

СТЕПАН ЛУНИН.

# ГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР.

О Ч Е Р К.

32/1/5

Издание  
Вологодского Областного Отделения  
Государственного Издательства  
Вологда 1922.

## Введение.

Что такое театр?

Стоит задать этот вопрос в кругу разных по развитию лиц и получится совершенно различный ответ. Один скажет: *это здание*. Второй—*какое-нибудь зрелище*. Третий будет утверждать: *театр—это все то, что может быть представлено*, как пьеса, балет, пантомима.

Что же такое театр?

Каждая игра и детей и взрослых—театр: и театр каждая картина в нашем воображении, каждое наше картинное представление. В сущности, каждый красочный, яркий кусок жизни, где есть звуки, движение, краски—будет театром. По ответу на вопрос, что такое театр, можно определить, насколько вообще развит собеседник, каково его личное отношение к театру, каковы его вкусы, какое течение в театре ему дороже. Но сколько бы ответов ни собрать, нам не найти такого ответа, который объединил бы подавляющее большинство людей. Это не то, что в арифметике: дважды два для всех есть четыре.

Но что такое театр?

„Человек придумал театр, исходя из веры в двойственность мира и в двойной характер собственного существа; он спешил в ярких красках нарисовать второй свет и, конечно, повторял в

повышенных тонах самого себя. Театр всегда силится повторить, воспроизвести против ряда еще подобный же сценический ряд. Театральные тени следуют за жизнью, и театром мы точно удваиваем житейские фигуры и формы“ — прекрасно говорит Виппер. Но прямой ли ответ на наш вопрос? Конечно нет.

А так хочется ответить точнее...

Театр—это жизнь человека в наиболее ярком и характерно-типичном моменте; или его мечта, идеал.

Но жизнь и мечта человека попадают на сцену через очистительный фильтр поэта-драматурга и артиста, чрез их мозговую и сердечную работу.

Творчество драматурга и актера, представленное в лицах и есть театр.

Приведем пару примеров. Содержание „Власти тьмы“ взято из жизни русского крестьянина. В героях пьесы отражено то характерное, типичное большинства русских крестьян, что захватывало Толстого—драматурга. Читая эту пьесу, вы в своем воображении представляете образы Толстого как-бы живыми. Порой, кажется, вы видели и слышали этих лиц. Но на сцене, в момент представления, образы Толстого проходят через переживание и проверку ума и чувства артиста и эти образы не совпадают с представлениями вашими, читателя. Что, следовательно, зритель получает в театре, когда представляюг „Власть тьмы“?. Он получает кусок действительной жизни, избранный драматургом, и к нему, как неизбежную премию—взгляды на эту жизнь поэта и артиста. Взгляд драматурга, в данном случае Толстого и зритель и читатель легко находят в особых фи-

гурах, думах и даже словах, коими выражают герои свои мысли. А взгляд актера в его игре: близкие его душе думы и переживания героя актер передает с особой любовью, как-бы подчеркнуто. Правда, свобода артиста гораздо менее свободы драматурга. Толстой заставляет Никиту в конце концов каяться на народе, чего иной, актер, быть может и не сделал бы. Зато у такого актера, возможно, сцена публичного покаяния выйдет бледнее, в то время как все остальное он передавал бы с изумительной яркостью. Игра актера, и без изменения текста, может то углубить, усилить героя, то расширить и сузить его душу, проявление его чувств.

Приведу еще пример.

Содержание „Фауста“ есть легенда, сказка известная много веков всем интеллигентным людям, бравшаяся для рассказов и пьес многими поэтами. Но вот явился Гете, гений, взял эту известную сказку и передал по своему. Переделанное, будучи по существу тем же, кажется нам таким новым и чудным, что после Гете ни один великий поэт не берется за сказание о докторе Фаусте, как за сюжет для поэтического произведения. Артист и здесь, желая показать нам „Фауста“, неизбежно прибавляет свой взгляд, который может и повредить образу и помочь нам увидеть его примерно в замысле великого поэта.

Никогда реальная, окружающая жизнь не удовлетворяла человека; всегда он тосковал и будет тосковать по иной, лучшей жизни. И в литературе и в беседах люди то ковыряются в прошлом с тоскою, то радостно рисуют свои идеалы — в мечте находят отраду. Одни явно, другие тайно.

Иные к реальному прибавляют вымысел и тем как бы указывают путь обновления жизни.

Но нигде эту работу мы не делаем так откровенно, как в театре. Миром люди объединяются перед рампой, чтобы заглянуть в свою душу в передаче других — поэта и артиста, или полюбоваться своей мечтой, как рисует ее поэт и артист...

Что же такое театр, наконец?

*Да наша жизнь и наша мечта в творческом представлении поэта и артиста!*

Вышеуказанное привело нас к другому вопросу: *какие силы входят в театр?*

Их много, но главных три: поэт (а иногда композитор), артист и зритель.

## Зритель.

Зрителя надо мыслить как никогда неисчезаемую из театра величину. Театр всегда работал ради зрителя. Больше того, театр создается зрителем.

Напрасно Таиров говорит, что спектакль не теряет своей художественной ценности, когда идет пред пустым залом (Записки режиссера, 185). Теряет уже потому, что тогда актеры не так хорошо играют: зная, что на них никто не смотрит и на их игру никто не реагирует, актер неизбежно понижает свое внимание, голос, чувства. Актер живой человек, — и работа впустую кажется всегда ненужной. Ничего так не жаждет актер, как внимания к игре, суда над ней. „Раз нет толпы тут же, в том же зале, который соединяется со сценой в одно пространство после того, как исчез

занавес, раз нет этих скопившихся жизней, этого объединенного в одно собирательное целого множества отдельных душ,—нет самого спектакля“.

(А. И. Сумбатов).

Зритель — это мать-родительница творцов всякого рода. Поэт и артисты только частички зрителя. Театр стоит как-бы в центре общего круга человеческой жизни и потому реальная жизнь и фантазия неизбежно отражаются в театре. Жизнь хлещет в него со всех сторон. И Шекспир, и Шиллер, и Островский, и Станиславский выдуманы, пусть малоколичественным, но безмерно ценным, сознательным зрителем. Но он умножается вместе с ростом работы названных артистов — гениев. Между зрительным залом и сценой происходит беспрерывный обмен и словно тайное состязание: кто лучше? Зрительное зало выбросит Горького и Станиславского, а творчество последних вызовет в зрительном зале новую революцию. Зритель спешит выделить новых мастеров, поражающих своим творчеством массы, но... в зале невидимо растет новое недовольство. Одиночки — голоса требуют движения вперед, достигнутое уже становится скучным. Не потому-ли за Станиславским пришел Мейерхольд, за Чеховым и Горьким — Блок? Пусть это новое не всегда бывает крепкой и широкой ступенью к совершенству, но появившись — оно вызывает переоценку старого и потому, в конце концов, всегда полезно, всегда движение вперед.

Зритель вечный элемент в театре. То он любит только тремя актерами и великими страстями (Греция), то он посылает на сцену огромные толпы людей, забывает все красоты вымыслов, и требует реального выполнения казней и

разврата (Рим), иногда зрителю хочется разрушить тесное здание театра и выйти на улицу и, перемешавшись с артистами, начать игру вместе с тысячной толпой. Но вот зритель, словно спохватившись, уходит в здания, больше того—требуется тесных зал, интимных углов: значит кругом все обрешено, лежит печать запрета на всех порывах.

## Поэт.

О роли поэта говорят разное. Есть взгляды, по которым „хозяйном“ сцены является артист, главное в театре—игра актера. а слова, пьеса—не важны, мало нужны. Так, Гордон Крэг говорит: „В театре излишня не только работа автора, излишня работа музыканта, излишня работа живописца. Все трое абсолютно не нужны... Дайте театральным людям вернуться в свои владения“.

Кто мешает? Но без всякого содержания, без пьесы, театра нет. В любой пантомиме есть содержание. Выбросьте из театра все пьесы и ноты и самым талантливым артистам и режиссерам будет нечего делать. Или они сами создадут содержание? На это и бьют „новаторы“. Иные прямо говорят: не бойся кромсать Шекспира и Шиллера, изменяй их текст, толкуй каждую пьесу по-своему; пусть актеры создают свое содержание. Значит поэт должен быть и артистом или артист одновременно обязан быть и поэтом? Артистам приписывается такая талантливость, что они могут не только передавать созданный образ, но и создать самый образ, а роль поэта, драматурга — ни к чему.

Не стоит доказывать, что это невозможно; пустые разговоры мнимых талантов. Много ли было в мире выдающихся поэтов-актеров? И разве не было когда-то слияния актера и поэта в одном лице? Эсхил писал, режиссировал и играл. Но то было раннею весной истории мирового театра. Почему-то во всякой технике идет неизбежное разделение труда, а в театре, в самом сложнейшем из творческих участков человеческой жизни, надо все доверить *одному актеру*, да еще играющему ради одного самого себя. Софокл идеалью танцевал и недурно сочинял музыку, но его призвание — поэзия. Толстой дал прекрасные пьесы, но он величественнее в романе. А на сцене, как актера—Толстого нельзя и представить. Щепкин, Мочалов, Комиссаржевская, Станиславский—великие актеры, но никто не смел требовать от них еще создания пьес. Нет, место поэта-драматурга остается только за ним. Не грех иную пьесу переделать, но едва-ли кто серьезно будет отстаивать право *для всякого* кромсать по своему любую пьесу. Другое дело, когда от драматургов требуют знания сцены: иначе и быть не может.

## Актер.

В греческом театре более трех актеров не полагалось. Женщину на сцену не допускали. А теперь дело дошло до такого разделения, что один играет только стариков, второй—только молодых. Третий светских, четвертый—народные типы. Тот любовник, а этот резонер. Даже не перечтешь сразу, как много стало подразделений. За послед-



ние годы уже раздаются авторитетные голоса против этих бесчисленных перегоронок, уже звучит умное требование, чтобы актер одинаково умел играть и старого и молодого, человека света и народа, фабриканта и рабочего. Уничтожить десятки актерских „специальностей“, значит от актера потребовать огромных знаний, и исключительного таланта. Те же голоса театральных новаторов требуют от актера и умения владеть своим голосом, как лучший певец, и телом, как акробат. Мало того, актер должен знать все выдающиеся пьесы всех народов и всех времен. Перечисленного так много, что найдется очень мало актеров, способных быть такими разносторонними. Нужны многие годы только на то, чтобы овладеть техникой актерского ремесла.

## Другие силы.

За этими тремя силами театра—поэтом, актером и зрителем идет еще много сил: 1) огромная роль режиссера; 2) то крепнувшая, то слабеющая роль декоратора; 3) к сожалению, незаметная роль музыканта и 4) целого коллектива театральных рабочих.

Режиссер и декоратор, каждый в отдельности, не раз претендовали даже на первую роль в создании спектакля. Но, конечно, им не удастся отстоять свое первенство. Когда-то, на заре театра, обязанности поэта, режиссера и актера сливались в одном лице. Поэт и актер разделились, а режиссер, как бы выпал и чаще всего его, не чувствовалось. Во Франции в эпоху Мольера это был

просто „первый театральный мальчик“ который следил, что-бы „все, кто показывается публике, были прилично одеты и обуты“ (Мандиус). В России роль режиссера наиболее твердо стала устанавливаться лишь в 19 веке, со времени Щепкина, и достигла она выдающегося влияния уже в начале 20 века—в Московском Художественном театре. Новый режиссер пренебрежительно относится к автору, как властелин. На сцене—он все и всех хочет подчинить себе. Но режиссеров, вроде Станиславского, одновременно и великого актера, и Немировича-Данченко, одновременно и талантливого драматурга, так мало, что о самодержавной роли режиссера не могло, нет и не должно быть речи. Роль режиссера безусловно велика и ему можно доверить весь театр, но лишь тогда, когда режиссер сливается с поэтом или актером. Без самого широкого образования, первоклассным режиссером быть нельзя. Чутье, интуиция, вкус — хорошие силы, но мало-надежные, когда не опираются на твердое основание разностороннего образования. То, что дается гению или большому таланту, не может быть дано в полной мере каждому. А хватит ли человека-актера на то, чтобы овладеть всем кругом современных знаний, нужных для актера и режиссера?—Нет, не хватит. Вот основания, по которым, мне думается, режиссер всегда будет занимать второе место в ряду главных действующих сил театра—поэта, актера и зрителя, как соборного лица, в коллективной голове коего творится все новое. Режиссер может знать все лучшие пьесы в мировой литературе, отлично задумывать план спектакля, умело распределять роли. Но вдохнуть душу в актера не

может. а лучшие спектакли всегда те, в которых были лучшие актеры.

Еще менее прав стать рядом с триадой поэта, актера и зрителя — у декоратора. Самая прекрасная декорация — это естественное голубое небо, солнце, гора, море, красочный город. Но это возможно было, повидимому, только в древних Афинах. Там необычная любовь к театру совпала с изумительной природой. Можно-ли, например, в России, играть на улице? конечно, нет. В самое солнечное утро майского дня нельзя быть уверенным, что через несколько часов не набезит тучка и не полетит дождь. А время его прихода, увы, театральной администрации даже за 5-6 часов не предусмотреть. Во времена Шекспира, могущего стать рядом с Софоклом и Эсхилом, вместо самой декорации, зритель видел только надпись на дощечке, в какой обстановке и где должно происходить действие. А в начале XX века, не давшего ни одного гениального драматурга декоратор стремится господствовать над режиссером и актером, завладевает в полной мере вниманием зрителя. Действительно, известны факты, когда в театре Комиссаржевской при поднятии занавеса раздавались дружные аплодисменты — восхищенный зритель благодарил художника!

Декоратор пишет огромные полотна, строит все на сцене так, „как в жизни“. Его краски учитываются режиссером, когда он вырабатывает мизансцены (места для актеров), и костюмером — который обязан цвета материи сочетать с красками декоратора. А между тем, это настолько лишнее, ненужное, что самые чудные декорации скоро стали казаться скучными и актеру и сознательному

зрителю. Художественная декорация отвлекает внимание зрителя, отнимает главное впечатление от игры актера, как-бы приостанавливает мысль зрителя, заставляет его погрузиться в спокойное созерцание. А уберите актеров, уберите пьесу — те же декорации перестанут быть художественным произведением. Но даже и в том случае, когда декорация независимо от спектакля представляет художественную ценность, в театре она не нужна. Театр нужен для того, чтобы там все *действовало*: актер и мысль зрителя. А декорация зовет к созерцанию, к покою. Внимание зрителя в театре вещь очень нежная — оно легко разбивается всем посторонним. Кашель, чихание, падение стула, луч света — самое мимолетное, но постороннее, уже рассеивает работающую мысль, путает ее пути; раздражает нервы. Попробуйте выпустить на сцену собаку или кошку во время самой глубокой игры актеров, и зритель будет отвлечен от действия сцены. Если убрать со сцены декорацию, убрать все, кроме того, что нужно по пьесе актерам, зритель будет внимательнее к действию — к мысли поэта и воплощению ее актером и значит уйдет из театра духовно богаче. Игра актера передает мысль поэта, дающего зрителю то жизнь, то фантазию человека, часто фантазию самого зрителя. Поэтому зрителя и актера в театре необходимо оставить вдвоем, как на исповеди. Конечно, театрам, бессильным дать хорошую пьесу и хороших актеров, приходится давать хорошие декорации: чем же еще заманить публику? но такие театры обычно недолговечны, разоблачаются. Ни актеру, ни поэту, ни зрителю декорация не нужна, необходим только минимум обстановки. Стало быть,

декоратор пусть займет то место в театре, которое пожелает отвести ему замысел поэта и коллектив актеров.

## Кто же создает театр?

Создают его зритель, поэт и актер. Как помогают строить театр поэт и актер, вышедшие из зрительного зала, им питающиеся и представляющие самое ценное из зрительного зала — это ясно. Но как участвует в этом непрерывном мировом строении театра массовый зритель? Он посылает на сцену поэта и актера: он в лице выдающейся критики и наиболее образованных зрителей, которые окружают поэта и актера, давит своими вкусами, и требованиями на поэта, актера и режиссера. Но зритель не органичивается театром: он, как дух, вездесущ: на высшей ступени власти, то зорко следя за содержанием театра и боясь всего нового; то милостиво раздавая материальные блага театру; то притесняя его глупыми законами. Так, Павел I не допускал, что бы в театре раньше его аплодировали, а Николай I — не допускал критики императорских театров. Зритель говорит своими косными устами попа и старовера; он же пылает безумными планами анархиста. Зритель может вскружить голову самому ложному бриллианту-актеру и уронить с пьедестала гения, понизив его силы, посеяв в нем сомнения. Нет места, где бы зритель не окружил поэта и актера: в собственной семье даже в спальне своей актер и поэт имеют зрителя, у которого б. м. только там развязывается язык, но действующий особенно

сильно. Суд любимого наиболее влиятелен. Нет ничего удивительного, что поэт и актер—плоть от плоти зрителя, впитывают и его хорошее и его дурное. И как-бы иначе могло появиться современное “? Только от зрителя. Зритель устает, начинает томиться, смутно высказывает свои пожелания и сам или его новые ставленники начинают ломать состаревшееся. Например, русский зритель не сразу отхлынул от иностранщины, от водевиля и фарса, косо держался старого, но зритель же с энтузиазмом встречал смелое, правдивое слово на сцене о русской жизни! И Лев Толстой, и Чехов, и Горький увлекли зрителя потому только, что их мысли и настроения *уже были* настроениями зрителя. Разве Комиссаржевская, не игравшая отрицательных типов, не пользовалась любовью зрителя? Или Мейерхольд, у которого так много врагов всех рангов, — не имеет зрителя? „Новый театр вырастет из литературы... Литература создает театр“ (Мейерхольд) „Подлинный новый театр создает, конечно, не литература, а новый мастер “— возражает Таиров.

Новый театр создается зрителем, творцом вообще новой жизни—хотел бы сказать я, зритель. Но буду осторожным и скажу проще: *театр строится тремя силами: поэтом* (литература), *актером* (техника) и *зрителем* (критика и чаяния). Критику и чаяния я имею в виду главным образом не записанные, не печатные —народные так сказать: они невидимо создаются в толпе после каждого спектакля. растут и... доходя до чуткого уха поэта или актера, вдохновляют их на новые формы. Часто сам зритель под вдохновением „нового“ переходит в стан поэтов или актеров.

Мне гораздо ближе и понятнее мнение Вячеслава Иванова: „Драматургия только часть театра и часть эта существенно зависит от целого. Драмматургия такова, каков театр; театр же таков, какова общественность“.

А кто делает общественность? Разве не зависит она от зрителя вездесущего, как воздух?

### Где зародился театр?

Очень важно установить момент зарождения театра, но, боюсь, этот момент ускользнул от человеческого внимания.

Любая народная игра не является ли зрелищем, а следовательно и театром. вполне удовлетворяющим малоразвитого человека? Очевидно, так. А когда появились игры и сколько их, и какие они в частности, еще никто не установил.

*Чародные игры есть первая форма театра.* А игры были у каждого народа. Значит, несложный, нелитературный и неписанный театр был у каждого народа: есть он и теперь у каждого народа, живущего в первобытных формах, с первобытными вкусами.

Но театр, о котором мы говорим, театр литературный, зародился в Греции и оттуда, ломая все преграды, постепенно шел по всему миру, где только возможна сознательная жизнь. Каждый народ создавал свой театр лишь после подражания более сознательному соседу, и всегда сознательно или бессознательно впитывал то, что давно уже было дано. В целом корни европейского театра лежат в Греции, которая одна никому не подражала, ни у кого не заимствовала.

„Всякое изложение явлений новейшей литературы, не обращающее внимания на ее античные корни, будет либо половинчатым исполнением задачи, либо фантазией; всякий историк новейшей литературы, не вносящий в свою научную работу основательного знакомства с античной, будет беспомощен перед ее трудностями“, — глубокоую правду говорит Зелинский.

Если таково положение по отношению к литературе вообще, то еще более это относится к театру. Театр Эсхила, Софокла и Еврипида имеет значение священного евангелия в истории мирового театра.

Но это евангелие до сих пор не переведено на простой русский язык и менее всего известно в России.

Революция унесла в неизведанную даль все преграды, которые мешали нам добраться до знания. Свобода знать нам предоставлена, но мы еще не научились овладевать знаниями. Ко всему подходим окольными путями, тратя на это бездну сил и времени!

Пример из жизни того же театра.

С самого начала великой революции народ бросился к театру: столичные, губернские и уездные театры стали играть для масс. В селах и деревнях образовались любительские театральные кружки. часто под руководством очень дельной, беглой интеллигенции, а кое-где и актеров, писателей и режиссеров. Народ бросился к театру ради знания, чуя сердцем его магическую силу. Только небольшая часть народа-зрителя шла в театр сознательно, большинство же верило в театр инстинктом — чуткою душой, но как была использова-



на безграничная любовь к театру? На что ушли огромные материальные средства?

Стихийное совсем уже улеглось. Наступила пора сознательного усвоения. И что же? Можно театральной массе спокойно сказать: читайте же книги!? Нет. По театральным вопросам и в России имеются сотни книг, но они или хранятся за семью печатями у частных лиц или в столичных библиотеках, далеких от провинциала. Те же, кому они нужны теперь, как голодному хлеб, сидят без всего.

-- Ради Бога, укажите мне, что читать по театру -- слышу не от первого десятка людей. -- Мне бы хотелось быстро узнать, как рос театр у всех народов.

Я слышу сплошной вопль о книгах по театру.

Но что рекомендовать? Тот же греческий театр, с которого каждому необходимо начать знакомство, освещен многими, да то попутно, то слишком по-ученому, то узко. Даже книжечка Морозова „История европейской сцены“, по моему глубокому убеждению, не годится для читателя из широких кругов. Надо в двух словах дать читателю и историю театра и историю драматической литературы.

Если напрасною мечтою является теперь желание получить что-нибудь о театре, то разве не мечта получить самый театр: пьесы Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана? Этим объясняется мое желание издать настоящий элементарный очерк. Ненужный образованному читателю, он должен послужить ценным пособием для провинциала, начинающего работать над собой. В глуши не най-

ти трудов Зелинского, Круазе, Магаффи; там нет Эсхила, Софокла и Еврипида.

Эта брошюра не даст всего Греческого театра но она, надеюсь, даст полное понятие о нем. Если она пробудит в чутком читателе искру огромного желания как можно скорее и ближе ознакомиться с греческим театром по другим, солидным трудам— моя цель достигнута. Не зря, кстати скажу, я решаюсь дать большое введение к такой маленькой книжке: оно необходимо для данной работы, ее читателя и следующего очерка. Приступая теперь к очерку: „Три мировых театральные вершины“—я уже не буду говорить в нем о значении театра, роли зрителя, актера и драматурга.

