит обратиться еще к одному аспекту трагедии. Пьеса наполнена

[380] Ср., напр., Luschnig 1971, 8.

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. В прологе Посейдон называет ее ἡ Λάκαινα Τυνδαρὶς / Ἑλένη «спартанка дочь Тиндарея / Елена» (34–35) – добавляя еще и патроним, очевидно, чтобы подчеркнуть, что она рождена не Зевсом, как некоторые думают, а спартанским царем Тиндареем (ср. слова Андромахи в ст. 766: ὦ Τυνδάρειον ἔρνος, οὔποτ' εἶ Διός «Тиндарова поросль, ты – не от Зевса»). В начале парода Гекуба, обвиняя Елену во всех несчастьях своей семьи, называет ее «позором для Эврота» (τῷ τ' Εὐρώτᾳ δυσκλείαν, 133) – реки, протекающей в Спарте. В третьем эписодии, когда Елена появляется на сцене, Менелай отказывается называть ее по имени и говорит о ней просто как о «спартанке»:

ἥκω δὲ τὴν Λάκαιναν – οὐ γὰρ ἡδέως
ὄνομα δάμαρτος ἥ ποτ' ἦν ἐμὴ λέγω –
ἄξων

«Я пришел, чтобы увести спартанку -
Я не хочу произносить имени той, что некогда была
Моей женой» (869–871).

Мысль о том, что в доме другой спартанки, сестры Елены Клитемнестры, должна оказаться рабыней дочь Кассандра, приводит в ужас Гекубу:

ἦ τᾷ Λακεδαιμονίᾳ νύμφᾳ
δούλαν; ἰώ μοί μοι.
«Неужели рабыней
У спартанской женщины? О горе, горе!» (250–251)

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 ἐσμὲν χθονὸς ἤδη

«Мы рабыни
дорийской страны»(233–234).

У троянок есть еще один, более других ненавидимый ими враг – Одиссей. Гекуба, узнав, что именно ему она досталась в рабыни, ругает его самыми последними словами:

μυσαρῷ δολίῳ λέλογχα φωτὶ δουλεύειν,
πολεμίῳ δίκας, παρανόμῳ δάκει,

«Мне выпало быть рабыней у мерзкого хитреца,
Врага правды, беззаконного зверя» (282–283).

Одиссей оказывается затем и непосредственным виновником гибели ребенка Астианакта – самого страшного из преступлений, разворачивающегося на

глазах у публики. Предложение убить Астианакта, поддержанное собранием греческого войска, исходило именно от Одиссея (721).

Имени Одиссея также сопутствует указание на его родину. Объявляя Гекубе ее судьбу, глашатай Талфибий говорит: Ἰθάκης Ὀδυσσεὺς ἔλαχ' ἄναξ δούλην σ' ἔχειν «Тебя получил себе рабыней Одиссей, царь Итаки» (277)

Одиссей специально назван «итакийцем» всего в двух пьесах Еврипида – в «Троянках» и в «Циклопе». Какой смысл имело это именование, становится понятным из одного пассажа из «Циклопа». В этой драме Одиссей представляется Силену словами: Ἴθακος Ὀδυσσεύς, γῆς Κεφαλλήνων ἄναξ «итакиец Одиссей, царь страны кефалленян» (103). Возможно, как предполагает в своем комментарии к этому стиху Сифорд[381] вслед за Паганелли,[382] кефалленяне упомянуты здесь не случайно: они были союзниками афинян, и вполне логично, что изображенный в «Циклопе» симпатичным персонажем Одиссей принадлежит к их числу.[383] Сифорд, правда, не обратил внимания на то, что следующий стих тоже отсылает к современной Еврипиду политической реальности. Отвечая на реплику Одиссея, Силен говорит: οἶδ' ἄνδρα, κρόταλον δριμύ, Σισύφου γένος «Я знаю его – громкая трещотка, порождение Сизифа» (104). Генеалогия Одиссея от Сизифа нужна не только для того, чтобы осмеять его. Дело в том, что Сизиф ассоциировался с Коринфом – он был легендарным основателем и первым царем этого города. Когда, например, Медея в «Медее» Еврипида называет новый брак Ясона «Сизифовым» (τοῖς Σισυφείοις τοῖσδ᾽ Ἰάσονος γάμοις «этот Сизифов брак Ясона», 405), она имеет в виду то, что он женится на коринфянке; как пишет Гесихий, Κορινθίους κακοὺς ἀπὸ Σισύφου βασιλέως «[так называют] дурных коринфян, от царя Сизифа». Генеалогия Одиссея от

[381] Seaford 1984, 123.

[382] Paganelli 1979, 128–131.

[383] Еврипид наделяет современным ему смыслом гомеровские слова об Одиссее – властителе кефалленян («Одиссея» 24.378, ср. также «Илиада» 4.330): у Гомера кефалленяне жили не только на острове, позднее названом Кефаллением, но также и на Итаке, Закинфе, на других островах напротив Акарнании и на самом материке (см. комментарий Джебба к ст. 263 сл. «Филоктета» Софокла, Jebb 1898, 52).

Сизифа, вероятна, была создана в середине 7 века для того, чтобы связать с Коринфом его колонии в Ионийском море – прежде всего, Левкаду.[384] В «Циклопе» симпатичный Одиссей, сын Сизифа (кстати, не отрицающий этого своего происхождения – ἐκεῖνος οὗτός εἰμι «Да, я он самый», отвечает он Силену), оказывается царем Кефаллении – чуть ли не единственного из западных островов, колонизированных коринфянами, который был союзником афинян. Здесь же, в «Троянках», негодный итакиец Одиссей должен быть связан с государствами, враждебными Афинам – или с Левкадой, или шире, вообще с Коринфом и его западными колониями.

Разделение Эллады на союзников и противников Афин занимает важное место в пароде. Большую часть парода составляет перечисление различных греческих областей, в которых могут оказаться плененные троянки.[385] 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:

Πειρήνας ὑδρευσομένα
πρόσπολος οἰκτρὰ σεμνῶν ὑδάτων

«Жалкой служанкой
Черпать священные воды Пирены» (205–206).

Они предпочли бы попасть в славные Афины:

τὰν κλεινὰν εἴθ' ἔλθοιμεν
Θησέως εὐδαίμονα χώραν

[384] См. Grégoire 1933, 91: «Вероятно, около 650 года Кипселиды, соперничавшие с Керкирой за обладание Левкадой, входившей в царство Одиссея, попытались оправдать свое завоевание, воспользовавшись выдуманной мифологической историей. Легенда уже связывала Сизифа и Автолика, отца Антиклеи, и теперь было очень соблазнительно сделать Одиссея сыном коринфянина Сизифа».
[385] См. Westlake 1953.

«Хорошо бы мы отправились в славную
Счастливую страну Тесея!» (208–209),

но ни за что не хотели бы оказаться в Спарте, у Елены и Менелая:

μὴ γὰρ δὴ δίναν γ' Εὐρώτα,
τὰν ἐχθίσταν θεράπναν Ἑλένας,
ἔνθ' ἀντάσω Μενέλᾳ δούλα,
τῷ τᾶς Τροίας πορθητᾷ.

«Но только не к водоворотам Эврота,
В ненавистное жилище Елены,
Чтобы там рабыней встречаться с Менелаем,
Разрушителем Трои» (210–213)

Вторым наиболее желанным после Афин местом стала бы для них союзная афинянам Фессалия:

τὰν Πηνειοῦ σεμνὰν χώραν,
κρηπῖδ' Οὐλύμπου καλλίσταν,
ὄλβῳ βρίθειν φάμαν ἥκουσ'
εὐθαλεῖ τ' εὐκαρπείᾳ·
τάδε δεύτερά μοι μετὰ τὰν ἱερὰν
Θησέως ζαθέαν ἐλθεῖν χώραν.

«Благословенная страна Пенея,
Прекрасный пьедестал Олимпа,
Как я слышала, ломится от богатства
И цветущего плодородия.

Попасть туда – второе мое желание
После священной божественной страны Тесея» (214–219)

В конце парода хор воспевает две соседствующие друг с другом области, появление которых в этом ряду не столь ожидаемо. Это Сицилия и некий край в Южной Италии, в котором протекает река Кратис – по-видимому, афинская колония Турии:

καὶ τὰν Αἰτναίαν Ἡφαίστου
Φοινίκας ἀντήρη χώραν,
Σικελῶν ὀρέων ματέρ', ἀκούω
καρύσσεσθαι στεφάνοις ἀρετᾶς.
τάν τ' ἀγχιστεύουσαν γᾶν
† Ἰονίῳ ναύται πόντῳ, †
ἂν ὑγραίνει καλλιστεύων
ὁ ξανθὰν χαίταν πυρσαίνων
Κρᾶθις ζαθέαις πηγαῖσι τρέφων
εὔανδρόν τ' ὀλβίζων γᾶν.

«И Этнейская страна Гефеста,
Что напротив Финикии,
Мать сицилийских гор, я слышала,
Славится венками доблести,
И земля, соседствующая
С Ионийским морем,
Которую орошает прекрасный,
Красящий волосы красным золотом,
Кратис, питая ее божественными потоками
И даря ей счастливое изобилие добрых мужей».
(220–229)

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. Пэйли, например, предполагает, что, называя Сицилию страной, славной своей доблестью, Еврипид хотел отговорить своих сограждан от похода.[386] Идею Пэйли повторяет в своем комментарии к данному пассажу и В.Н. Ярхо: «Комплименты Сицилии в этой трагедии можно расценивать только как призыв к мирному урегулированию ожидаемого конфликта».[387] 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

[386] Paley 1857, 461, on 221.

[387] Ярхо 1999, 632, комментарий к ст. 220-3. Westlake 1953, 183 полагает, что Еврипид только вводит здесь тему, особенно интересовавшую его аудиторию, но воздерживается от определенного высказывания о ней.

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 сиканами, 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 Пелопоннесского 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 «смелый вызов военной пропаганде», а как раз 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. Критики, обращавшие внимание на эту особенность «Троянок», объясняют ее желанием автора усилить эпизодичность и несвязность пьесы для того, чтобы драматически выразить безнадежность положения троянских женщин: «их желания тщетны, они тяжело страдают, но не могут действовать».[388] Однако Еврипид мог вынести возмездие за пределы драматического времени своей трагедии, в будущее, совсем с другой целью – а именно, чтобы заставить своих зрителей ощутить наказание дорийцев как событие предопределенное, 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. Понятно и то, почему так много внимания уделяется в трагедии Одиссею. Сиракузы – это коринфская колония, и ругая Одиссея – сына Сизифа, Еврипид нападает на главного врага эгестян. Примечательно, кстати, что из четырех пьес, показанных Еврипидом на драматическом состязании, по крайней мере три были обращены против Одиссея и Сизифа – помимо «Троянок», еще и трагедия «Паламед» и сатирова драма «Сизиф».

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

---

[388] Dunn 1993, 33. Своим пониманием «Троянок» Данн во многом обязан Конакеру, для которого единственным движением в пьесе выступает ритм надежды и отчаяния (Conacher 1967, 139).

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 вступиться 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 перемену в судьбе Греции, которая теперь, в эпоху Вергилия, подчинилась господству Рима.[389]

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.[390] Таким образом, выбор темы мог быть

[389] См., например, Quint 2010, 135–138.

[390] О дате эпиникия см. Bowra 1960, 69–71.

обусловлен политическими интересами «партии войны», в которую вместе с Алкивиадом мог входить и Еврипид.

Глава четвертая

Дурной и благой обман в «Елене»

«Елену» Еврипида мы понимаем, наверное, лучше многих других греческих трагедий. Ей было посвящено несколько удачных работ, авторы которых выявили сквозные мотивы, играющие важную роль в поэтике Еврипида, и показали, как эти мотивы разворачиваются в динамическую драматическую структуру.[391] И все же сказать, что «Елену» мы «понимаем» в полном значении этого слова, едва ли возможно. Если целью Еврипида было не только формальное совершенство и формальные эксперименты, но если его трагедия была также и высказыванием, содержащим некий смысл, то смысл этот от нас ускользает. Вернее, каждый ученый видит его по-своему, и взгляд этот обусловлен скорее общими философскими представлениями и литературными вкусами критика, нежели объективными данными текста и современной Еврипиду культуры. О различных интерпретациях «Елены» мы скажем чуть позже, начать же стоит с того, что представляется наиболее очевидным и бесспорным – с описания основных тематических мотивов пьесы.

Изучение тематической структуры «Елены» началось статьей Зольмзена, опубликованной в 1934 году.[392] 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,

[391] Zuntz 1958; Kannicht 1969, I 48–78; Pippin 1960; Segal 1971; Downing 1990.

