

# Валерий Ярхо

## Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии

Трагичнейшим из поэтов назвал Еврипида Аристотель, и многовековая посмертная слава последнего из триады великих афинских трагиков, по-видимому, целиком подтверждает справедливость подобной оценки: во всех странах мира до сих пор потрясают зрителей страдания Медеи, Электры, троянских пленниц. Тот же Аристотель считал главным признаком трагического героя благородство, и в мировом театре найдется немного образов, способных поспорить в чистоте и благородстве с Ипполитом, в искренности самопожертвования - с Алькестой. Это имя, как и название трагедии, правильнее было бы передать по-русски "Алкестида", мы придерживаемся здесь формы "Алькеста", чтобы избежать разнобоя с переводом Ин. Анненского, избравшего последнее чтение. или Ифигенией. В творениях Еврипида древнегреческая драма, несомненно, достигла вершины трагизма, глубочайшего пафоса и проникновеннейшей человечности. Поэтому, говоря о кризисе героической трагедии в драматургии Еврипида, мы не собираемся ставить это в вину великому афинскому поэту, как никому не придет в голову преуменьшать величие Рабле или Шекспира из-за того, что им довелось пережить и отразить в своем творчестве кризис ренессансного мировоззрения, - может быть, писатели, которые запечатлевают в своих произведениях сложность исторического пути человечества, как раз потому особенно дороги и близки их далеким потомкам. Еврипид, несомненно, находится в ряду таких творцов, но если мы хотим оценить его истинное значение для нас, мы должны понять, какое место он занимал в культуре своего времени, и в частности в развитии античной драмы, - тогда выяснится, почему конец античной героической трагедии оказался началом для многих линий не только античного, но и общеевропейского литературного процесса.

### 1

Год рождения Еврипида не известен достаточно достоверно. Античное предание, по которому он родился в день битвы при Саламине, представляет лишь искусственную конструкцию, связывающую имя третьего великого трагика с именами его предшественников, - поскольку Эсхил в самом деле участвовал в Саламинском сражении, а шестнадцатилетний Софокл выступал в хоре юношей, прославлявших одержанную победу. Тем не менее эллинистические историки, очень любившие, чтобы события из жизни великих людей вступали между собой в какое-либо хронологическое взаимодействие, без особой ошибки могли рассматривать Еврипида как представителя третьего поколения афинских трагиков: его творчество действительно составляло третий этап в развитии афинской трагедии; первые два вполне обоснованно связывали с драматургией Эсхила и Софокла.

Хотя Еврипид был моложе Софокла всего на двенадцать лет (он родился скорее всего в 484 г. до н. э.), эта разница в возрасте оказалась в значительной степени решающей для формирования его мировоззрения. Детство Софокла было овеяно легендарной славой марафонских бойцов, впервые сокрушивших могущество персов. Десятилетие между Марафоном (490 г. до н. э.) и морским сражением при Саламине (480 г. до н. э.) прошло в Афинах не без внутренних конфликтов, но в конечном результате победа греческого флота (с участием многочисленных афинских кораблей) над персами естественным образом воспринималась как завершение дела, начатого на Марафонской равнине. Сияние славы, увенчавшей победителей, озаряло юношеские годы Софокла, который, как и большинство его современников, видел в успехах своих соотечественников результат благоволения к Афинам могущественных олимпийских богов. До конца своих дней Софокл верил, что божественное покровительство никогда не покинет афинян, и эта вера даже в годы самых тяжелых испытаний помогала ему сохранять убеждение в устойчивости и гармонии существующего мира. Этим объясняется - при всей глубине возникающих в его трагедиях

нравственных конфликтов - та классическая ясность линий и скульптурная пластичность образов, которые до сих пор восхищают в Софокле читателя и зрителя. С Еврипидом дело обстояло иначе.

Победа при Саламине, создавшая исключительно благоприятные предпосылки для роста внешнеполитического авторитета Афин, не сразу привела к столь же заметному укреплению их внутреннего положения. Противоречия между реакционной землевладельческой аристократией и набирающей силы демократией не раз выливались в острые политические схватки, в результате которых не одному государственному деятелю, известному своими заслугами перед отечеством, пришлось навсегда покинуть арену общественной борьбы. Только к середине сороковых годов V века новому вождю демократов Периклу удалось основательно потеснить своих политических противников и более чем на пятнадцать лет встать во главе афинского государства; этот период, совпавший с порой высочайшего внутреннего расцвета Греции, до сих пор носит название "века Перикла".

Но и "век Перикла" оказался очень непродолжительным: разгоревшаяся в 431 году Пелопоннесская война между двумя крупнейшими греческими государствами - Афинами и Спартой, каждое из которых возглавляло коалицию союзников, - выявила новые противоречия внутри афинской демократии. В то время как ее торгово-ремесленная верхушка, заинтересованная во внешней экспансии, стремилась к войне "до победного конца" и находила себе поддержку среди ремесленников, производивших оружие, и в беднейших слоях демоса, обслуживавших морской флот, основная масса аттического крестьянства страдала от опустошительных набегов спартанцев и чем дальше, тем больше тяготилась войной и связанными с ней жертвами; голос этой части афинских граждан мы можем до сих пор слышать в комедиях Аристофана. Внутренний разлад среди афинян достиг в последнее десятилетие Пелопоннесской войны такой глубины, что олигархам дважды, хотя и ненадолго, удавалось захватить в свои руки власть (в 411 и 404 гг.) и установить режим неограниченного террора.

Если попытки реакционных кругов сокрушить афинскую демократию извне не имели еще в это время серьезного успеха, то гораздо более опасными для нее были те идейные процессы, которые грозили разрушить ее изнутри. Дело в том, что, возникши в конечном счете из общинно-родового строя, афинская демократия сохраняла в своем мировоззрении многие черты первобытно-мифологического мышления. Победы над внешними врагами и успехи во внутренней жизни, хозяйственный и культурный расцвет представлялись основной массе афинского демоса следствием постоянного покровительства, оказываемого их стране могущественными богами, - в первую очередь верховным божеством Зевсом и его дочерью, "градодержицей" Афиной Палладой. В олимпийских богах афиняне видели не только своих прямых защитников, но и стражей нравственности и справедливости, установивших раз и навсегда незыблемые нормы гражданского и индивидуального поведения. Однако сам общественный строй афинской демократии, привлекавшей к обсуждению политических вопросов основную массу полноправных граждан, предполагал в них самостоятельность мышления, умение анализировать сложившуюся обстановку и обосновывать то или иное решение. В этих условиях далеко не всегда можно было опереться на мифологическую традицию, сложившуюся несколько веков тому назад при совершенно иных условиях. К тому же дебаты в народном собрании и широкий общественный характер судопроизводства требовали, чтобы участники всякой дискуссии обладали достаточной ораторской подготовкой, владели средствами доказательства и убеждения. Но там, где начинается самостоятельная работа мысли, приходит конец наивной вере в богов, возникает переоценка традиционных нравственных устоев и открывается простор для критического исследования окружающей действительности. Все эти явления как раз имели место в Афинах второй половины V века, и носителями нового мировоззрения стали представители рабовладельческой интеллигенции, известные под общим названием софистов.