---

## Литература по Греческому театру.

Безмерно много в мире ценных трудов по греческому театру, но так мало переведено их на русский язык. Однако и то, что переведено и написано самостоятельно русскими составляет уже большое и дорогое богатство. Лучшей учебной книгой является курс греческой литературы Круазе, переведенный Елисеевой, где большое место отведено театру. Специально театру посвящена книга Фр. Ницше „Происхождение трагедии“ (изд. 1912 г.). Во многом спорная и для читателя малообразованного тяжелая—книга Ницше до сих пор неизбежно волнует каждого, изучающего античный театр. возбуждает в нем много плодотворных мыслей о театре. До сих пор не устарел солидный труд о греческой литературе Магаффи, во многом субъективный, но яркий. Пробовали близко подойти к греческому театру, и особенно к моменту происхождения его, Морозов и Евреинов. Но по моему, на русском языке нет ни одного вполне удовлетворительного труда о греческом театре ни для ученого, ни для человека мало подготовленного. Я не забываю в данном случае и курс греческого театра Новосадского. Переходишь от одной ценной и интересной работы к другой и все время чувствуешь неудовлетворенную жажду. Особенно досадно, что никто не дал истории и содержания греческого театра в одном труде. В настоящее время, чтобы познакомиться даже элементарно с

этим вопросом, непременно надо прочитать десятки трудов, всюду собирая рассыпанные крупинки. Возможно ли это для каждого? Нет. Ранее, разумеется, никто не думал о широкой публике, особенно о живущей вдали от городов, и могущих отдаться с большей любовью сравнительно лишь небольшому труду, который, однако, давал бы вкратце „все“. А революционное время еще не справилось дать такой нужный труд.

Для того, чтобы составить более точное понятие об условиях, в которых рос греческий театр, и о том, почему именно греки умели давать такие исключительные творения, умели так понимать театр, так любили его, ценя и оберегая, необходимо было бы русскому читателю внимательно проштудировать еще, помимо вышеуказанных работ, труды Зелинского 1) о религии и 2) о литературе греков в эпоху независимости; все, что попадется на русском языке о мифологии греков, т. е. о сказаниях про богов; труды об античном мире Бузескула; Мейера о рабстве; Гиро—о частной и общественной жизни; Латышева „Очерк греческих древностей“ II ч., Лукомского „Старинные театры“; необходимо знать работу Светлова — о хореографии; „диалог о пляске“ Лукиана, перевод Малейна. Для человека, который впервые знакомится с греческим театром, этот театр представляется чудом. Но когда внимательно вникнешь в историю греческой жизни, то все покажется простым: и сорок тысяч зрителей в одном театре, и трехдневный спектакль, и благоговейное отношение народа к представлению, и безграничная строгость к себе поэтов и актеров, и до сих пор не умирающие произведения.

## Влияние религии.

Фюстель-де-Куланж говорит: „Первобытная религия установила греческую семью, учредила брак и власть отца, обозначила степени родства и освятила право собственности и наследования... установила более крупную ассоциацию-общину“.

Мне хочется продолжить это утверждение: *религия развила в греках любовь к искусству пения и танца*: танцуя и распевая гимны в честь богов на протяжении многих веков, греки достигли в этом отношении такого совершенства, которого не было ни до, ни после них. Во имя любви к богам, их судьбу с незапамятных времен греки представляли в лицах; и эти представления в конце концов стали совершеннейшими пьесами.

Об этом необходимо поговорить подробнее. Чему только не поклонялись греки-язычники! А, между тем, их считают, например, Виламовиц—*самым благочестивым народом в мире*. Зевс, Гера, Аполлон, Афина, Артемида, Афродита, Арей... Да разве можно перечесть все греческие божества? Над каждым явлением жизни, над каждой склонностью человека, над каждым явлением природы стоит свой бог: Афина управляет знанием и мудростью; Артемида—охраняет девственность; Афродита—наоборот, поощряет любовь; Арей—правит войной: Посейдон—морем...

Аполлон же, это лучезарное явление среди всех богов, дает свет, поэзию и музыку; обогащая человека духовно, Аполлон очищает его телесно, вручает и предсказывает ему будущее.

Роли богов разные, но все боги вместе образуют одну семью, под главенством Зевса. Безус-

ловно веря в могучую силу богов, грек однако считал своим правом критиковать их дела, допускать со стороны богов лукавство и коварство. когда нужно—уговаривать в свою пользу, обещать божеству хвалу и блага. По представлению грека, боги между собой ссорятся и любят друг друга, как люди; что доступно и свойственно человеку, то греки все приписывают и богам. Греческие боги заседают, обсуждают, спорят. Они невидимо присутствуют на войне, играх, зрелищах, соревнованиях: где бог, там и победитель и наоборот. Талант, красота, сила, в ком бы они не были, говорят о любви богов к этому человеку.

Грек никак не мог допустить, чтобы его боги были безобразны своей наружностью. Красота и величие прежде всего. во всем. Правда, когда-то, как и у египтян и индейцев боги были уродливой внешности: Аполлон с 4 руками, Деметра с лошадиной головой и т. д. Но любовь греков к красоте в конце концов, после бесконечной дрессировки,—стала врожденной. На протяжении веков естественно греки сделали своих богов красиво величественными. И не только богов, но самих себя. В пятом столетии до Р. Х. государство стало отрицательно относиться к существованию граждан с безобразной наружностью; матерей же, родивших самое красивое дитя в году, оно выделяло и вознаграждало.

Кто в красоте рожден,

Тому позор невыносим—

говорит Софокл и он же устами Электры сказал:

Будь я одна, один конец из двух

Стяжала бы: я или в красоте

Спасла-б себя, или в красоте погибла.

Стремление к красоте внешней, как равно и красоте помыслов и поступков, стало могучим, непреодолимым. Безобразие того или иного человека давало право думать и ему самому и другим, что боги против него. Сократ был некрасив, но гений его и его изумительная жизнь, необычно бескорыстного человека, учителя мудрости и человеколюбия, были безмерно велики и красивы. Но горе человеку, если физический недостаток, искалечение или просто непривлекательная наружность его не скрашивались талантом писателя, музыканта, артиста, оратора или воина. Всеобщая любовь греков к красоте стала *релизией красоты*, наиболее ярко выраженной в одухотворенных произведениях Фидия. Его изваяние Зевса до сих пор изумляет мир, а между тем ведь подлинного изваяния не осталось: образ Зевса, созданный Фидием, сделан позднее на основании восхищенных описаний современников, заметок, обломков и т. п. далеко не точных оснований для суждения о силе таланта Фидия. И все таки „Зевс“ Фидия—чудо красоты.

Рождение, свадьба и смерть у греков имели своих особых богов; их воспевали особыми гимнами, молитвами; каждый бог и каждый случай жизни имел свои особые мотивы, особые пляски.

Великая любовь к богу, великое благоговение перед ним, но никакого страха; душа грека была свободна. Радостно пелись гимны, легко танцевалось, не жаль никаких жертв, ибо все это любят боги.

*Будущее* греков не пугало: ни кар, ни наград после смерти они не ждали. Важно одно: прожить хорошо, с пользой для государства, с удовольст-

вием для себя и обеспечить себе мужское потомство, которое совершало бы обряды погребения, поминок и охраняло могилу.

У нас, православных, чуть не над каждым шагом и помыслом висит страшное слово: грех. Оно опутало народ, как железными цепями. У греков этого не было. Их боги, прежде всего, любили радость, веселие, музыку, пляски, красоту. Не даром Зелинский говорит, что „греческая религия имеет полное право на имя первой и единственной в истории человечества религии радости“.

Единственное божество, которое омрачало греков это Мойра, судьба, тяготевшая решительно над всем - над богами и людьми.

Несчастье, неудачи, ранняя смерть, поражения и т. д. все это казалось карой Мойры. И человек должен был задумываться. Мойра как бы не давала возможности забыться человеку, отдаться только радостному состоянию: необходимо соблюдать меру, ограничивать себя. Это самое нелюбимое божество—Мойра способствовало углублению греков. Больше того, Мойра точно нарочно выдумана для равновесия, для гармонии.

Гольм говорит: „быть может нет народа, религию которого было бы так трудно привести в систему, как религию греков“. Да — если принять во внимание бесчисленное множество богов, самых противоположных, и полное отсутствие догматов, заповедей, „закона божьего“; но если принять во внимание другое: любовь к красоте, добру, красочной, духовной жизни греков, то и многобожие символ многосторонности человеческой природы не покажется странным и бессистемным. Требования греческой религии мог-



ли бы быть выражены кратко: *будь прекрасен, живи радостной и духовной жизнью.*

Отсутствие же всякого рода правил только доказывает *свободную душу грека*. Не надо духовенства: каждый может служить божееству и славить его. Что касается необходимых правил, то разве недостаточно их уже в том, что каждому божееству были особые гимны и гимны эти непременно имели свои особые мотивы, искажение коих считалось грехом?

День грека начинался с пения и пляски: утром семья собиралась около домашнего очага, жертвенника и исполняла гимны отцов, сопровождая их богоугодной пляской. Днем и вечером семья опять собиралась для песен и пляски во имя отцов, только песни и пляски были другие. Этот обычай, пожалуй религиозный закон, положил крепкое основание хоровому началу у греков и их музыкальности. Подумать только: утром, днем и вечером, круглый год, всю жизнь люди поют. Весь народ около своих очагов поет. Такой обычай, как вечное упражнение, был изумительно благотворным и действительно оставил огромный опыт в пении и танце. Это мы обезличили танец. Для греков же танец—особый язык, ярко и всем понятно передающий горе и радость, наступление и отступление, силу и слабость, любовь и грех.

Мало того, пляска „состоит в умении подражать, указывать, объяснять мысли и обнаруживать неизвестное“ (Лукиан, перевод Малеина). Пляска воспроизводит поступки людей!

Тот же Лукиан, живший спустя несколько столетий после греческого театра, т. е. когда требо-

вания к пляске были более умеренные, говорит о пляске как об искусстве очень трудном. Оно предполагает самое точное знакомство со всеми науками; не только с музыкой, но и с ритмикой, геометрией и особенно... с философией". Нечего и говорить, что пляска требовала знакомства с живописью и пластикой. Поэтому, глядя на плясуна, грек действительно мог бы сказать: „человек, я слышу, что ты делаешь, а не только вижу: мне кажется, что ты говоришь даже руками своими“. (Лукиан).

### Сценичность в быте.

Рождается у грека ребенок поют особые гимны, исполняют пляски. Свершается свадьба—требуются новые песни и новые пляски. Вся жизнь греков была пропитана *театральными началами*, сценичностью. Семья у очага, поющая и танцующая, разве не зрелище? Тем более, что во всех обычаях, пронизанных музыкой было много декоративности. Родится мальчик, двери дома украшаются оливковыми венками; родится девочка—шерстяными гирляндами.

Но гораздо театральнее обставлялась свадьба. После сговора между родными, назначался день отлучения невесты от очага отца. Покровительство бога в родном доме над девушкой кончалось. Этот акт, совпадающий с русской молитвой, у греков сопровождался специальными песнями—гимнами и плясками. Непосредственно за этим следовал второй акт—переход невесты от родного дома к дому мужа. Невеста в белом платье, с цветочным венком на голове, едет в нарядной

колеснице, а родные и друзья провожают ее радостные, наряженные и поют свадебные гимны. Впереди шествия несут горящие факелы. У входа в дом жениха невеста пытается бежать обратно, разыгрывая роль насильно приведенной. Но жених настороже и во время схватывает невесту. Неизбежная борьба между ними всегда кончается благополучно: жених подхватывает свою невесту на руки и вносит в дом. После этого начинается третий и последний акт: невесту приобщают к очагу мужа, т. е. отдают ее под защиту богов дома мужа. При этом поют особые гимны и исполняют особые танцы, принятые в этих случаях.

Указанный обычай не раз отмечен в поэзии. Например, в Илиаде:

..Мужи выводят невест из чертогов при факелах ярких и провожают чрез город.

Там свадебный гимн раздается. Юноши в пляске кружатся и нежно среди хоровода флейты и цитры звучат. И женщины перед домами стоя в дверях у порога, взирают и плетке дивятся“.

Элементы зрелищности также на лицо и в похоронных обычаях:

Сначала тело обмывают, натирают благовониями, одевают в белые одежды и выставляют на показ—на парадное ложе. Если покойный мужчина—на голову его кладут венок из листьев, если женщина—диадему. Родные поют соответствующие гимны, плачут. У входа в дом стоит ключевая вода, дабы выходящие из дома могли омыть свои руки и очиститься.

Это первый акт. Второй начинается перенесением тела к могиле, что происходит ночью. Впереди идут мужчины, сзади—женщины. Всю дорогу

женщины рыдают, стонут от горя, наносят себе удары в грудь, а женщины, близкие покойного, в знак скорби, до крови царапают свое лицо. Эти страдания музыканты сопровождают игрой на флейтах, а танцоры — похоронными танцами. Гроб всю дорогу открыт.

У могилы начинается последний-третий акт, самое погребение. Снова плач, страдание, музыка, танцы. Похоронный обычай строго соблюдался и на войне. Еще в Илиаде имеется описание:

„Мы на конях в колесницах приблизимся  
к телу Патрокла.  
После-ж того, как мы душу насытим  
надгробным рыданьем,  
Быстрых коней распряжем и за общую  
трапезу сядем.  
Молвил и поднял рыдание“.

Зрелищность около могилы после похорон устраивалась еще не раз: на 3, 9 и 30 день. Тогда на могилу приносили вино, пищу, ленты, цветы. И снова пели гимны...

На каждый случай не только свои гимны, но и свои мотивы. Нарушение недопустимо. Стало быть, каждый обязан понимать музыку и знать ее.

В зрелищность грек втягивался с детских дней. Дети шести-семи лет уже устраивали состязания игры, например, езду на собаках; по примеру взрослых они стремились одержать победу друг над другом.

---

## Состязания.

Великий принцип состязания, благородной конкуренции. у греков имел место решительно во всем. Борьба с талантом другого захватывала грека в полной мере и вдохновляла его на постоянное совершенствование в излюбленной области. Борьба, бег, кулачный бой, езда на лошадях, распевание гимнов, знание легенд, ораторство, а потом схватки перед всем народом поэтов, актеров-музыкантов. Каждая борьба была полна зрелищности и драматизма. В чем бы и с кем ни состязался грек, он отдавался весь, желая только победить, хотя бы это стоило ему жизни. Силачи-борцы не боялись смерти, ибо в борьбе надо победить или умереть.

„И подпоясавшись, оба сошлись посре-  
дине арены.

Подняли мощные руки и грозно схва-  
тились друг с другом.

Яростно сшиблись. и долго мельками их  
тяжкие руки.

Челюсти громко трещали и пот по их  
членам струился.

Но, наконец, богоравный Эней налетел,  
изловчившись,

В щеку нанес Эвриалу удар, когда тот озирался.  
Немедля друзья подоспели

И но арене его понесли. волочившего ноги.

Кровь изрыгал он из уст; голова, обес-  
силев качалась“.

Но побежденный, выздоровев, продолжал участвовать в борьбе. И снова копил силы и ловкость и снова алкал победы и верил в нее.

На жестокого победителя никто не обижался. Был жалок слабый, красив сильный.

Вся жизнь грека была пропитана *зрелищностью*; страна постоянно жила повышенным настроением, более повышенным, чем мы в самые большие праздники. Весь народ в сущности разделялся на бесчисленное множество артистов, борцов, бегунов, хористов, гимнастов, актеров, музыкантов, ораторов, поэтов и т. д., которые круглый год работали над собой беззаветно, готовились к победе и к строгому суду требовательных зрителей.

Горе и радость у элина кончалась пением, пляской, игрой. Пели дома, на празднике, на рождении, свадьбе и похоронах, пели и танцевали на торжествах общины и страны, на состязаниях, проводках на войну и при встрече войск с войны.

Это дало возможность стране на протяжении веков накопить столько знаний и опыта во всех областях искусств, что естественно появилась жажда видеть особо одаренных лиц во всех областях — артистов в буквальном смысле этого слова. Естественно, что и пение и танцы, доступные всем, стали иметь своих артистов, своих выдающихся специалистов. Эта постоянная дрессировка тела и мозга, эта постоянная критика и *соревнование* друг с другом и награда победителям, так утончили греков, что по изучении их прошлой жизни не кажется чудом их чудесный театр.

Еще ряд примеров из жизни греков, доказывающих нашу мысль, что жизнь греков — сплошное зрелище.

Раз в четыре года Афиияне меняли покрывало — пурпуровую мантию на статую богини Афины.

Тогда собирался весь народ, нарядный и радостный. Сопровождали новое покрывало до местонахождения статуи любимой богини с захватывающим восторгом. Краски костюмов и богатство голосов, роскошь и талантливость приносились сюда без ограничений, ибо каждый верил, что Афина-Паллада видит ревностное отношение граждан и не останется у них в долгу.

Или праздник городской огады: весь народ одевался в белые одежды, возлагал на головы венки и все, все обходили кругом города, сопровождая это красочное шествие особыми молитвами и священными плясками. Чуждый театра, Платон говорит: „Есть танцы, имеющие в виду по преимуществу самое тело; они служат развитию силы, гибкости, красоты; они учат каждый член считаться и расправляться в легких, грациозных движениях, послушно выполнять всякие фигуры и принимать всякие положения“.

А есть танцы священные...

Знаменитые Олимпийские игры по существу являются театром, в который втягивалась вся страна, разделившись на артистов и зрителей. В дни этих игр прекращалась даже война. Празднество начиналось с жертвоприношения и религиозных обрядов. Затем бег, борьба, кулачный бой, в присутствии всего народа. Прыжки и метание диска. Каждый атлет — бегун, борец, боец, желающий победить в прыгании и метании диска, долго и упорно готовился к этому великому дню. Победить — значит стать героем, покрыть себя великою славою, удостоиться навсегда особых почестей. Каких только состязаний в этом празднике не было! Всех игр и празднеств не перечислить.

Да и нужно ли? Из приведенных примеров ясно видно, как много в самом быте греческой жизни было зрелищности, театральности.

Великий поэт не зря сказал: „Пойдем в славную землю, посвященную Палладе, посмотрим на любимую землю Кекропса, родину героев, где происходят мистерии и в храмах посвящения в религиозные таинства; где приносят жертвы богам неба, где находятся их пышные, украшенные статуями, храмы, где устраивают самые торжественные процессии в честь бессмертных, где круглый год справляют празднества“. Еще лучше это сказано в Одиссее: „Великая нашему сердцу утеха. Видеть, как целой страной обладает веселье“.

Нельзя не указать, впрочем, еще на два обычая: каждое событие, горькое и радостное кончалось пиром; но так как греки больше всего ценили радость и больше всего умели радоваться, то пиры их были сплошной радостью. Затем их любовь к баням и ваннам, к телесной чистоте. Будучи самым гостеприимным народом в мире, греки угощали прежде всего ванной, а затем пищей, вином и пляской.

„Любим обеды роскошные, пение, музыку, пляску,  
Свежесть одежд, сладострастные бани и  
мягкое ложе“. (Одиссея).

Греки—самые глубокие эстеты мира, единственные любители красоты. Ради переживания, умиления красотой они были готовы на все.

За победу в состязании они давали и получали награду, но не ради награды они готовились к победе. Когда-то, задолго до лучшей поры греческой жизни, т. е. за пять веков до Р. Х., за



победу давали вещи и утварь. А потом, когда искусство состязаний усложнилось, когда для того, чтобы победить в том или ином роде искусства, надо было знать его в совершенстве, лучшей наградой стал венок, почет, слава, наконец самый момент всенародного признания победителем, героем!

Венок был религиозной эмблемой. „Чем больше украшен человек цветами, тем более он уверен, что понравится богам; но если ты приносишь жертву без венка на голове, то боги от тебя отвернутся“.

Фукс говорит, что в эллинизме красота была равнозначуща совершенству. А совершенным стремился быть в то время каждый.

Важно было получить признание народа—опытного и строгого критика, в превосходстве. И так, сначала только во имя богов, угождая им, народ плясал, играл и пел. А потом, ради переживаний красоты и совершенствуясь с каждым годом, народ перестал любить обычную плясочку или слушать игру и пение каждого. Ему хотелось видеть и слышать самое совершенное, исключительное, и потому то все к высшему и высшему стремился каждый грек в отдельности и весь народ в целом.

### Деметра. Дионис.

Необходимо подробнее остановиться на двух божествах—Деметре и Дионисе, которые были как бы создателями искусства, и театрального в особенности.

Богиня Деметра была богиней земли. Она считалась сестрой Зевса, дочерью Кроноса; олице-

творяла растительный мир; покровительствовала земледелию и браку. Ее дочь Персефону похитил Гадес—царь Аида или подземного царства. Деметра в страшном горе, тоскуя, искала дочь: ходила среди жителей сел, не узнавая, раскрывала тайнства природы. Наконец она открыла похитителя своей дочери. Но Гадес не хотел отпустить Персефону совсем. Тогда Деметра и Гадес заключили условие— пусть Персефона одну часть года живет с матерью, на земле, а вторую у Гадеса, под землей.

Легенда об утерянной и найденной Персефоне, живущей то с матерью, то у Гадеса стала предметом таинственного представления *мистерией*. В этой мистерии, театральном зрелище, совсем не было слов. Лица, представляя Деметру, Персефону и Гадеса, передавали переживания мимикой лица, движением тела. Возьмите кинематограф: ведь и в нем мы все переживания постигаем только через движение лица и тела—пластики. Но т. к. в греческой мистерии была живая пластика, насыщенная глубоким, правдивым чувством, то она говорила уму и сердцу очень много. Мистерия, посвященная Деметре, как она утратила дочь, как искала ее, нашла и потом вновь рассталась, была великою пантомимой игрой без слов.

Пляска бывает такую яркую, что ее понимают как слова. „Человече, я слышу, что ты делаешь, а не только вижу; мне кажется, что ты говоришь даже руками своими“ (Ежегодник за 1918—1919 г.; 23).

Все знали легенду о Персефоне и все же всегда с интересом переживали мистирию. Если греки все поголовно могли великолепно плясать, петь и играть,

то нетрудно представить. как великолепно были движения в мистерии. посвященной Деметре. Мистерия о Деметре привела к театру пластики.

Но гораздо больше влияния на театр оказал молодой бог Дионис.

Про него есть несколько рассказов. Зевс, когда то дерзко свергнувший власть своего отца, пожелал однажды отказаться от власти, добытой в преступлении, в пользу своего сына Загрея, прижитого с Персефоной. Но об этом узнала его божественная супруга Гера и научила других богов—титанов разорвать юношу Загрея Диониса. Однако сердце бедного юноши спасла Афина и отдала Зевсу, который проглотил его, чтобы потом возродить. Это одна легенда о Дионисе. А вот другая. Зевс увлекается смертной красавицей Семеллой, дочерью Кадма. Об этом опять узнает божественная супруга и является к Семелле в образе простой женщины. чтобы подстрекнуть Семеллу к капризному требованию испытать Зевса: пусть он в знак своей искренней любви, явится перед любимой женщиной во всем блеске своего величия. Зевс отказывался, предупреждая Семеллу об опасности; она настаивала на своем, взяв сначала с него клятву о выполнении ее желания. Делать нечего—Зевс явился, как громовержец и молниеносец и тогда Семелла погибла—сгорела. Не желая дать погибнуть сыну—зародышу, Зевс взял его из чрева Семеллы и зашил в свое бедро, чтобы дать возможность доразвиться. Это был Дионис. Когда он родился, Зевс отдал его на воспитание в далекий лес, к старцу Силену, а в товарищи назначил нимф, будущих вакханок, послушную дружину Диониса.