[392] Solmsen 1934.

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 (εἴδωλον), и двойник, а не сама Елена, стал причиной Троянской войны. Возможно, подлинная Елена у Стесихора, как и у Еврипида, вместо Трои оказалась в Египте. В Египет ее отправляет и Геродот (2.113–120), рассказывая о том, как по пути в Трою корабль Париса и Елены отнесло в Египет, и египетский царь Протей, бывший другом Менелая, не позволил Парису увезти Елену с собой; у Геродота, правда, нет никакого двойника, но Троянская война, как и в варианте Еврипида, происходит от ошибочного убеждения греков в том, что Елена находится в Трое.

Версия с двойником заставляет различить истинную реальность («дела») и видимость («слова», «имена»). В прологе трагедии Еврипида Елена замечает, что не сама она, но только ее имя (τὸ δ' ὄνομα τοὐμόν, 42–43) отправилось в Трою. Египетский царь Феоклимен хочет взять Елену в жены, но она избегает брака с ним, желая, чтобы сама она осталась чистой, пусть даже имя ее и опорочено уже мнимым союзом с Парисом (66–67): ὡς, εἰ καθ' Ἑλλάδ' ὄνομα δυσκλεὲς φέρω, / μή μοι τὸ σῶμά γ' ἐνθάδ' αἰσχύνην ὄφλῃ «Чтобы, даже если мое имя обесславлено в Элладе, я сама не была опозорена здесь». Далее, в пароде, Елена сожалеет о позоре, которым незаслуженно покрыто ее имя в Трое (250–251): τὸ δ' ἐμὸν ὄνομα παρὰ Σιμουντίοις ῥοαῖσι / μαψίδιον ἔχει φάτιν «Мое имя у потоков Симоента несет незаслуженный позор».

Затем, когда Менелай, на пути домой из Трои оказавшись в Египте, узнает, что здесь находится какая-то Елена, дочь Зевса, жившая некогда в Спарте – в то время как он только что оставил на берегу еще одну Елену, дочь Зевса, свою спартанскую жену, отвоеванную им у троянцев – он, пытаясь разрешить свое недоумение, задается вопросом, обязательно ли должна быть только одна Елена, одна Спарта и один Зевс (490–496). У этих имен могут быть самые разные носители, и совпадение имен не означает, что они относятся к одному и тому же лицу или месту:

πολλοὶ γάρ, ὡς εἴξασιν, ἐν πολλῇ χθονὶ
ὀνόματα ταὔτ' ἔχουσι καὶ πόλις πόλει
γυνὴ γυναικί τ'· οὐδὲν οὖν θαυμαστέον.

Кажется, многое в этом обширном мире
Имеет одни и те же имена – и город с городом,
И женщина с женщиной. Так что здесь нечему удивляться (497–499).

Когда вслед за тем он встречает саму Елену и спрашивает у нее, как ей удалось быть сразу и в Трое, и в Египте, она отвечает: τοὔνομα γένοιτ' ἂν πολλαχοῦ, τὸ σῶμα δ' οὔ «Имя может быть во многих местах, но не человек» (588).

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.[393]

Пьеса начинается встречей Елены и Тевкра – ахейского героя, который вернулся с Троянской войны домой на остров Саламин, но был изгнан отцом и теперь по пути к своему новому дому заплыл в Египет. Разумеется, Тевкр, как только замечает Елену, не может разобраться, что есть видимость, а что реальность. Он уверен, что подлинная Елена – та, что находилась в Трое, а женщина перед ним – «подобие», «образ» (εἰκώ, 73). В то же время он готов перенести на это «подобие» свою ненависть к настоящей Елене, которую винит – опять-таки ошибочно – в гибели ахейцев под Троей:

[393] Pippin 1960, 152: «Язык, сюжет и сама форма «Елены» предназначены для того, чтобы выражать противоречие между тем, что есть, и тем, что кажется»; Segal 1971, 559; Zuntz 1958, 223ff., Kannicht 1969, I 57ff., особ. 62–68.

ὦ θεοί, τίν' εἶδον ὄψιν; ἐχθίστης ὁρῶ
γυναικὸς εἰκὼ φόνιον, ἥ μ' ἀπώλεσεν
πάντας τ' Ἀχαιούς. θεοί σ', ὅσον μίμημ' ἔχεις
Ἑλένης, ἀποπτύσειαν.

Боги! Что за зрелище я увидел! Я вижу убийственный
Образ ненавистной женщины, которая погубила меня
И всех ахейцев. Постольку, поскольку ты похожа на Елену,
Пусть боги отвернутся от тебя (72–75).

Елена предупреждает Тевкра, что, принимая за подлинную Елену троянскую Елену, он может ошибаться, несмотря даже на то, что видел ее собственными глазами:

{Ελ.} εἶδες σὺ τὴν δύστηνον; ἢ κλύων λέγεις;
{Τε.} ὥσπερ γε σέ, οὐδὲν ἧσσον, ὀφθαλμοῖς ὁρῶ.
{Ελ.} σκοπεῖτε μὴ δόκησιν εἴχετ' ἐκ θεῶν.

(Елена) Ты видел ее, несчастную? Или ты говоришь с чужих слов?
(Тевкр) Я видел ее собственными глазами, как сейчас тебя, не хуже.
(Елена) Смотрите, как бы не оказалось это пустой видимостью, устроенной богами
(117–119).

Незаслуженный позор Елены и ненависть к ней греков, не догадывающихся о ее невиновности, – это главное ее несчастье.[394] Но и

[394] Елена постоянно переживает, что ее мнимая измена стала причиной войны и гибели ее близких (ср. 53 сл., 249 сл., 362 сл.), а называя себя «несчастной» (τήν τ' ἀθλίαν ἔμ', 924), объясняет это так (926–928): Ἑλένην

судьба самого Тевкра сложилась несчастливо вследствие той же неспособности людей отличать мнимое от подлинного и заблуждение от истины. Как и Елена, Тевкр удостоился незаслуженного обвинения – отец выслал его с родного Саламина, сочтя, что он каким-то образом виноват в смерти своего брата Аякса.

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:

{Ελ.} ὦ τλῆμον Ἑλένη, διὰ σ' ἀπόλλυνται Φρύγες.
{Τε.} καὶ πρός γ' Ἀχαιοί· μεγάλα δ' εἴργασται κακά.

(Елена) Несчастная Елена, из-за тебя погибли фригийцы.
(Тевкр) И ахейцы тоже. Большие беды содеяны (109–110).

Этот мотив – горя, которое всем принесла бессмысленная война, случившаяся от заблуждения, – звучит особенно отчетливо и проводится через всю пьесу. Так, например, в одной из следующих сцен слуга Менелая, пришедший сообщить своему господину об исчезновении призрака Елены, который он пока еще принимает за настоящую Елену, предваряет свой рассказ фразой: λέγω πόνους σε μυρίους τλῆναι μάτην «Я хочу сказать, что понапрасну ты перенес бесчисленные страдания» (603). Сам призрак, прежде чем исчезнуть, также скажет о ненужности войны, сделавшей несчастными и троянцев, и ахейцев (ср. ὦ ταλαίπωροι Φρύγες / πάντες τ' Ἀχαιοί «О вы, несчастные, фригийцы и все ахейцы!», 608–609), – войны, к которой привело заблуждение (ἐθνῄσκετε,/ δοκοῦντες Ἑλένην οὐκ ἔχοντ' ἔχειν Πάριν «вы гибли, думая, что Парис обладает Еленой, хотя он не обладал ею», 610–611). Когда слуга узнает, что в Трое была не Елена, а лишь ее двойник, созданный из

γὰρ οὐδεὶς ὅστις οὐ στυγεῖ βροτῶν·/ ἣ κλῄζομαι καθ' Ἑλλάδ' ὡς προδοῦσ' ἐμὸν / πόσιν Φρυγῶν ᾤκησα πολυχρύσους δόμους.

небесного воздуха, он воскликнет: νεφέλης ἄρ' ἄλλως εἴχομεν πόνους πέρι; «Так значит, понапрасну мы страдали, из-за облака?» (707), и станет бранить прорицателей Калханта и Гелена за то, что они не поведали правды, хотя видели, что их товарищи умирают за облако (νεφέλης ὑπερθνῄσκοντας εἰσορῶν φίλους, 750) и город взят понапрасну (751). Наконец, в финале пьесы ту же мысль выскажет Феоклимен: ὦ Πρίαμε καὶ γῆ Τρῳάς, <ὡς> ἔρρεις μάτην «Приам и Троянская страна, вы погибли понапрасну!» (1220).

Всеобщее горе от войны становится и личным горем Елены. В первой сцене трагедии Тевкр сообщает героине, что несчастье постигло и ее близких – будучи не в состоянии пережить ее позор, покончили с собой ее мать Леда (134) и, по одному из слухов, ее братья Диоскуры (142);[395] наконец, муж Елены Менелай, возвращаясь домой с войны, пропал в море и считается погибшим: θανὼν δὲ κλῄζεται καθ' Ἑλλάδα «в Элладе слывет погибшим» (132). Эта новость приводит героиню в крайнее отчаяние: теперь у нее нет никакой возможности вернуться на родину, и ей остается только выйти замуж за ненавистного ей египетского царя или расстаться с жизнью (293–303). В истинности слухов о смерти Менелая Елена не сомневается (290–292). Хор уговаривает ее не полагаться слишком на рассказы Тевкра (306–307):

Ἑλένη, τὸν ἐλθόνθ', ὅστις ἐστὶν ὁ ξένος,
μὴ πάντ' ἀληθῆ δοξάσῃς εἰρηκέναι.

Елена, кто бы ни был этот пришедший чужеземец,
Не считай правдой все то, что он говорил.

[395] По другому мнению, Диоскуры стали богами (140); в конце драмы, когда происходит всеобщий поворот от несчастья к счастью, истинным оказывается этот второй слух (1642 сл.).

Но Елена считает, что о судьбе Менелая было сказано достаточно ясно: καὶ μὴν σαφῶς γ' ἔλεξ' ὀλωλέναι πόσιν «Он ясно сказал, что муж погиб» (308). И вот, эта сцена рождает еще одно заблуждение, приносящее горе.

В следующей сцене, в первом эписодии, на орхестре появляется Менелай. Он потерпел кораблекрушение возле Египта, куда его корабль отнесло ветром, и с трудом вместе с Еленой-двойником и немногими спасшимися товарищами выбрался на берег, лишившись всего, даже одежды, которую теперь заменяют жалкие обрывки паруса. Менелай отправляется на поиски пропитания и встречает настоящую Елену, которая сначала не узнает одетого в лохмотья мужа. Особенную иронию этой сцене придает то обстоятельство, что Елена только что беседовала с прорицательницей Феоноей и знает теперь правду – Менелай жив и где-то неподалеку. Еврипид подчеркивает неспособность Елены увидеть истину, заставляя ее в одной и той же реплике и рассказать об этом известии и вместе с тем испугаться, не узнав настоящего Менелая (538–542):

ἐγγὺς δέ νίν που τῆσδ' ἔφασκ' εἶναι χθονός,
ναυαγὸν ἐκπεσόντα σὺν παύροις φίλοις.
ὤμοι, πόθ' ἥξεις; ὡς ποθεινὸς ἂν μόλοις.
ἔα, τίς οὗτος; οὔ τί που κρυπτεύομαι
Πρωτέως ἀσέπτου παιδὸς ἐκ βουλευμάτων;

Она сказала, что он где-то неподалеку от этой страны,
После кораблекрушения выброшен на берег с несколькими товарищами.
Ах, когда же ты придешь? Сколь желанным ты пришел бы!
Ой, кто это? Уж не устроили ли на меня засаду
По решению нечестивого сына Протея?

Когда Менелай приближается, Елена узнает его, но теперь наступает черед поражаться Менелаю – он видит женщину, как две капли воды похожую на его жену Елену, но он не может признать в ней настоящую Елену, которую, как ему кажется, он только что оставил на берегу. Заблуждение владеет Менелаем, он готов признать лишь сходство стоящей перед ним женщины с Еленой: τὸ σῶμ' ὅμοιον, τὸ δὲ σαφές γ' ἀποστατεῖ «На вид похожа, но ясности нет» (577). Эта ошибка, еще одна в непрерывном ряду ложных мнений, должна стать причиной нового несчастья. Героиня вновь в отчаянии: Менелай готов уже отвергнуть ее, и ей предстоит навсегда остаться в Египте (594–596).