Софисты не составляли единой философской школы; больше того, между софистами

старшего поколения, к которому относился Протагор (ок. 485 - 415), и их младшими последователями существовало весьма значительное различие в политических взглядах: в то время как "старшие" софисты в целом являлись идеологами демократии (некоторые из них были, в частности, авторами законодательных уложений для новых городов-государств), "младшие" софисты довольно откровенно пропагандировали идеал "сильной личности", отвечавший интересам олигархов. Однако уже в учении Протагора выделялись мысли, направленные объективно против консервативно-религиозного мировоззрения афинской демократии. Так, общественная практика афинян должна была побудить Протагора сформулировать положение о человеке как "мере всех вещей", - ведь и в самом деле решения в народном собрании принимали не боги, а люди, каждый раз соизмерявшие объективное положение дел со своим личным и общественным опытом, интересами и возможностями государства. Что касается существования богов, то Протагор воздерживался от окончательного суждения об этом; по его словам, решению вопроса препятствовала его неясность и краткость человеческой жизни.

Взгляды софистов на богов, человека и общество оставались в значительной степени достоянием "чистой" теории, пока Афины пользовались благами своего внешнего и внутреннего расцвета. Когда же разразилась Пелопоннесская война, идеологическим устоям афинской демократии пришлось испытать сильное потрясение: обрушившаяся на город эпидемия чумы, а также непрерывные прорицания жрецов дельфийского храма Аполлона, сулившие афинянам сплошные поражения, сильно подорвали веру в божественное благоволение к Афинам, а вырвавшиеся на простор собственнические инстинкты богачей поставили под сомнение единство полиса и его способность обеспечить каждому гражданину место в жизни. Проблема индивидуального поведения человека, которая до тех пор ставилась и решалась афинской общественной мыслью в неразрывной связи с судьбой всего гражданского коллектива - полиса, и, больше того, с некими закономерностями человеческого существования вообще, при новых условиях во многом утратила объективную основу; на первый план все больше стал выступать отдельный человек как "мера всех вещей" - и собственного благородства и величия, и собственного страдания. Это смещение основной точки зрения на человека глубже всего отразила именно драматургия Еврипида.

Уже события, сопутствовавшие началу его сознательной жизни, не могли содействовать выработке в нем убеждения в устойчивости и надежности жизненных форм современного ему общества, в разумности и закономерности божественного управления миром. К сожалению, от начального этапа творческой деятельности Еврипида (он выступил впервые на афинском театре в 455 г. и только четырнадцать лет спустя одержал первую победу в состязании трагических поэтов) не сохранилось ни одного цельного произведения; самая ранняя из бесспорно еврипидовских и достоверно датированных трагедий ("Алькеста") относится к 438 году. Зато остальные шестнадцать, написанные в промежутке между 431 и 406 годами, охватывают едва ли не самый напряженный период в истории классических Афин и показывают, как, чутко и взволнованно реагировал поэт на различные повороты афинской внешней политики, идейные споры и моральные проблемы, возникавшие перед его современниками.

Античная традиция рисует Еврипида любителем тишины и одиночества на лоне природы; еще в римские времена на Саламине показывали грот на берегу моря, где драматург проводил долгие часы, обдумывая свои произведения и предпочитая уединенное размышление шуму городской площади. В то же время уже древние считали Еврипида "философом на сцене" и называли его - вопреки хронологии - учеником Протагора и других софистов, вращавшихся в самом центре общественной жизни своего времени. Едва ли в этом есть противоречие: не принимая непосредственного участия в государственных делах, Еврипид видел сложные конфликты, ежечасно возникавшие в его родных Афинах, и, как истинный поэт, не мог не высказать того, что его волновало, своим зрителям. Меньше всего при этом он стремился дать ответ на все вопросы, которые ставила перед ним жизнь, - почти каждая его трагедия свидетельствует о раздумьях и поисках, часто мучительных, но редко

завершившихся обретением истины. Столь же редко встречал Еврипид и понимание у своих зрителей: за пятьдесят (без малого) лет своей творческой деятельности он всего четыре раза удостоился в состязаниях трагических поэтов первого места. Поэтому ли или по другой причине он согласился в 408 году переехать к македонскому царю Архелаю, который пытался собрать у себя крупных писателей и поэтов. Здесь, однако, Еврипид прожил недолго: на рубеже 407 и 406 годов он скончался, оставив не вполне законченной свою последнюю трилогию. Она была поставлена в Афинах в 405 году, или вскоре после того, его сыном (или племянником) и принесла поэту пятую победу, уже посмертную.

В сюжетах трагедий Еврипид почти не выходит из круга тем, разрабатывавшихся его предшественниками: сказания Троянского и Фиванского циклов, аттические предания, поход аргонавтов, подвиги Геракла и судьба его потомков. И при всем том - огромная разница в осмыслении мифа, в оценке божественного вмешательства в жизнь людей, в понимании смысла человеческого существования, - разница, в конечном счете приводящая Еврипида к выработке необычных для классической трагедии принципов изображения человека, к созданию новых средств художественной выразительности, иными словами - к полному отрицанию первоначальной сущности героической трагедии Эсхила и Софокла.

## 2

Ближе всего с творчеством своих предшественников Еврипид соприкасается в трагедиях героико-патриотического плана, написанных в первом десятилетии Пелопоннесской войны. К самому ее началу относится трагедия "Гераклиды": гонимые извечным врагом Геракла, микенским царем Еврисфеем, дети прославленного героя ищут убежища в Афинах. Легендарный аттический царь Демофонт, вынужденный выбирать между войной с дорийцами и выполнением священного долга перед прибегнувшими к его покровительству чужестранцами, близко напоминает Пеласга в эсхилиовских "Просительницах", да и вся ситуация "Гераклидов" близка к внешней стороне конфликта у Эсхила. Но если у "отца трагедии" столкновение Пеласга с Египтиадами отражало противодействие эллинов (и в первую очередь, конечно, афинян) восточному деспотизму и варварству, то у Еврипида война развертывается в самой Элладе: микенская армия тождественна спартанцам, а Гераклиды, находящие защиту в Афинах, олицетворяют союзные города и государства, которые спартанцы всячески стремились изолировать от афинян.