Дионис — восточный бог, бог Индии. Основной чертой его является покровительство половому акту, а в широком смысле — каждому безудержному вдохновению, могучей силе.

Половой разгул появился в Греции вместе с Дионисом, примерно с восьмого века. Но Греция — нация в высокой степени здоровая и гармоничная, не могла допустить крайностей. С культом Диониса восточного в Греции началась борьба. Забегая несколько вперед, я остановлюсь на трагедии Еврипида „Вакханки“, в которой так ярко видно основное свойство культа Диониса и борьба с его крайностями.

Дионис является в образе Лидийского пророка. Противником его является Пенфей, молодой Фиванский царь, красавец — аскет. Уже в прологе Дионис говорит:

„Всех закружил я в пляске вдохновенной  
И в тайинства их посвятил свои,  
Чтоб быть мне явным божеством для смерт-  
ных“.

Фивы не признали Диониса. За это Дионис заставил всех фиванских женщин бросить свои дома.

„Так вот зачем, обличье изменив,  
Из бога стал я с виду человеком“.

Диониса признают и Тересий, старый прорицатель, и Каadm, отец Агафы, дед Пенфея — словом все многочистимые лица.

Один Пенфей — красавец и аскет, против его.

„Дурные вести слышу отовсюду  
Нежданная постигла нас беда.  
Дома, детей фиванки побросали,

В вакханическом безумии они  
 Скитаются в горах, поросших лесом,  
 И бога Диониса—что за бог.  
 Не знаю,— буйной почитают пляской“.

И Дионис дает Пенфею несколько доказательств своей силы. В сущности, Пенфей, как истый грек, в душе и сам желает пережить обаяние культа Диониса. Оттого то он так легко принимает предложение Диониса отправиться в лес, хотя бы посмотреть на вакханок, так радостно чтущих Диониса. Между действием и созерцанием-наблюдением, по существу, разница небольшая. *Принципы* мешают Пенфею признать, вместе с согражданами, культ Диониса, но внутреннее его я, его натура, натура грека звали туда же, где вакханки в безумном исступлении чтут обожаемого бога.

Идут. Пенфей, уже неудовлетворен тем, что видит он, стоя на земле, а хочет подняться на дерево, дабы видеть все и всех свободно, полно. Но когда Пенфей залез на дерево, вакханки увидели его и веруя в свою необычайную силу, в свою непобедимость, вырвали то дерево с корнем. Родная мать Пенфея, исступленная вакханка, вырвала одну за другой руки сына, оторвала его голову и бросилась бежать ко дворцу, чтобы торжественно показать своему маловерному сыну голову „львенка“. Это Дионис дал ей великую силу. Но Агава была вынуждена скоро убедиться, что в ее руках голова не львенка, а ее родного сына. После этого Агава умирает.

Таким образом, по трагедии гибнут и отрицающий Диониса Пенфей и чтущая Диониса Ага-

ва. Пенфей олицетворяет ту разумную часть Греции, которая была против крайности в культе Диониса, а именно—полового исступления. В конце концов, эта крайность и была ограничена разными мерами. Сначала устраивать празднества в честь Диониса могли все, кто хотел, где и когда угодно. Потом было разрешено устраивать эти празднества только в одном месте и в одно время. При чем вакханки для празднества уже избирались, в то время, как раньше каждая женщина могла стать на время вакханкой. Так мало по малу отсекали вредную крайность. Половой разгул значительно дольше сохранялся в представлениях деревенских.

Какие средства возбуждения существовали? Главным образом музыка, танцы и вино. Иногда ручные змеи.

В чем же сущность культа Диониса? В том, что участники временно как-бы впадают в безумие.

Вместо вытесненного полового разгула, разлагавшего нацию, остался экстаз.

В честь Диониса было придумано множество гимнов, дифирамбов. Его земные страдания—его страсти, гибель и возрождение стали любимейшим мотивом, содержанием для мистерий театрального зрелища. В честь Диониса было учреждено много праздников. Бог веселья, возбуждения, опьянения Дионис стал естественно богом винограда. И весь порядок работы над виноградом, пока он не будет превращен в готовое вино, разбился на ряд праздничных моментов, всегда связанных с памятью Диониса. Вот осхофорий, когда юноши несут гроздь винограда. Сельские Дионисии, когда

отмечается первое брожение виноградного сока. Анфестерии — праздник цветов и пробы первого вина. Ленеи — лирические и драматические состязания. И Великие Дионисии — когда Дионис чествовался, как спаситель народа от нужды и лишений зимы.

Все эти праздники проходили в период между октябрём и мартом. Представления в честь Диониса подготовили театр страсти, могучего подъема, пафоса. Чрезвычайно важно отметить с точки зрения зрелищности в Греции, как начинался этот исключительно любимый народом праздник Великих Дионисий.

Статуя — изображение Диониса переносилась на день в сад, а вечером в театр. При перенесении участвовала вся страна. Шествие строилось примерно в таком порядке: в роскошных одеждах идут эпонимы-сановники, жрецы; затем группа нарядных мальчиков, далее группа девушек с золотыми корзинками на головах в белых платьях, граждане. Впереди же всех, высоко над головами, кумир Диониса, деревянная статуя, окруженная знатными молодыми людьми. Тут же лучшие хоры и музыканты. Образцовый порядок, величественное пение выдающихся хоров, необычайно торжественное и радостное настроение. Возвращение в город, наоборот, совершается свободно. На площади уже приготовлено за счет богатых граждан, угощение для всех. Тут вино, игра на флейте, и песни, и говор, и смех — все сливается в неопишемом восторге, в безграничном весельи. Позднее вечером появляются ряженые в костюме под Диониса, когда он рос в лесу.

## Природа. Социальные особенности.

К созданному веселью и красочному празднику надо прибавить сказочно-прекрасную, естественную обстановку. Я говорю о природе об этой лучшей из всех, когда бы то ни было декораций.

Голубое небо, жгучее солнце, зелень, море и горы сочетались в изумительной гармонии. В одной из своих книг Зелинский высказал мысль, что если Эллада даже теперь чарует человека своей природой, то каковой же должны мы себе представить ее в те отдаленные времена, в счастливые времена мира и любви между сыном—человеком и матерью землей?

Эта природа всегда ласкала глаз и давала душе безмерно много отдыха сочетанием изумительных красок. Природа древней Греции слишком мало требовала от человека усилий, чтобы он мог у природы брать много. Эта природа была создана словно для одних радостей. Недаром, Шерр приводит выдержку из Якобса, что „как радостное дитя, пробуждалось оно (население Эллады) под мягким небом Ионии. Здесь наслаждалось оно беззаботным существованием среди прекрасных празднеств и торжественных собраний, полное восприимчивости, бодрой жизнерадостности, невинного любопытства и детской веры“.

И Ренан, выписку коего я заимствую у Зелинского, говорит: „Греки, как истинные дети, какими они на самом деле и были, воспринимали жизнь так радостно, что у них никогда не явля-



лось мысли посылать богам проклятие, находить природу несправедливой и коварной“...

„Как истинные дети“, греки не делали и черной работы. Они занимались государственными, политическими и общественными делами; наукой и искусством; выступали на состязаниях, а черную работу исполняли рабы, благо их было больше в 4—5 раз, чем самих хозяев, греков.

О роли рабства говорят разное.

Фюстель-де Куланж говорит: „Рабство было бичем, от которого страдало само свободное общество. Видя, что работают одни рабы, гражданин начинал презирать труд“.

Другие, например Зелинский, доказывают, что греки были трудолюбивейшим народом. У греков взгляд на рабство был почти одинаково положительным: никто ни разу не высказался против рабства, как института.

Платон, наоборот, даже говорил: „Если человек умеет пользоваться только своими телесными силами и самое большее способен к физической работе, то такой человек является природным рабом, для которого, как для всех низших существ, и естественно и полезно быть в подчинении“.

Эта точка зрения теперь, в дни борьбы за всеобщее равенство, кажется дикой.

Но что сделали-бы эллины, если-бы они отменили институт рабства? Создали бы они такую литературу, искусство, науку? кто знает...

Страшно вспоминать мнение Ницше о рабстве в Греции.

„Для того, чтобы была широкая, глубокая и плодотворная почва для художественного развития, громадное большинство, находящееся в услужении у меньшинства, сверх меры своей индивидуальной потребности, должно быть рабски подчинено жизненной нужде. За их счет, благодаря избытку их работы, тот привилегированный класс освобождается от борьбы за существование, чтобы породить и удовлетворить мир новых потребностей. Вследствие этого, мы должны, скрепя сердце выставить жестоко звучащую истину, что рабство принадлежит к сущности культуры“.

Выше я указал все главные условия, в которых создавался греческий театр. Предварительно, по меньшей мере, столетия, греки *дрессировались* в пении, в музыке; б. м. не одну тысячу лет они жили *среди сказочной природы*. Затем, будучи даровитыми от рождения, они имели возможность развить свой дух до огромных высот. Ничто их не сдерживало. В то время, как православие, например, запрещало сомневаться даже в истине догматов и на все наклеило ярлычек „грех“, греки имели или вернее—создали такую религию, которую правильно называют религией радости, благословляющую у них свободу личности. В душе, мне думается, каждый раб в Греции чувствовал себя свободно, во всяком случае свободнее, чем мы, забывшие о рабстве. В каждого из нас вбито множество всяких „запретов“, греки же поощряли свободу, смелость и в угоду богам развивали все стороны духа до возможных пределов. Таким образом в Греции все способствовало созданию великого и вечного. *Неограниченный* народ создал и *неумирающий* театр.

## Зарождение и рождение трагедии.

Подготовило ли читателя вышеизложенное, как, в сущности, создан театр?

Зрелищность в самом быте греков убеждает нас в признании того факта, что сама жизнь, вера, обычай сделали почти каждого грека если не актером, то чутким утонченным зрителем.

Религия дала материал не только для фантазии, но и для реального воспроизведения замечательных легенд. Религия обязывала совершенствоваться в искусстве пения и танца.

Утверждение, что *драма развилась из хора* почти стало законом. Но для чего и как развился хор!

Греки пели у своего домашнего очага, пели на свадьбе и похоронах, пели на общественных праздниках, во имя любви к богам. Это привело к созданию хоров.

Хор — собрание поющих, под управлением старшего — корифея. Корифей или по нашему регент, и хор — это в сущности *два действующих лица*.

Управитель хора, регент, например, рассказывает или запекает историю, рисующую момент из судьбы, скажем, Диониса, а хор дружно подхватывает или возражая, поет. В месте с зарождением хора появляется и элемент драмы, т. е. *диалог*. Усложняясь, работа хора требовала все новых и новых специалистов: сначала необходим был особый запевало: потом хор делился на два полухора, во главе коих стоит по особому лицу, во-

жаку, позднее на долю хора остаются *фразочки*, а роль главного рассказчика поручается новому лицу так появился первый актер. Позднее хор еще урезали и ввели второго актера. Материал, который был предметом пения, становился все сложнее и сложнее.

Итак, перед нами постепенный рост драмы: весь народ сначала поет и танцует; в дальнейшем это массовое действие не удовлетворяет избранных; неизбежно вырастает потребность слышать исключительно хорошее пение, видеть исключительно хоровую пляску. Появляется хор, руководимый одним лицом. Это и есть начальный театр, в котором между зрителем и прообразом актера хориста нет никакой грани. Хор исполнял свои песни на площади, а кругом непосредственно к нему примыкая, находился зритель. Потом возникла нужда в сочинителе, который усложняя материал для представления (пьесы) вводил одно лишнее лицо — актера, т. е. лицо, которое исполняло главную партию лучшего хориста. Даже корифей (регент) должен был очень много знать и работать, чтобы подготовить хор к выступлению. Было ли у него время хорошо готовиться еще к главной партии? На первых порах сочинитель сам режиссировал и играл. Потом стал необходим уже второй и третий актеры, ибо требования росли и разделение стало неизбежно.

Если пляшущему надо было помнить, что он „не должен быть особенно высок, ни чрезмерно длинен, ни низок... ему надо быть вполне пропорциональным, не очень толстым и не слишком тонким“ (Лукиан) — то каковы же были требования к актеру и к писателю?

Больше трех актеров в Греции никогда не было. А женщину актрису лишь позднее время допустило.

К актерам мы еще вернемся, а теперь доведем историю драмы до первого великана Эсхила.

Зелинский утверждает, что эллины в одну только эпоху независимости создали до 500.000 томов разных сочинений. А осталось всего 82. Следовательно точной, бесспорной истории театра написать нельзя, ибо не сохранились материалы. Даже наследство самых великих, самых любимых и современниками авторов,—Эсхила, Софокла и Еврипида, равно 32 произведениям. Между тем, они написали до 300. Каково же отношение было к авторам второстепенным? И разве не второстепенными были те, которые медленно, но неуклонно улучшали трагедию? Конечно, да. А для истории их произведения стоили бы безмерно много.

Происхождение трагедии туманно.

Если все то, что имеется о первых шагах греческой литературы, верно и дополнено ничем больше быть не могло, то существующие выводы верны. *Трагедия произошла из хора.*

Но есть один взгляд, что она развилась из дифирамбической поэзии — скажем из гимнов Дионису, и другой, что трагедия родилась из заплачки, например, надгробной. Нам следует помнить одно: хор был неотъемлемой частью жизни—быта греков. Дифирамбы пел хор. Заплачки исполнялись хором, при руководящей роли запевалы—без хора, словом, ни на шаг.

Стало быть в образовании трагедии *хор действительно играл исключительную роль*, а дифирамбы и заплачки были только материалом.

Когда то полагали, что рост видов поэзии был таков: сначала появлялась устная поэзия; потом эпос, затем лирика и наконец самый сложный вид творчества—драма.

Великий русский исследователь поэтического творчества—Веселовский А. Н. доказал иное.

„В истории поэтического и вообще художественного развития, следует предположить известный синкретизм, не смешение, а отсутствие различия между определенными поэтическими родами, поэзией и другими искусствами, нечто до сих пор живущее в поэзии народного обряда, как старогреческих празднествах, сопровождается известным мимическим действием, выражающим телодвижениями эпическую канву песни“.

Можно привести примеры. Задолго до театра—драмы, в том смысле, как мы театр понимаем теперь, в Греции разыгрывались бесчисленные сказания из Гомера по памяти народа, и особенно о Деметре и Дионисе. И там, где слов не было—например в мистерии о Деметре. театральное начало было налицо: *движение, пляска, диалог.*—Диалог возможен не только в форме слов, но и жеста. А повествовать разве нельзя движением? Пусть наш танец „кадриль“ ничего не говорит уму и сердцу: множество же других танцев и русских и нерусских, когда танцует то один, то другой, полны смысла. В Греции же танец был доведен до совершенства. „Плясуну надо во всех отношениях следить за собою так, чтобы все у него шло ритмично, благообразно, соразмерно и соответственно... он должен обладать быстротой сообразительностью, глубокой образованностью и в особенности уметь проникать в мы-

сли людей“ (Лукиан). Очевидно плясуну мало двигать ногами,—в танце должно быть содержание.

„Драма в первых своих художественных проявлениях сохранила весь синкретизм обрядового хора — говорит далее А. Н. Веселовский—моменты действия, сказа, диалога... художественная драма сложилась, сохраняя и вместе с тем претворяя и свои культовые формы и сюжеты мифа“.

Значит, в зачаточном состоянии все виды поэзии появились сразу и хор как бы скреплял их воедино.

Роль хора в древне-греческой драме определяется разно. Для одних хор есть первичная драма; для других идеальный зритель; то представитель народа, то зерно и экстракт толпы. Я думаю, хору принадлежали одновременно все перечисленные роли.

Как видели выше, драма родилась из хора, но хор не справлялся с теми задачами, которые на него выпали, и вводил в свой круг все новые и новые силы. „Сходились хороводы отроков и при звуках флейты и кифары *одни водили хоровод*, а другие *избранные* из их среды, как *самые лучшие*—под эту музыку плясали“ (Лукиан). До появления артиста хор действительно есть первичная драма. С появлением же трех актеров роль хора свелась к выражению народного взгляда на то или иное явление, т. е. хор становится в это время идеальным зрителем.

От просто поющей толпы, случайно собравшейся где-нибудь на возвышении, на горе, около озера или на празднике жителей одного местечка—до театра, в котором участвуют поэт, актеры, хор,

декоратор и зрители путь очень длинный. Но теперь он представляется довольно ясно.

Шиллер говорит: „Трагедия, как известно, произошла из хора. Но также, как она исторически и постепенно из него развивалась, точно также можно сказать, что она из него же произошла в отношении поэтическом и по духу, и что без этих постоянных свидетелей действия, из нее образовалось бы совершенно другое поэтическое произведение“.

От первой олимпиады (776) до рождения Эсхила (525) прошло 250 лет. Что сделала Россия за 250 лет в области поэтического развития, несмотря на громадные тормазы — как цензура и религиозные предрассудки, мы знаем: между Петром Великим и Революцией 1917 года лежит целиком весь массив нашего русского порыва, воображения, и большой реальной работы, психологической подготовки к решительному натиску на монархию и православие, в русской окраске, эти символы тирании над личностью. Какой из русских великих писателей не воспитывал в читателе готовности идти на „исконных врагов“? Лучшие художественные творения и наука от ее начала до возможных вершин все сделано за эти примерно 250 лет. А у греков, наоборот, все способствовало развитию: религия заставляла упражняться в искусстве, ибо богам были угодны пляски и пение; природа не требовала никаких усилий, давая бездну разных благ; вся жизнь греков была пронизана музыкальностью, торжествами, радостным подъемом; в целом, государство поощряло поэтов, актеров, музыкантов, а лучших из них — народ считал героями, близкими к богам.



История же давала изумительно богатый материал для переживаний: легенды предков, распеваемые со школьной скамьи, разжигали фантазию. Можно ли поэтому допустить, чтобы у греков при таких исключительно благоприятных условиях до конца шестого столетия не было, пусть не великих, но талантливых поэтов? Талантливый народ был освобожден своими рабами от всякой черной работы и мог заниматься войной, общественностью, наукой и искусством.

Больно сознавать несомненную утрату огромнейшего количества греческой литературы.

Первым трагиком история считает Феспида, давшего первые пьесы. Ему же приписывают честь введения в хор первого актера. Феспид первый не удовлетворился хором, первый обогатил, усложнил зрелище. Феспид же, будто-бы возил свой театр на телеге (колесница Феспида).

А что написал Феспид? Где он играл? Ничего не известно. Феспида называют передвижником — он имел небольшую семью сотрудников сцены, имел свои пьесы, до нас не дошедшие, и маленький театральный скарб, перевозимый из местечка в местечко на телеге.

Затем упоминается имя Херила, не известно за что прославленного, и Фриниха, написавшего трагедии „Взятие Милета“ и „Финикияне“.

Фриниху приписывается то, что он ввел в трагедию женские роли (которые исполнялись мужчинами).

Вот и все предшественники великой триады.

## Устройство театра.

До перехода к знакомству с великанами греческого мирового театра—Эсхилу, Софоклу и Еврипиду, необходимо ознакомиться еще с устройством самого театра. Формы примитивных театров, вернее подобия их, затеряны в древности; об архитектуре деревянных, правильных театров едва ли мы все знаем по оставшимся обрывкам литературы; лишь с примерной точностью знаем каменные театры, ибо остатки их кой-где сохранились.

Таким образом, точной истории архитектуры театра нет; несомненно одно: облюбованная *площадка*, около храма для общественных, народных игр-празднеств (танцевальная площадка) заменяется просто *возвышением*, помостом; помост заменяется *деревянным театром* (амфитеатром), а деревянный—*каменным*.

Указывают следующие строительные периоды: 1. от 534 до 500 г.—первый период и литературной трагедии; 2. от 500 до 467 г., время господства на сцене Эсхила; 3. от 467 до 440—430, примерно, т. е. от первой победы Софокла до начавшегося падения поэтического творчества.

Развитие литературной драмы и ее успех в народе требовали быстрого развития театра. Но вкус греков требовал исключительных построек. И наряду с театрами, строившимися быстро, медленно возмвгались театры больших размеров и большой роскоши. Театр Диониса в Афинах строился около ста лет. Между культурою театра, когда его задумал архитектор, скажем около 522—500 г. и окончанием постройки его около 425—400 г.

ромная разница. Тем не менее театр Диониса стал образцовым. Это говорит за то, что задолго до эпохи Перикла, задолго до Софокла требования к театру уже были выявлены вполне. За длинный строительный период не надо было признавать замысел архитектора устаревшим.

Приступая к постройке театра, греки тщательно выбирали место. „При посещении страны, в которой жили или колонизировали когда-нибудь греки, достаточно отыскать их театры, чтобы найти лучший из видов природы. Театры они строили в таком месте, откуда перед глазами раскрывались наиболее прекрасные перспективы“ (Мопассан, Лукомский). Местность должна быть безупречно здоровою и красивою. А так как над греческим театром крыши не было, то зрителя спасали и от излишней жары. Необходимо было такое место, где бы солнце не было прямо над головой (театр не должен стоять на полдень).

Какие части греческого театра следует знать? Две главных: 1) сцена и 2) амфитеатр (места для зрителей, которые шли прямо от сцены вдаль и ввысь полукругом). Размеры сцен в разных театрах не были так различны, как амфитеатры, ибо во всей Греции более трех актеров не было, а мест для зрителей делалось и тысяча две и 30 40 тысяч. На случай дождя зрители являлись в театр с одеяниями, а когда разражалась буря и спектакль прекращался, зрители прятались в особых пристройках (портиках), строившихся сзади театра.

Сцена подразделялась на четыре части:

Сцену площадка для игры.

Просценум (—площадка перед сценой).

Арьер-сцену (место под сценой для переодевания; здесь же находились машины).

Парасцену (боковые пристройки— сборное место для хора и актеров).

Пространство между сценой и амфитеатром называлось *орхестра*. Орхестра часть сцены. Примерно середина этой орхестры, где тенцевал хор, без которого представления не делались, называлась *конистрой*.

Крыши нет, зрителей десятки тысяч. Неужели же чтонибудь слышно?— неизбежно спросит русский читатель, привыкший слышать в родных театрах шорохи, разговоры, кашель, чиханье, сморканье... Слышно, и настолько хорошо, что зрители греки улавливали неправильные произношения даже отдельных слов. Как это достигалось? Очень просто: 1. При выборе места под театр учитывали, нет ли здесь условий, которые препятствовали бы движению звуков. 2. Кроме того (в каменных театрах) вделывали особые предметы, усиливающие звук. 3. Актеры играли в масках, у которых рот устранивался как рупор.