Вслед за этим, однако, в пьесе наступает перелом. Приходит слуга Менелая и рассказывает о том, как Елена-двойник улетела и скрылась в небо (605–606). Теперь герою очевидно, что настоящая Елена здесь перед ним, что она не убегала с Парисом и ни в чем не виновата. Заблуждения рассеяны, Менелай и Елена теперь знают правду.

Прежде чем посмотреть, как поворачивается мотив ошибок и заблуждений во второй половине трагедии, стоит обратить внимание еще на один его смысловой аспект в первых сценах. Двойник Елены был создан Герой, желавшей обмануть Париса за то, что он, решая, какая из богинь краше, предпочел ей Афродиту (31–36). 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 ἥδε μόχθων τῶν ἐν Ἰλίῳ βραβεύς; «Разве не она устроила беды в Илионе?» (703) – Менелай в ответ объясняет: οὐχ ἥδε, πρὸς θεῶν δ' ἧμεν <u>ἠπατημένοι</u> «Нет, не она; нас <u>обманули</u> 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 (<u>δόλιον</u> εὐνὴν ἐξέπραξ', 20),

приняв вид лебедя, спасающегося от орла. В пароде (232–239) Елена вспоминает, как Афродита хотела коварно (ср. ἅ 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: 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 театральную сцену. 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 перекличек 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.[396] Лохмотья на Менелае в первой части

[396] Pippin 1960, 154.

помешали ему сразу быть узнанным Еленой, а теперь они помогают ему не быть узнанным Феоклименом[397] – 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 κλοπαῖς 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»: τέχναι (930 о богах, 1091 и 1621 о Елене), μηχαναί (610 о Гере, 813 и 1034 о Елене). Наконец, подобно тому, как в первой части обман сочетался и совмещался с постоянными заблуждениями персонажей, точно так же и здесь уже в начале сцены Еврипид подчеркивает неспособность Феоклимена видеть правду. Царь возвращается с охоты и не находит Елены на ее обычном месте, у могилы Протея, где она искала защиты от его преследований. Феоклимен уверен, что Елену похитил приплывший, по его сведениям, в Египет эллин; он приказывает отпереть конюшни, запрячь коней и пуститься в погоню. Все выводы и действия Феоклимена здесь комичны, поскольку противоположны той реальности, которая ему вскоре представится – Елена не убежала, а находится в его доме и будто бы согласна стать его женой. Но на самом деле и эта реальность не более чем иллюзия и обман, и по авторской иронии как раз первые заблуждения Феоклимена совпадут с истинной действительностью: Менелай на самом деле похитит у него Елену.

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

[397] Pippin 1960, 152.

герои на Троянской войне, опозорено имя Елены, гибнут ее родные, она сама несчастна. Хитрость Елены и Менелая в конце пьесы, напротив, избавляет героев от гибели, воссоединяет мужа с женой и ведет к спасению.[398]

Такова основная мотивная линия «Елены»: обман может быть причиной бед и горя, а может, наоборот, приносить счастье. Но какой смысл может выражать такая структура?

Многие критики хотят прочитать «Елену» как философскую драму и увидеть в ней некую философскую высшую истину, стоящую над обманом, заблуждениями и мнимой видимостью. Эту истину связывают обычно с фигурой сестры Феоклимена, египетской прорицательницы Феонои. Будучи дочерью Протея, она получила у Еврипида то абсолютное знание, которым в «Одиссее» обладал ее отец. В «Елене» Феоноя появляется только в одной сцене, но это – центральная сцена, разделяющая пьесу на две половины, ровно между скорбной первой частью с ее губительным обманом и счастливой второй с ее спасительными хитростями. Елена и Менелай только что встретились, и теперь им нужно решить, как выбраться из неприветливой страны, царь которой, страшась возможного появления Менелая и бегства с ним Елены, приказал убивать всех занесенных в эти края эллинов. Герои понимают, что у них есть надежда на спасение только в том случае, если Феоклимен не догадается о присутствии в его стране Менелая (815–817). Но для этого им нужно заручиться помощью Феонои, потому что от нее ничто не скрыто и она может погубить их, рассказав о Менелае брату (823). И вот появляется Феоноя (826), герои просят ее участия и добиваются от нее обещания молчать и не выдавать Феоклимену их тайны.

В Феоное критики находят «сверхчеловеческую космическую мудрость» и «чистое, духовное представление» о мире и о богах, контрастирующие с заблуждениями всех остальных персонажей, которые живут в мире мнимой видимости.[399] Этот контраст, как считают эти критики,

---

[398] Segal 1971, 596; Downing 1990, 7–8.

[399] Segal 1971, 585, вслед за Zuntz 1958 и Pippin 1960.

даже «предвосхищает платоновскую заботу о том, чтобы освободить ум от темноты чувственного мира и достичь чистоты и ясности мира умопостигаемого».[400]

Однако, если мы внимательнее посмотрим на слова самой Феонои, мы не найдем в них никакой философии, никакого особенного глубокого взгляда на мироздание, который отличал бы ее от остальных персонажей. Ее абсолютное знание – это знание не отвлеченное, а практическое: она, в отличие от других героев, τὰ θεῖα γὰρ / τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα πάντ' ἠπίστατο «знала все божественное, все дела нынешние и будущие» (13–14), т.е. точно знала, что произошло или должно было случиться, и была посвящена в замыслы богов, устраивающих человеческие дела. В ее речах есть только один пассаж, который можно было бы принять за мистическое философствование – пассаж, где она рассказывает о воздаянии за несправедливые поступки:

καὶ γὰρ τίσις τῶνδ' ἐστὶ τοῖς τε νερτέροις
καὶ τοῖς ἄνωθεν πᾶσιν ἀνθρώποις· ὁ νοῦς
τῶν κατθανόντων ζῇ μὲν οὔ, γνώμην δ' ἔχει
ἀθάνατον εἰς ἀθάνατον αἰθέρ' ἐμπεσών.

За это [неправедные поступки] приходится платить всем людям,
И под землей, и на земле. Ум
У умерших уже не живет, но обладает сознанием
Бессмертным, когда попадает в бессмертный эфир (1013–1016).[401]

[400] Kannicht 1969, I 76, ср. также Segal 1971, 604.

[401] По-видимому, в основе этого рассуждения стоит идея (не раз встречающаяся у Еврипида, ср. «Просительницы» 531–536, 1139–1140, «Орест» 1086–1087, «Эрехтей» fr. 370.71–72) об отделении после смерти человека души от тела: тело, рожденное из земли, возвращается в землю, а душа улетает к родственной ей субстанции – небесному эфиру.

Именно этот пассаж, например, лежит в основе интерпретации трагедии, предложенной Бернетт. По ее мнению, в нем идет речь об особом бессмертном элементе человеческой души, именуемом словом γνώμη. Значение этого понятия Бернетт выводит, складывая вместе разные его употребления у Еврипида; получается, что γνώμη – это личностное начало человека, сущность его «я», включающее в себя характер, привычки и нравственные качества («the essential personal being, a conglomerate of habit, customary attitudes, and privative morality»).[402] Это личное нравственное начало, по-видимому, и есть та глубинная истина, знание которой Бернетт хочет приписать Феоное: это начало, являющееся началом воистину божественным, противостоит действующим в мире механическим силам, которые выражены образами богов из мифологии; оно и есть истина в противоположность миру видимости, в котором царит не нравственность, а случай.[403]

Очевидно, однако, что Бернетт вкладывает в этот пассаж и в слово γνώμη слишком много смысла. Определяя значение слова в каком-то одном месте, не нужно собирать это значение из его разных употреблений; оно прежде всего зависит от контекста. А в данном случае контекст ясно говорит о том, что γνώμη употреблено в значении не элемента ума, а его деятельности: «ум обладает γνώμη» значит лишь то, что ум – несмотря на свою гибель – обладает сознанием, т.е. продолжает сознавать все неправедные поступки, которые человек совершил в течение жизни. Такая интерпретация – единственно возможная и принимаемая в общем-то всеми комментаторами – заставляет нас понимать все это рассуждение не в отвлеченно философском, а исключительно в моральном смысле. Все мистическое знание, которым Феоноя естественно обладает, будучи жрицей и прорицательницей – ее знание о небе, небесном эфире и существовании

[402] Pippin 1960, 160.

[403] Pippin 1960, 161–162: «Подобно тому, как виновная Елена из старых легенд, принимая вид εἴδωλον («копии»), отделается от подлинной и невиновной Елены, так и спорящие друг с другом боги из мифологии отделяются от истинного божественного начала»

после смерти – нужно лишь для того, чтобы придать особый вес словам о справедливости.

Монологу Феонои предшествуют речи Елены и Менелая, в которых герои убеждают прорицательницу встать на их сторону – помочь им воссоединиться и бежать из Египта. Главное место в этих речах занимает апелляция к справедливости. Елена говорит о себе как об имуществе, которое было отдано на хранение и которое теперь необходимо вернуть (909–911):

ἡμᾶς δὲ μακαρίως μέν, ἀθλίως δ' ἐμοί,
Ἑρμῆς ἔδωκε πατρὶ σῷ σῴζειν πόσει
τῷδ' ὃς πάρεστι κἀπολάζυσθαι θέλει.

Нас, к счастью – хотя для меня к несчастью, –
Гермес отдал твоему отцу, чтобы он нас хранил для мужа
Вот этого, который пришел и хочет забрать назад.

Эта идея звучит в сцене постоянно: Менелая, по словам Елены, нельзя убивать, потому что некому тогда будет отдать имущество (912–913); Менелай требует от умершего Протея вернуть ему Елену, некогда данную ему на хранение Зевсом (ἀπόδος, ἀπαιτῶ τὴν ἐμὴν δάμαρτά σε,/ ἣν Ζεὺς ἔπεμψε δεῦρό σοι σῴζειν ἐμοί «Отдай! Я требую от тебя назад мою жену, которую Зевс привел сюда к тебе, чтобы ты хранил для меня», 963–964; глагол ἀποδοῦναι с терминологическим значением “отдать назад взятое имущество” употребляется постоянно и в речи Елены (913, 916), и затем в речи Менелая (956, 963, 965, 972[404]). С помощью такого хода ситуация Елены подводится под один из самых типичных образцов справедливости (именно с такого определения справедливости, например, начинается исследование этого

[404] В стихах 969–974 Менелай требует исполнения справедливости от Аида: он заплатил ему за Елену плату в множество жизней, и теперь требует или отдать эти жизни назад (ἀπόδος, 972), или же помочь ему обрести Елену, некогда данную Гермесом Протею – теперь уже умершему и потому находящемуся в ведении Аида.

понятия в «Государстве» Платона – τὸ ἀποδιδόναι ἄν τίς τι παρά του λάβῃ «отдать, если что-то у кого-то взял», 331c).

Елена умоляет Феоною поступить справедливо, потому что этого требует от нее все ее пророческое знание (919–923):

εἰ δ' οὖσα μάντις καὶ τὰ θεῖ' ἡγουμένη
τὸ μὲν δίκαιον τοῦ πατρὸς διαφθερεῖς,
τῷ δ' οὐ δικαίῳ συγγόνῳ δώσεις χάριν,
αἰσχρὸν τὰ μέν σε θεῖα πάντ' ἐξειδέναι,
τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα, τὰ δὲ δίκαια μή.

Если, хотя ты прорицательница и признаешь богов,
Ты испортишь справедливое дело отца
И окажешь услугу несправедливому брату,
Постыдно будет – знать все о вещах божественных,
И о нынешнем, и о будущем, а справедливости не понимать.

В конце своей речи, подытоживая ее смысл, Елена просит Феоною подражать своему отцу и поступить справедливо: δὸς τὴν χάριν μοι τήνδε καὶ μιμοῦ τρόπους / πατρὸς δικαίου «Окажи мне эту услугу и поступи так же, как твой справедливый отец» (940-1).

Менелай точно так же настаивает на соблюдении справедливости. В начале речи он заявляет, что именно справедливости будет он требовать (ἃ δ' ἄξι' ἡμῶν καὶ δίκαι' ἡγούμεθα «того, что мы считаем причитающимся нам и справедливым», 959), завершается речь вновь словами о справедливости, которой он ждет от Феонои (μᾶλλόν γε μέντοι τοῖς ἐμοῖς πείθου λόγοις, / ἵν' ᾖς δικαία καὶ δάμαρτ' ἐγὼ λάβω «А лучше всего – послушайся моих слов; тогда ты окажешься справедливой, а я получу свою жену», 994–995), а в главной части речи, используя ту же аналогию, что и Елена, настаивает на возвращении ему его имущества, данного некогда Протею на хранение.