В благородной роли защитника священных установлений представлен в трагедии Еврипида "Умоляющие" другой афинский царь - Тесея, считавшийся основателем афинской демократии. Он не только, вопреки козням врагов, помогает предать земле тела героев, павших при осаде Фив, но вступает по ходу действия в политический диспут с фиванским послом, который защищает преимущества единоличной власти; возражая ему, Тесея развертывает полную программу афинского государственного устройства, основанного на равноправии всех граждан и их равной ответственности. Впрочем, прославляя афинскую демократию как идеальный строй, оплот благочестия и нравственности в Элладе, Еврипид влагает в уста Тесея и размышление об опасности социального расслоения, грозящего благополучию государства, и прямое осуждение Адраста, затеявшего в преступном легкомыслии бесперспективную военную авантюру.

Возникающее в "Умоляющих" сомнение в целесообразности войны как способа разрешения политических споров перерастает в творчестве Еврипида последующих лет в недвусмысленное и страстное осуждение войны. Уже в поставленной незадолго до "Умоляющих" трагедии "Гекуба" Еврипид рисует страдания престарелой царицы, в полной мере испытавшей на себе все ужасы десятилетней войны за Трою. Мало того что Гекуба своими глазами видела гибель мужа и любимых сыновей, что из всеми почитаемой владычицы могущественной Трои она превратилась в жалкую рабыню ахейцев, - судьба готовит ей новые бедствия: по приговору греков, перед их отправлением на родину на могиле Ахилла должна быть принесена ему в жертву младшая дочь Гекубы, юная Поликсена, - и нет предела горю матери, лишаящейся своего последнего утешения. Но и это

еще не все. К сказанию о жертвоприношении Поликсены, уже обработанному до Еврипида в эпической и лирической поэзии, а на афинской сцене - у Софокла, в трагедии "Гекуба" присоединяется другой сюжетный мотив, первоначально не имевший никакого отношения к судьбе троянской царицы.

"Илиада" знала среди сыновей Приама юношу Полидора, убитого на троянской равнине Ахиллом, - матерью его была некая Лаофоя. Согласно же местному фракийскому сказанию, которое стало известно афинянам, вероятно, в конце VI века до н. з., Полидор - теперь уже сын Гекубы - пал жертвой алчности вероломного фракийского царя Полиместора: к нему в самом начале войны Приам отослал Полидора с несметными сокровищами, и, когда война окончилась гибелью Трои, Полиместор, нарушив дружеский долг, убил юношу. Гекуба, находившаяся среди других пленниц в ахейском лагере на берегу Геллеспонта, узнала о предательстве Полиместора, заманила его с детьми в свою палатку и при помощи троянских женщин умертвила детей, а самого Полиместора ослепила. Неизвестно, был ли обработан этот миф кем-нибудь из предшественников Еврипида в афинском театре, но несомненно, что, объединив его с мотивом жертвоприношения Поликсены, Еврипид необычайно усилил патетическое звучание образа Гекубы, воплотившего весь трагизм положения матери, обездоленной войной.

Откровенным выступлением против военной политики явились поставленные в 415 году "Троянки". Заключенный в 421 году между Афинами и Спартой пятидесятилетний мир оказался непрочным, ибо каждая сторона искала повода ущемить как-нибудь интересы недавнего противника. Сторонники решительных действий в Афинах вынашивали идею грандиозной экспедиции в Сицилию, где Спарта издавна пользовалась значительным влиянием, и это предприятие увлекало своим размахом даже более мирно настроенные слои афинских граждан. В этих условиях трагедия "Троянки" прозвучала как смелый вызов военной пропаганде, так как с исключительной силой показала бедствия и страдания, не только выпадающие на долю побежденных (особенно осиротевших матерей и жен), но и ожидающие в недалеком будущем победителей: вереница скорбных эпизодов, которые разворачиваются на фоне догорающих развалин Трои, приобретает зловещий смысл после мрачных прорицаний Кассандры и вступительного диалога Афины и Посейдона, сговаривающихся погубить победителей-греков на пути и по возвращении домой. Троянская война, служившая обычно для общественной мысли в Афинах символом справедливого возмездия "варварам" за попрание священных норм гостеприимства, теряет в глазах Еврипида всякий смысл и обоснование.

Под тем же углом зрения предстает в трагедии "Финикиянки" легендарная оборона Фив от нападения семерых вождей. Доеврипидовская трагедия была, по-видимому, довольно единодушна в изображении сыновей Эдипа, оспаривавших между собой право на царский трон в Фивах: несмотря на то, что Этеокл нарушил договор между братьями, изгнав Полиника, Эсхил в "Семерых против Фив" показал его идеальным царем и полководцем, защищающим город от чужеземной рати, в то время как Полинику, ведущему на родную землю вражеское войско, не может быть никакого оправдания. Эта ситуация составляет предпосылку трагического конфликта и в Софокловой "Антигоне", где Этеоклу устраивают почетные похороны, а Полинику отказывают в погребении. В "Финикиянках" с Этеокла совлечен всякий ореол героизма: как и Полиник, он беспринципный и тщеславный властолюбец, готовый ради обладания царским тронном совершить любое преступление и оправдать любую подлость. Его поведением руководит не патриотическая идея, не долг защитника родины, а неограниченное честолюбие, и в образе Этеокла несомненно полемическое разоблачение крайнего индивидуализма, откровенно проявившегося в Афинах последних десятилетий V века и породившего софистическую теорию "права сильного".

Сложнее обстоит дело с трагедией "Ифигения в Авлиде", поставленной в Афинах уже после смерти Еврипида. С одной стороны, она завершает ту героико-патриотическую линию, начало которой было положено в аттической трагедии Эсхилом и которая нашла

продолжение в творчестве самого Еврипида: Макария в "Гераклидах", афинская царевна в не дошедшем до нас "Эрехтее", Менекей в "Финикиянках" добровольно приносили себя в жертву ради спасения отчизны, как делает это в последней еврипидовской трагедии юная Ифигения. Если ее жизнь нужна всей Элладе для того, чтобы успехом увенчался поход против надменных "варваров" - троянцев, то дочь верховного полководца Агамемнона не откажется от своего долга:

Разве ты меня носила для себя, а не для греков?