## Декорация.

В греческом театре много было условного. Входы справа от зрителей обозначали приход из за границы, а слева из родного города или гавани. В среднюю дверь входили главные герои (боги, цари). Если мысленно представить греческую сцену— она напомнит иконостас нашей церкви, в котором три входа. Задняя декорация обозначала местожительство героя, боковые декорации (их называли периакты) место действия. Декора-

ции рисовали на досках, для трагедии изображали большие здания с колоннами и статуями; для комедии же, чаще всего, площадь города между частными простыми домами. Принято утверждать, что сцена украшалась декорациями со времени появления Софокла. но Витрувий сообщает что „во времена Эсхила живописец Агафарх устроил сцену и что он оставил о ней сочинение, которым позже пользовались философы Демократ и Анаксагор при составлении своего описания перспективного изображения строений в сценической живописи“ (Лукомский, Старин. театры, 95). Ясно только одно: декорациями при всех постановках стали пользоваться не позднее появления Софокла, но очевидно начали применять их гораздо ранее.

Занавеса не было. Разнообразны были машины: одни, поставленные у главных входов, изображали (имитировали) шум моря; другие, были поставлены под сценой для демонстрирования явлений богов, то опускающихся с небес на землю, то поднимающихся с земли на небеса.

## Маски. Котурны. Костюм.

Греки все предусмотрели. Имея пред собой многих зрителей, часть коих, естественно, сидела далеко от сцены, надо было зрелище устраивать так, чтобы всем было хорошо и видно и слышно. Лица актеров вначале красились, дабы 1) подчеркнуть желательное выражение, 2) оно было видно далеко. Затем ввели маски (личины), по идее Херила. Эти маски заменяли мимику лица. Делались они из листьев и лубка, позднее из кожи и воска: из-

готовление масок было доведено до совершенства и огромного разнообразия. Рот делался на подобие рупора, который изнутри отделявали металлом медью или серебром, чтобы усилить резонанс. Маски были мужские и женские, для трагедии и комедии особые; пастушьи, входившие в сатирические представления, любимые простым народом: маски для божеств, царей, рабов, молодых, пожилых, старых, и т. д.

Маска — это целый чехол на голову: лицо и волосы, вернее искусственная голова. Были маски с особыми атрибутами: для Аргуса с сотнею глаз (все вижу, все знаю), с оленьими рогами (для Актеона), полумесяцем (для Дианы), с змеями (для еврипидов). Были маски, дававшие точную копию всем известных лиц, исторических и политических деятелей; иные маски были сделаны так, что один профиль говорил о радости, другой о горе, стоило только повернуться актеру.

Иногда по ходу пьесы актер должен был менять свое выражение настолько, что нужна была другая, соответствующая маска. Во время представления актеры меняли маски еще и потому, что в пьесах героев было 5, 6 и более, а актеров допускалось только 3. Были женские роли, а их играли тоже мужчины — и все те же трое. Обычно один актер играл несколько ролей, меняя костюм, маску и изменяя голос. Вот почему маски необходимо было иметь в большом количестве и выборе. На ноги надевалась высокая обувь (котурны), чтобы человек-актер стал высоким, а не был смешон, при маленьком росте с большой головой (маской). Руки удлинялись особыми перчатками. Костюм был обычно длинный, почти до

полу. В таком костюме трудно двигаться. Движений поэтому было очень мало.

Недостаток движений греческий актер возмещал частой сменой маски, костюма и телоположением на сцене.

## Исполнение.

Сюжет пьесы обычно брался из сказаний о богах, часто из поэм Гомера. И то и другое зрителю было хорошо известно, по крайней мере в главных чертах. Музыкально зритель был воспитан весьма высоко. Волей-неволей актер должен был очень много работать, чтобы 1) подчинить внимание зрителя необычайно талантливым исполнением. 2) сохранить за собой почетное право выступать на сцене и впредь. Плохая пьеса не допускалась к постановке—для нее не давали хора и театра; да хорошие актеры не стали бы играть в дурной пьесе. Таким образом отбор пьес был крайне строгим, но и автор, особенно известный, влиял на судьбу актера: автор давал свою пьесу в руки надежных, талантливых актеров. Чтобы верить в победу, автор должен был изумить требовательного зрителя красотами языка, умелым выбором сюжета, поэтической разработкой его.

Актер же, чтобы получить награду или даже боясь провалиться, считал обязанностью своей готовиться к своей роли долго и упорно: перед спектаклем актеров подвергали строгому испытанию. На спектакле каждый актер должен был отдать исполнению все знание всю душу, все вдохновение. Иначе позор и недоверие! Одного не верно сказанного слова зритель не терпел. Ко дню спек-

такля актеры готовились чуть не год: трепеща в своей душе. Зато удача вполне вознаграждала их. Удостоиться рукоплесканий амфитеатра и похвал театральных судей—честь высокая! Можно даже попасть на доску, которая передаст потомству, что там-то, такой то актер превосходно сыграл такую-то роль. После хорошего исполнения уже легко было попасть в доверие лучших трагиков, лучших актеров и удостоиться чести играть в других, более мелких городах по приглашению.

Форма исполнения была *близка к пению*; греки читали со сцены на-распев. Иначе не было бы гармонии между актером и хором, который пел и танцевал—вернее делал красивые, стройные переходы, то частями хора, то полухориями с одного места сцены на другое. Пению и пляске хора аккомпанировала музыка (на флейтах и кифирах).

По ознакомлении с Эсхилом, Софоклом и Еврипидом, можно будет поговорить и об остальных особенностях греческого театра, особенно о том, как строилась трагедия.

---



## Э с х и л.

Истинным отцом греческого театра надо считать Эсхила. Его трагедия „Прометей“ поразительна по глубине содержания и простоте и художественности формы. Уступая Прометею, величественны и остальные, сохранившиеся до нас трагедии Эсхила, особенно „Агамемнон“. Эсхил ввел второго актера и тем значительно ограничил роль хора, в интересах усовершенствования трагедии.

Эсхил родился в 525 году до Р. Х. и прожил 69 лет. Впервые он выступил на сцену в 500 году, а в 485 одержал первую победу. Затмив славу Херила и Фриниха, Эсхил до выступления Софокла, т. е. до 467 г. один царил на афинской сцене. Всего в жизни он одержал тринадцать побед, а пьес написал 90, из коих сохранилось только 7.

Воин и патриот-гражданин в лучшем смысле этого слова; выдающийся поэт, актер и режиссер, Эсхил хорошо знал современную ему жизнь и сцену, идеалы зрителя и мечтания лучших людей. Его трагедия „Персы“ прекрасный образец терпимости и спокойного величия афинян. „Прометей“ является олицетворением их внутренней душевной свободы, независимости от чего-бы то ни было и огромной нравственной силы. И действительно, что могли сделать с талантливостью, культурностью и отвагой греков персы, чуть не во сто раз превосходившие их численно, но варвары?

В творчестве Эсхила легко почувствовать его гордую и возвышенную душу: глубокое религиозное настроение и любовь к красоте, а также без труда вдумчивый читатель найдет его любовь к величию мечты и желаний, к божественно-смелому порыву, к бесстрашным поступкам. Проще: Эсхил воплотил в себе все основные качества своего народа. Любовь Эсхила к нравственной силе и одновременно торжественности очевидны. Все эти свойства и есть неотъемлемые черты афинян.

У греков было в обычае любить землю своих отцов, а стало быть и свою землю. *как религию*, и повиноваться своей земле, *как Богу*. Еще было в обычае греков—искренно вступать в соревнование друг с другом, кто больше принесет усилий и жертв ради родины? Эсхил не только знал это, но и следовал этим, своего рода, заповедям. Он участвовал в великих сражениях и, говорят, пребывание в армии ставил чуть-ли не выше своего поэтического дарования. Умирая, Эсхил завещал отметить на своем надгробном памятнике что он *воин*. Как воина, история не знает Эсхила: ничего отличного в этой области он не совершил, но как гениального поэта — Эсхила — человечество никогда не забудет. Да и сам он в глубине души несомненно высоко ценил свое поэтическое дарование; „победу“ Софокла, Эсхил считал несправедливой — выбор Софокла он усматривал не в пресвосходстве таланта молодого поэта, а в давлении „сильных мира сего“.

Таково первое горе Эсхила.

Второе горе разлучило Эсхила с родиной: его обвинили в раскрытии религиозных (элевсинских)

тайн; этого он не мог перенести и уехал в Сиракузы.

Знаток волшебной силы сцены, Эсхил в своих произведениях старался воздействовать и на зрение и на мысль зрителя.

Ему же приписывается выдумка масок и котурн; улучшение костюмов и декораций.

Теперь познакомимся с его произведениями.

## „Персы“.

От 500-го, примерно, и до 449 года тянулась борьба между греками и персами. Разгар и напряженность этой борьбы падают на первые двадцать лет, когда греки одерживают ряд таких блестящих побед, что персы сами перестают верить в свою победу над греками. Как раз в этот период и начинает творить Эсхил. Понятно поэтому, что для одной из первых трагедий он взял войну.

Как же он подошел к такой теме? Место действия, столица Персии — Сузы, перед дворцом около могилы Дария, покойного царя Персии. Все действующие лица — персы.

Пьеса начинается с пролога, который исполняет хор, составленный из старцев.

„Страдает душа от предчувствий дурных,  
За возврат опасаясь владыки-царя.

И за войско с добычей богатой возврата...

... Цвет всей персидской земли собрался

И пошел на войну:

И вся Азия плачет о детях своих,

Изнывает в тоске, а родители их

И их жены считают идущие дни,

Ужасаясь, как тянется время“.

Эсхил остановился на горьких переживаниях врага.

Войско персидское велико и закалено в борьбе. Войну персы ведут с благословения богини-судьбы. Их враг — греки, до смешного малочислен. Но почему-то 'всех одолевает тоска и „страдает душа от предчувствий дурных“.

К старцам приходит царица Атоса---и тоже в тревоге. Она видела страшный сон, который является плохим предзнаменованием.

„Мне виделось, две женщины предстали.

В наряде пышном. взору моему:

Одна—в персидском платье, а другая

В дорийском!..

И вижу я во сне, что между ними

Вдруг спор зашел о чем-то“...

Старцам понятна символика сна: две женщины значит две страны,—Персия и Греция.

Дальше сон рисует, что Ксеркс, царь Персии, усмиряет этих женщин. Он впряг их в колесницу, ярмо надел. и поехал. Но женщины понеслись и Ксеркс упал. В этом сне царицы хор видит основание для своего дурного предчувствия. Стало быть надо скорей принести жертвы богам и в горячей молитве просить покойного царя Дария (отца Ксеркса) выслать покинутой им стране (Персии), счастье.

Царица заинтересовалась врагом: кто он?

.. Никому они не служат и *ничьи они рабы* — отвечает хор.

Как, у них нет царя, они вольны? Да разве такие люди могут выдержать серьезный натиск царских войск?

Хор вынужден напомнить царице недавнее страшное поражение персов.

Так, что славные разбиты вовсе Дария войска!

В этот момент является *вестник*—это непремное лицо в каждой греческой трагедии. Вестник как-бы заменяет те события, которые должны произойти на сцене.

— О, персы! Все погибло войско наше!

Не помогли нам стрелы: все погибло

В морском бою подавленное войско.

Хор-старцы в душевном смятении. Где выход теперь? А царица мучится за мужа—Ксеркса, жив ли он?

Вестник спешит передать о чудесах храбрости и хитрости врага, (греков). Он обещал *бежать* от персов, а вместо этого *ринулся вперед* с такой ободряющей песнью:

Вперед, сыны Эллады.

Спасайте родину, спасайте жен.

Детей своих, богов отцовских храмы

Гробницы предков: *бой теперь за все!*

Этот клич эллинов—смертный приговор для персов. Наступая, персы не щадили на земле врага ничего: ни жен, ни детей воинов, ни могил предков, которые религия заставляла всегда охранять, ни храмов богов, во имя любви к коим греки были способны на что угодно. Могли-ли оставаться безучастными и боги Греции? Греки спокойно верили, что как-бы не было им трудно, но боги с ними; за них, а следовательно бояться нечего: все равно враг будет сломлен.

Вестник беспощадно продолжал:

— Но если-б целых десять дней

О бедах я рассказывал, не мог-бы  
Я перечислить всех тебе!

Погибли флот, доблестные вожди, молодые поколения. Царь Ксеркс от горя разорвал на себе одежды.

Причину этой катастрофы, разразившейся над Персией, Эсхил видит в гневе божием за их жестокость, забывчивость законов богов.

Убитые горем персы начинают молиться; в их душах страшное сожаление, что нет теперь великого царя Дария. Уж он-то бы не поддался врагу, не опозорил страну. Но появляется тень Дария и говорит:

Вторгшись в землю эллинов, они (персы)  
Бесстыдно грабили богов кумиры  
И предавали храмы их огню...  
Зло совершив, и терпят зло они.

Но одновременно Эсхил подчеркивает и застарелость гражданских форм, а стало быть и их вред. Поражение всегда ведет к реформам; поэт вкладывает в уста персов же утешительную мысль:

В Азии больше не будут  
Жить по персидским законам...  
Сила погибла царя...  
Смертных язык разнузданся.  
*Ставши от нас свободным*  
Может народ не стесненный  
Все говорить что захочет...

Религиозный, свобододлюбивый и образованный грек—Эсхил осудил в персах варварство, рабство, и необразованность.

## „Агамемнон“.

Место действия—Аргос. Время—мифическое, сказочное: момент взятия Иллиона. Площадь перед дворцом.

Пролог состоит из двух частей: монолога стража и песни-рассказа хора.

Стражу приказано зорко наблюдать за сигналами, по которым можно определить результат борьбы Агамемнона с врагами.

Наконец-то, блеснул огонь счастливый  
вестник.

„Ты доброе приносишь нам известье.  
Привет тебе, блестящий свет в ночи  
От радости готов составить хоровод“.

Является хор, вспоминает начало войны. Орлы указали дорогу к троянцам. А орлы — значит, атриды, греки. Затем орлы растерзали зайчиху — значит Троию. Но вот беда: богиня Артемида враждебно относится к Агамемнону — как смел он убить когда-то любимое ею животное — лань.

И вот теперь, во время похода Агамемнона, Артемида остановила ветер, который гнал парусные суда Агамемнона, и потребовала искупительной жертвы: родную дочь Ифигению.

Пред Агамемноном встал вопрос — что важнее: военная честь, слава, родина в целом или дочь?

Ставя интерес родины и ее честь выше личных благ, Агамемнон после некоторой внутренней борьбы принес в жертву родную дочь.

— Он решился на жертву богине принести  
Дочь родную на пользу войны,  
Чтобы путь был открыт кораблям для войны,  
Начатой из-за братней жены.

Но принося дочь в жертву, Агамемнон должен был обезопасить себя от ее проклятий, т. к., по верованиям греков, проклятие всегда действует. Уста дочери отец приказал завязать. Но обезопасить себя от гибели не удалось: за дочь стала мстить жена—Клитемнестра.

Свою месть она таила в душе. Когда от Агамемнона пришел вестник, Клитемнестра наказывала с ним мужу:

— Скажи ему, что он по возвращеньи  
Найдет такую ж верную супругу...

Агамемнон приезжает. Хор как будто предчувствует беду, но не понимает, откуда она придет? Хор находит, что избыток личного счастья Агамемнона и его жестокости с врагом не могут быть угодны богам. Но хор далек от того, чтобы в Клитемнестре заподозрить оружие наказания. Эсхил вкладывает в уста хора мудрый вопрос, целесообразно-ли было начинать жестокую войну из-за ничтожных причин?

— Что, конечно, неумным казался,  
Что такое ты мог предпринять:  
За Елену повел ты дружины,  
Столько храбрых увел за собой  
В бой смертельный увлек безрассудно.

Клитемнестра приказывает—украсить путь во дворец особенно роскошно, дабы ее муж и герои страны видели любовь царицы.

Агамемнон смущен.

— Я не желаю, чтоб передо мною,  
Как перед варварским каким царем,  
Все ползало вокруг, и все кричало  
Пронзительно, а самому идти  
По мягкому пути из одеяний.



Но Клитемнестра. устилая землю дорогими пурпурными материями, которые лишь в особо торжественных случаях надевали на себя; знала, что делала.

— И многих я не пожалела-б тканей,

Чтоб только *жизнь* тебе и *душу* сохранить— говорит она, видя колебания Агамемнона. Он уступает: не догадываясь, что в словах Клитемнестры есть намек на загубленную душу царя, с одной стороны в жестокости к дочери, за которую мать мстит, и за внимание к красавице пленнице Кассандре, которую царь только что привез с собой.

Агамемнон уходит во дворец в сопровождении радостной жены; туда зовут и Кассандру, которая предчувствует свою гибель и сопротивляется.

— От радости с сияющим лицом

Та Фурия в душе, что как собака льстила  
Проклятая, готовая сгубить.

Она решается. Она убийца мужа  
говорит Кассандра. Но ей, как пленнице, спасенья нет. Клитемнестра убивает своего мужа, едва усадив в ванну, и затем зовет Кассандру, чтобы и ее убить.

Затем Клитемнестра выбегает на сцену к хору и говорит:

— Свершила дело я—не запираюсь!..

Мало того, она счастлива.

...Я торжествую!..

Хор в недоумении. Ведь только что жена-царица так ласково встречала мужа. Клитемнестра в свое оправдание говорит, что такая смерть Агамемнона—лишь результат его *жестокой*, несправедливой деятельности.

— И кубок доверху налив бедами  
Проклятыми, *сам пьет* по возвращеньи!

Итак, даже в судьбе популярнейшего и любимого героя, Эсхил осмеливается найти законные причины для гибели — возмездие. Елена прекрасна — спора нет. Но надо-ли было из-за нее вести народ на поле битв? Быть может, Эсхил не прочь осудить Агамемнона и за гибель дочери?

„Агамемнон“ только 1-я часть задуманного поэтического произведения из трех частей — трилогии, имя которой „Орестейя“.

### „Хоефоры“.

Это вторая часть названной трилогии. Время, которое рисует эта трагедия лишь несколько лет спустя после смерти Агамемнона, власть коего присвоил, узурпировал, двоюродный брат его — Эгисф, женившийся на Клитемнестре. Главными действующими лицами в „Хоефорах“ будут Орест и Электра — дети покойного Агамемнона. По законам религии греков, пролитая кровь должна быть отомщена: мстителями за отца являются дети: Орест — активно, и Электра пассивно.

До сих пор Орест жил вдали от дома, Электра же имела несчастье видеть и пережить смерть отца, новую свадьбу матери и ее счастье с новым мужем.

Время от времени и Клитемнестру мучила совесть. Вот раз она видела дурной сон — будто родила она дракона. Смятенная душа искала успокоения. Дойдет-ли до богов и молитва ее грешницы? Клитемнестра попросила Электру принести жертвы и возлияния за мать на могиле Агамем-

нона. Электра пошла, но не в силах была молиться:

— Что мне в мольбах родителю сказать?  
Ужель сказать, что это принесла я  
Любимому от любящей супруги  
От матери моей? О, я не смею!—

Электра полна ненависти к матери. И вместо молитвы за нее, взывает к отцу:

— О, сжался надо мной  
И над Орестом милым, помоги нам  
В твои чертоги снова возвратиться.  
Теперь же мы, как проданные, бродим  
У матери рабы.

Таковы помыслы Электры на могиле отца. Здесь она неожиданно нашла следы и волосы. Кто-б мог еще быть на могиле? Оказывается на могиле был Орест, вскоре подошедший к сестре.

Электра призывает Ореста преследовать мстью мать, на что толкает и религиозный закон, и любовь к отцу, печаль по нему, и лишение наследственных прав.

— Ту мать, что мне по правде ненавистна.  
Все, все повелевает мстить  
И бога повеленье, и великий  
Плач по отце, великая печаль.  
Лишение наследства...

И вот между братом и сестрой происходит уговор—мстить матери! Орест является в родной дворец, как странник, который будто-бы принес горестную весть о гибели Ореста. Таковую весть новый царь должен выслушать лично. Но вместо ожидаемой вести о гибели Ореста, получает от него смерть.

Затем Орест встречается с матерью, которая узнала в страннике сына. Она стала молить Ореста пощадить ее, напоминая, сколько было усилий потрачено на воспитание и сохранение его жизни. Надо же иметь сострадание и жалость к матери!

— Иди. Возле того хочу тебя убить.

Его отцу ты предпочла живого

С ним ляг ты мертвая!

Так Орест отомстил за смерть отца. Но ведь кара за пролитую кровь, особенно когда принесены проклятья, неизбежна. А мать, умирая, прокляла Ореста. Он должен знать, как мрачна отныне станет его жизнь.

Орест обрекает себя на самоизгнание, преследуемый „собаками-фуриями“, духами, которые мстят ему за матереубийство.

Дальнейшая судьба Ореста рисуется в третьей части трилогии— „Эвменидах“ (или „Эринниях“).

### „Эриннии“.

Эриннии преследуют Ореста. А Аполлон защищает его.

Беги, беги и духом ты не падай..

Ты матереубийство

По моему велению совершил.

Афина также берет под свое покровительство Ореста. Орест укрывается в ее храме. А затем, по указанию Афины, над ним свершается суд, который составлен из самых лучших граждан.

Сам Аполлон защищает Ореста.

— Мать не творит дитя и не рождает,

Но только, что посеяно, питает.  
Творит отец!

Голоса судей разделяются поровну, но Афина свой голос отдает Оресту и он—

„В кровавом деле чист от обвиненья“.

Агамемнон убит; его преступленья: гибель молодых поколений в войне за женщину и принесение в жертву родной дочери. За его кровь погибают Клитемнестра и Эгисф. Но Орест, проливший кровь матери—*оправдан*.

Зелинский об этом произведении Эсхила пишет:

„Нас предание об Оресте-матереубийце интересует... исключительно как носитель одной из важнейших и величайших нравственных идей—*идеи оправдания преступника*“.

В целом эта трилогия, по мнению некоторых, символизирует историю кровавой мести в Греции. До эпохи цивилизации заплатить за смерть смертью было требованием религии. Рост нравственности в человеке привел к тому, что пролитая кровь могла быть возмещена жертвой, штрафом. Иначе сказать откупом, вместо искупления. А затем был введен *суд старейших* граждан, мудрейших.

„Ищи себе опоры и оправданья, человеческая личность. во мнении совокупности лучших из равных тебе“.

Об Эсхиле в истории Круазе сказано: „Каждая трагедия или каждая трилогия сделалась драматическим воспроизведением какого-нибудь великого определения судьбы, и задуманная таким образом, она стала способна будить не только мысли, но и чувства“.

Я останавлиюсь еще на одном и самом величественном, что есть в драматической литературе мира, произведении — „Прометей“.

Но прежде скажу несколько слов об особенностях в творчестве греческих трагиков: пересказанные трагедии уже дают возможность вставить это небольшое замечание, дабы при дальнейшем пересказе у читателя возникало больше интереса к внешней форме трагедии, а равно и к развитию идей.