Тема справедливости – главная и в ответном монологе Феонои. Она «от рождения благочестива» (ἐγὼ πέφυκά τ' εὐσεβεῖν, 998); в самом ее существе находится святилище справедливости (ἔνεστι δ' ἱερὸν τῆς δίκης ἐμοὶ μέγα / ἐν τῇ φύσει, 1002–1003). Она считает, что поступила бы несправедливо, если бы не вернула Елену Менелаю (ἀδικοίημεν ἄν,/ εἰ μὴ ἀποδώσω, 1010–1011) – эта фраза, где вновь употреблен глагол ἀποδοῦναι, отвечает на требования Менелая и Елены возвратить данное на хранение имущество.

Именно ради обращения к теме справедливости и создан Еврипидом этот персонаж. Главная функция Феонои состоит в том, чтобы с высоты своего положения прорицательницы, посвященной в тайны богов, знающей абсолютно все происходящее с людьми и наделенной нравственной мудростью, санкционировать обман Феоклимена, который готовят Елена и Менелай. Больше того, она и сама примет в нем участие (συνεκκλέπτουσα… / πόσιν παρόντα τὸν ἐμόν «помогала скрывать, что муж мой здесь», по словам Елены в самом начале следующего эписодия, 1370–1371): Феоноя лгала своему брату, рассказывая ему о гибели Менелая (1372–1373).

Обман – это поступок обычно несправедливый, но ситуация в пьесе сложилась так, что обман Феоклимена напротив оказывается справедливым. Эту мысль Феоноя прямо высказывает все в том же монологе, когда заключает свое длинное рассуждение о справедливости словами:

ὡς οὖν περαίνω μὴ μακράν, σιγήσομαι
ἅ μου καθικετεύσατ', οὐδὲ μωρίᾳ
ξύμβουλος ἔσομαι τῇ κασιγνήτου ποτέ.

Говоря короче – я буду молчать о том,
О чем вы меня попросили, и не стану
Помощницей брату в его похоти (1017–1019).

Обман этот тем более справедлив, что он принесет пользу не только Елене и Менелаю, но и самому Феоклимену, которого он спасет от нечестивого поступка. Феоноя говорит об этом:

εὐεργετῶ γὰρ κεῖνον οὐ δοκοῦσ' ὅμως,
ἐκ δυσσεβείας ὅσιον εἰ τίθημί νιν.

Я оказываю ему благодеяние – пусть и не кажется так –
Коли из нечестия делаю его благочестивым (1020-1021).

В самом конце пьесы о справедливости этого обмана речь пойдет вновь. Когда обманутый Феоклимен пожелает наказать сестру за предательство, хор укажет ему, что цель предательства – заставить его поступать справедливо ({Θε.} ἥ με προύδωκεν – {Χο.} καλήν γε προδοσίαν, δίκαια δρᾶν, Феоклимен: «Та, что меня предала» – Хор: «Но благородным предательством – чтобы ты поступал справедливо», 1633), а появляющийся затем божественный Кастор объяснит царю, что поступок Феонои был справедлив, поскольку она исполняла справедливые заветы их отца:

οὐδ' ἡ θεᾶς Νηρῇδος ἔκγονος κόρη
ἀδικεῖ σ' ἀδελφὴ Θεονόη, τὰ τῶν θεῶν
τιμῶσα πατρός τ' ἐνδίκους ἐπιστολάς.

И девушка, дочь богини Нереиды,
Сестра твоя Феоноя не поступает с тобой несправедливо, поскольку она уважает
Богов и справедливую волю отца (1647–1649).

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 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.

Еврипид не раз обращался к такому парадоксальному переворачиванию моральных понятий. Например, в «Ипполите» одним из главных понятий, описывающих поведение персонажей, является социальная добродетель (αἰδώς), заставляющая человека в своих поступках учитывать чувства других людей (напоминающая в некоторых случаях наш «стыд», а иногда – «уважение к другому»). Это понятие всеми считалось безусловно позитивным, однако Еврипид уже с первых сцен «Ипполита» создает такие ситуации, в которых его общепринятая оценка ставится под сомнение – добродетель эта и приносит горе, и толкает на безнравственные поступки.[405] В «Елене» Еврипид примерно так же меняет оценку понятия вроде бы безусловно негативного – оказывается, обман бывает хорошим и нравственным.

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

[405] См. главу третью первого раздела.

«Елена»,[406] 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 ψεύδεσθαι ὡς δίκαιόν ἐστι λεξῶ 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 удается обмануть зрителей, выдавая созданное им за реальное (3.10).

Несомненно, мы встречаемся здесь с софистическим топосом, и именно этот топос использовал в «Елене» Еврипид. Но можно ли удовлетвориться таким объяснением смысла трагедии и увидеть в ней только лишь драматургическую обработку обычного софистического рассуждения? И сводится ли смысл драмы к абстрактному высказыванию об обмане – «обман не всегда плох, но может быть хорош и справедлив»?

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

[406] Ученые обычно датируют «Двойные речи» концом 5 – началом 4 в. до н.э., см. Robinson 1979, 35–37.

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. После полного поражения афинян в битве под Сиракузами остатки их войска пытались спастись, отступая во внутренние части Сицилии, но во время этого отступления часть из них была перебита и часть взята в плен. Стратеги Никий и Демосфен были казнены, воины брошены в каменоломни, где большая их часть погибла: оставшиеся в живых были частью проданы в рабство, частью брошены в темницу.

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.[407] Важно, однако, не просто высказанное в трагедии отношение

---

[407] Grégoire 1950; Kannicht 1969, I 56, Hose 1995, 772. Трагедия, несомненно, несет антивоенный смысл. Он прямо высказан во второй антистрофе первого стасима:

ἄφρονες ὅσοι τὰς ἀρετὰς πολέμῳ
λόγχαισί τ' ἀλκαίου δορὸς
κτᾶσθε, πόνους ἀμαθῶς θνα-
τῶν καταπαυόμενοι·
εἰ γὰρ ἅμιλλα κρινεῖ νιν
αἵματος, οὔποτ' ἔρις
λείψει κατ' ἀνθρώπων πόλεις·

к войне. Как справедливо замечает полемизирующий с исторической интерпретацией Аллан, все эти темы вполне можно счесть традиционными для эпоса и трагедии.[408] Важнее и интереснее еще один факт, сближающий 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.[409] 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). Едва ли афиняне могли быть так уж плохо знакомы с этим островом. За десять лет до этого они предприняли уже один поход на Сицилию, во время которого тысячи из них побывали на острове, причем во всех его уголках; кроме того, на протяжении всего 5 в., особенно во второй половине, Афины постоянно вступали с сицилийскими городами в дипломатические отношения, обменивались посольствами и заключали союзы; наконец, в 440 г. многие афиняне участвовали в основании колонии Турий на юге Италии.[410] Так что Фукидид говорит о «незнании» (ἀπειρία) не столько для того, чтобы сообщить о действительном положении вещей,

---

Безумцы вы, стяжающие себе доблести
Войной и острием могучего копья,
Невежественно прекращающие
Тяготы смертных.
Если их разрешает
Кровавое состязание, никогда вражда
Не исчезнет в городах людей (1151-1157).

[408] Allan 2008, 6.

[409] См. Cornford 1907, 198 сл., Stahl 2003, 181–188.

[410] Smith 2004, 39–41.

сколько нарочно для того, чтобы ввести этот мотив, строя свой рассказ о Сицилийском походе как повесть об иллюзиях и их постепенной утрате.[411]

Одной из главных причин, сподвигнувших афинян на эту войну, Фукидид считает обман афинян жителями одного из сицилийских городов, союзного с Афинами, – Эгесты. К походу афинян побудили эгестяне, просившие прислать им флот, чтобы помочь в войне с жителями Селинунта. Афиняне решили прежде отправить посольство и узнать, действительно ли у эгестян есть необходимые денежные средства. Эгестяне обманули послов – они привели их в храм Афродиты на Эрике и показали посвятительные дары, которые, по словам Фукидида, выглядели значительно дороже, чем стоили на самом деле, и устраивали в их честь приемы в частных домах, собрав золотую и серебряную посуду со всей Эгесты. Послы были обмануты, а вернувшись, ввели в заблуждение и остальных афинян (αὐτοί τε ἀπατηθέντες καὶ τοὺς ἄλλους τότε πείσαντες, 6.46). В результате лишь немногие в Афинах были против похода. Один из возражавших, Никий, произнес в народном собрании речь, в которой поведал об опасностях и трудностях будущей войны (6.20–23), но его не послушались.

Схожим образом Фукидид описывает и настроения в стане противников афинян – сиракузян.[412] Со всех сторон в Сиракузы приходили вести о готовящемся наступлении Афин, но этим новостям предпочитали не верить (ἐς δὲ τὰς Συρακούσας ἠγγέλλετο μὲν πολλαχόθεν τὰ περὶ τοῦ ἐπίπλου, οὐ μέντοι ἐπιστεύετο ἐπὶ πολὺν χρόνον οὐδέν, 6.32.3). На народном собрании в Сиракузах обсуждали, насколько вероятна угроза нашествия, и здесь оказалась своя Кассандра – Гермократ. Подобно Никию в Афинах, Гермократ предупреждал своих сограждан об опасности, пытаясь убедить их в том, что афиняне действительно наступают и что их цель – завоевать всю Сицилию, в том числе и Сиракузы. Однако тщетно пытался он поведать истину (περὶ τοῦ

[411] Stahl 2003, 186.

[412] См. Stahl 2003, 187.

ἐπίπλου τῆς ἀληθείας λέγειν, 6.33.1), лишь немногие поверили ему (ὀλίγον δ' ἦν τὸ πιστεῦον τῷ Ἑρμοκράτει καὶ φοβούμενον τὸ μέλλον, 6.35.1).

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. История началась с того, что, хотя виновных не знал никто (6.27), пошли слухи, что среди них мог быть Алкивиад, и эти слухи подхватили люди, которым было выгодно обвинить Алкивиада. Слухи появились как раз накануне похода, и Алкивиад готовился ответить на обвинение сразу же, до отплытия на Сицилию, чтобы его не судили в его отсутствие – в момент, когда афиняне легко могли бы поверить клевете. Все же процесс решили отсрочить, и афиняне вели разбирательство после отплытия войска: «не проверяя показаний доносчиков и вследствие подозрительности все принимая на веру, они хватали и сажали в оковы вполне безупречных граждан по показанию людей порочных» (6.53). «Один из заключенных убедил другого сознаться, говоря, что хотя он и невиновен, но своим признанием себя спасет – тот и показал на себя и на других» (6.60). В доносе был назван Алкивиад, и за ним прислали на Сицилию корабль (6.61).

Все повествование в 6-ой и 7-ой книгах движется от незнания и иллюзорных надежд к опыту и разочарованию. Это разочарование прекрасно передано в конце седьмой книги, в рассказе о конце экспедиции. После поражения в решающем сражении афиняне оставляют свой лагерь, раненых и убитых, и идут, думая о том, «какой унизительный конец постиг блестящие приготовления и гордые замыслы, бывшие в начале» (7.75.6).[413] Но неспособность увидеть правду преследует афинян и далее. Когда весть о поражении пришла в Афины, афиняне «долгое время не верили тому, будто

[413] Stahl 2003, 186.

все так окончательно и погибло, хотя о том с достоверностью передавали именитые воины, спасшиеся из самого сражения» (8.1).

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): «Рассказывают, что афинянам сообщение о несчастьи показалось особенно невероятным, вследствие ненадежности вестника. Дело было кажется так: некий чужеземец, высадившись в Пирее и усевшись в цирюльне, стал говорить о происшедшем так, словно афиняне уже об этом знали. Цирюльник, услышав это прежде, чем другие стали расспрашивать, бегом устремился в город и, направившись к должностным лицам, тотчас сообщил об этом на агоре. Как и следовало ожидать, произошло смятение и переполох; должностные лица, созвав народное собрание, привели того человека; когда у иностранца спросили, от кого он узнал о происшедшем, он ничего ясного сказать не мог; поэтому его сочли сочинителем новостей, приводящим в смятение государство; привязанного к колесу, его долгое время пытали, пока не прибыли вестники, сообщившие надлежащим образом обо всем происшедшем несчастии».