Иль, когда Эллада терпит, и без счета сотни сотен

Их, мужей, встает, готовых весла взять, щитом закрыться

И врага схватить за горло, а не дастся - пасть убитым,

Мне одной, за жизнь цепляясь, им мешать?.. О нет, родная! ...

Грек, цари, а варвар, гнися! Неприлично гнуться грекам

Перед варваром на троне. Здесь - свобода, в Трое - рабство!

И хотя в последние годы Пелопоннесской войны, когда и Афины и Спарта старались привлечь Персию на свою сторону, идея общеэллинической солидарности против "варваров" становилась неосуществимой мечтой, мы слышим в словах Ифигении то же противопоставление эллинской свободы восточному деспотизму, которым примечательны эсхилевские "Персы" и "Просительницы".

С другой стороны, патриотический подвиг Ифигении осуществляется отнюдь не в героической обстановке и представляется скорее неожиданным, чем закономерным следствием сложившихся обстоятельств. В самом деле, эсхилевский Агамемнон (в "Орестее"), волею Зевса призванный быть мстителем за поруганный дом и брачное ложе Менелая, вынужден выбирать между чувствами отца и долгом полководца, возглавившего эллинскую армию, и выбор этот носит воистину трагический характер. Агамемнон у Еврипида изображен тщеславным карьеристом, не жалевшим усилий, чтобы добиться избрания на пост верховного командующего, и в угаре первой славы решившимся принести в жертву собственную дочь. Только послав за Ифигенией в Аргос гонца с лживым известием о готовящемся бракосочетании ее с Ахиллом, он понимает, какую низость он совершил и насколько бессмысленно жертвовать родной дочерью ради того, чтобы возвратить Менелая его распутную супругу Елену. В то же время Агамемнон страшится ахейского войска, которое в стремлении к завоеванию Трои не остановится перед разорением Аргоса и убийством самого царя, если последний откажется выдать дочь на заклание. Лишено всяких признаков благородства и поведение Менелая, демагогически апеллирующего к патриотическому долгу, поскольку в жертву должна быть принесена не его дочь. Наконец, сцена приезда Клитемнестры с Ифигенией в ахейский стан напоминает эпизод из жизни заурядной горожанки, едущей с семьей на свидание к мужу, оторванному делами от дома, - все это, вместе взятое, создает обстановку подлинной "мещанской драмы", совершенно не соответствующую героическому порыву в душе Ифигении.

Показательно и другое. Для современного зрителя переход Ифигении от страха перед ранней смертью к готовности добровольно принести себя в жертву родине составляет едва ли не самую волнующую черту ее образа; между тем Аристотель считал ее характер непоследовательным, "так как горящая Ифигения несколько не походит на ту, которая является впоследствии" ("Поэтика", гл. 15). Ясно, что к понятию "характера" Аристотель подходил с точки зрения классической, то есть эсхилевской и главным образом софокловской трагедии: при всем динамизме трагического конфликта, в который оказываются вовлеченными Эдип или Неоптолем (в "Филоктете"), основные черты их остаются неизменными, и в трагической перипетии только все с большей отчетливостью раскрывается заложенная в них "природа". Поведение Ифигении во второй половине трагедии, конечно, никак не вытекает из ее девической "природы", и Еврипид не пытается показать, как в ней произошла подобная перемена, - его интересует самая возможность внутренней борьбы в человеке. Но отказ от изображения людей, цельных в совокупности своих нравственных свойств, знаменует принципиальный отход от эстетических норм

классической трагедии, и образ Ифигении является только одним из многочисленных примеров этого в творчестве Еврипида.

3

Впрочем, среди сохранившихся произведений Еврипида есть одно, во многом еще напоминающее цельностью своих героев классическую трагедию, - это самая ранняя из дошедших его драм, "Алькеста". Основу использованного в ней сказания составляет старинное представление о гневе бога, раздраженного непочтительностью смертного: фессалийский царь Адмет, справляя свадьбу с юной Алькестой, забыл принести жертву Артемиде и поэтому, войдя в свою спальню, нашел ее полной змей - верный признак ожидающей его близкой смерти. Поскольку, однако, Адмет в свое время был хорошим хозяином для отданного ему в услужение Аполлона, благородный бог сумел уговорить непреклонных Мойр, ткущих нить человеческой жизни, чтобы они согласились принять в обитель мертвых любого другого смертного, который проявит готовность пожертвовать собой вместо Адмета. И вот наступил момент, когда Адмету пришлось искать себе замену перед лицом смерти, и таким верным другом оказалась его жена Алькеста.

Наверное, в трагедии, написанной на эту тему в последние десятилетия его творческого пути, Еврипид заставил бы своих зрителей задуматься над нравственными качествами богов, то столь жестоко карающих смертного за незначительную оплошность, то делающих человеческую жизнь предметом беззастенчивого торга. В "Алькесте", напротив, поэт ни словом не касается "вины" Адмета перед Артемидой, равно как и не ставит перед собой вопроса о мотивах, побудивших Алькесту расстаться с жизнью и принести себя в жертву мужу и семье. Тем более не нуждались в такой мотивировке афинские зрители: каждому из них было ясно, что судьба малолетних детей царя будет значительно надежнее обеспечена при жизни овдовевшего отца, чем при жизни беззащитной царицы. К тому же Алькесте без труда удавалось заручиться обещанием Адмета не вступать в новый брак и не оставлять детей на произвол злой мачехи (сказочные мачехи, как известно, всегда злые, и у Еврипида был целый ряд не сохранившихся целиком трагедий, где мачехи под разными предлогами готовы были известить своих пасынков, - "Эгей", "Ино", "Фрикс"). Поэтому и Адмет и Алькеста появляются на оркестре с уже готовым, заранее сложившимся решением, подобно Софокловой Антигоне, которую зрители увидели, кстати говоря, всего за четыре года до "Алькесты". Трагизм "Алькесты" еще целиком укладывается в классический "трагизм ситуации", данной мифом, и драматург призван показать, как в такой ситуации раскрываются нравственные качества его героев.