Все греческие поэты писали *стихами*: ни одной трагедии нет в прозе. Чистота и музыкальность языка были правилом, нарушение которого не в интересах любого большого таланта. Пьесы писались обыкновенно в трех частях. Вот так, как создана Орестейя Агамемнон, Хоефоры и Евмениды. Сюжет один; во всех трех пьесах рисуется судьба дома Агамемнона. Последовательно гибнут Ифигения, Агамемнон, Клитемнестра, безумно страдает Орест и Электра. Каждая часть в отдельности, однако является самостоятельным произведением. И в то же время, каждую часть можно рассматривать, как отдельный акт единой трагедии. Деления пьес на действия у греков не было, хотя при желании можно и разложить каждую часть трилогии на особые действия, по примеру современных пьес. Каждая трагедия непременно начинается *прологом*, который можно назвать вводной частью ко всему произведению. Пролог бывает, как монолог, когда выступает одно лицо, и диалог, когда выступают двое, или когда выступает хор и один актер.

Пролог бывает из одной и двух картин. Хор выступает то вперемену с действующими лицами и

актерами, то вместе с ними. В первых произведениях Эсхила хору отводилось больше половины пьесы, а затем все меньше и меньше.

## „Прометей“.

Аристофан в комедии „Лягушки“, восхищаясь Эсхилом, его же словами в загробном мире говорит: „Не умерла со мною вместе поэзия моя“. Мы, живущие позднее Аристофана более чем на две тысячи лет, можем сказать то же самое: не умерла поэзия Эсхила вместе с его смертью! Она будет жить вечно, пока будет жить мировая поэзия. Но ни одному произведению, кажется, не подражали с такой любовью, как „Прометею“. Шелли и Вяч. Иванов написали своих „Прометеев“. Ни одно произведение не вдохновляло так, как „Прометей“—этот вечный символ гордой, непримиримой борьбы с тиранами. „В этой пьесе Эсхила мы имеем одно из величайших и наиболее живучих созданий человеческого искусства, образец для последующих веков, вызывающий их поклонение“. (Магаффи).

Начинается эта трагедия с того, что две богини, Власть и Сила, ведут узника, Прометея. Сзади их идет Гефест,—бог-кузнец с молотом и цепями. Власть говорит:

— Теперь, Гефест, исполни приговор  
Царя богов: к вершине скал гранитных  
Железными цепями ты прикуй  
Преступного. Венец твой лучезарный—  
Огонь. украв, он людям в дар принес.  
За то его наказывают боги“...

Так вот, значит, в чем грех божественного узника: *из любви к людям* он похитил у Зевса с неба огонь и принес его в дар смертным. Один Прометей тревожился тем, что при дележе благ мира вовсе забыли про людей. Лишь Прометей— их защитник.

Дерзну-ли приковать  
К нагим скалам возлюбленного брата?  
говорит Гефест.

Но, конечно, дерзнет, ибо не осмелится нарушить повеление Зевса. Жалость к Прометею, которую Гефест высказывает— чисто формальная — жалость раба.

Твоя душа томиться будет вечно.  
И не рождался тот, кому дано  
Тебя спасти. Несчастный, вот награда  
Твоей любви и состраданья к людям.

Прометей— символ восставшего против тирании богов, против природы, против земных цепей. *Не вечно* же человек будет томиться в плену; напрасно Гефест пугает Прометея неизбежностью вечно-го томления. Пройдут тысячелетия в неравной борьбе, но кончится одним: человек станет не только смелым, но и свободным. Сколько идолов уже лежит во прахе?

Гефест заковычивает Прометея. А Власть, как будто и так не ясна ее жестокость, говорит, вторя ударам молота по цепям и скалам:

— Так, ударь еще раз. Крепче,  
Чтоб не ушел обманом...  
Возьми осколок стали заостренный  
И грудь ему пронзи...



Закуй и ноги...

Покрепче вбей в них гвозди!

Сделав свое дело, Власть, Сила и Гефест уходят. А Прометей, пригвожденный как Христос, размышляет:

— За что страдания?

Ведь людям стал огонь любезным братом,

Помощником, учителем во всем,

Теперь плачу богам за преступленья.

Огонь, украденный Прометеем, следует рассматривать, как символ культуры. Прометей стоит за знания людей, а следовательно — за свободу человека, за совершенство духа его. Зевс — наоборот, прогив благ в пользу людей: он представитель реакции; Зевс желает всем владеть, держа людей в неведении, в рабстве тьмы и произвола. Эту мысль очень ясно выражает хор из Океанид

„На Олимпе Зевс насильем

Стародавние законы

Святотатственно попрал...

Кто тебе (Прометею) не сострадает

Кроме Зевса? Он один,

Дерзкий, гневный, непреклонный,

Всех богов порабощает!“

Хор (идеальный, лучший из зрителей и представитель народа) прекрасно видит гордую силу Прометея, его свободолюбие; с обожанием глядит на готовность титана страдать за свою волю, но что может сделать хор? Хору ясна великая заслуга Прометея. В героической борьбе с Кроносом, с предшественником Зевса, Прометей-же

оказал услугу небесному повелителю. Но Зевс забыл услуги и предал Прометея.

„От гибели я смертных спас и принял  
Такую казнь за то, что страшно видеть,  
Страшной терпеть...

Еще я смертным дал забвенья смерти,  
Я поселил надежды в них слепые...

Прометей страдает за свою готовность помочь людям. за великую любовь к ним, за то, что он не в силах был даже видеть людские страдания. Прометей и мученик-праведник и герой-борец.

Навещает страдальца и старик-бог Океан. бывший мятежник. Как никто, Океан знает, сколь тяжело бороться с тираном. Но Океан давно сдал свои позиции, поверив в неизбежную победу тирании.

Послушай старика  
Смирись пред Зевсом,—

говорит Океан, узнавший сладость борьбы с сильным и испытывший покорность раба.

Если Прометей смирится, Океан готов похоронить за него пред Зевсом.

Бедный старик, бывший мятежник: он не постиг натуры Прометея, не способного уступить.

— А я терпеть готов, пока Зевес  
Не утолит безжалостного сердца.

Таков ответ величайшего революционера-борца против неба, за счастье земли. Сам Прометей— тоже представитель неба, но это его делает еще привлекательнее: неудивительно то, что раб восстает против господина, как крепостной, скажем против помещика. Красота в том, что сильный

восстает против сильного, во имя любви к слабому и угнетенному. Так восстали лорд Байрон и наши декабристы. Как-же велика трагедия Прометея?

„Смертным дал все, для себя-ничего“.  
Восход светил, закат их. полный тайны,  
Глубокую науку чисел, букв.  
Сложение- и творческую память,  
Великую родительницу муз“.

Мало того: Прометей

-- Поработил людям вольных животных,  
Искусство. знание и мудрость—дал.

И только себя спасти бессилён, как Христос, спасший мир, был распят ничтожными.

Моему страданию нет конца.

*Пока с Олимпа Зевс не будет свергнут.*

С этого момента судьбы Христа, страдавшего за мир, и Прометея, резко расходятся. Христос в Гефсиманском саду, помолясь говорил: „Да будет воля твоя“, а Прометей ни разу не произнес готовности уступить, как желает царь царей—Зевс. Наоборот, он находит утешение в том, что рано или поздно Зевс погибнет.

„Его безумие развенчает его.

Будет сын—посильнее отца“.

И потому всем покорным, всем тайным и явным друзьям Зевса, Прометей говорил:

Так будьте же рабами, покоряйтесь  
И льстите всем богам. А для меня  
Зевс ничто...  
Убить до конца  
Он не может меня: я бессмертен!

Да, именно Прометей—бессмертен. Пусть сам он верил в свое божественное происхождение и лишь потому—в бессмертие. Нам же людям, его бессмертие видится в другом, действительно в вечном значении этого слова: в его бескорыстной любви к человеку и в борьбе—с неправыми.

Раздался гром, блеснула молния и скала вместе с Прометеем обрушилась в бездну. Сгинул Прометей. Но жива идея его борьбы за счастье человека. не умерла идея борьбы с тиранами в любой из областей, не погибла идея борьбы с авторитетом—врагом всего нового, свежего, молодого. Прометея карали за огонь, который он сбросил с неба на землю, ради людей. С тех пор имя Прометея, стало действительным огнем. Когда бы ни прикоснулись к нему живые—загораются и светятся ярким пламенем.

В чем же суть сказания о Прометее, из которого Эсхил сделал такую величественную трагедию? В том ли, что необходимость преступления для человека с огромными, титаническими стремлениями всегда неизбежна? Или в том, что протест против богов не проходит безнаказанно?

Ф. Ницше о „Прометее“ говорит:

„Первая философская проблема с самого начала устанавливает тьмительное, неизбежное противоречие между человеком и богом. заграждая им (противоречием) как каменной скалой, врата каждой культуры“. Лучшее и высшее человек берет в преступлении. Если это так, то неужели так и впредь будет? Зевс положил границы человеческому бытию, сузив их до невероятия. А Прометей сломал эти границы и тем самым как-бы

сузил безграничность Зевса. Где же его преступление? Аль преступление бога перед богом? Но мы, люди, уступим ли Прометея богам и не сделаем ли его нашим великим первым мучеником? Конечно, так: человечество любит Прометея. Его сила, чистота и величие замыслов, его могучая воля и бесстрашие вдохновляли и будут вдохновлять человечество всегда; закаленные в его огне, мы делаемся сильнее.

История пытается доказать, что „Прометей“ Эсхила только одна из трех частей единой трилогии о Прометее. Но остальных двух нет. Все гадания о том, каковы были погибшие трагедии — бесцельны. Также не имеют значения и догадки, что хотел сказать своим „Прометеем“ Эсхил, хотя над этим люди размышляют более тысячи лет. Не помогут в этом вопросе биографические справки из жизни гения и совершенство философии, столь зависимой от субъективности эпохи. Прав Дж. П. Магаффи в „Классическом периоде греческой литературы“:

„Одно кажется мне достоверным, — представление о железной силе судьбы занимало выдающееся место в уме Эсхила, и невозможно было найти более чудесного доказательства этой силы, как в мифе, где даже правитель богов явился ей подвластным и находился, таким образом, в зависимости от своего побежденного, но пророческого врага“.

Остаются еще две трагедии Эсхила: „Просительница“ и „Семеро против Фив“. О последней трагедии будет сказано несколько слов дальше, в связи с рассмотрением „Антигоны“ Софокла. „Про-

сительцы“ же не представляют ничего выдающегося и характерного. Оставим их, тем более, что сделанный мною пересказ отнюдь не освобождает читателя от личного изучения творений Эсхила. Следовательно, тогда и „Просительницы“ должны быть прочтены.

Переводов Эсхила немного. Полностью его ни один переводчик не перевел. „Прометей“ переведен Алексеевым и Мережковским. Но хочется верить, что и Эсхил скоро дождется русского ученого поэта, какие нашлись для Софокла и Еврипида, переведенных и истолкованных в двадцатом веке очень хорошо и полно.

---

## Софокл.

Он словно был создан для обожания. Стройно-красивый, высокий, прекрасного телосложения, с музыкальным голосом и талантом петь, танцевать, играть на лире. Великий писатель, Софокл, очевидно, был и лучшим в свое время творцом музыкальных произведений, ибо для своих трагедий он сам писал музыку. Еще юношей, Софокл управлял народным хором на одном из самых великих торжеств Греции—после победы при Марафоне, а после не раз выступал, как даровитый актер.

„Обаятельность его нрава была такова, что он везде и всеми был любим“. На драматических состязаниях в 467 году, когда Софоклу было 27 лет, его признали первым победителем. Эта первая победа Софокла вдвойне замечательна, ибо побежденным оказался Эсхил. Все великие современники благоволили Софоклу. Голосом Кимона была упрочена в 467 г. слава победителя за Софоклом. Сам Перикл был с ним в тесной дружбе. Счастье сопровождало его всю жизнь. От первой победы до конца жизни он оставался первым на сцене; в 411 году в дни смут и гражданских войн, Софокл был избран членом директории, которая подготовила переход власти из рук демократов в руки аристократов. Но успех аристократов был мимолетным—демократия вскоре смела

их. Великого Софокла, уже 80-ти летнего старца не тронули, словно бы его голова и для врагов была священной. Да и кто бы поверил, что Софокл шел против народа? Пять лет спустя -- в 406 году, Софокл умер.

Всего он написал, согласно исследованию ученых, до 120 пьес, из них 90 трагедий. Но сохранилось всего семь.

Ознакомимся с сущностью главнейших произведений: „Электра“, „Антигона“. „Царь Эдип“, „Эдип в Колоне“.

### „Э л е к т р а“.

В основе произведения знакомый нам миф о матереубийстве. Клитемнестра у Софокла с остатками красоты, надменности и жестокости. Орест блестящий юный человек, всем на восхищенье. В центре Электра -- чистая, во много превосходящая, как человек, свою мать. Плачет Электра о любимом отце.

„Он от матери нашей и друга ее,  
Точно дуб, дровосеком подрубленный, пал,  
Пораженный кровавой секирой в чело“.

Плачет Электра и о свей сиротской доле:

„Без брачных уз, без детей я чахну,  
Слезы без отдыха лью, неутешного  
Горя обузу влача“...

Своих врагов, т.-е. мать и ее второго мужа, убивших отца, Электра презирает.

„Но их я мучу и из их мучений  
Венок отрады для отца сплетаю --  
Если во тьме он чувствует любовь“...



Клитемнестра видит и чувствует ненависть дочери к себе, но бессильна победить ее. Порой мать пробует оправдаться перед дочерью:

„Ведь он

Твой отёц, о ком ты вечно плачешь,

Всех эллинов *бездушьем* превзошел:

Он в дар богам сестру твою зарезал“.

Но напрасно.

Новое, по сравнению с трагедией Эсхила, у Софокла начинается с того, что он заставляет пережить Электру известие о гибели Ореста. Что же теперь? Ведь только на Ореста думала опереться Электра. Весть о его смерти разрушает все ее надежды. Кто теперь отомстит *убийцам* отца?

Лишь увидав, как велико страдание Электры, вестник порадовал ее: жив Орест, брат милый, он перед ней!

„Ведь в одном

Пришествии предстал ты предо мною

И мертвым и живым“.

Дальше идет неизбежное и нам уже известное—Орест убивает мать и ее мужа. Отступление от Эсхиловского изложения лишь в следующем: там умирает сначала Эгисф, здесь первую падает под ударом Ореста Клитемнестра.

Дядя-родич хотел было смягчить гнев Ореста. Но Электра умоляла брата не щадить преступника.

„Ради Бога, брат мой,

Не дай ему словами жизнь продлить.

И то уж вред, что не тотчас злодеев

За их деянье настигает казнь.

Тем и плодится нечестивцев племя“.

Зелинский находит, что „в характере Клитемнестры у Софокла отсутствуют симпатичные черты, могущие отягчать душу сына, как у Эсхила.

Но думается, добрые зерна личности неизбежно искать в тех, к кому рабы относятся сочувственно. Клитемнестра у Эсхила проклинает домашнюю челядь, не спасшую ее от руки сына; у Софокла, наоборот челядь сострадает Клитемнестре. Необходимо сейчас же заметить особенность Софокла — его разрыв с *трилогическим* правилом.

„Электра“ является самостоятельной трагедией, в то время как у Эсхила миф „Орестейи“ развит в трех трагедиях. Каждая пьеса у Софокла становится законченной, самостоятельной драмой, а не частью целого, *трилогии*.

Вторая особенность Софокла в том, что он трагическую вину выбрасывает из пределов пьесы, словно его захватывает только один вопрос — *наказание*. В самом деле, читая Электру, мы также хорошо, как древние греки, должны знать задетый миф в целом, а именно: Агамемнон убит Клитемнестрой, она и ее второй муж, узурпагор власти, убиваются Орестом и т. д.

### „Царь Эдип“.

Царь Эдип, Антигона и Эдип в Колоне, если исходить из мифа, составляют трилогию. Но каждая из пьес вполне самостоятельна. Они даже и написаны не в том порядке, в каком развивается миф. Антигона по существу есть конец содержания мифа, но написана гораздо раньше остальных частей мифа.

Трагедия „Царь Эдип“ начинается с того, что Фиванский народ приходит ко двору мудрого и любимого царя с мучительным вопросом: где же спасение от чумы и голода, поразивших страну? Видно, велико преступление народа, что боги наслали такую беду.

„Мы все с мольбой усердной  
К тебе пришли: найди спасенья путь.  
Тебе ведь внемлет бог с небесной выси,  
Тебе открыты помыслы людей“.

Народная вера в ум царя Эдипа безгранична. В его преданности народным интересам сомнения нет. Боги, видимо, благоволят Эдипу, наградив его мудростью и силой необыкновенными. Значит, надо захотеть, и Эдип найдет виновников бедствий.

Царь избирает привычный путь: пусть пойдет от его имени к оракулу самый верный слуга страны.

„Узнать, какой мольбой, каким служеньем  
Я город наш от гибели спасу“.

Посылается Креонт— первый вельможа и шурина царя. Оказывается, оракул требует отпущения убийце прежнего фиванского царя Лая.

Но разве против этого Эдип пошел-бы, если-б знал убийцу? Теперь, священный долг его найти убийцу прежнего царя.

„Мой долг отныне обнаружить все.  
Достойно Феб и ты, Креонт, достойно  
Заботу о погибшем воскресили,  
Союзником вам буду честным я.  
Служою верным и стране и богу“.

Раздаются звуки марша и затем выходит хор— старцы.

Музыка, и гимны хора как-бы усиливают в зрителе веру в силу божественного оракула и в мощь народа.

„Убийца там, кто-б ни был он. повсюду  
В земле что скиптру моему подвластна,  
От общества сограждан отлучен  
торжественно заявляет Эдип—

Нет в ней ему ни крова, ни привета,  
Ни общей с вами жертвы и молитвы,  
Ни окропления священных уз.

Вы гнать его повинны все, как скверну  
Земли родной“.

По религии греков даже проклятье отца страшно. Приговор же царя, да еще мудрого и любимого звучит как заповедь. Его приказ отовсюду гнать убийцу как скверну—является приговором священным для каждого жителя земли Фиванской. А т. к. каждому ясно, что этот приказ Эдипа вытекает не только из долга правителя перед страной, но и из его великого сердца, преданного интересам народа, то он действует на подданных еще сильнее. Однако, не так то легко найти убийцу, раз он скрывается. Призывают знаменитого вещуна—прорицателя Тиресия: после долгих запытательств тот объявляет, что убийца, которого надо найти — *сам царь Эдип*. Царь ошеломлен: ни единым помыслом он не согрешил против народа.

Стало быть, на Эдипа клеветают? Но кто? Быть может, Креонт выдумал приговор оракула? А Тиресий вступил с Креонтом в союз?

Иначе не могло быть — думает Эдип. И Креонга приговаривает к казни.

Напрасно жена царя, Иокаста желает примирить мужа и брата. Заступничество хора также

не спасает Креонта. Эдип безмерно возмущен и стоит на своем. Стараясь успокоить мужа, по неведению своему, жена вливает в его душу яд.

Тиресий убийцу видит в Эдипе. Но как бы это могло быть? Когда-то оракул предсказал, что Лай падет от руки сына, а сыну его — что он убьет отца. Тогда Лай, боясь исполнения предсказания оракула, малютку сына велел бросить в море... Значит сын и не мог убить отца. Затем Лай был убит разбойниками. Какова же должна быть после этого вера в оракул и в прорицателей? Юкаста доказывает, что огорчаться Эдипу незачем. Эдип задумался: когда-то и ему оракул предсказал не доброе: он убьет отца. Боясь этого, Эдип покинул родной дом отца и спасся от греха. Но Эдип не знает следующего обстоятельства: слуга Лайя пожалел ребенка, не бросил его в море, а отнес в другое царство, где отдал первому встречному. По счастливой случайности, ребенок попал к бездетному царю Полибу и рос у него, как родной сын. Это и был Эдип. Когда же он услышал приговор оракула, что убьет отца и женится на матери, бежал из дома; идя без всякой цели, встретил в пути, на перекрестке, важного вельможу в сопровождении нескольких рабов. За оскорбление Эдип убил этого вельможу. Но то был его родной отец. Таким образом, отец и сын, спасаясь от ужасного предсказания, волею Бога — пришли к нему. Эдип продолжал далее свой путь и пришел в Фиванскую землю, где он за особые услуги государству и мудрость стал царем и женился на вдове-царице, фактически на родной матери.

И вот теперь, когда Тиресий обвинил Эдипа в убийстве Лайя, он невольно вспомнил свое убийство неизвестного путника. Дальше, желая подорвать авторитет оракула, Иокаста кончила свою речь так:

„И что ж случилось? Лай у распутья,  
Где две дороги с третьей сошлись,  
Разбойниками был убит чужими“.

Снова вспомнил Эдип свое убийство. Да, там было две дороги. Он вздрогнул от ужасного предчувствия, но все еще искал иных настроений.

Является вестник и сообщает о смерти Полиба, которого Эдип считал родным отцом и от которого бежал, ибо боялся исполнения предсказания оракула. Теперь Эдип зовут занять престол отца. Эдип все еще боится: ведь там родная мать: вдруг оракул прав, хотя в части: Эдип женится на матери. Старый вестник спешит успокоить:

„Нет общей крови у тебя с Полибом“.

*Как?*

Вот когда Эдипу сообщают всю правду: и то, как родной отец хотел бросить его в море и то, как Полиб приютил и воспитал Эдипа, словно родного. Теперь Эдип понял весь ужас своего положения.

„Свершилось. Весь ужас на-лицо.

О, свет! В последний раз тебя я вижу:

Несчастьем мое рождение было,

Несчастьем—подвиг и несчастьем—брак“.

Катастрофа после этого происходит очень быстро. Иокаста, жена и мать Эдипа, немедленно повесилась, а Эдип выколол себе глаза. Мало этого — Эдип не мог забыть собственных проклятий против убийцы Лая.



Эдипа—не является-ли символом, намеком на раннюю гибель Перикла, любимого правителя?

„Из этих трех образов—Перикла, чумы, Аполлона—Софокл соткал свою трагедию, дав афинянам чистую и свободную от всех посторонних примесей греха и возмездия трагедию рока“. (Зелинский).

Свершая убийство отца и женись на матери. Эдип разве знал, что он делает? Нет, а как беспощаден он был тем не менее к себе. Красива была жизнь Эдипа и благородна его гибель.

Кудрявцев о нем говорит так.

„Под тяжестью вины неотвратимой и ничем неизгладимой. разорвав связи со всеми надеждами, даже с самой мыслью о каком либо счастье или хотя бы только в погоне жизни, он сохраняет столько самообладания, столько воли над самим собою, что переживает смерть жены и остается жить один, не имея даже отрады поделиться виновным сознанием с единственной соучастницей своей вины: он оставляет себе эту жизнь в очищение от прежней“.

Что будет дальше с Эдипом? О дальнейшей судьбе его, вернее уже об его конце говорит

### „Эдип в Колоне“.

Старый. слепой, забывший все земные блага, ведомый родною дочерью Антигоной, Эдип заходит в чужую страну.