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 ассоциирующийся со Спартой и 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.[414] 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 – отношение, 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 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

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

мифологические истории. Раньше считалось, что эти песни стояли в драмах особняком,[415] однако в последнее время исследователи показали, что они были связаны с остальным текстом трагедии общими тематическими мотивами и образами.[416]

Второй стасим «Елены» посвящен мифу о Деметре (отождествляемой с Великой матерью богов) и Персефоне, излагая который, Еврипид в общем следует гомеровскому гимну «К Деметре». Стасим начинается рассказом о коварном похищении Персефоны (ἁρπαγὰς δολίους, 1322) Аидом и горе ее матери, в отчаянии метавшейся по горам и долинам (Ὀρεία ποτὲ δρομάδι κώ- / λῳ μάτηρ ἐσύθη θεῶν / ἀν' ὑλάεντα νάπη, 1301–1303), оглашая их своими криками (κέλαδον ἀνεβόα, 1309). Сразу несколько мотивов здесь отсылают к первой, скорбной части трагедии. Похищение Персефоны встает в один ряд со всеми другими умыканиями, которые служили в начале пьесы примерами губительного коварства (δόλος). Страдания Деметры описаны теми же словами, что и горе Елены в пароде: тогда пораженная вестями о гибели близких Елена уподоблялась преследуемой Паном наяде, несущейся по горам (Ναΐς ὄρεσι φυγάδα, 187) и настигаемой им в пещере, которую она оглашает воплем отчаяния (ὑπὸ δὲ / πέτρινα γύαλα κλαγγαῖσι / Πανὸς ἀναβοᾷ γάμους, 188–190); в то же время общий мотив умыкания сближает с Еленой в пароде Персефону.

Скорбь Деметры 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:

ἐπεὶ δ' ἔπαυσ' εἰλαπίνας

[415] Kranz 1933, 78, о втором стасиме «Елены» см., напр., Whitman 1974, 65, Dale 1967, on 1301–1368, о первом стасиме «Электры» Alt 1952, 49, Barlow 1971, 20.

[416] Cropp 1988, 127; Csapo 2009, 96.

θεοῖς βροτείῳ τε γένει,
Ζεὺς μειλίσσων στυγίους
Ματρὸς ὀργὰς ἐνέπει·
Βᾶτε, σεμναὶ Χάριτες,
ἴτε, τὰν περὶ παρθένῳ
Δηὼ θυμωσαμέναν
λυπᾶν ἐξελᾶτ' ἀλαλᾷ,
Μοῦσαί θ' ὕμνοισι χορῶν.
χαλκοῦ δ' αὐδὰν χθονίαν
τύπανά τ' ἔλαβε βυρσοτενῆ
καλλίστα τότε πρῶτα μακά-
ρων Κύπρις· γέλασεν δὲ θεὰ
δέξατό τ' ἐς χέρας
βαρύβρομον αὐλὸν
τερφθεῖσ' ἀλαλαγμῷ.

И когда она остановила пиры
У богов и у смертного рода,
Зевс, успокаивая мрачную
Ярость Матери, приказал:
«Ступайте, почтенные Хариты,
Давайте, Деметру, разгневанную
За девушку,
Избавьте от печали радостным воплем,
И вы, Музы, – песнями и танцами.
Земной голос меди
И тимпаны с натянутой кожей взяла
Тогда в первый раз прекраснейшая из блаженных
Киприда. И улыбнулась богиня,
И приняла в свои руки

Громкоревущий авл,

Услажденная воплем (1338–1352).

На связь между сюжетом стасима и композицией трагедии критики уже обращали внимание. Например, Пиппин-Бернетт усматривает очевидную аналогию между переходом от горестного крика богини к радостной экстатической музыке и движением всей пьесы в целом от скорби к радости. Полагая, что трагедия со счастливым концом – это новшество и художественное открытие Еврипида, она расценивает миф второго стасима как этиологический, объясняющий появление нового жанра.[417] Сигал увидел сходство стасима не только с формальной, но и с тематической структурой трагедии. Полагая, что важнейшую роль в ней играет архетипическая оппозиция жизни и смерти, он находит эту оппозицию и в стасиме; по его мнению, кульминацией оды является возвращение Персефоны из царства Аида и радость обновления в природе.[418] Примечательно однако, 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.

Остается понять, что за искусство имеет здесь в виду Еврипид и как этот обман соотносится с губительным обманом первой части пьесы. Прежде всего, стоит обратить внимание еще на одно изменение, которое вносит Еврипид в сюжет, заимствованный из гомеровского гимна. В гимне «К Деметре» тоже есть одна сцена, в которой скорбящая Деметра смягчилась и

[417] Pippin 1960, 155.

[418] Segal 1971, 595.

рассмеялась. Когда охваченная горем богиня зашла в дом к царице Метанире и молча сидела, воздерживаясь от еды и питья, с ней вступила в разговор служанка Ямба и рассмешила ее непристойными шутками – тогда Деметра «улыбнулась, засмеялась и смягчилась душою» (μειδῆσαι γελάσαι τε καὶ ἵλαον σχεῖν θυμόν, 204). Этот эпизод должен был связать миф с Элевсинским культом Деметры, в котором непристойностям отводилось особое место. Еврипид же заменяет Ямбу и ее шутки на экстатическую музыку, помещая историю в дионисийский контекст. Его оду венчает прославление вакхического праздника с его музыкой и танцами (1358–1365):

μέγα τοι δύναται νεβρῶν
παμποίκιλοι στολίδες
κισσοῦ τε στεφθεῖσα χλόα
νάρθηκας εἰς ἱερούς,
ῥόμβου θ' εἱλισσομένα
κύκλιος ἔνοσις αἰθερία,
βακχεύουσά τ' ἔθειρα Βρομί-
ῳ καὶ παννυχίδες θεᾶς.

Велика сила у пестрых
Оленьих одежд,
И у зелени плюща, увенчивающей
Священные тирсы,
И у кругового вращения в небе
Ревущего ромба,
И у локона в вакхическом исступлении в честь Бромия,
И у ночных празднеств Богини.

Упоминание 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.[419] 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.[420] Для софистов трагедия была обычным примером обмана (ἀπάτη), причем обмана справедливого, подобно обману во второй половине «Елены». Горгий

---

[419] В третьем стасиме есть еще один пассаж, выражающий ту же мысль – о празднике и праздничных представлениях, прекращающих горе и боль. Стасим посвящен грядущему возвращению Елены домой в Спарту, где она вновь сможет участвовать в праздничных танцах (χρόνῳ ξυνελθοῦσα χοροῖς, 1468). Один из таких ждущих героиню праздников – это Гиацинтии, праздник, установленный Аполлоном в память случайно убитого им его возлюбленного Гиацинта (1469–1475):

ἢ κώμοις Ὑακίν-
θου νύχιον ἐς εὐφροσύναν,
ὃν ἐξαμιλλησάμενος
τροχὸν ἀτέρμονα δίσκου
ἔκανε Φοῖβος, τᾷ <δὲ> Λακαί-
νᾳ γᾷ βούθυτον ἁμέραν
ὁ Διὸς εἶπε σέβειν γόνος·

Или в веселье по Гиацинту для радости ночью [будет участвовать Елена],
Которого, состязаясь в круглом колесе диска,
Убил Аполлон,
И лаконской стране сын Зевса
Назначил справлять
Жертвенный день.

Сигал и здесь, как и во втором стасиме, хочет увидеть тему возрождения и новой жизни (Segal 1971, 597), однако ее здесь нет. Этот пассаж построен на контрасте гибели (ἔκανε) и отмечающего эту гибель радостного праздника (κῶμοι, εὐφροσύνα), который призван избыть скорбь.

[420] Downing 1990, 12. Ср. также одну реплику Менелая, возможно, несущую в себе метатеатральный смысл: в ответ на предложение Елены рассказать Феоклимену о мнимой смерти Менелая тот говорит, что это старый прием (παλαιότης γὰρ τῷ λόγῳ γ' ἔνεστί τις “такие речи совсем не новы”, 1056) и, очевидно, имеет в виду, что этот сценический трюк не раз уже использовался в трагедиях (например, в “Хоэфорах” Эсхила и “Электре” Софокла), см. Downing 1990, 12. Даунинг обратил внимание еще на два сквозных мотива трагедии, возможно, также имеющих метатеатральный смысл и, подобно обману, меняющих свое значение с негативного на позитивное, – это мотивы красоты и состязания, см. Downing 1990, 1; 5–7; 12–14.

говорил о том, что трагедия создает «обман таким образом, что обманувший справедливее необманувшего, а обманутый мудрее необманутого» (ἀπάτην ἣν ὅ 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 τραγωιδοποιίαι καὶ ζωγραφίαι ὅστις <κα> πλεῖστα ἐξαπατῆι ὅμοια τοῖς ἀληθινοῖς ποιέων, οὗτος 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.[421] 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 действом, 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.

[421] Downing 1990, 11.

Нужно заметить, что театральный обман в «Елене» – это не способ убежать от реальности или на время отрешиться от нее. За обманом всякий раз следует действительное счастье: обман позволяет Елене и Менелаю спастись, вернуться на родину и обрести друг друга; в мифе о Деметре музыка успокаивает богиню, и мы знаем, что за этим последует возвращение Персефоны. Точно так же трагедия должна иметь настоящий терапевтический эффект – она должна принести зрителям умиротворение, чтобы, оставив скорбь, они были способны продолжать жить.

Столкновение искусства и реального горя, способность или неспособность искусства избавлять от скорби и отчаяния – эти проблемы волновали Еврипида и его современников. Афиней (9.407a-c) сохранил для нас рассказ об исполнении в афинском театре пародийной «Гигантомахии» комического поэта Гегемона с Фасоса – как раз в то время, когда в Афины пришла весть о сицилийской катастрофе. Сначала печальные новости распространялись среди публики, но зрители были столь поглощены представлением, что смогли сдержать слезы. Когда же весть достигла самого Гегемона, он был раздавлен горем и остановил спектакль. Сам Еврипид в «Медее» устами кормилицы высказывает сожаление о том, что никто не придумал песен, которые помогли бы освободиться от печали (195–197):

στυγίους δὲ βροτῶν οὐδεὶς λύπας
ηὕρετο μούσῃ καὶ πολυχόρδοις
ᾠδαῖς παύειν

Никто из смертных не придумал, как
Музыкой и многострунными песнями прекратить
Мрачную скорбь.[422]

[422] Примечательна лексическая перекличка этого пассажа из «Медеи» со вторым стасимом «Елены» (στυγίους в «Медее» 195 и в «Елене» 1340, λύπας в «Медее» 195 и в «Елене»1345), очевидно свидетельствующая о связи между двумя текстами.

И вот теперь Еврипид решается на эксперимент – пытается создать пьесу, которая должна принести в опечаленные Афины умиротворение. Решению этой задачи подчинено сюжетное движение его пьесы, а рефлексия над ней отражена в ее тематической структуре.

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 перекличкой 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 топика.

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, 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.

Два других важных мотива пьесы, связанных с тем же тематическим комплексом невольных ошибок, – мотивы речи и зрения. Эти мотивы описывают две главные человеческих 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 гибрису. 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 конфликта. 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 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.

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 несчастьях 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. 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 эпизодия 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.

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, лишенное 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 молоссцами 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 (ἀπάτη). 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.[423] 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».[424] 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

[423] Об этой роли мифа в поэмах Гомера и в архаической лирике см., например, Andersen 1987, 10; Noussia-Fantuzzi 2010, 67.

[424] Гаспаров 1997, 32-33.

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 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.[425] 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.[426]

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

[425] Фукидид 2.65.4, Плутарх «Перикл» 37.1, см. Kagan 1974, 101.

[426] С. Миллз (Mills 1997, 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.

искусстве. В последние годы среди искусствоведов появился интерес к политической интерпретации афинской скульптуры и вазописи,[427] и сопоставление трагедий и произведений изобразительного искусства могло бы оказаться полезным и плодотворным.[428]

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. Необходимостью 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.

[427]Hölscher 1998, Shapiro 1992, 1996, 2009.

[428] См., например, Shapiro 2009 об Ионе и Аполлоне на вазах и в «Ионе» Еврипида.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гаврилов А. К. Инсценированная софистика в Алкестиде Еврипида (Alc. 509–545) // Hyperboreus 12, 1–2 (2006), 77–112.
2. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава, 1988, №4, 10, 96-106.
3. Гаспаров М. Л. Сюжетосложение древнегреческой трагедии // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 1997, 449-482.
4. Гринцер Н. П. Девственность – участь Электры? Имя героини в структуре древнегреческой трагедии // Кентавр / Centaurus. Studia classica et mediaevalia. №4. М.: РГГУ, 2008, 9-27.
5. Гринцер Н. П. «Ифигения в Авлиде» – трагедия имени // Классика… И не только: Нине Владимировне Брагинской / Под ред. И. С. Смирнова; сост.: Н. П. Гринцер, Е. П. Шумилова. М.: РГГУ, 2010, 19-47.
6. Жолковский А. К. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ, 2009. 366 с.
7. Лурье С. Я. К вопросу о политической борьбе в Афинах в конце V в. («Андромаха» и «Лисистрата») // ВДИ, 1954, №3, 122-132.
8. Лурье С. Я. Политическая тенденция трагедии «Евмениды» // ВДИ, 1958, № 3, 42-54.
9. Лурье С. Я. Антифонт – творец древнейшей анархической системы. М.: Голос Труда, 1925. 160 с.
10. Лурье С. Я. «Скованный Прометей» Эсхила и афинская демократия // Античное общество. Труды конференции по изучению проблем античности. М., 1967, 291-300.
11. Лурье С. Я. История Греции. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 1993. 680 с.