В выполнении этой задачи Еврипид следует, в общем, традициям Софокла: в идеальном образе Алькесты воплощается вся сила супружеской и материнской любви, способной на высшее самопожертвование. Нормативному характеру образа соответствует и очевидное стремление Еврипида избежать изображения чисто индивидуальных, интимных чувств Алькесты к Адмету; она приносит себя в жертву не ради этого супруга, а ради мужа и отца своих детей вообще, ибо так велит ей поступить ее долг идеальной жены. Но и в Адмете неправильно было бы видеть бездушного эгоиста, хладнокровно соглашающегося с гибелью любимого существа. Во-первых, как мы уже говорили, позиция Адмета не только заранее дана мифом, но и вытекает из представления древних греков о преобладающей роли в семье мужчины, и тем более царя, по сравнению с ролью женщины. Во-вторых, несомненно привлекательной чертой Адмета является его гостеприимство: неожиданно навестивший царя его старый друг Геракл не должен ничего знать о постигшем дом несчастье, ибо с почетом принять при любых условиях гостя - первейшая заповедь той "героической" этики, представителем которой выступает в трагедии Адмет. Таким образом, и в его фигуре несомненны черты нормативной характеристики, сближающие героев этой трагедии с персонажами Софокла, - с той, однако, существенной разницей, что развитие действия в "Алькесте" в конечном счете ставит зрителя перед вопросом (немыслимым в трагедии Софокла!) об истинной цене этой нормативности. Эдип, если бы ему пришлось еще раз с самого начала выяснять все обстоятельства своих непредумышленных преступлений, без

колебаний снова прошел бы весь путь, ведущий к истине; Неоптолем, как бы ни сложилась его жизнь, никогда не откажется от следования заветам чести. Когда мы видим Адмета, возвращающегося с похорон жены, мы понимаем, что, будь она еще жива, он не согласился бы повторить все сначала: ему помешало бы не только впервые пережитое чувство угнетающего одиночества, но и сознание навлеченного на себя позора, - как сможет теперь Адмет смотреть в глаза людям, откупившись от собственной смерти смертью жены? Нормативность мифологического идеала приходит в драме Еврипида в столкновение с истинным человеческим благородством, ставящим под сомнение нравственные ценности классической трагедии. В "Алькесте" разрешение этому новому конфликту дает благодетельное вмешательство Геракла, но, прощаясь с вернувшейся к жизни Алькестой и с обрадованным Адметом, мы одновременно расстаемся с верой в существование раз и навсегда данных, для всех случаев жизни пригодных этических норм. В себе самом должен теперь искать человек нравственные критерии, определяющие его поведение.

Непреодолимые трудности, которые возникают при этом перед индивидуумом и приобретают воистину трагический характер, лучше всего раскрываются в борьбе противоречивых чувств, происходящей в душе таких еврипидовских героев, как Медея (в одноименной трагедии) и Федра ("Ипполит").

До тех пор, пока оскорбленная Медея вынашивает план мести Ясону, готовясь умертвить его самого, его невесту и будущего тестя, ее поведение вполне согласуется с традиционным представлением греков о женском "нраве": греческая мифология и трагедия знали достаточно примеров страшной мести покинутых жен своим неверным мужьям. Точно так же независимый, неукротимый и до дерзости отважный нрав Медеи напоминает нам эсхиливскую Клитемнестру из "Орестей", которая в ненасытной жажде мести без колебания наносит смертельные удары мужу и готова схватиться за оружие, чтобы вступить в поединок с собственным сыном. В то же время между этими двумя фигурами греческой трагедии есть существенное различие: Клитемнестре незнакомы какие-либо колебания, она не отступает от однажды принятого решения, ее образ как бы вырублен из цельной каменной глыбы; Медею на пути к мести приходится вступить в мучительную борьбу с самой собой, когда вместо первоначального плана умертвить Ясона ей приходит в голову мысль убить собственных детей: лишив Ясона одновременно и старой и новой семьи, она обрекает на гибель и вымирание весь его род. Клитемнестра, убив Агамемнона, откровенно торжествует победой: она отомстила ему за жертвоприношение Ифигении и освободила себе путь к преступному союзу со своим давнишним любовником Эгисфом. Замысел убить собственных детей поражает Медею не менее сильно, чем ненавистного ей Ясона, и соединение в ее образе коварной мстительницы с несчастной матерью ставило перед Еврипидом совершенно новую художественную задачу, не имевшую прецедентов в античной драме.

Впрочем, и в этой трагедии, написанной за четверть века до "Ифигении в Авлиде", Еврипид не стремится показать, как возник у Медеи новый план мести. Хотя уже в прологе кормилица несколько раз выражает опасение за судьбу детей, сама Медея, появляясь перед хором коринфских женщин и вымаливая затем у царя Креонта суточную отсрочку для сборов в изгнание, вовсе не помышляет об убийстве своих сыновей. Мотив этот возникает неожиданно в монологе Медеи после ее встречи с бездетным афинским царем Эгеем, и зритель вправе предполагать, что именно горе остающегося без наследника Эгея внушило Медею мысль лишить Ясона продолжателей его рода. Сама Медея этого не объясняет, и ее материнские чувства не играют на первых порах никакой роли; на вопрос хора: "И ты отважишься убить своих детей?" - она без колебания отвечает: "Да, ибо так больше всего удастся уязвить супруга". Смерть детей служит для Медеи в это время только одним из средств осуществления мести. Положение, однако, меняется, когда наступает время привести план в исполнение: отравленные дары доставлены сопернице, пройдет еще несколько мгновений, и всем станет ясно новое преступление Медеи - дети обречены. Здесь, в центральном монологе героини, и раскрывается то новое, что внес Еврипид в античную трагедию: изображение не только страдающего, но и мятущегося среди противоречивых

страстей человека. Материнские чувства борются в Медее с жадой мести, и она четырежды меняет решение, пока окончательно сознает неизбежность гибели детей.

Греческая поэзия и до Еврипида не раз изображала своих героев в моменты размышления. Из эпоса достаточно вспомнить большой монолог Гектора в XXII книге "Илиады" или частые раздумья Одиссея о том, как повести себя при различных поворотах его долгой скитальческой жизни; в эсхилловских "Просительницах" размышление составляет едва ли не главное содержание образа Пеласага. Есть, однако, существенное различие между названными героями и еврипидовской Медеей. Гомеровские вожди при любом стечении обстоятельств помнят о существовании постоянной этической нормы, определяющей их поведение: беречь свою честь и доброе имя, не уклоняться от боя с противником. Эсхилловский Пеласаг должен сделать выбор между двумя решениями, каждое из которых определит судьбу возглавляемого им государства. Внутренняя борьба в душе Медеи носит совершенно субъективный характер; изображаемый Еврипидом человек, находясь во власти своих чувств и мыслей, не пытается соотнести их с какими-либо объективно существующими нормами: в нем самом находится источник трагического конфликта.