„Куда пришли мы? Как зовут страну.

Кто в ней живет? Кто бедному скитальцу

Предложит скудной милостыни дар?“



Граждане земли, на которую вступил Эдип, узнав об его прошлом, ужаснулись, как можно терпеть такого грешника.

— „Нашу землю покинуть обязан ты,

Чтоб не обрушилось

На нас проклятье бога“.

Но Эдип так много страдал за свои грехи, что его считать преступником уже нельзя.

„—Я освещен и просветлен страданьем,

И счастлив будет мой приход для вас“.

Но таково мнение самого Эдипа; народ же не вправе его терпеть. Решили послать за царем. Промежуток времени, которое потребовалось для приглашения и прихода царя, трагедия посвящает судьбе детей Эдипа. Всего их было четверо: две дочери и два сына. Старшая—Антигона всегда при отце. Исмена при дяде Креонте, а сыновья Полиник и Эгеокл ведут борьбу между собой из-за отцовского престола.

„Сначала в рвении праведном Креонту

Они престол хотели уступить,

Спасая град от пагубы старинной,

Что твой несчастный обуяла род“ —

сообщают Эдипу о сыновьях.

Но вскоре братья сами „за царский ухватились венец“. Младший брат захватил власть и выгнал старшего—Полиника. Последний ушел в Аргос, женился там, набрал дружину войск и решил выступить против родного брата.

Оракул обоим братьям предсказал одно: спасен будет тот, в чьей земле будет находиться могила Эдипа. Но вести о борьбе между братьями за отцовский венец, не тронули Эдипа. Он не встал на сторону ни того, ни другого.

Наконец, является престарелый Фесей, афинский царь. Может-ли он отказать Эдипу в гостеприимстве, нарушая божеский закон любить и жаловать гостей? Конечно, нет. Но не напрасно примет Эдипа Фесей.

„Пришел я с даром: собственное тело  
Несчастное тебе принес я. Знаю  
Что не роскошен с виду этот дар:  
Не красотой важен он, а пользой“.

Успеваает прибыть и Креонт, которому ради пользы государства важно увезти Эдипа в свою землю, когда-то родную Эдипу.

Но поздно. Эдип не желает вернуться домой — слишком тяжелы воспоминания прошлого.

Креонт однако готов даже силой увезти Эдипа. Он уже схватил его дочерей. Увы, царь Фесей не разрешит насилия над гостем.

„Ты не уйдешь от этих мест, покуда  
Похищенных мне дев не возвратишь“.

Креонт должен уступить. Отвергнув мольбы сына Полиника встать на его сторону и следовательно не жалея о гибели ни того ни другого из сыновей, Эдип нежно простился с дочерьми. Чувствуя близость своей смерти, он ненадолго уединился с Фесеем, чтобы передать ему свой завет охранять могилу Эдипа, а затем отошел одиноко и исчез неведомо куда.

Слуга рассказывал об этом так:

„Сел он, снял  
Лохмотья ветхие и крикнул девам.  
Ему воды текучей принесли...

Потом позвал дочерей.

„Дети, час настал мой ныне  
Уже нет у вас отца: прошли на веки

Для вас ухода тягостного дни.  
 Не мало мук я причинил вам, знаю —  
 Одним лишь словом испуплю.  
 Такой любви не встретите нигде вы,  
 Какую к вам родитель ваш питал“.

Что характерного надо отметить в этой трагедии?

То, что для Эдипа стало дорого только высшее благо в мире: чистая любовь друг к другу, бескорыстная. Потому то Эдип не пожалел ни одного из сыновей: у них вражда ради короны, ради тщеславия, так и пусть враждуют. Эдипу это не нужно. Его могилу будут считать священной. Даже земля приютившая его тело, будет счастливою. Чиста и могуча любовь Эдипа к дочерям.

Креонт нарисован, как честный чиновник. Для земли, в которой он служит, важно было-бы иметь могилу Эдипа. И потому не добром, так силой Креонт готов был привести Эдипа.

Я не пойму Зелинского, когда он говорит: „Если отвлечься от внешности фабул и заглянуть в смысл трагедии, то придется признать, что „Эдип в Колоне“ не продолжение „Царя Эдипа“, а стоит параллельно с ним, опровергая и упраздняя его“.

Ведь в обоих трагедиях отрицается виновность Эдипа.

„Свои деяния, если молвить правду, я претерпел скорее, чем свершил“ — говорит сам Эдип. Этими словами Софокл безусловно связывает главных героев обеих трагедий, как два куска единой судьбы. Нетрудно связать обоих Эдипов, как два момента единой жизни, и внутренне. Почти святость личности, какую мы чувствуем в Эдипе колонском, только результат безумных страданий,

длительного внутреннего очищения в прошлом. За что? За то, что случилось благодаря стечению случайностей. Эдип был обманут в доме Полиба, которого считал за родного отца, обманут судьбой, женившейся его на родной матери.

Состарившийся Софокл должен был понимать и глубоко любить состарившегося Эдипа. Он должен был признать, что *самонаказание* Эдипа превышало его вину.

„Прошли года, остыл душевный дар,  
Я понял, что раскаяньем безмерным  
Жесточе жизнь разрушил я свою,  
Чем юности моей грехом невольным“.

Нет и в „Эдипе Царе“ и в „Эдипе Колонском“ Софокл видел одну личность и про одну личность написал две великих трагедии. Вот, брошенный младенец—Эдип, но спасенный друзьями человеческой жизни; вот он верующий, сильный и мудрый уходит из родного дома, чтобы не свершить преступления, но словно для него и вышел. Если бы Эдип *менее верил* в оракул и в богов, то м. б. не убил-бы отца. Если бы он дал срок продумать свою виновность, то б. м. не выколол бы себе глаза, чтобы не быть достойным видеть божий свет.

Еще более поразительно суждение об Эдипе знаменитого Эрв. Роде, слова которого я беру у того же Зелинского: „Неправильно думать, будто усугубленная добродетель доставляет Эдипу бессмертие в назидание и утешение другим, таким же добродетельным. Мы видим его безвинно страдающим, да, но и ожесточенным в его раздражительно-резком темпераменте, мстительным, неумо-

лимым и полным самомнения, не просветленным испытанными несчастьями, а одичалым“.

Тысячу раз прав Роде, что в подавляющем большинстве случаев „несчастье и нужда не просветляют человека, а понижают его благородство“. Но нет правил без исключения. История подвижничества говорит за это.

Гораздо глубже понял Эдипа Фр. Ницше: „в Эдипе в Колоне мы находим ту же радость. но внесенную в бесконечное просветление; удрученному чрезмерностью бедствий старцу. который во всем, что с ним случается, представляет исключительно страдательное лицо—противопоставлена неземная радость, нисходящая из божественной сферы и указующая нам, что герой в своем чисто *пассивном* отношении достиг своей высшей активности, простирающейся далеко за пределы его жизни, между тем как вся сознательная деятельность и стремления в прошлой жизни привели его к пассивности (изд. 1912; стр. 77). „Софокл в своем Эдипе прелюдируя запекает победную песнь *святого*“ (там же, 80).

В самом деле до великого перелома—до момента самоослепления, Эдип смел, решителен, силен. Узнав предсказания оракула, он желает уйти от судьбы. Гордый, смелый и мудрый, он занимает престол по свободному избранию народа. А после самоослепления Эдип как бы не видит смысла в борьбе с судьбой—он покорно страдает. Если сравнивать с мощной, божественной силой Прометея, то конечно Эдип тускнеет. Но сравните его с человеком, и красота души Эдипа засияет ослепительно ярко.

## „Антигона“.

Антигона относится к тому же мифу о доме Эдипа. Главные действующие лица — Антигона, дочь Эдипа, и Креонт, ее дядя, теперь царь фиванский. Братья Антигоны — Этеокл и Полиник погибли на поле брани, где они боролись за престол царя. Судьбу этих братьев воспел Эсхил — в „Семеро против Фив“.

Трагедия начинается прологом Антигоны, которая говорит сестре Исмене

„Тяжелые прожлятя  
Над семенем Эдипа. И при нас  
Им, видно, всем свершиться суждено.  
Казалось-бы, и горя, и бесчестья,  
И скверны, и греха всю чашу мы  
До дна с тобой испили? Нет, не всю.

Дело в том, что Полиника, лишенного отцовского престола незаконно, считают врагом народным за то, что он с войском шел на родную землю. Этеокла же, считают патриотом. Поэтому Креонт приказал тело Этеокла предать земле с почестями, а Полиника — бросить собакам и хищным птицам, всем запретив хоронить его.

В таком приказе царя одна Антигона видит преступление перед богами и человеком; она решает похоронить брата, вопреки решительному приказу высшей власти, не боясь жестоких кар.

„Теперь решай: быть благородной хочешь,  
Иль благородных дочерью дурной“ —

говорит Антигона сестре.

Что нехорошо: послушаться приказа или выполнить его?

Исмена слабое, женственно-покорное создание. Душой-то она за Антигону, но личное благополучие — забота о теле своем, мешает ей присоединиться.

„Всех позорней

Погибнем мы, когда поправ закон,  
Нарушим *власть* и *волю* мы царя“.

Напрасно Антигона будет указывать, что „милость подземных не менее сильна“ и что бесчестно попира<sup>ть</sup> то, что бог велел чтить—а именно, хоронить умерших.

Сестры разошлись—Исмена во дворец, Антигона украдкой хоронить брата.

Узнал об этом царь и потребовал к себе преступницу (свою родную племянницу и невесту сына своего), поправшую авторитет власти.

Ты о моем запрете знала?

Как же могла закон ты преступить?

У Антигоны, однако, аргумент посильнее Креонтова.

Затем могла, что не Зевес с Олимпа

Его издал, и не святая правда

Подземных сопредстольница богов.

Антигона не подчиняется приказу земных властей, раз они расходятся со святою *правдой*.

Напрасно Креонт пугает смертью. Антигона уже не ценит свою жизнь: она помнит судьбу отца и братьев, знает и приговор судьбы над домом Лайя. Да и стоит ли дорожить жизнью среди людей, столь несправедливых и жестоких?

„Отца мятежного мятежный дух

В тебе живет: не сломлена ты горем“.

Да. Антигона сильна, как отец. Креонт растерялся:

„Не мужем буду я—она им будет —  
Коль власть мою ей в поруганье дам“.

Самолюбие власти он ставит выше человеческой воли. Антигоне же силу и веру в свою правду подкрепляют отношения народа, старцев. Если-бы они не были *рабами* власти, они прямо высказали-бы Креонту, что согласны с Антигоной.

„Я знаю, все вы за меня, и страх лишь  
В неволе держит ваш язык“.

Антигона должна умереть. Правда, Креонт не желает проливать ее кровь—он велит закопать ее живую в склеп.

Народ молчит. Лишь сын Креонта, Гемон, жених Антигоны решается открыть глаза отцу.

„Твой взор внушает страх простолюдину,  
Немилой речи преграждая путь;  
А я, в тени, и вижу все, и слышу“...

Но Креонт упрямо идет дальше—он и сына за дерзостный протест готов осудить.

„Ты человек, и как бы ни был мудр ты,  
Тебе *не грех* познать и уступить“—

говорит Гемон, желая пробудить в отце сознание ошибки. Но не смог.

Гемон следует за Антигоной. Да и хор, пораженный героизмом Антигоны, провожает ее словом сочувствия.

„Не жестокий булат твою грудь изрубил,  
Ты нисходишь живая, *одна* среди жен,  
Своему повинуйся закону“.



Лишь после ухода Антигоны и предсказания старца о неизбежности кары за жестокий приговор над Антигоной, наконец, после явной борьбы в хоре—народе, кто прав, Креонт или Антигона, в царе наступает сомнение: прав-ли он?

„Вы правы: лучше доживать нам век свой  
Цадя народной совести закон“.

Но поздно. Креонт явился в склеп, чтобы лично освободить Антигону, когда она уже повесилась. Там, около ее тела, был и страдающий Гемон. Встреча между отцом и сыном была ужасной:

„Гемон дикий взор  
В него вперил и, меч за рукоятку  
Схвативши, замахнулся на него.  
Царь отступил“.

Гемон замахнулся на отца, не вынеся его жестокости и неправды земной, но после мгновенного колебания удар направил в свою грудь. Ведь та, которую он любил—уже мертва.

„Слабою рукою  
Лежащий труп невесты обнял он,  
Прильнул к устам“...

Убийца Антигоны стал убийцей Гемона!

Так был наказан Креонт за свое неразумие. Антигона и Гемон погибли, а когда царь явился домой, то узнал о гибели еще одного близкого человека: жена его не перенесла потери сына и покончила самоубийством.

Где же сила власти царя Креонта? Она лежит под развалинами его личного счастья.

Любопытно вспомнить о словах, которые Фукидид приписывает Периклу:

„Не признавая излишних стеснений в нашей частной жизни, мы в общественной питаем величайший страх перед беззаконием; мы повинемся и тем лицам, которым в каждом данном случае поручили власть, и законам; среди же последних более всего тем, которые изданы в пользу обижаемых, а также и тем, которые будучи неписанными навлекают на нарушителей осуждение общественным мнением“.

Креонт, неразумно настаивавший на исполнении неразумного закона — понес тяжелое наказание.

Мы ознакомились с „Антигоной“ после двух трагедий об Эдипе. И я думаю, именно теперь легче ее понять, чем до знакомства с Эдипом. Написана же она была задолго до „Царя Эдипа“ и „Эдипа в Колоне“. Грекам-то было все равно — миф о доме Лая, о страданиях Эдипа каждый из них хорошо знал с малых лет. А для нас яснее становится образ Антигоны после двух Эдипов. *Антигона*, как художественное произведение — независима от первых двух, взятых из того же мифа.

Значение „Антигоны“ разнообразно. Написанная в лучший момент афинской демократии, эта трагедия была символом свободной личности. Да и после, на протяжении веков, именно этой стороной, как символ свободной личности, Антигона более всего привлекала людей. Защита веры отцов, которую греки глубоко чтили, для нас

не важна. Но вот героизм Антигоны, ее неустрашимость перед царским авторитетом—это привлекательно. Высшая правда, безграничная человечность,—вот, что ценит Антигона.

„Антигона, как первая мученица,—говорит Зелинский,— имеет право соединить свое имя с идеей, которую она освятила своей смертью... Антигона много и много раз была ведена на смерть, не только на городских площадях и в государственных темницах, но что еще хуже—и в тихих умственных лабораториях мыслителей и писателей“.

Да, конечно, многие распинали женщину—тайно и явно. Языческий мир смотрел на нее, как на производителя потомства. С появления христианства—на женщину смотрели, как на хранительницу дьявола. Век организованного похода против монархической власти принес новую формулировку о женщине: „это создание слабее умственно“ мужчины, а посему... Антигона же является ярким художественным образом—защитницы свободы личности вообще, сильным, гордым характером. Как Прометей не признал над собою власти Зевса, так Антигона не признала власти царя.

Круазе говорит: „красота пьесы заключается главным образом в развитии характера юной героини“.

Остаются не рассмотренными „Аянт-биченосец“, „Филоктет“, „Трахинянки“ и отрывки, недавно найденные—трагедии „Следопыты“. Тот, кто увлечется Софоклом, будет читать и перечитывать

всего Софокла. Для моей же цели довольно вышеизложенного.

Что особенного следует отметить в творчестве Софокла?

Прежде всего то, что его герои — полу-люди, полу-боги. Переживания же и интересы их в сущности — только человеческие. Таким образом, от божественных героев Эсхида свою поэзию Софокл приблизил к земле. И поэтому Софокл более понятен. Его герои живут всеми теми главными интересами и чувствами, которые свойственны человеку *всегда*. Об этом говорит и Круазе:

„Все человеческие чувства находили себе отклик в этой широкой и глубокой душе. Он (Софокл) без труда умел представлять себе все ступени и все формы страсти, нежную любовь, глубокую и возвышенную преданность, сетования, трогательные воспоминания, равно, как и гнев, ненависть и мстительность“.

Эсхил давал подобие земной жизни, Софокл дает воспроизведение, ее.

Тот, кто будет читать Софокла, легко убедится в удивительной музыкальности языка великого поэта.

В целях дальнейшего развития драмы, Софокл ввел третьего актера и тем еще уменьшил роль хора. Ницше по этому поводу говорит:

„Софокл уже не решается доверять хору главную долю участия в действии, а напротив настоль-

ко *ограничивает* его область, что он теперь является почти координированным с актерами, словно из оркестра (орхестры) возведен на сцену, чем, конечно, его сущность окончательно разрушена.. Этот сдвиг в положении хора есть первый шаг к уничтожению его“. (Изд. 1912, стр. 105).

## Еврипид.

Эсхил, Софокл и Еврипид составляют великую *святую троицу* в трагическом театре. Они создали его, они вдохновляют весь мир до сих пор, но никто не превзошел их.

Еврипид родился в 480 году до Р. Х. и умер— в 407. Он написал всего 92 пьесы из коих до нас дошло 18. Почему наследство Еврипида несколько больше, чем Эсхила и Софокла—точно пожалуй не объяснить. Но история свидетельствует, что вскоре после его смерти Еврипида любили больше, чем остальных поэтов-трагиков.

Еврипид одержал всего пять побед. Значит при жизни его не ценили, наоборот—даже обвиняли в разложении нравов, в понижении вкуса в литературе. Великий Аристофан не мало поработал, чтобы унизить Еврипида в глазах народа: он даже не признавал в Еврипиде поэта.

Как Эсхилу и Софоклу, сюжеты для трагедий Еврипиду давал миф. Но только Еврипид вполне очеловечил миф—от великих богов пришел к людям, с Олимпа спустился на землю.

К недостаткам трагедий Еврипида критика относит следующее. В прологе Еврипид излишне подробно излагает то, чему посвящена трагедия,

а в конце—трагедию обрывает неожиданно, насильственно делая развязку судьбы главных героев. Впрочем, об этом легче будет судить после ознакомления с трагедиями Еврипида.

## „Андромаха“.

Начнем с „Андромахи“ с судьбы вдовы троянского царевича Гектора, потом пленницы и невольной любовницы Неоптолема.

„Рабынею. я дочь не знавших *и*га,  
Увидела ахейский небосклон.  
На острове рожденный, как добычу  
Отменную, меня Неоптолем  
К себе увез из Трои —

говорит Андромаха.

Но ложе мое презрев невольничье, увы,  
Лаконянку в супруги, Гермиону,  
Взял повелитель мой, и с этих пор  
Гонима я...

Законная жена Неоптолема Гермиона бездетна, это равносильно немилости богов. А у Андромахи—сын. Поэтому Гермиона боится, что муж предпочтет Андромаху, дабы был наследник; Гермиона подозревает Андромаху в желании занять место царицы.

„И ты раба, добытая копьем,  
Ты завладеть чертогом царским хочешь“.

Ответ пленницы на угрозы Гермионы ясен и колюч:

„Нет, если муж не любит, Колдовство  
напрасно ты винишь,  
Свою негодность вини скорей. Есть  
зелья в нас самих  
И не краса, не думай—сердца чары  
пленают дух мужей“.

Менелай, спартанский царь, отец Гермiony, стоя на стороне интересов дочери, предлагает Андромахе бежать или согласиться на смерть сына. Пленница отвечает с большим достоинством. Еврипид был демократичнее своих великих предшественников и потому вложил в уста Андромахи эту злую характеристику Спарты:

„О ты, народ, для мира ненавистный,  
И Спартою надменный... Ты коварств  
Советчик, царь над ложью, хитрый льстец,  
Из лоскутов порока, о, нечистый—  
Увертливый, змееподобной ум“.

Но сила солому ломит. Непокорную Андромаху связывают; и напрасно ее сын. приговоренный к казни, валяется в ногах врагов, чтобы вымолить пощаду.

В это время подоспевает Пелей, дед Неоптолема, и берет под свою защиту Андромаху:

„О сколько жизней ты скосил, и женщин осиротил преклонных, скольких отнял у старости серебрянной увы, божественных детей ее, спартанец... Советую оставить эти стены, да поскорей с собой и дочь бери бесплодную (Гермиону). Любишься; видишь, негодною телицей, что сама родить не может. так не смей другая телят носить“...



Угрожая отплатить за горькую обиду, Менелай должен был бежать. А Пелей и сын Андромахи развязали ее.

„Подсоби мне, дитя, ее распутать  
Воспитаю во Фтии я тебя на страх таким,  
Как этот царь“.

Мальчик, только что переживший, казалось, неизбежную смерть, детским сердцем почувствовал и безгранично-жестокую душу спартанца и благородную Пелея. Отомстит за Гермionу только ее брат Орест: он убьет Неоптолема. В годы назревающей ненависти между Спартою и Афинами „Андромаха“ Еврипида, несомненно, имела агитационное значение; пьеса эта похожа на политический памфлет в форме трагедии.

„Ты лишь любя нам,  
Правая сила в браке.  
Правая в людях,  
В жизни иной нам не надо“.

За Спартой же поэт отрицает, очевидно, *правую силу* и в браке и быте, в людских отношениях.

### „М е д е я“.

На этой трагедии необходимо остановиться подробнее.

Прологом—монологом кормилицы начинается трагедия.

„Ведь большего нет блага в этом мире,  
Чем то, когда в согласьи муж с женой.“

Теперь-же все разрушено на веки:  
Презрев свою супругу и детей,  
Язон берет себе жену другую  
Креона дочь, коринфского царя“.

Тема трагедии из этого монолога вполне ясна: Язон покидает жену, желая жениться на царской дочери. Но от Медеи уйти нелегко. Она принадлежит к тем исключительно сильным личностям, которые без борьбы не сдаются; тем более, что Медея так дорого заплатила за свою безумную любовь к Язону и так много ожидала для своего женского честолюбия от брака с ним. Любя Язона, Медея бросила ради него и ради счастливой будущей жизни с ним родину, семью; пролила кровь...

„Черноволосая девушка во фригийской митре, выросшая без матери, с лукавой мудростью, фантазией и горячей кровью востока, но с чисто эллинской гордыней безумно влюбилась в златокудрого элина... Это была обаятельная женщина, но такие женщины, как Медея, всегда несчастны, потому что они любят, чего нет в жизни“.(Анненский).

Узнав об измене мужа, Медея полна отчаяния и негодования. Немилыми становятся даже свои дети.

„Будьте вместе вы прокляты с вашим отцом.  
Весь наш дом, вся семья да погибнет!“

Является к ней отец соперницы, царь Креон. Согласившись на брак своей дочери с Язоном, он боится чар Медеи и ее ума. Поэтому он решил немедленно выслать ее.

— О царь, ужели мыслишь  
И ты, как все, что мудростью могу  
Я причинить кому-нибудь несчастье?“

Медея просит не гнать ее из страны, но царь неумолим.

— Уйду, уйду. День, только день остаться мне  
дозволь...

Креон согласился на такую маленькую отсрочку.

У Медеи мелькнул план мести. Выхода ей нет. Куда она побежит? Из двух родин не стало ни одной. И можно-ль не отомстить врагам? Страшные минуты... Однако, безумное горе не мешает Медее вспомнить и вообще долю женщины.