12. Никольский Б. М. Темы свободы и рабства в «Циклопе» Еврипида и афинская демократия // Вестник Российского государственного гуманитарного университета, 12, 2008, 9-23.
13. Никольский Б. М. Структура и тема «Алкесты» Еврипида // Электронный научно-образовательный журнал «История». М., 2012. Выпуск 8 (16) [Электронный ресурс]. Доступ для зарегистрированных пользователей. URL: http://mes.igh.ru//s207987840000443-6-1 (дата обращения: 06.11.2014).
14. Никольский Б. М. «Адметов дом» в «Алкесте» Еврипида // ШАГИ/STEPS Т. 2, № 2-3, 2016, 165-176.
15. Погосова В. Идея прощения в «Ипполите» Еврипида // ВДИ 2003, №2, 117-126.
16. Суриков И. Е. Аттическая трагедия и политическая борьба в Афинах // Античный вестник. Вып. 4-5. Омск, 1999, 187-193.
17. Суриков И. Е. Трагедия «Просительницы» и политическая борьба в Афинах // ВДИ 2002, № 1, 15-24.
18. Ярхо В. Н. (изд.): Еврипид. Трагедии в двух томах. Т. 1. М.: Наука, Ладомир, 1999. 644 с.
19. Ярхо В. Н. Семь дней в афинском театре Диониса. М.: Лабиринт, 2004. 355 с.
20. Allan W. The Andromache and Euripidean Tragedy. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000. xii, 310 p.
21. Allan, W. (ed.) Euripides. Helen. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2008. xiii, 371 p.
22. Alt, K. Untersuchungen zum Chor bei Euripides. Diss., Frankfurt, 1952.
23. 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.

24. Arrowsmith W. The Criticism of Greek Tragedy // H. Bloom (ed.) Greek Drama. Philadelphia: Chelsea House Publisher, 2004, 51-78.
25. Austin C. Nova fragmenta Euripidea in papyris reperta. Berlin: de Gruyter, 1968. 116 p.
26. Avery H. C. My Tongue Swore but my Mind is Unsworn // TAPA 99, 1968, 19-35.
27. Ballabriga A. Le Soleil et le Tartare. L'image mythique du monde en Grèce archaïque. Paris: Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1986. 298 p.
28. Barlow S. A. The Imagery of Euripides: A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language. London: Methuen, 1971. xii, 169 p.
29. Barlow S. A. (ed.) Euripides. Trojan Women. Warminster: Aris & Phillips, 1986. x, 232 p.
30. Barnes J. The Presocratic Philosophers. London, Boston: Routledge and Paul, 1979. 2 v.
31. Barrett W. C. (ed.) Euripides Hippolytus. Oxford: Clarendon Press, 1964. xvi, 453 p.
32. Bicknell C. D. Some Vases in the Lewis Collection // JHS 41, 1921, 222-231.
33. Blomqvist J. Human and Divine Action in Euripides' Hippolytus // Hermes 110, 1982, 398-414.
34. Bornmann F. (ed.) Euripidis Andromacha. Firenze: Sansoni, 1962. 178 p.
35. Bowra C. M. Sophoclean Tragedy. Oxford: Clarendon Press, 1944. vi, 384 p.
36. Bowra, C. M. Euripides' Epinician for Alcibiades // Historia 9, 1960, 68–79.
37. Bremer J. M. The Meadow of Love and Two Passages in Euripides' Hippolytus // Mnemosyne 28, 1975, 268-80.

38. Brenk F. E. Phaidra's Risky Horseman: Euripides' Hippolytus 232-38 // Mnemosyne 39, 1986, 385-8.
39. Brillet-Dubois, P. A Competition of choregoi in Euripides' Trojan Women. Dramatic Structure and Intertextuality // Lexis 33, 2015, 168–180.
40. Buchheim T. (ed.) Gorgias von Leontinoi. Reden, Fragmente und Testimonien. Hamburg: F. Meiner, 1989. lxii, 225 p.
41. Bühler W. (ed.) Die Europa des Moschos. Wiesbaden: F. Steiner, 1960. 247 p.
42. Burnett A. P. (см. также Pippin A. N.) The Virtues of Admetus // CP 60, 1965, 240-255.
43. Burnett A. P. Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal. Oxford: Clarendon Press, 1971. ix, 234 p.
44. Burnett A. P. Medea and the Tragedy of Revenge // CP 68, 1973, 1-24.
45. Buschor E. Gruppe des Myron // Athenische Mitteilungen, 68, 1953, 51-62.
46. Bushala E. Suzugiai Charites: Hippolytus 1147 // TAPA 100, 1969, 23-29.
47. Buxton R. G. A. Euripides' Alkestis: Five Aspects of an Interpretation // J. Mossman (ed.) Oxford Readings in Euripides. Oxford: Oxford University Press, 2003, 170-186.
48. Cairns D. L. AIDÔS: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature. Oxford: Clarendon Press, 1993. xvi, 474 p.
49. Cairns D. L. Review: Fisher 1992 // CR 44, 1994, 76-79.
50. Cairns D. L. Hybris, Dishonour, and Thinking Big // JHS 116, 1996, 1-32.
51. Cairns D. Veiling, Aidôs, and a Red-figure Amphora by Phintias // JHS 116, 1996, 152-7.
52. Cairns D. L. The Meadow of Artemis and the Character of the Euripidean Hippolytus // QUCC 57, 1997, 51-75.

53. Cairns D. L. Looks of Love and Loathing: Cultural Models of Vision and Emotion in Ancient Greek Culture // Metis 9, 2011, 37-50.
54. Calame C. The Poetics of Eros in Ancient Greece. Trans. Janet Lloyd. Princeton: Princeton University Press, 1999. xxvi, 213 p.
55. Carter D. M. The Politics of Greek Tragedy. Exeter: Bristol Phoenix Press, 2007. xxii, 209 p.
56. Coleridge E. P. (transl.) Euripides Hippolytus // The Plays of Euripides. Transl. by E. P. Coleridge. Vol. 1. London, 1910, 73-114.
57. Claus D. Phaedra and the Socratic Paradox // YCS 22, 1972, 223-238.
58. Conacher D. J. Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure. Toronto: University of Toronto Press, 1968. xiii, 354 p.
59. Conacher D. J. (ed.) Euripides. Alcestis. Warminster: Aris & Phillips, 1988. v, 201 p.
60. Cornford F. Thucydides Mythistoricus. London: E. Arnold, 1907. xvi, 252 p.
61. Craik E. M. AIDÔS in Euripides' Hippolytos 373-430: Review and Interpretation // JHS 113, 1993, 45-59.
62. Croally N. T. Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. xii, 315.
63. Cropp, M. (ed.) Euripides. Electra. Warminster, Aris & Phillips, 1988. lxii, 194 pp.
64. Cropp M. J. (ed.) Euripides. Iphigenia in Tauris. Warminster, Aris & Phillips, 2000. 283 p.
65. 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.
66. Cunningham M. Medea ἀπὸ μηχανῆς // CP 49, 1954, 151-160.
67. Dale A. M. (ed.) Euripides. Alcestis. Oxford: Clarendon Press, 1954. xl, 130 p.

68. Dale, A. M. (ed.) Euripides. Helen. Oxford: Clarendon Press, 1967. xxxiv, 179 p.
69. *Dakaris S.I.* Οι γεννεαλογικοί μύθοι των Μολοσσών. Αθήναι: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 1964. 53 p.
70. Davies M. Symbolism and Imagery in the Poetry of Ibycus // Hermes, 114, 1986, 399-405.
71. Delebecque E. Euripide et la guerre du Péloponnèse. Paris: Klincksieck, 1951. 489 p.
72. Devereux G. The Character of the Euripidean Hippolytus: An Ethno-Psychoanalytical Study. Chico: Scholars Press, 1985. x, 162 p.
73. Diggle J. (ed.) Euripides. Fabulae. Oxford, 1981-1994. 3 v.
74. Diggle J. Review: Michelini 1987, Kovacs 1987 // AJP 110, 1989, 360-362.
75. Dillon J. Euripides and Antiphon on Nomos and Physis: Some Remarks // K. Boudouris (ed.) The Sophistic Movement (papers read at the First International Symposium on the Sophistic Movement, 27-29 Sept. 1982). Athens: Athenian Library of Philosophy, 1984, 127-136.
76. Dittenberger W. Sylloge inscriptionum graecarum. 3 ed. Leipzig: Hirzel, 1915-1924. 4 v.
77. Dodds E. R. The αἰδώς of Phaedra and the Meaning of Hippolytus // CR 39, 1925, 102-104.
78. Dodds E. R. The Greeks and the Irrational. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1951. 327 p.
79. Dodds E. R. (ed.) Euripides Bacchae. Oxford: Clarendon Press, 1960. lv, 231 p.
80. Dougherty C. Democratic Contradictions and the Synoptic Illusion of Euripides' Ion // J. Ober, C. Hedrick (eds.) Demokratia. Princeton: Princeton University Press, 249-270.
81. Dover K. Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle. Oxford: Basil Blackwell, 1974. xix, 330 p.

82. Dover K. Who Was To Blame? // Stuttard, Shasha 2001, 1–9.
83. Downing E. Apate, Agon, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' Helen // M. Griffith and D. J. Mastronarde (eds.) Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer. Atlanta, Ga.: Scholars Press, 1990, 1-16.
84. Grégoire H. Introduction, dans: H. Grégoire, L. Méridier, F. Chapouthier (eds.), Euripide. Tragédies. Tome V. Paris: Les Belles Lettres, 1950, 9–46.
85. Dunn, F.M.: Beginning at the End in Euripides' Trojan Women // RhM 136, 1993, 22–35.
86. Easterling P. E. (ed.) Sophocles. Trachiniae. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. xiii, 254 p.
87. Easterling P. E. Euripides Outside Athens: a Speculative Note // ICS 19, 1994, 73-80.
88. Ebeling H. L. The Admetus of Euripides Viewed in Relation to the Admetus of Tradition // TAPA 29, 1898, 65-85.
89. Edmunds L. Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publishers, 1996. xii, 191 p.
90. van Erp Taalman Kip, A. M. Euripides and Melos // Mnemosyne 40, 1987, 414–419.
91. Festugière A.-J. Personal Religion among the Greeks. Berkeley: University of California Press, 1954. viii, 186 p.
92. Fauth, W. Hippolytus und Phaidra: Bemerkungen zu religiösen Hintergrund eines tragischen Konflikts. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1958-1959. 2 v.
93. Fisher N. R. E. 'Hybris' and Dishonour: I // Greece and Rome 23, 1976, 177-193.
94. Fisher N. R. E. 'Hybris' and Dishonour: II // Greece and Rome 26, 1979, 32-47.

95. Fisher N. R. E. Hybris: A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece. Warminster: Aris & Phillips, 1992. xvi, 526 p.
96. Foley H. Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985. 285 p.
97. Fontenrose J. E. Python: A Study of Delphic Myth and Its Origins. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1959. xviii, 616 p.
98. Fowler B. H. Lyric Structures in three Plays of Euripides // Dioniso 49 (1978), 15-51
99. 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.
100. Galinsky G. K. The Herakles Theme: The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century. Oxford: Blackwell, 1972. xvi, 317 p.
101. Gantz T. N. The Fires in the Oresteia // JHS 97, 1977, 28–38.
102. Garvie A. F. Sophocles. Ajax. Warminster: Aris & Phillips, 1998. vi, 266 p.
103. Garvie A. F. Euripides' Trojan Women: Relevance and Universality // Stuttard, Shasha 2001, 45–60.
104. Garvie A. F. Aeschylus. Persae. Oxford, New York: Oxford University Press, 2009. lix, 398 p.
105. Gill C. The Articulation of the Self in Euripides' Hippolytus // A. Powell (ed.). Euripides, Women and Sexuality. London, New York: Routledge, 1990, 76-107.
106. Giovannini A. Untersuchungen über die Natur und die Anfänge der bundesstaatlichen Sympolitie in Griechenland. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1971. 99 p.