Изображение противоречивых эмоций и глубины страданий, делающих Медею трагическим героем в совершенно новом для античности понимании этого слова, настолько увлекает Еврипида, что ради него драматург жертвует сюжетной "последовательностью" трагедии. Так, при известии о приближении к ее дому разгневанных коринфян Медея уходит с окончательным решением убить детей ведь лучше сделать это самой, чем отдать сыновей на растерзание взбешенной толпе. Между тем перед взорами поспешно пришедшего Ясона Медея появляется на кровле дома в колеснице, запряженной крылатыми драконами, и с трупами сыновей у ног - если она с самого начала рассчитывала воспользоваться волшебной колесницей, то почему было не забрать детей живыми и не скрыться вместе с ними от неверного супруга и отца? Подобным вопросом Еврипид не задавался - ему было важно изобразить душевную драму оскорбленной женщины, и своей цели он, несомненно, достиг. Но именно поэтому образ Медеи знаменует разрыв с традицией греческой трагедии, стремившейся к созданию цельного "нрава", - если бы ненависть к Ясону распространилась на прижитых с ним детей и Медея в жажде мести сравнялась бы с эсхилловской Клитемнестрой, афинскому зрителю было бы легче поверить в ее последовательность, хотя и труднее ее оправдать; но материнская любовь, звучащая в каждом слове Медеи в ее центральной сцене, показывает, что в глазах Еврипида она была не одержимой жадой крови фурией, а страдающей женщиной, больше способной на крайние проявления мести, чем рядовая афинянка (недаром Медея все же восточная колдунья, внучка бога солнца Гелиоса!), но в поведении своем гораздо более человеческая, чем та же Клитемнестра. (Любопытно, что безымянный античный комментатор "Медеи" правильно увидел в любви героини к детям противоречие ее "нраву", но, верный аристотелевскому учению о "последовательности" трагического персонажа, поставил это богатство образа не в заслугу, а в упрек драматургу.)

Пристальный интерес Еврипида к внутреннему миру человека сделал возможным и такое достижение афинской трагедии, как образ Федры в трагедии "Ипполит". В "нраве" Федры, влюбившейся в своего пасынка, отвергнутой им и перед смертью оклеветавшей его, чтобы скрыть свой позор, нет той, с античной точки зрения, непоследовательности, которую древние критики ставили в вину Еврипиду в "Медее" или "Ифигении"; поведение Федры, чья неудовлетворенная страсть превратилась в ненависть к Ипполиту, находилось в русле античного представления о готовности отвергнутой влюбленной на любое злодейство. В сравнительной фольклористике этот мотив известен как история библейского Иосифа Прекрасного, возникшая в том же Средиземноморском ареале, что и благородный образ Ипполита, а рядом с ним, в других, не полностью дошедших трагедиях Еврипида, также юных героев Беллерофонта ("Сфенебея") или Пелея. Им также приходилось расплачиваться за клевету оскорбленных отказом женщин, хотя всякий акт мести объяснялся в этом случае необоримой властью Афродиты, противиться которой не в состоянии ни смертные, ни боги.

В "Ипполите", хотя Афродита и является виновницей запретного чувства, овладевшего Федрой, все внимание поэта устремлено на переживания влюбленной женщины. Хор и кормилица напрасно пытаются объяснить недуг Федры воздействием Пана, Кибелы или других божеств, - источник ее страданий находится в ней самой, и Еврипид с великолепной психологической достоверностью изображает внутреннее состояние Федры: то она, боясь признаться себе в преступной страсти, в полубреду грезит об охоте в заповедных рощах и отдыхе у прохладного лесного ручья, где она могла бы встретить Ипполита; то, в сознании своего позора, Федра готовится покончить с любовью, пусть даже вместе с собственной жизнью; то, позабыв и о позоре, и о супружеском долге, дает склонить себя вкрадчивым речам кормилицы.

Таким образом, если ситуация, в которой у Еврипида оказывалась Федра, и поведение отвергнутой влюбленной не выходили за пределы традиционного античного представления о женском "нраве", то во внутреннем наполнении образа Федры мы снова встречаем необычность и новизну. Эсхил видел в любви силу, обеспечивающую плодородие земли и сохранение человеческого рода, - ее действие представлялось "отцу трагедии" одним из проявлений всеобщего закона природы. Для софокловской Деяниры ("Трахинянки") пробуждение в Геракле физического влечения к юной пленнице Иоле не является проблемой - оно объяснимо и даже естественно, и хотя Деянира прибегает к помощи приворотного зелья, чтобы вернуть себе любовь Геракла, "Трахинянки" отнюдь не являются трагедией отвергнутого чувства. Еврипид изображает любовь чаще всего как страдание - потому ли, что она не находит ответа, потому ли, что она "греховна", так как нарушает семейные связи и нравственные нормы; в человеческом чувстве он видит не источник естественной и общественной гармонии, а причину разлада, противоречий и несчастий. И в этом - еще одно свидетельство того, что вера в целесообразность мира, основанного на некоем нравственном законе, все больше вытесняется состраданием к одинокому, предоставленному игре собственных страстей человеку.

4

"Мир пошатнулся..." - это горькое убеждение шекспировского героя пронизывает драматургию Еврипида. Разумеется, и Эсхил и Софокл видели в мире много вольных или невольных проявлений зла; разорение Трои и вереница кровавых деяний в роду Атрея, невольные преступления Эдипа и мрачная доля его сыновей - только немногие примеры из этого ряда. Но за страданиями отдельных людей, за жертвами и испытаниями Эсхил отчетливо различал конечную цель мироздания - торжество справедливости: возмездие, обрушенное Агамемноном на Троию за похищение Елены; кара за жертвоприношение Ифигении, которую он сам несет от руки Клитемнестры; ее гибель от меча сына, мстящего за отца, - все это звенья одной цепи, где преступление одного служит наказанием другого, пока человеческий и божественный закон не объединятся в воле государства, осененного десницей Афины Паллады. В трагедии Софокла непосредственная причинная связь между поведением людей и высшей волей богов слабее, чем в мировоззрении Эсхила; тем не менее и у него нарушение существующих нравственных норм приводит к падению объективно виновного, даже если в его действиях отсутствует элемент субъективной вины: убийство отца и женитьба на собственной матери, совершенные Эдипом по неведению, не могут остаться безнаказанными, поскольку иначе пострадали бы священные устои мира. У Еврипида опять все иначе, и трагедия "Ипполит", на которой мы как раз остановились, дает этому первое подтверждение.