„Золотом сперва  
Мы покупать должны себе мужей,  
Чтобы отдать им в рабство наше тело.  
Потом... великое решается сомненье.  
Каков супруг—достойный человек,  
Или презренный, ибо от него  
Уйти уже нельзя: развод бесчестье“.

Как видим, предрассудки существуют тысячелетья: до сих пор развод бесчестье, как бы ни ужасна была жизнь замужем. Муж может все, женщина ничего. Такое неравенство Медею возмущает. Мужчины кичатся своими военными походами—говорит она. Между тем щит—пустяки, куда важнее и труднее роды ребенка.

Таким образом, устами Медеи, Еврипид 2400 лет назад сказал в защиту женщины доброе, правдивое слово.

Потеря славы и благополучия, обида. разочарование в Язоне, ревность, месть, наконец—боязнь насмешек—все эти острые, больные чувства перемешались в душе Медеи и воодушевили ее на кровавое дело.

„Не даром говорят,  
Что рождены бессильные для блага,  
Мы женщины могучими во зле“.

Является Язон и для ее блага предлагает Медее деньги. Она изумлена его бесстыдством, напоминая, сколько любви и жертв было принесено ею, чтобы образовать семью. Он оправдывается: разве мало счастья в том, что она попала в Элладу, в страну законов. Язон находит даже оправдание и для измены:

„Хотел нужды избегнуть навсегда  
С тобою жить в довольстве—ибо знал  
Что бедные друзей теряют скоро,  
Чтоб воспитать, как должно сыновей“.

Но Медея не так наивна, чтобы поверить будто Язон женится на царской дочери во имя счастья первой жены и детей. Куда денутся дети от второй жены? Они—опора первенцев? Медея знает, что так не бывает. Да если-бы так, почему Язон не посоветовался с Медеей о своих планах?

Во второй приход Язона, когда замысел мести в Медее уже созрел, она прикинулась покорною.

„Я поняла, как мудро поступил  
Ты, с царственной семьею породнившись.  
О, глупая—сочувствовать во всем

И помогать я с радостью должна бы,  
Сама у ложа брачного стоять,  
Услуживать твоей невесте милой“.

Язон тронут: конечно так и надо смотреть на его действия. Ему мерещится слава и сила; власть детей.

Медея просит мужа передать его невесте подарок. И чтоб умолить ее не гневаться на детей своего жениха, Медея отправляет свой дар с детьми. Быть может, отменят приказ об изгнании. Язон доверчиво ушел с детьми. Медея одна. Думы бегут вперед событий. Еще мгновение и „жених“ с детьми будут во дворце. Нет сомнений, дети Язона вызовут отвращение в его невесте, но роскошный подарок сразу смягчит ее девичье сердце.

Прекрасно передает этот момент своими словами Анненский. „Вот она заметила детей... вуаль на лицо... отворачивается... он говорит о дарах Медеи... вот сброшен и вуаль все обещано тотчас-же, дети прощены“. Начинается примерка подарка—царевна восторженно любит. Медея знает, что будет теперь—смерть соперницы от ядовитого подарка. И действительно вестник, веряувшись, передает:

„Тогда она вскочила, обезумев,  
Вся в пламени, и бросилась бежать  
И головой трясла и волосами,  
Чтобы сорвать пылающий венец.  
Кровь и золото смешались...“

Отец, потрясенный, проявляет нежность, целует умирающую дочь и сам гибнет.

„Старик хотел подняться, но не мог:  
Как цепкий плющ к стволу могучих лавров,  
К отравленной одежде он прильнул.  
Порой с усилием подымал колено,  
Но мертвая влекла его назад.  
Когда ж срывал он липкий, жгучий пеплум—  
То отпадало тело от костей“.

Кровь за кровь!—думала Медея. Но она не могла забыть, что ожидает ее и детей: их убьют: кровь за кровь!

После большой душевной борьбы Медея сама убивает своих детей. Раз нет спасенья, пусть не торжествуют враги; пусть Язон еще сильнее мучится: погублена невеста, погиб и прежний дом.

В печали и тревоге приходит домой Язон. Дворец его закрыт. По его приказу ломают замки. И навстречу ему летит волшебная колесница, в ней Медея и тела сыновей. Язон ужаснулся.

„Теперь я только понял  
Как был я слеп, глупец, когда тебя,  
Предавшую и род свой, и отчизну,  
В дом эллинов из варварской земли  
На гибель всем привел: то боги мщенья  
Как фурию, послали мне тебя.  
Из жен Эллады ни одна  
Не посягнула б на такое дело

Язон получил должное за свою измену. Ради него Медея принесла огромные жертвы, а счастье было и кратковременно и сомнительно. При первой же возможности муж предал Медею.

Крузе говорит: „Еврипид замечательно обрисовал мрачную ярость Медеи, ее притворство, внутреннюю борьбу и наконец — дикий пыл, торжествующий в ее душе над материнской нежностью. Нет ничего более прекрасного, чем монолог, предшествующий убийству“.

Волшебная колесница, на которой вылетела Медея, и есть тот искусственный конец в трагедиях Еврипида, о котором я говорил выше.

## И п п о л и т.

Теперь обратимся к другому всемирно-известному произведению Еврипида — Ипполиту. Мысль этой трагедии можно передать в двух словах. Ипполит целомудренно чист душой и телом. Он презирает женщин, — больше того, их существование считает совсем ненужным. Но вот на эту чистоту покушается не столь уж юное существо — мачеха его Федра, влюбленная в пасынка. Так желает Афродита — богиня любви...

„Я грозная богиня Афродита, царящая  
на небе и земле...  
Я милую покорных, но к сердцам испол-  
ненным гордыни — беспощадна“.

Именно Афродита и бросила страсть к Ипполиту в сердце мачехи. Федра любит страстно, сгорает от любви, а Ипполит недоступен. На помощь Федре приходит служанка-кормилица.

„Верь,  
Что многие мужья измену видят

Неверных жен и все-таки молчат;  
Что многие отцы прощают детям  
Преступную любовь порок скрывать  
— Таков людей обычай неизменный.

Служанка — олицетворенный бес, она не только напоминает о неизменном обычае у людей — скрывать порок, но и о том, что

„Не говорить, а делать нужно так,  
Чтоб Ипполит любил тебя. Родная,  
Будь искренней и чувства не таи“.

Служанка знает, в чем дело, но ей надо завладеть доверием госпожи и помочь ей достигнуть желанного

„Доверься мне, и с помощью Киприды  
Владычицы устрою все“...

Федра, поколебавшись, доверяется. Служанка идет к Ипполиту, чтобы сообщить ему о безграничной любви мачехи и вызвать в нем порывы страсти. Но Ипполит вне себя от гнева.

„Каким речам бесстыдным я внимал“.

Ипполит произносит яркое обвинение против женщин, не замечая Федры.

„Зачем, Зевес, ты женщин произвел  
На свет дневной — губительное племя.  
О, если-бы ты мир устроил так,  
Чтоб смертные рождались не от женщин,  
Чтоб люди в дар тебе железо, медь  
Иль золото во храмы приносили,



А ты детей давал бы всем по мере  
Того, что в жертву каждый принесет“.

А то каждая женщина требует украшений, нарядов, приданого, и не оправдывает затрат своей жизнью.

„Как раб, терпеть обязан муж  
Строптивый нрав жены“.

За что? Часто ли бывает счастье?

„И лишь тому всех лучше, у кого неумная  
жена“.

Ипполит словно собрал в себе ненависть всех мужчин, которым женщины причинили зло.

„Я осквернен и тем, что слышал речь  
Нечистую, а ты могла подумать,  
Что омрачу злодейством душу“.

Ипполит грозит бегством к отцу, на поле брани. чтоб потом вернуться домой с ним и посмотреть в глаза коварных женщин. Федра оскорблена: ее любовью пренебрегают!

„Я научу его не презирать  
Чужой беды, и гордого заставлю  
Моей любви мученья разделить“.

Но как?

Федра решила покончить самоубийством, оставив мужу письмо, что ее обесчестил пасынок. Так и сделала.

Вернувшись с войны Тезей был поражен двумя ударами: смертью жены и низостью сына. Его

гнев против Ипполита не имеет пределов. Сын просит не верить измышлениям, но

„Что значат все слова твои, все клятвы  
Перед тем, что здесь, в письме ее рукою  
начертано?“

Тезей предаёт проклятью сына и изгоняет из родной страны.

„Скажи, кого невиннее, чем я,  
И девственной встречал ты в этом мире?  
Я чту богов, люблю таких друзей,  
Которые боятся даже словом  
Сердечную нарушить чистоту“.

Ради чего-бы Ипполит стал так подло поступать с отцом, как пишет Федра? Обольстился ее красотой? Но ведь она старше его. Потянулся к власти? Но ведь Ипполит искренне верит, что

„Она, лишь развратив сердца людей,  
становится желанной“.

Идеал Ипполита гораздо возвышеннее: *быть первым на эллинских свободных состязаниях.*

А для этого связь не только с мачехой, но с женщиной вообще, по меньшей мере—бесполезна. Но какую клятвою можно разубедить отца?

„Вернее клятв и вещей прорицаний ее  
письмо“.

Ипполит уходит, проклятие отца выполняется над ним—он гибнет.

Когда Ипполита, умирающего, принесли домой, Тезей уже был иной.

„Что Ипполит—злодей,  
Меня никто поверить не заставит“---

говорили ему все. Наконец. сама Артемида — бо-  
гиня девственности раскрывает глаза Тезею.

„О, милый мой, для мук ты был рожден  
И жить с людьми не мог, затем что слишком  
Была для них душа твоя чиста“---

прощаясь, говорила Артемида. А Ипполит, или  
вернее—Еврипид устами Ипполита, поставил во-  
прос иной:

„Зачем проклясть *богов* не могут люди?“

Любопытно говорит об Ипполите наш талант-  
ливый поэт —переводчик Анненский:

„Неразборчиво, страстно и высокомерно Иппо-  
лит целой половине человечества отказал в воз-  
духе, солнце и даже разуме... что же мудреного,  
что его сбил тот самый грубый кулак союзника—  
мужчины, который он объявил законнее и выше  
разума в женской голове. О, ирония непонимания,  
которая 2.500 лет любит себя?“

Замечательные слова, но дело в том, что „гру-  
бый кулак“ Тезея не сбил бы Ипполита, если бы  
Федра не ввела в дело обмана. Правда, это со-  
всем не устраняет вопроса о собственных инстинктах  
мужчины на женщину.

Что мужчины всегда считают себя разумнее  
женщин, доказывать не приходится. С этой точки  
зрения, стало быть. Еврипид высмеивает в лице  
Ипполита всех мужчин. Едва ли эта цель была

пред поэтом. В Ипполите Еврипид хотел заглянуть в бездонную проблему отношения полов. Родственное чувство тут в сущности, не при чем. Возраст тоже: мачеха ведь могла быть и немного старше. Страсть Федры к Ипполиту в конце концов не есть что-то патологическое. „Ипполит Еврипида кажется более тоской и болью самого поэта по невозможности оставаться в жизни чистым созерцателем, по бессилию всему уйти целиком в мир легенд и творчества“. (Анненский).

„Характер Ипполита. превосходно выдержанный во всей пьесе, холоден и резок и, если можно так выразиться, оскорбительно свят. Это такой характер, которому никакая греческая публика не могла глубоко сочувствовать, т. к. аскетизм был ей ненавистен и осуждался по принципу“. (Магаффи).

Но не является ли Ипполит символом реакции мысли немногих против углубившегося разврата? Не сродни ли он Пенфею, который вступил было в борьбу с Дионисом?

„Ипполит это искатель новой веры, бесстрашный идеалист, мечтатель, которого пол оскорбляет, как одна из самых цепких реальностей“. (Анненский).

Разные взгляды существуют на Ипполита. Но я думаю для первого знакомства с ним довольно, если я приведу еще цитату из Ницше.

„Чего хотел ты, преступный Еврипид, пытаешься еще раз закабалить этого умирающего? Он умер от

твоей насильственной руки: и теперь тебе понадобилась личина мифа, поддельный миф, который умел только рядиться в древнее великолепие, как обезьяна, копирующая Геракла“.

Ницше обвиняет Еврипида за создание целомудренного образа Ипполита—зачем от него отнята страсть, дионисовское настроение. Прав-ли великий человек?

Характеристику творчества Еврипида дает влюбленный в него Анненский. „Фантазия Еврипида с любовью останавливается на контрастах. Целый ряд антитез в положениях, характерах, даже лиризме проходит перед нами в его репертуаре“. (то острых и холодных, как антитеза Этеокла и Полиника, Диониса и Пенфея“).

Дарование Еврипида вызвало очень много попыток характеристики, но ни одна вполне не может удовлетворить того, кто наградит себя возможностью лично и неторопливо прочесть хотя-бы главные его трагедии.

„Чувствительность, живая и даже несколько женственная, удивительная симпатия ко всем естественным чувствам, замечательная простота и трогательность патетического дарования и при этом воображение, чарующее, полное изящества, мягкости, фантазии“. (Круазе).

„Симпатия ко всем естественным чувствам“— а чувство Федры естественно? Презрение к женщине у Ипполита естественно? Очевидно, нет, а между тем Еврипид очевидно любил эти образы глубокою любовью. Ницше обвиняет Еврипида за

презрение к Дионису. А Федра не от Диониса погибла? „Значительно уступая Эсхилу в величавости. Софоклу—в гармоничности, Еврипид отчасти выкупал эту двойную слабость разнообразием своих способностей, в особенности же свободой своего духа, бесконечным богатством своих душевных движений, наконец. самым тонким пониманием человеческих слабостей“. (Круазе).

---

## Аристофан.

Если из великой сокровищницы творчества Эсхила, Софокла и Еврипида осталось всего 32 пьесы, то еще меньше сохранилось до нас от творцов комедии. Их тоже было трое — Кратин, Евполит и Аристофан. Остался же один Аристофан. Из 44 его комедий сохранилось только одиннадцать. От двух других великих авторов комедий — ни одной.

Как произошла комедия? Мы получили понятие о высоких умственных интересах греков — афинян. Из их религии вытекает — *жизнерадостность*; могли такой народ обойтись без смеха? Конечно, нет; без смеха, без радости, он не мог обойтись уже потому, что — веселье было его жизненным фоном. Далее, полная свобода с одной стороны и принцип конкурирования решительно во всех областях духа с другой, вызывал насмешку над идеями, лицами и учреждениями со стороны их врагов. Комедия блестяще выполняла эту роль.

Разумеется, пока создалась совершенная литературно-сценическая комедия Аристофана, прошло не мало времени; она росла параллельно трагедии. За это говорит обычай — после трех трагедий непременно дать одну комедию.

Жители города Афин обижали жителей деревень. Обиженные крестьяне приходили в город

ночью и вымещали свою обиду, то распевая насмешливые песни про обидчиков, то просто крича об озорстве некоторых горожан. Наиболее удачная шутка, смех деревенских жителей над городскими—повторялась уже публично по просьбе города или государства. Таким образом, смех из чувства мести, случайный—как бы фиксировался и следовательно, повторяясь, улучшался. Потом рождались подражания. Это один путь создания комедии.

Греки любили пиры, а во время пиров—шутки. Народные празднества сопровождались бурною несмешкою над вором, шарлатаном и т. д. Бесконечное множество бытовых сценок, разученных и слаженных, развозились по стране, вызывая в талантливых зрителях жажду новых и более совершенных картин подобного рода. Для этих то представлений и выработались маски дурака, балаганного деда, обжоры, интригана и т. д. Параллельно картинам из жизни, представлялись на сцене и образы мифологии, столь богатой и любимой у греков, и фантазии. Это второй путь.

Итак, потребность смеха, высмеивания, сатиры, свобода, частые сборища, столь располагающие к шутке и веселью, наконец все то же соревнование на протяжении веков привели к изумительной комедии Аристофана.

Аристофан родился в 450 г., умер в 380 до Р. Хр. Годы творчества его совпадают с началом междуусобных войн—Спарты и Афин, с падающей силой демократии, растущей реакцией, рядом тяжелых утрат и бед в стране. Задуматься было над чем.



Первую свою комедию, не дошедшую до нас, Аристофан посвятил вопросу о воспитании юношества.

Затем Аристофан отдается вопросам политическим. Уже в „Вавилонянах“ сатирик протестует против угнетения согражданами — афинянами своих союзников. Пьеса больно задевает виновников. Руководитель военной политики Клеон обвинял поэта в пристрастии. Аристофан не испугался и высмеял Клеона еще в двух комедиях — „Ахарняне“ и „Всадники“.

„Мне дорого обошлась моя прошлогодняя комедия (Вавилоняне) Клеон начал дело в совете и со страшными воплями окатил меня потоками лжи и клевет. Я чуть было не погиб в луже, в которую он окунул меня“. (Ахарняне стр. 25, перев. с французского В. Т.).

„Нет сомнений, что чужеземцы захотят увидеть смелого поэта, который не боится говорить правду.. Он и впредь будет в своих комедиях защищать справедливость и научит вас счастью не посредством власти, хитрости, интриги, обмана и чрезмерного ласкательства, а посредством спасительных советов“. (стр. 36).

Остановимся несколько подробнее на „Всадниках“, где Аристофан продолжает преследовать Клеона. Клеон в чести у масс, но по мнению поэта, он не стоит доверия. Как же его свалить? Два слуги страны, Демосфен и Никий, подговаривают колбасника вступить в борьбу с Клеоном. Колбасник в недоумении — какой же он борец с первым

гражданином, будучи ничтожеством во всех отношениях? „Через это-то и будешь ты великим, что площадью рожден, и подл, и дерзок“ — отвечают ему Демосфен и Никий. Напрасно колбасник ссылался на свою безграмотность. „У тебя есть все, чтобы увлекать чернь: страшный голос, развратный ум, уличное бесстыдство. Ты обладаешь всеми качествами, необходимыми для правителя... Возложи себе на голову венок, посвященный глузости и смело отражай противника“ (стр. 70). „Искусство демагога не ищет уж теперь образования и для природы честной негодно“. Уговорили. Теперь предстоит встреча колбасника и Клеона. Но прежде Аристофан дает последнему устами хора характеристику. „О, презренный крикун. Вопиет вся страна о нахальстве твоём несказанном, и собрание народа, и суд, и казна, и архивы полны им до края и в грязи копошась ты весь город смешал, оглушил громким криком Афины“. После комичной встречи колбасника и панфлагонца на площади, они сходятся в совете. Панфлагонец там держит речь, как вождь, а колбасник не имеет даже права на вход туда. Колбасник силою прорвался и сразу нашел путь к сердцу толпы: „О, совет, я принес тебе славную весть и хочу ею с тобой поделиться: с тех пор как началась здесь война, селедки страшно подешевели“.

„Сейчас же все лица повеселели, и мне присудили венок за добрую весть. (стр. 86).

Толпа прекратила свое заседание. Далее панфлагонец и колбасник сходятся на площади, в присутствии Демоса старика. В сущности, здесь Аристофан показывает, как „народные“ заступники

льстят народу и обманывают его, во имя личных интересов. Не скрывает Аристофан и своего недовольства демократией и наоборот хорошего отношения к высшему классу, всадникам. „Ведь же с первых шагов, как в совете я был, тьму сокровищ в казне для тебя я открыл, я с людей вымогал, их тянул и душил без зазрения желая тебе быть угодным“.

Такую речь произнес Панфлагонец — Клеон. Колбасник это понял. „Эка штука, о Демос. Я тоже могу—хлеб чужой утащу и тебе поднесу“. И вот они так спорят перед Демосом, олицетворенным народом; колбасник обещает ему подарить подушку, башмаки и плащ, а панфлагонец—блюдо денег и молодость вернуть. „В конце концов, дары колбасника соблазнили Демос. „О, славный гражданин, каких давно уж нет в толпе поклонников обола. Ты ж, панфлагонец, любя — меня лишь гневал“. Ненавидя Клеона, Аристофан этой своей комедией сильно помогал единомышленникам свалить демагога. По убеждению автора, нет мира в стране из-за Клеона. „Если сегодняшней день принесет погибель Клеону, то он будет самым счастливым днем для нас и для наших потомков... Для него самое подходящее дело, ругаться с публичными девками и банщиками“.

В комедии „Облака“ Аристофан высмеивает великого Сократа, представленного здесь, как продавца ложной науки—риторики и софистики. Действующими лицами являются Сократ и Стрепсиад в сыном. Старик Стрепсиад, богач, страдает из-за сына-гуляки. „Нет мне, бедняге, не до сна, кусают меня мои расходы, эти лошади. эти дол-

ги, нажитые по милости моего сынака“. Беспокойный, недовольный, лишенный сна, отец то ищет выхода, то причин, почему же его сын такой негодяй, в кого? „Когда меня женили на ней и положили спать, от меня воняло дрожжами, творогом, овечьей шерстью, а от нее несло духами, ароматами, нежными поцелуями, мотовством, шашнями, да амурами“. Вот значит, в чем дело: сын вышел в мать. Увы, найденная причина зла вовсе не спасает от несчастья. Надо найти средства перевоспитать сына, надо спастись от должников. И вот старику Стрепсиаду кажется, что единственно правильным выходом будет усвоение философии и софистики, т. е. умения доказывать, что черное есть белое и наоборот. Сказано—сделано. Отец рекомендует сыну итти в выучку к философам. „Они люди славные с головы до ног“. „Они учат двум наукам: правой и неправой. Неправая, говорят берет верх даже в неправом деле. Если ты выучишься этой неправой науке, мне не придется платить ни одного оболы из тех долгов, в которые я вошел по твоей милости“. „Знаю я этих мерзавцев — отвечает сын, и не желает итти к философам в выучку. Тогда сам Стрепсиад идет к Сократу. Пришел. У Сократа Стрепсиад встречается с хором, состоящим из облаков. Недоумевает Стрепсиад. Ему объясняют, что облакам мы обязаны даром суждения, способностями к диалектике, умом, искусством морочить других, болтать, спать и умением сбивать с толку противника. Но глупый, старый Стрепсиад ничего не мог уяснить у Сократа и уходит, снова желая убедить сына пойти в выучку к Сократу. На этот раз ему удалось, но не впрок пошла неправедная наука: „по-

ка меня занимали одни только лошади, я не умел сказать трех слов без ошибки; теперь же, когда этот человек выбил из меня эту дурь, и когда выучили тонким рассуждениям, искусству слова и размышлениям, я считаю вполне возможным доказать свое право бить отца“. Действительно, он очень тонко рассуждает: петухи дерутся же со своими отцами; почему же человеку не колотить своего отца? Какая разница между петухом и человеком? Лишь в том, что петухи не сочиняют декретов. Вот значит, какова наука Сократа, хочет сказать Аристофан. Философ отвергнул богов, а знает ли он, что от этого получается? Тут-же, правда, Аристофан и другую мораль преподает. „Мы всегда так поступаем с злыми людьми, пока не нащлем на них какого-нибудь несчастья, которое и научит их бояться богов“.