107. Goff B. The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides' Hippolytus. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1990. xiv, 140 p.
108. Goff B. History, Tragedy, Theory. Austin: University of Texas Press, 1995. vii, 228 p.
109. Goff B. Euripides: Trojan Women. Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy. London: Duckworth, 2009. 173 p.
110. Goldfarb B. E. The Conflict of Obligations in Euripides' Alcestis // GRBS 33, 1992, 109–28.
111. Goldhill S. Reading Greek Tragedy. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1986. xi, 302 p.
112. Goldhill S. The Great Dionysia and Civic Ideology // Winkler, Zeitlin 1990, 97-129.
113. Goossens R. Euripide et Athènes. Bruxelles: Palais des Académies, 1962. xii, 772 p.
114. Graham H. F. The Escape-Ode in Hippolytus // CJ 42, 1947, 275-276.
115. Greenwood L. H. G. Aspects of Euripidean Tragedy. Cambridge: Cambridge University Press, 1953. vii, 143 p.
116. Grégoire, H. Euripide, Ulysse et Alcibiade // Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques de l'Académie royale de Belgique, 5e série, 21, 1933, 83–106.
117. Gregory J. Euripides' Alcestis // Hermes 107, 1979, 259-270.
118. Gregory J. Euripides and the Instruction of the Athenians. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991. 208 p.
119. Grene D. The Interpretation of the Hippolytus of Euripides // CP 34, 1939, 45-58.
120. Griffin J. Homer on Life and Death. Oxford: Clarendon Press, 1980. xvi, 218 p.
121. Griffin, J. The Trojan Women // Stuttard, Shasha 2001, 61–72.

122. Griswold C. L. Forgiveness: A Philosophical Exploration. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2007. xxvi, 242 p.
123. Grube G. M. A. The Drama of Euripides. 2nd ed., New York: Barnes & Noble, 1961. viii, 456 p.
124. Guthrie W. K. C. A History of Greek Philosophy. Volume III (The Fifth-Century Enlightenment). Cambridge: Cambridge University Press, 1969. xvi, 544 p.
125. Hall E. Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy. Oxford: Clarendon Press, 1989. xvi, 277 p.
126. Halleran M. R. (ed.) Euripides. Hippolytus. Warminster: Aris & Phillips, 1995. viii, 275 p.
127. Hammond N. G. L. Epirus. Oxford: Clarendon Press, 1967. xxiii, 847 p.
128. Hammond N. G. L. Illyris, Epirus and Macedonia // Boardman J., Hammond N. G. L. (eds.) Cambridge Ancient History. Vol. 3, part 3. London: Cambridge University Press, 1982, 261-285.
129. Hathorn, Y. Rationalism and Irrationalism in Euripides' Hippolytus // CJ 52, 1957, 211-18.
130. Heinimann F. Nomos and Physis. Basel: Friedrich Reinhardt, 1945. iv, 221 S.
131. Helmbold W. C. The Paradox of the Oedipus // AJP 72, 1951, 293-300.
132. Herman G. Ritualised Friendship and the Greek City. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1987. xiii, 212 p.
133. Hölscher T. Images and Political Identity: The Case of Athens // D. Boedeker, K. Raaflaub (eds.) Democracy, Empire and the Arts in Fifth-Century Athens. Cambridge Mass., London: Harvard University Press, 1998, 153-184.
134. Holzhausen J. Eros und Aidos in Phaidras Monolog. Mainz: Akademie der Wissenshaften und der Literatur; Stuttgart: F. Steiner, 1995. 45 p.
135. Hose M. Studien zum Chor bei Euripides. Teil 1. Stuttgart: Teubner, 1990. 347 p.

136. Hose M. Drama und Gesellschaft: Studien zur dramatischen Produktion in Athen am Ende des 5 Jahrhunderts. Stuttgart, Metzler, 1995. 214 p.
137. Hourmouziades N. C. Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space. Athens: Greek Society for Humanistic Studies, 1965. x, 180 p.
138. Huart P. Le vocabulaire de l'analyse psychologique dans l'oevre de Thucydide. Paris: Kliencksieck, 1968. 546 p.
139. Huart P. GNOME chez Thucydide et ses contemporains. Paris: Kliencksieck, 1973. 195 p.
140. Innes D. Gorgias, Helen 13 // Studia Graeca Uppsaliensia 21, 2006, 129-139.
141. Irwin T. H. Euripides and Socrates // CP 78, 1983, 183-197.
142. Jebb R. (ed.) Sophocles. Philoctetes. Cambridge: Cambridge University Press, 1898. lxv, 267 p.
143. Kagan D. The Archidamian War. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974. 392 p.
144. Kamerbeek J. C. L'Andromaque d'Euripide // Mnemosyne, 11, 1943, 47-67.
145. Kannicht R. (ed.) Euripides Helena. Heidelberg: Winter, 1969. 2 v.
146. Kennedy R. F. Athena's Justice. Athena, Athens and the Concept of Justice in Greek Tragedy. New York: Peter Lang, 2009. 169 p.
147. Kitto H. D. F. Greek Tragedy: A Literary Study. 2nd ed., London: Methuen, 1950. x, 409 p.
148. Knox B. M. W. The Ajax of Sophocles // HSCP 65, 1961, 1-37.
149. Knox B. M. W. New Perspectives in Euripidean Criticism. Review on Burnett 1971 // CP 67, 1972, 270-279.
150. Knox B. M. W. Word and Action. Baltimore, London: John Hopkins University Press, 1979. ix, 378 p.
151. Koniaris G. L. Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus – A Connected Tetralogy? A Connected Trilogy? // HSCP 77, 1973, 85–124.

152. Konstan D. Before Forgiveness: The Origins of a Moral Idea. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2010. xiii, 192 p.
153. Kovacs D. The Andromache of Euripides: An Interpretation. Chico: Scholars Press, 1980. xi, 117 p.
154. Kovacs, D. Shame, Pleasure, and Honor in Phaedra's Great Speech (Euripides, Hippolytus 375-87) // AJP 101, 1980, 287-303.
155. Kovacs, D. The Heroic Muse: Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides. Baltimore: John Hopkins University Press, 1987. xii, 161 p.
156. Kovacs D. Zeus in Euripides' Medea // AJP 114, 1993, 45-70.
157. Kovacs, D. (ed. and transl.) Euripides. Vol. 2. Loeb Classical Library. Cambridge, Mass., 1995. 519 p.
158. Kranz, W. Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie. Berlin, Weidmann, 1933. vi, 325 p.
159. Lattimore R. Story Patterns in Greek Tragedy. London: Athlone Press, 1964. 106 p.
160. Launey M. Le verger d'Héraklès à Thasos // Bulletin de correspondence hellénique 61, 1937, N. 1, 380-409.
161. Lebeck, A. The Oresteia: A Study in Language and Structure. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 1971. x, 222 p.
162. Lee K. H. Euripides' Andromache: Observations on Form and Meaning // Antichthon. 9, 1975, 4-16.
163. Lee K. H. (ed.) Euripides. Troades. Basingstoke: Macmillan, 1976. xxxiv, 299 p.
164. Lesky A. Thalatta. Vienna: Rohrer, 1947. 341 p.
165. Lefkowitz M. 'Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas // CQ 39, 1989, 70-82.
166. Linforth I. Hippolytus and Humanism // TAPA 45, 1914, 5-11.
167. Lipsius J. H. Das attische Recht und Rechtsverfahren. Leipzig, Reisland, 1905-1915. 4 v., 1041 p.
168. Lloyd M. Euripides' Alcestis // Greece and Rome 32, 1985, 119-131.

169. Lloyd M. The Agon in Euripides. Oxford: Clarendon Press, 1992. vii, 145 p.
170. Lloyd-Jones H. The Justice of Zeus. 2d ed. Berkeley: University of California Press, 1983. xiv, 266 p.
171. Lloyd-Jones H. Psychoanalysis and the Study of the Ancient World // Holden P. Freud and the Humanities. London: Duckworth, 1985, 152-180.
172. Lloyd-Jones H. Problems of Early Greek Tragedy: Pratinas and Phrynichus // Lloyd-Jones H. Greek Epic, Lyric and Tragedy. Oxford: Oxford University Press, 1990, 225–237.
173. Loew O. ΧΑΡΙΣ. Diss. Marburg, 1908
174. Longo O. The Theater of the Polis // Winkler, Zeitlin, 1990, 12-19.
175. Lucas D.W. The Greek Tragic Poets. 2nd ed. London: Cohen & West, 1959. xiv, 274 p.
176. Luginbill R. D. The Thucydidean Element in the Speeches of the Mytilenaean Debate: History 3.37-48 // Akroterion 51, 2006, 21-42.
177. Luschnig C. A. E. Euripides' Trojan Women: All Is Vanity // Classical World 65, 1971, 8–12.
178. Luschnig C. A. E. Men and Gods in Euripides' Hippolytus // Ramus 9, 1980, 89-100.
179. Luschnig C. A. E. The Value of Ignorance in the Hippolytus // AJP 104, 1983, 115-123.
180. Luschnig C. A. E. Time Holds the Mirror: a Study of Knowledge in Euripides' Hippolytus. Leiden, New York: Brill, 1988. xii, 118 p.
181. Lush B. Recognition and the Limits to Knowledge in Euripides. Diss. University of Wisconsin-Madison, 2008.
182. MacDowell D. M. Athenian Homicide Law in the Age of Orators. Manchester: Manchester University Press, 1963. x, 161 p.
183. MacDowell D. M. Unintentional Homicide in the Hippolytos // RhM 111, 1968, 156-158.

184. MacDowell D. M. ‘Hybris’ in Athens // Greece and Rome 23, 1976, 14-31.
185. Macleod C. W. Politics and the Oresteia // JHS 102, 1982, 124-144.
186. Manuwald B. Phaidras tragischer Irrtum: Zur Rede Phaidras in Euripides' Hippolytos (vv. 373-430) // RhM 122, 1979, 134-148.
187. Mastronarde D. Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage. Berkeley: University of California Press, 1979. vii, 143 p.
188. Mastronarde D. Actors on High: the Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama // Classical Antiquity 9, 1990, 247-294.
189. Mastronarde D. J. (ed.), Euripides. Medea. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. x, 431 p.
190. Mastronarde D. J. The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2010. xiii, 361 p.
191. Matthews V. J. (ed.) Panyassis of Halicarnassos. Text and Commentary. Leiden: Brill, 1974. x, 158 p.
192. Méridier L. (ed.) Euripide, vol. 2. Hippolyte. Andromaque. Hécube. Paris: Les Belles Lettres, 1927. 230 p.
193. Meridor R. Euripides, Medea 639 // CQ 100, 1986, 95-100.
194. Michelini A. N. Hybris and Plants // HSCP, 82, 1978, 35-44.
195. Michelini A. N. Euripides and the Tragic Tradition. Madison: University of Wisconsin Press, 1987. xvi, 384 p.
196. Mills S. Theseus, Tragedy, and the Athenian Empire. Oxford: Oxford University Press, 1997. viii, 293 p.
197. Montiglio S. Wandering in Ancient Greek Culture. Chicago; London: Chicago University Press, 2005. xi, 290 p.
198. Murray G. A History of Ancient Greek Literature. London: Heinemann, 1907. xxviii, 420 p.

199. Murray G. Euripides and His Age. London: Williams & Norgate, 1913. 256 p.
200. Musurillo H. Sunken Imagery in Sophocles' Oedipus // AJP 78, 1957, 36-51.
201. Musurillo H. The Light and the Darkness: Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles. Leiden : Brill, 1967. 65 p.
202. Nikolsky B. La philia dionysiaque dans le Cyclope d'Euripide // Gaia, 12, 2009, 123-132.
203. Nikolsky B. Slavery and Freedom in Euripides' Cyclops // R. Alston, E. Hall and L. Proffitt (eds.) Reading Ancient Slavery. London, New York: Bristol Classical Press, 2011, 121-132.
204. Nilsson M. P. Early Orphism and Kindred Religious Movements // Harvard Theological Review 28, 1935, 180-230.
205. North H. Sophrosyne: Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1966. xx, 391 p.
206. O'Neill Jr., E. The Prologue of the Troades of Euripides // Transactions and Proceedings of the American Philological Association 72, 1941, 288–320.
207. Noussia-Fantuzzi M. Solon the Athenian, the Poetic Fragments. Leiden: Brill, 2010. xiv, 579 p.
208. Osborne M. J. Naturalization in Athens. Vols. 3-4. Testimonia; The Law and Practice. 2 vols in one. Brussels: Paleis der Academiën, 1983. 249 p.
209. Østerud S. Who Sings the Monody 669-79 in Euripides' Hippolytus? // GRBS 11 (1970) 307-320.
210. Padel R. Imagery of the Elsewhere // CQ 24, 1974, 227-241.
211. Paganelli L. Echi storico-politici nel Ciclope euripideo. Padova: Antenore, 1979. 159 p.
212. Paley F.A. (ed.) Euripides. Vol. 1. London: Whittaker, 1857. lix, 538 p.
213. Parker L. P. E. (ed.) Euripides. Alcestis. Oxford: Oxford University Press, 2007. lxxxvii, 307 p.