Хотя из двух главных героев этой драмы наше внимание привлекла сначала Федра, Ипполит, именем которого не случайно названа трагедия, играет в ней ничуть не меньшую роль. Самый образ главного героя содержит в себе зерно трагического конфликта, отчасти уже разработанного - лет за сорок с лишним до Еврипида - в эсхилловской трилогии о Данаидах. Там дочери легендарного прародителя одного из греческих "колен" - Даная, принуждаемые к браку ненавистными им двоюродными братьями, переносили отвращение к своим кузенам на брачные отношения вообще и отказывались от утех любви, отдавая себя

под покровительство вечно девственной богини Артемиды. Однако отречение девушек от супружества представляло в глазах Эсхила такое же нарушение естественного закона природы, как и понуждение их к насильственному браку. Поэтому в конечном итоге в трилогии торжествовала любовь одной супружеской пары, которую благословляла сама Афродита. Если настойчиво сохраняемое девичество, хотя и имевшее среди греческих богов таких почитаемых защитниц, как Афина и Артемида, в конечном счете все же вступало в противоречие с природой, то вечная мужская невинность представлялась греку полной бессмыслицей и в биологическом, и в общественном плане: долг мужчины-гражданина состоял, между прочим, также в создании семьи и рождении детей, способных упрочить славу и благосостояние его рода и всего государства. Существовала даже специальная формула, которая изрекалась отцом при вручении дочери будущему мужу: "Для засева законных детей". Неудивительно поэтому, что поклонение чистого юношиохотника Ипполита, любителя природы и мечтателя, девственной Артемиде и открытое презрение к Афродите, дарующей людям плотские утехы, вызывает предостережение со стороны его старого слуги: слишком велико могущество Киприды, чтобы смертный мог безопасно его отвергать. Впрочем, зритель уже слышал это от самой богини: появившись в прологе у дворца Тесея, Афродита не только объяснила, чем ее оскорбил Ипполит, но и сообщила, как она ему отомстит: Тесей, не зная всей правды, проклянет и погубит Ипполита, но и Федра, хоть не опозоренная молвой, тоже погибнет.

Некоторые исследователи склонны видеть в отказе Ипполита от союза с мачехой так называемую *hybris* - "трагическую вину", искони присущую смертным готовность идти наперекор воле богов. Однако в древнегреческом мышлении *hybris* непременно ассоциируется с нарушением неких нравственных норм, освященных теми же богами. Покушение на святость супружеского ложа - да к тому же со стороны пасынка, чтущего своего отца, - несомненно, явилось бы проявлением той же *hybris*. Удовлетворив притязания мачехи, Ипполит, конечно, не совершил бы преступления перед Кипридой, подчиняющей себе все живое, и не впал бы перед ней в "трагическую вину", но он нарушил бы долг благородного человека, не допускающего даже мысли о вынужденном бесчестье. Трагический конфликт в "Ипполите" проходит не между дозволенным или недозволенным, но естественным для молодых людей половым чувством. Он лежит в плоскости нравственных ориентиров. Федра могла бы не опасаться за жизнь, пока она таила свое чувство внутри; как только лукавое вмешательство кормилицы заставило ее открыть хору (и тем самым Ипполиту) страшный секрет, она оказалась подсудной общественному мнению. Чтобы восстановить среди социального окружения репутацию благородной жены, у нее не остается другого выхода, кроме петли. Ипполит, напротив, отвечает только перед самим собой: неосторожно дав все той же кормилице обет молчания, он не чувствует себя вправе открыть отцу тайну, позорящую его дом, и становится жертвой собственного честного слова. Строит ли человек свое поведение с оглядкой на внешнюю оценку или соотносит его со своим внутренним нравственным долгом, ему не остается места в этом мире - таков неутешительный вывод из проблематики еврипидовского "Ипполита".

В трагедии он еще более усугубляется тем, что теряет всякий смысл божественное управление миром - очень древняя категория человеческого мышления, которая восходит к тем далеким временам, когда первобытный дикарь видел себя еще совершенно беззащитным перед лицом божественного гнева непостижимых ему стихийных сил. Представление о гневных богов отчетливо сохраняется и в самом раннем памятнике греческой литературы - гомеровском эпосе, где едва ли не каждый мало-мальски заметный герой пользуется симпатией одних богов и должен опасаться гнева других, которых он успел чем-нибудь задеть. При всем том, однако, редко какой-либо бог оставляет без помощи своего любимца, если знает, что ему угрожает опасность со стороны другого божества: к этому его может принудить только приказ самого Зевса, следящего за исполнением безапелляционного приговора судьбы. Совсем иначе ведет себя еврипидовская Артемида: зная о предстоящей гибели своего поклонника Ипполита, она позволяет Афродите осуществить до конца свой

коварный замысел и появляется только над умирающим Ипполитом, чтобы спасти его имя от посмертной клеветы и открыть глаза Тесею,- сомнительная услуга, заставляющая вдвойне терзаться овдовевшего мужа и осиротевшего отца! Почему же Артемида не вмешалась раньше, чтобы предотвратить ужасное бедствие? Потому что среди богов не принято мешать друг другу в исполнении их планов, объясняет богиня. Воистину непривлекательны обе представительницы олимпийского пантеона: мелочно-тщеславная Афродита, готовая погубить даже Федру (воспылавшую страстью к Ипполиту вовсе не без воли самой богини), лишь бы не упустить малейшей возможности отомстить Ипполиту, и предательски попустительствующая ей Артемида! Напрасно старый слуга обращается к Афродите с просьбой быть снисходительной к юношеским заблуждениям Ипполита, ибо богам надлежит быть мудрее смертных,- мудрые боги, правившие в "Орестее" миром по закону справедливости, навсегда ушли из трагедии Еврипида, как ушли они из общественного сознания и этики афинян в первые же годы Пелопоннесской войны.