В конце концов, старик Стрепсиад кается, что поверил Сократу, видит от его учения одно зло и разрушает дом великого философа.

Софистов Аристофан сравнивает с вампирами (Осы).

Первое представление комедии „Облака“ не имело успеха, об этом сам поэт говорит в комедии „Осы“ (перевод В. Т. стр. 217). „У вас нашелся защитник и спаситель; но вы отвернулись от него в прошлом году. а между тем он сеял новые мысли, которые не имели успеха только потому, что вы их не поняли. Тем не менее, посреди возлияний, он берет в свидетели Диониса, что вы никогда не слышали лучших комических стихов. Стыдно вам, что вы во время не оценили

его; но хотя поэта и лишили победы, не взирая на то, что он победил своих соперников, его оценили умные“. Этих умных современников Аристофан не называет по имени.

Из великих философов-греков Аристотель например на Аристофана не обратил внимания, но Платон высоко ценил его.

Следующая комедия „Осы“ была направлена против судей, их корыстной ловкости и подлости. Судья—это оса, от которой не уберешься. Для варваров ничего нет страшнее аттической осы... „Мы вполне похожи на осу по характеру и образу жизни. Нет животного более гневного и более страшного, чем мы, когда нас раздражат... Наше искусство в изобилии дает все нужное для жизни: нам стоит только жалить“. Не разделяя идеи пелопонесской войны, всем сердцем стоя за прекращение междуусобия, в комедии „Мир“ Аристофан уже не впервые ратует против войны. „Пусть все бегут сюда работать для общего спасения. Эллины, поможем сегодня друг другу, чтобы положить конец войнам и кровавым раздорам“ (стр. 249). „О величественный царь, почитаемый бог, мир, управляемый хорами и браками, прими наше жертвоприношение, покажись всем нам твоим любовникам которые уже 13 лет томятся по тебе; удали от нас мятежи и сражения, чтобы мы могли назвать тебя Лизинахом (т. е. кончающим сражения). Укроти этот подозрительный нрав, благодаря которому у нас так много оскорбительной болтовни; просвети эллинов дружбой, расположи их к кротости и снисхождению; пошли изобилие на наш рынок всяких хороших вещей...“ (стр. 273.)

В уста хору в конце комедии Аристофан вкладывает смакование простой мирной обстановки, трудовых будней и часов досуга, а войне, разоряющей всех, посылает проклятие, дабы воздействовать на влиятельного афинского зрителя.

В „Лизистрате“ поэт также старается внушить афинянам, что все благо—в мире. В этой комедии защиту мира поэт поручает женщинам, которые устраивают своего рода сговор против мужчин, любящих и ведущих войну. „До сих пор мы терпели ваше поведение с примерной кротостью: вы не позволяли нам открыть рта. Ваши проекты были скверны и не могли нам нравиться, тем не менее, они ускользали от нашего внимания, и часто мы узнавали о ваших губельных решениях, сидя дома... Женщины решили соединиться и действовать сообща, чтобы спасти Элладу... война — удел женщин“. Но вот беда: решивших, было действовать сообща и энергично *женщин одолевают плотские желаня*. „Пусть знают все, мужчины и женщины, нуждающиеся в деньгах... Если мир будет заключен, то занявшие у нас сегодня, могут не отдавать этого долга“. „Где мир? Приведи ко мне сначала лакедемонян, но не будь жесток, надменен, спесив и глуп, *подобно нашим мужчинам*, напротив, будь кроток, как женщины. Если они не подадут тебе руки, то возьми их за ч...“ Дальше следуют веские доказательства Лизистраты, почему афиняне и лакедемоняне обязаны заключить мир.

В „Птицах“ Аристофан наоборот смеется над легкомыслием афинян, предавшихся излишней радости после удачного Никиева мира.

„В каком же городе хотели бы вы жить?“ „В таком, где бы *важнейшие* занятия состояли в следующем: приходит, например, ко мне утром кто-нибудь из друзей и говорит: „Во имя Зевса Олимпийского, приходи ко мне пораньше, после бани и приводи своих детей, думаю справлять свадьбу“ (стр. 295). Не раз Аристофан силами женщин проводит ту или иную свою идею. Так, комедией „Женщины в народном собрании“, поставленной в 392 году, когда пелопонесская война была окончена, но Афины переживали один из тяжелых моментов, Аристофан борется с философскими грезами об идеальной республике“. „Заклинаю вас именем неба, захватим в свои руки правление, дабы оказать услугу республике“. И женщины в одеждах своих мужей с подвязанными бородами, захватывают народное собрание. Платон проповедывал, что 1) государством должны управлять философы, умнейшие люди и 2) все в государстве должно быть общим, включительно до жен. Аристофан сравнивает этих умнейших с бабами и беспощадно смеется над таким крайним коммунизмом, как идеал Платона сделать и жен общими. „В интересах общего блага, ты должна доставить народу все радости жизни и показать ему, на что он способен. Вот удобный случай—республику может спасти только гениальный план. Не делай ничего, что уже пробовали или предполагали попробовать, так как все старое надоело“.

В чем же благо женского правления? „Имущество должно быть общим, нельзя допустить, чтобы один был богат, а другой беден; чтобы один владел громадным состоянием, а другому не на что было умереть; чтобы одного сопровождала



толпа рабов, а у другого не имелось ни одного раба.

Одним словом, я устанавливаю общую жизнь, одну и ту-же для всех. Сделаю общим землю, деньги, все собственности. Соединив все это в одно целое, мы будем содержать вас, распределяя все тщательно и экономно. „Общими будут женщины: и молодой не может отвернуться от ласк старой женщины, молодая и красивая женщина радостно удовлетворит любовные порывы старика и уроды; лишь удовлетворив их, она может избрать себе и молодого“.

Так Аристофан „пропагандирует“ философские идеи и смеется над тем, что ему чуждо. „Умные судите обо мне на основании того, что я сказал умного, а смешливые — на основании того, что заставил вас смеяться“.

Мы видим, что Аристофан *ненавидит* Клеона, демогога, по мнению поэта обманщика доверчивого народа; как только поэт не преследовал его: 1) комедия „Всадники“ всецело направлена против него; 2) во многих других комедиях Аристофан бичует Клеона без сожаления — смотри „Ахарняне“, „Осы“ и „Мир“, здесь, между прочим, уже после смерти Клеона. Аристофан говорит „как хорошо он сделал, что умер, не успев приготовить из нас крошки“. Или „я первый решился напасть на это животное с острыми зубами, взор которого метал страшные молнии“. Преследовал Аристофан величайшего человека — Сократа и великого поэта — Еврипида. Последнему он отводит места в двух комедиях: „Праздник Деметры“ и „Лягушки“.

„Собрание раньше всего должно обсудить наказание, которого заслуживает Еврипид за оскорбления, совершенные им против нас — говорит в „Празднике Деметры“ женщина глашатай (Перевод В. Т.; стр. 421). „Каких только оскорблений он не расточает нам? Перестанет ли он когданибудь клеветать на нас? Он называет нас прелюбодейками и развратницами; он обвиняет нас в том, что мы любим вино, что мы обманщицы, болтуны, ничего не стоим и что мы несчастье мужчин... Мы не пользуемся большой свободой, как прежде, так очернил он нас пред мужьям... Я предлагаю отделаться от него тем или иным способом: ядом или какимнибудь другим средством“, (1-я женщина; стр. 422), „грубость, с которой он говорит об нас, зависит от грубости воспитания, полученного им среди овощей его матери“ (2 женщ. стр. 424). В „Лягушках“ Аристофан сопоставляет нелюбимого поэта с любимым, Еврипида с Эсхилом. В этом сопоставлении между прочим очень ярко выявлен взгляд великого сатирика на отцов мировой трагедии.

*Еврипид.* Я знаю его (Эсхила) и раскусил давно; он создает людей дикого нрава и поклоняется собственным речам; его язык необуздан, беспорядочен, чрезмерен, надут и спесив.

*Эсхил:* Вот как, сын полевой богини! (насмешка над ремеслом матери, будто бы торговавшей овощами). И это говоришь ты, собиратель глупостей, творец нищих, сшиватель лохмотьев.

Устами Диониса, надо думать, говорит сам Аристофан: „о, многоуважаемый Эсхил, остано-

вись. а ты, злосчастный Еврипид, если благо-разумен, спасайся от града.

*Еврипид.* Я принял от тебя трагедию, наполненную высокопарными и тяжелыми словами, и тотчас-же посадил ее на диету, сбавил с нее жир легкими стихами, прописал ей порцию болтовни из старых книг.

*Эсхил.* Отвечай: чему удивляются в поэте?

*Еврипид.* Умным советам, которые делают людей лучшими, чем они были.

*Эсхил.* Каких ты получил от меня людей? они были храбры и высоки ростом, не уклонялись от общественных обязанностей, не шатались праздно по рынкам. не были, как нынешние, лентяями, шарлатанами и пройдохами... Да, поэты должны воспевать только серьезные вещи... Никогда, клянусь, я не выводил на сцену ни развратных Федр, ни Стенобей. ни даже просто влюбленных женщин... Поэт должен скрывать худое, а не выводить и изображать его на сцене. Детей наставляет учитель, взрослых поэт...

Столкнув Эсхила и Еврипида, как двух спорящих поэтов в подземном мире, в Аиде, и выявляя свое обожание к Эсхилу, Аристофан в то же время клеймит современников за их измельчание в жизни и за их вкусы в искусстве.

„Подземные боги. пошлите счастливый путь поэту (Эсхилу), возвращающемуся на землю, а городу дайте разумные и спасительные мысли. Этим вы положите конец страшным бедствиям, нас удручающим, и ужасному звону оружия“.

Наконец, в „Плутосе“ Аристофан<sup>3</sup> указывает на безобразно несправедливое распределение богатства и права в стране.

„Какое несчастье быть рабом сумашедшего господина“—говорит раб: „слуга может давать великолепные советы, но если господину не нравится следовать им, слуге приходится терпеть“.  
(стр. 570) Бедность пробует доказать, что ее роль благодетельна. „Я единственная причина всех благ и что только благодаря мне вы еще не умерли... люди совершенствуются умственно и физически скорей благодаря мне, чем Плутосу (богатству). Благодаря ему, они подагрики, пузатые, неповоротливые, жирные, благодаря мне, они тонки в талии, легки и страшны врагам“. „А не бедность-ли создает людей, которым родина там, где им хорошо?“ „Наше отечество там, где нам хорошо“. (В. Т. стр. 616).

Аристофан со многих сторон заслуживает самого внимательного, любовного изучения.

В его комедиях, пусть их всего осталось одна четвертая часть, очень полно отразилась интересная и одновременно трагическая жизнь афинян. Борьба за власть дурных вождей, как Клеон, и страдания от них народа, величайший философ (Сократ) и разное отношение к его изучению современников; тут страшная по своим последствиям вражда Афин и Спарты; тут всеобщее желание задуматься над вопросами мира и формой правления, ибо демократия переживала удар за ударом: тут язвы общества и быта: неравенство материальных благ и вопросы искусства, словом, ко-

медии Аристофана являются документами, по которым следует изучать Афины.

Та свобода и смелость, с которыми Аристофан бичевал и высмеивал своих врагов — врагов народа, как ему казалось, является прежде всего свидетельством исключительной, более небывалой в мире свободы слова. Только мудрые великие афиняне и могли позволить роскошь безграничной сатиры, не только во имя священных принципов свободы, но прежде всего во имя блага народа.

Нельзя сказать, чтобы Афины не пробовали обуздать „комиков“ — они издавали даже особые распоряжения, чтобы более не выводить на сцену живых современников, но... разве можно уйти от природы? Разве могли афиняне лишить себя прелести безудержного смеха, великой смелости; могли ли они стеснять театр, ради коего комедии писались?

Когда подумаешь, что немного сравнительно пройдет лет после дерзкой сатиры Аристофана над Сократом и последнего казнят, то невольно охватит негодование. Плохую роль сыграли его насмешки над великим философом. Но... свобода художественного творчества прежде всего.

Необходимо пару слов сказать о внешних особенностях комедии. Комедии, как и трагедии писались стихами; разделения на действия не было, но смена декораций многими комедиями признавалась, очевидно, необходимой. Так у Аристофана действие „Ахарнян“ сначала происходит на площади, условно названной Пникс — место народ-

ных собраний. А после слов Дикеопола: „избегнув войны и ее бедствий, я отправлюсь в поля праздновать Дионисия“ и Амфитея: „а я убегаю, чтобы не попасться ахарнянам“—декорации должны меняться, ибо появляется хор и начинает так: „Смотрите, ищите, спрашивайте об этом человеке, так как для государства важно схватить его“. Дикеопол же готовится совершить жертвоприношение—совсем иная обстановка. Или взять „Облака“. Комедия начинается с того, что старику Стрепсиаду не спится. Значит, на сцене спальня частного дома: и у Аристофана имеется пометка—„Сцена представляет спальню Стрепсиада“. Но затем Стрепсиад отправляется к Сократу, стучит в дверь и действие переносится туда. Правда Аристофан отмечает, что из окна виден дом Сократа. Не потому-ли уж невежественный Стрепсиад и узнал о философе? Очевидно, декорация и здесь должна меняться. В общем, в декоративном отношении комедии Аристофана удивительно просты. Просты они еще и потому, что содержание это было взято или из текущей жизни, или из очень близкой к современнику.

Действующих лиц немного, меньшее пять (Всадники) и большее 22 (Птицы). Да кроме того, хор; одновременно на сцене бывает 2—3 актера; действуют, говорят же обычно двое; третий появляется на время. Так как актеров и всего то было трое, то один из трех переодевался. Появляясь на сцене, он как бы освобождал следующего для перемены маски и костюма. Комедия обычно писалась одна—трилогический принцип к ней не применялся. Характерной особенностью в некоторых комедиях является авторское обращение

устами хора к зрителям. Так например, во „Всадниках“, когда колбасник убегает бороться с Клеоном и на сцене остается один хор, он говорит: „Вы же, зрители, внимайте нашим анапестам, они полны мудрости... автор этой пьесы заслуживает нашей благосклонности, так как он разделяет нашу ненависть, не боится говорить правду и презирает бурю и грозу... он знает, что комическая муза благоволит только к небольшому числу тех, которые умеют угодить ей“. Затем поэт касается непостоянства зрителя, подтверждая это примерами. И в „Облаках“: „Зрители, я выскажу вам истину откровенно, беру в свидетели Вакха (бога драматических поэтов)... Зная ваше просвещение и уверенный, что эта комедия, обработанная мною с такою тщательностью, лучшая из моих комедий... ни одна моя комедия не похожа на предыдущие, все веселы и заняты. Я смело напал на Клеона во время его могущества и прекратил удары, когда он пал.. Вы прославитесь в будущем, как люди со вкусом, если оцените меня, как следует“. „Зачастую первый ваш угодник.—говорится Аристофаном устами хора в „Осах“—поэт чувствует потребность выразить вам свое неудовольствие... В будущем, дорогие афиняне, больше любите и уважайте поэтов, *которые ищут новых путей и идей*; тщательно собирайте и храните их мысли, как дорогие плоды; если вы исполните это, ваши одежды будут целый год испускать благоухание мудрости“. Что касается языка Аристофана, то надо сказать прямо: его красот мы русские не знаем. Имеющиеся переводы, одни стихами, другие прозой—сплошь старые. Одни переведены будто-бы непосредственно с греческого, дру-

гие безусловно с французского; сколько же осталось непередаваемой красоты при переводе на французский язык, а потом с французского — на русский? Но это одна из причин. Есть и другая. В Афинах была свобода не только мысли, но и выражения, форм выражения. Комедия, назначение которой через смех поучать, не стесняясь говорит языком базара и языком циника, с нашей точки зрения. То, что для афинянина было просто, в буквальном смысле передаче на русский язык будет „непристойно“. В том же переводе В. Т. (с французского, 1897) нет комедии, чтобы многократно не встречалось вместо целого слова—одна буква и затем точки. Кого мы обманываем, я не знаю, так как одна буква или ни одной—все равно соответствующее слово каждым взрослым грамотеем—добавляется. Например „что ты обос... перекладывая узел с одного плеча на другое“ (стр. 456), „не посмеет приблизиться ко мне со стоячим ч....“ (стр. 367). Я не знаю, чтиим-ли мы афинян: с нашим православием, стыдливее-ли их; или просто мы более дикие люди, чем афиняне, и язык наш менее приспособлен для передачи того же самого без обиды для нашего слуха. Но факт в том, что прелесть языка афинской комедии нам не известна. Мы имеем только подобие его простоты, легкости и остроумия. Вот почему, все немногочисленные переводы комедий Аристофана можно не разделять на хорошие и плохие: по языку все они одинаково далеки от подлинника.

---



## Заключение.

На последнем слове об Аристофане надо бы поставить точку. Невольно, однако, становишься в положение того читателя, который спрашивает, неужели столь блестящая греческая литература сразу оборвалась?

Как не было чуда в явлении Эсхила, Софокла и Еврипида, так равно ничего удивительного нет и в том, что за великими именами остается пустое место.

Много ли Россия создала в годы 1914—1921? Только теперь чувствуются молодые победы...

Четвертое столетие не располагало Афины к творчеству. Гениальный вождь Афин Перикл сумел, было, заключить со Спартою тридцатилетний союз—мир, но таковой через 14 лет распался и началась роковая пелопонесская война, которая тянулась 27 лет (431—404). Много было героических усилий и у Афин и у Спарты, но длительная, беспощадная война обескровила оба государства, как тех братьев Полиника и Этеокла, что боролись за престол.

Поражение афинян в 405 году приводит к тому, что демократия неоднократно теряет свои позиции... Персия воспользовалась этим и словно в

отместку за обиды, нанесенные ей сотню лет назад, начинает поработать Грецию. Греческие государства действовали разрозненно. Ни Спарта, ни Афины не могли надолго и прочно укрепиться. В конце концов, верховным надзирателем за Грецией становится Персия. А еще несколько десятилетий, и в Грецию вторгается Македония, чтобы стать несокрушимым властелином...

До творчества-ли?..

Лучшие сыны Афин погибали то в войне со Спартой, Персией и Македонией, то в гражданских схватках, частых и жестоких...

Трагедия к концу пятого столетия исчерпала все лучшее из мифологии, а философия и ряд тяжелых утрат породили критику веры, безучастность к богам. Мотивы для произведений очевидно надо было брать из жизни. Человек сам стал строить свое счастье и тоже потянулся с Олимпа к человеку же, к его горестям и радостям, к быту. И не напрасно Еврипид отходил от богов: такова была потребность у зрителя. Человека занимал человек. Казнь Сократа отнюдь не говорит о всеобщей консервативности и религиозности греков конца пятого века. Если бы боги видимо ходили среди греков, греки и их казнили бы, думая, что именно из-за богов, из-за их невнимания меркнет слава Афин, не ладятся дела страны.

Тем более комедия должна была обратиться к текущей жизни, к существующему быту.

Потеря политической свободы не могла дать последователям Аристофана его свободы творче-

ства Настали иные времена, когда не на словах, а на деле запрещали смеяться над правителями и порядками, когда все существующее стало священным.

Имена ли были мельче, бесконечные ли опустошения городов погубили результаты дальнейшего поэтического творчества, но от писателей, следовавших за Аристофаном, нам ничего не сохранилось.

Настала пора *вечного* изучения величайших поэтов Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана.

Остается сказать только несколько слов о Менандре, который родился в 343 г., а умер в 292 до Р. Х. и был единственным великим представителем *бытового театра*.

Более значительные отрывки произведений Менандра были найдены лишь в XX веке. Эта ценная находка всколыхнула мир ученых, занятых греческой литературой, и за несколько лет было опубликовано много интересных трудов о Менандре. В России знатоком Менандра является Г. Ф. Церетели, издавший в 1914 году прекрасную книгу „Новые комедии Менандра“, 495 стр.

Изученные отрывки Менандра дают полную возможность установить основное в его творчестве. Некоторые ученые даже пытаются восстановить по имеющимся частям неизвестные части комедий. Но работа по восстановлению, как бы она ни была блестяща, всегда допускает вопрос: а может быть это и не так? Тот же Церетели говорит:

„Я не могу, конечно, судить о том, насколько удалась мне попытка восстановления и толкования новых комедий Менандра“.

Все произведения Менандра объединяются главным элементом их содержания: *любовью*. Причем, Менандр воспевает самую обыкновенную любовь: „вечные переходы от семейных ссор и неурядиц к семейному миру и согласию“ (Церетели). Менандр во многом является учеником Еврипида и Аристофана, но только без трагизма Еврипида и без политической сатиры Аристофана.

Герои и героини Менандра чаще молодежь. Он „заставляет своих героев путем их личных соображений, рассуждений, дум и действий вскрывать всю их внутреннюю подоплеку, воспроизводить их чувства и волнения, показывать, наконец, что происходит в их совести и какова эта совесть“. (Церетели).

Дети не понимают родителей, родители детей; молодежь нуждается в деньгах и постоянно борется с ненавистной скупостью отцов. Вот девушку принудили выйти за нелюбимого и сделали ее несчастной; вот жених обманул девушку.

Я мнила, любит он, а вышло, что ко мне  
В нем ненависть кипит, — совсем не

человечья.

Не позволяет мне с ним рядом возлежать.

Велит поодаль быть. (Церетели, 148).

Один всегда бесшабашен и в семье его не ночевали счастье и покой, другой, женившись, узнал о „прошлом“ жены.

Ну, будь мужчиной ты, страсть заглуши,

протись

С любовью и тай, поскольку хватит силы,

Несчастье про себя—для сына, а ее,  
Несчастье Самоса, ты вышвырни из дома  
Тормашкой вниз, к чертям... (Церетели, 320).

Занимал Менандра вопрос и о неравенстве классов.

Да, я мужик--об этом я не спорю,  
Я в городских делах неопытен совсем.  
Но долгой жизни путь иной вручил мне  
И так не презирай ты речи мужика.

Верный ученик Еврипида, он еще шире освещал тяжелую долю рабов, женщин, сирот, права которых никто не ограждал.

„Спаситель мой, Зевес!

Что за неправый суд. Я отыскал—и что же?  
Обобран до чиста, а тот, кто не искал,  
Владеет всем...

Не правый суд.

Пусть лопну, если лгу.

(Церетели, 141--142).

Герои его всегда несчастные люди—

Да не одно ль и то же,

Клеймен ты будешь зря, иль по заслу-

гам. Тут

Куда ни кинь, все клин! (Церетели).

С точки зрения формы, Менандр сделал еще шаг вперед в том смысле, что в его комедиях хор появлялся только для заключения действия. Таким образом, по форме и по содержанию Менандр самый близкий к нам из древне-греческих классиков.

## СОДЕРЖАНИЕ

I. Общее введение . . . . .	3.
II. Введение по греческому театру. . . . .	20.
III. Эсхил . . . . .	58.
IV. Софокл . . . . .	80.
V. Еврипид . . . . .	103.
VI. Аристофан . . . . .	120.
VII. Заключение . . . . .	138.