214. Parker R. Pleasing Thighs: Reciprocity in Greek Religion // C. Gill, N. Postlethwaite, R. Seaford (eds.) Reciprocity in Ancient Greece. Oxford: Oxford University Press, 1998, 105-125.
215. Parry A. Landscape in Greek Poetry // Parry A. The Language of Achilles and Other Papers. Oxford: Oxford University Press, 1989, 8-31 (= YCS 15, 1957, 3-29).
216. Parry H. The Second Stasimon of Euripides' Hippolytus (732-775) // TAPA 97, 1966, 317-326.
217. Pendrick G. J. (ed.) Antiphon the Sophist. The Fragments. Cambridge, U.K., New York : Cambridge University Press, 2002. xi, 472 p.
218. Peradotto, J. J. Some Patterns of Nature Imagery in the Oresteia // American Journal of Philology 85, 1964, 378–393.
219. Pfeiffer R. The Image of the Delian Apollo and Apolline Ethics // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 15, 1952, 20-32.
220. Pippin, A. N. (Burnett, A. P.) Euripides' Helen: A Comedy of Ideas // CP 55, 1960, 156-169.
221. Podlecki A. J. The Political Background of Aeschylean Tragedy. Ann Arbor : Michigan UP, 1966. x, 188 p.
222. Pohlenz M. Die Anfänge der griechischen Poetik // Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 2, 1920, 142-178.
223. Pohlenz M. Die Griechische Tragödie. Leipzig und Berlin : B. G. Teubner, 1930. 2 v.
224. Pouilloux J. Recherches sur l'Histoire et les cultes de Thasos. Vol. 1. De la fondation de la cité à 196 avant J.-C. Paris: De Boccard, 1954. 490 p.
225. Preuss E. De Euripidis Helena. Weidae Thuringorum: Thomas und Hubert, 1911. 56 p.
226. Quint, D. Aeacidae Pyrri: Patterns of Myth and History in Aeneid 1-6 // Breed B., Damon C., Rossi A. (eds.) Citizens of Discord: Rome and Its Civil Wars. Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, 133–144.

227. Rabinowitz N. Anxiety Veiled. Ithaca: Cornell University Press, 1993. xii, 246 p.
228. Rankin A. V. Euripides' Hippolytus: A Psychopathalogical Hero // Arethusa 15, 1982, 181-201.
229. Rankin H. D. Sophists, Socratics and Cynics. London: Croom Helm ; Totowa, N.J.: Barnes & Noble, 1983. 263 p.
230. Reckforth K. J. Medea's First Exit // TAPA 99, 1968, 329-59.
231. Reckford K. J. Phaethon, Hippolytus and Aphrodite // TAPA 103, 1972, 405-32.
232. Reckford K. J. Phaedra and Pasiphae: the Pull Backward // TAPA 104, 1974, 307-28.
233. Redfield J. M. Nature and Culture in the Iliad: the Tragedy of Hector. Chicago, London: University of Chicago Press, 1975. xvi, 287 p.
234. Rees K. The Significance of the Parodoi in the Greek Theater // AJPh 32, 1911, 377-402.
235. Reeve C. D. C. Thucydides on Human Nature // Political Theory, 27, 1999, 435-446.
236. Rehm R. The Play of Space, Spatial Transformation in Greek Tragedy. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2002. 448 p.
237. Rehm R. Review: Vickers 2008 // Comparative Drama 43, 2009, 402-405.
238. Rhodes P. J. The Greek City-States: A Sourcebook. 2 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. xiii, 339 p.
239. Rivier A. Essai sur le tragique d'Euripide. 2ème éd. Paris: Boccard, 1975. xiv, 218 p.
240. Robertson D. S. Euripides and Tharyps // CR 37, 1923, 58-60.
241. Robinson T. M. Contrasting Arguments: An Edition of the Dissoi Logoi. New York: Arno Press, 1979. xi, 257 p.

242. 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.
243. Rosenmeyer P. A. Girls at Play in Early Greek Poetry // AJP 125, 2004, 163-178.
244. Rudhardt J. Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque. Berne: Francke, 1971. 138 p.
245. Rusten J. S. (ed.) Thucydides. The Peloponnesian War. Book 2. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1989. x, 261 p.
246. Rutherford I. Pindar's Paeans: A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. xvi, 546 p.
247. Saïd S. La faute tragique. Paris: F. Maspero, 1978. 536 p.
248. Saïd S. L'espace d'Euripide // Dioniso 59, 1989, 107-136.
249. 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.
250. Schein S. Philia in Euripides' Alcestis // Metis 3, 1990, 179-206.
251. Schein S. L. Philia in Euripides' Medea // M. Griffith and D. J. Mastronarde (eds.) Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer. Atlanta, Ga.: Scholars Press, 1990, 57-73.
252. Scodel R. Ἀδμήτου λόγος and the Alcestis // HSCP 83, 1979, 51-62.
253. Scodel R. The Trojan Trilogy of Euripides. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1980. 152 p.
254. Seaford, R. (ed.) Euripides. Cyclops. Oxford; New York: Oxford University Press, 1984. x, 229 p.
255. Shapiro A. Theseus in Kimonian Athens: the Iconography of Empire // Mediterranean Historical Review 7, 1992, 29-49.

256. Shapiro A. Personifications in Greek Art: The Representation of Abstract Concepts, 600-400 B.C. Zürich: Akanthus, 1993. 301 p.
257. 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.
258. 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.
259. Segal C. P. Gorgias and the Psychology of the Logos // HSCP 66, 1962, 99-155.
260. Segal C. P. The Tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow // HSCP 70, 1965, 117-169.
261. Segal C. P. Landscape in Ovid's Metamorphoses. Wiesbaden: F. Steiner, 1969. x, 109 p.
262. Segal C. P. Shame and Purity in Euripides' Hippolytus // Hermes 98, 1970, 278-299.
263. Segal C. P. The Two Worlds of Euripides' Helen // TAPA 102, 1971, 533-613.
264. Segal C. P. Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid // Classical World 72, 1978-9, 129-48
265. Segal C. P. Solar Imagery and Tragic Heroism in Euripides' Hippolytus // G. Bowersock, W. Burkert, and M. Putnam (eds.) Arktouros: Hellenic Studies Presented to B. M. W. Knox. Berlin, New York: de Gruyter, 1979, 151-161.
266. Segal C. P. Signs, Magic and Letters in Euripides' Hippolytus // Innovations of Antiquity, ed. by R. Hexter and D. Selden. London, New York: Routledge, 1992, 420-456.

267. Segal C. P. Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba. Durham, N.C.: Duke University Press, 1993. xiii, 313 p.
268. Segal C. P. Vengence, Reversal and Closure // Médée et la violence, Pallas 45, 1996, 15-44.
269. Shorey P. On the Implicit Ethics and Psychology of Thucydides // TAPA 24, 1893, 66-88.
270. Sinclair T. A. On AIDWS in Hesiod // CR 39, 1925, 147-148.
271. Slater N. W. Euripides. Alcestis. Companions to Greek and Roman Tragedy. London, New York: Bloomsbury Academic, 2013. vi, 141 p.
272. Smith, D. G. Thucydides' Ignorant Athenians and the Drama of the Sicilian Expedition // Syllecta Classica 15, 2004, 33-70.
273. Smith W. D. The Ironic Structure in Alcestis // Phoenix 14, 1960, 127-145.
274. Smith W. D. Staging in the Central Scene of the Hippolytus // TAPA 91, 1960, 162-177.
275. Solmsen, F. Ὄνομα and πρᾶγμα in Euripides' Helen // CR 48, 1934, 119–121.
276. Snell B. Das früheste Zeugnis über Socrates // Philologus 97, 1948, 125-134.
277. Snell B. Scenes from Greek Drama. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1964. vi, 147 p.
278. Sommerstein A. Audience, Demos, and Aeschylus' Suppliants // Ch. Pelling (ed.) Greek Tragedy and the Historian. Oxford; New York: Oxford University Press, 1997, 63–79.
279. Spatharas D. G. Gorgias' Encomium of Helen and Euripides' Troades // Eranos 100, 2002, 166-174.
280. Stahl H.-P. Thucydides: Man's Place in History. Swansea: Classical Press of Wales, 2003. 248 p.

281. Stevens P. T. (ed.) Euripides. Andromache. Oxford: Clarendon Press, 1971. vii, 255 p.
282. Stinton T. W. C. Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy // CQ 25, 1975, 221-254.
283. Storey I. C. Domestic Disharmony in Euripides' Andromache // Greece and Rome 36, 1989, 16-27.
284. Stuttard D., Shasha T. (eds.) Essays on Trojan Women. London: AOD, 2001. 131 p.
285. Taplin O. The Stagecraft of Aeschylus. Oxford: Clarendon Press, 1977. ix, 508 p.
286. Taplin O. Greek Tragedy in Action. Berkeley: University of California Press, 1978. x, 203 p.
287. Taplin O. Spreading the word through performance // S. Goldhill and R. Osborne (eds.) Performance Culture and Athenian Democracy. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 33–57.
288. Tarrant D. Greek Metaphors of Light // CQ 10, 1960, 181-187.
289. Trumpf J. Küdonische Äpfel // Hermes 88, 1960, 14-22.
290. Tzanetou A. City of Suppliants: Tragedy and the Athenian Empire. Austin: University of Texas Press, 2012. xiv, 206 p.
291. Ubersfeld A. Lire le théâtre. Paris: Editions sociales, 1977. 316 p.
292. Ubersfeld A. L' école du spectateur. Paris: Editions sociales, 1981. 352 p.
293. Verrall A. W. Euripides the Rationalist: a Study in the History of Art and Religion. Cambridge: Cambridge University Press, 1895. ix, 263 p.
294. Versényi L. Socratic Humanism. New Haven; London: Yale University Press, 1963. xiii, 187 p.
295. Vickers B. Towards Greek Tragedy. London; New York: Longman, 1973. xiii, 658 p.
296. Vickers M. Sophocles and Alcibiades: Athenian Politics in Ancient Greek Literature. Stocksfield: Acumen Publishing, 2008. x, 205 p.

297. Vickers M. Politics and Challenge: the Case of Euripides' Ion // Classical World 107, 2014, 299-318.
298. Vickers M. Aristophanes and Alcibiades: Echoes of Contemporary History in Athenian Comedy. Berlin: de Gruyter, 2015. xix, 241 p.
299. Westlake H. Euripides' Troades: 205-29 // Mnemosyne 6, 1953, 181–191.
300. Whitman C. H. Euripides and the Full Circle of Myth. Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1974. vii, 152 p.
301. von Wilamowitz-Moellendorff U. Analecta Euripidea. Berolini: fratres Borntraeger, 1875. iv, 256 p.
302. von Wilamowitz-Moellendorff U. (ed.) Euripides Hippolytos. Berlin: Weidmann, 1891. 244 p.
303. von Wilamowitz-Moellendorff U. (übers.) Griechische Tragoedien. Bd. 1-4. Band 3. Berlin: Weidmann 1906. 363 p.
304. Wiles D. Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999. x, 230 p.
305. Willink C. W. Some Problems in Hippolytus // CQ 18, 1968, 11-43.
306. Willink C. W. Euripides' Helen 164-90 // CQ 40, 1990, 77-99.
307. Wilson J. R. Introduction // J. R. Wilson (ed.) Twentieth Century Interpretations of Euripides' Alcestis. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice, 1968, 1-13.
308. Winkler J. J., Zeitlin F. I. (eds.) Nothing To Do with Dionysus? Athenian Drama in Its Social Context. Princeton: Princeton University Press, 1990. xi, 405 p.
309. Wohl V. Euripides and the Politics of Form. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2015. xvi, 200 p.
310. Zeitlin F. I. Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama // Winkler, Zeitlin 1990, 63-96.

311. 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. Burian (ed.) Directions in Euripidean Criticism: A Collection of Essays. Durham, N.C.: Duke University Press, 1985, 52-111, 189-208.
312. Zuntz, G. The Political Plays of Euripides. Manchester: Manchester University Press, 1955. xi, 157 p.
313. Zuntz G. On Euripides' Helena: Theology and Irony // Entretiens sur l'antiquité classique, VI, Vandœuvres-Genève : Fondation Hardt, 1958, 201-227.