Самую мрачную роль играет божественное вмешательство в трагедии "Геракл". И здесь Еврипид небольшим изменением, внесенным в миф, существенно переместил акценты и создал трагедию сильного человека, незаслуженно испытывающего на себе капризное своеволие богов. По традиционной версии, Геракл, еще будучи молодым человеком, в припадке безумия убил своих малолетних детей; за это Зевс отдал его в услужение трусливому и ничтожному микенскому царю Еврисфею, для которого он и совершил свои знаменитые двенадцать подвигов. У Еврипида последовательность изменена: Геракл представлен могучим богатырем, с честью вышедшим из последнего испытания. Радость от встречи с семьей тем сильнее, что Геракл буквально вырывает ее из рук смерти, которой грозит его жене и детям фиванский тиран Лик. Заметим попутно, что все мольбы Амфитриона - престарелого земного отца Геракла - к его небесному отцу Зевсу о спасении оставались бесплодными, и это давало Амфитриону повод для нелестных высказываний о Зевсе. Так или иначе, возвращение Геракла кладет конец проискам Лика, и первая половина трагедии завершается радостной игрой героя с еще не оправившимися от испуга детьми. Здесь, однако, в действии наступает резкий перелом, вызванный вмешательством Геры, ненавидящей Геракла. Это по ее приказу в дом Геракла проникает богиня безумия Лисса, помрачающая сознание героя; в припадке безумия, видя в жене и детях своих давнишних врагов, Геракл убивает их и начинает разрушать собственный дом; только появление его вечной благодетельницы Афины прекращает губительное помешательство Геракла: ударом тяжелого камня в грудь она сражает обезумевшего богатыря и повергает его в тяжелое забытьё.

Частичное или временное расстройство рассудка человека, ведущее к совершению нечестивого деяния, нарушению общепринятых нравственных норм, было знакомо греческой литературе задолго до Еврипида, хотя и получало далеко не всегда одинаковое истолкование. Гомеровский Агамемнон, оскорбивший в своей неумеренной гордости славнейшего героя - Ахилла, объяснял это впоследствии вмешательством богини Аты, персонификации "ослепления", вторгающегося извне в сознание человека. Эсхилевские герои - тот же Агамемнон, решающийся принести в жертву собственную дочь; Этеокл, готовый на братоубийственный поединок с Полиником,- оказываются способными на такой поступок только в состоянии иступленной одержимости, влекущей за собой помрачение рассудка, - однако без всякого божественного вмешательства извне. Еврипид возвращается к "гомеровской" трактовке безумия не потому, что он не умеет изобразить состояние пораженного таким недугом человека. Рассказ вестника о поведении Геракла в состоянии сумасшествия, а также о его патологическом сне, равно как описание безумствующей Агавы или находящегося в состоянии тяжелой психической депрессии Ореста в более поздних трагедиях, показывают, что Еврипид успешно использовал в этой области наблюдения современной ему медицины, искавшей причины психических расстройств не вне человека, а в нем самом. Если в разбираемой трагедии безумие Геракла вызывается именно злокозненным божественным вмешательством, то его назначение в художественном замысле

Еврипида не вызывает сомнения: источник зла и бедствий, обрушившихся на прославленного героя, лежит не в его "нраве", а в злой и капризной воле божества.

Эта мысль становится еще нагляднее при сравнении "Геракла" с Софокловым "Аяксом". Как известно, и там вмешательство Афины, помрачившей рассудок Аякса, приводит к трагическому исходу: истребив вместо Атридов и их свиты ахейское стадо, Аякс, придя в себя, не может пережить навлеченного на себя позора и кончает жизнь самоубийством. Мысль о самоубийстве владеет и Гераклом, но при помощи Тесея, подоспевшего на выручку к другу, он ее преодолевает: истинное величие человека состоит в том, чтобы переносить испытания, а не сгибаться под их тяжестью; ужасное преступление он совершил по воле Геры и не должен расплачиваться за него своей жизнью. Для героев Софокла объективный результат их действий снимал вопрос о субъективных причинах: напад на стадо, Аякс сделал предметом осмеяния себя самого, а не Афины, и его рыцарская честь не может примириться с таким положением вещей. Героев Еврипида страдание учит делать различие между собственной виной и вмешательством божества: не снимая с себя ответственности за содеянное и стремясь к очищению от пролитой крови, Геракл вместе с тем понимает, что, оставаясь жить, он совершает человеческий подвиг, достойный истинного героя, в то время как самоубийство было бы только уступкой порыву малодушия. К тому же такое решение бросает очень неблагоприятный ответ на Геру, истинную виновницу страданий Геракла. Боги, по чьей воле люди без всякой вины терпят такие страдания, недостойны называться богами - мысль, неоднократно высказываемая в различных трагедиях Еврипида и являющаяся прямым выражением его религиозного сомнения и скепсиса.

В оценку еврипидовского отношения к богам не вносит чего-либо принципиально нового и многократно обсуждавшаяся исследователями трагедия "Вакханки". Атмосфера дионисийского ритуала, с которой Еврипид мог ближе соприкоснуться в полуварварской Македонии, чем живя в Афинах, произвела, по-видимому, впечатление на поэта, отразившееся в этой трагедии. Однако расстановка сил в "Вакханках" не отличается существенно от позиции действующих лиц, например в "Ипполите", хотя столкновение противоборствующих тенденций принимает в "Вакханках" значительно более острый характер. Ипполит не выражает действием своего отношения к Афродите; старый слуга только однажды мимоходом старается вразумить юношу, а Киприда не снисходит до непосредственного спора с ним. В "Вакханках" сторону нового бога Диониса принимают престарелый Кадм и сам прорицатель Тиресий, тщетно пытающиеся в длинном споре привлечь на свою сторону Пенфея, который активно противодействует неведомой религии; и сам Дионис - правда, под видом лидийского пророка - вступает с Пенфеем в напряженный спор, стремясь разжечь в нем любопытство и тем самым подтолкнуть его к гибели. Можно сказать, что чем настойчивее Пенфей сопротивляется признанию Диониса, тем оправданнее его поражение, - противники сталкиваются почти в открытой борьбе. Но не забудем, что на стороне бога такие средства, которыми Пенфей не располагает, что его гибель от рук испуганных вакханок во главе с его собственной матерью Агавой оборачивается страшным бедствием для ни в чем не повинной женщины, признававшей власть Диониса (как Федра подчинилась власти Афродиты), и что, наконец, в финале (хоть он сохранился не полностью) Дионис отвечал на упреки прозревшей Агавы в обычном для еврипидовских богов тоне, объясняя все происшедшее мстью непризнанного божества. Следовательно, и в этой трагедии Еврипид оставался на позициях религиозного скептицизма, характерных для всего его творчества.

5

Едва ли не в каждой сохранившейся трагедии Еврипида можно найти более или менее значительные отступления от традиционного изложения мифа, благодаря которым поэту удавалось сконцентрировать главное внимание на переживаниях героев. Переосмысление или даже переработка мифа, не говоря уже об использовании различных его версий, сами по себе не являются признаком новаторства Еврипида: такова была обычная практика афинских драматургов. Разница между Еврипидом и его предшественниками состоит в том, что для

него миф перестал быть частью "священной истории" народа, каким он был для Эсхила и Софокла. С понятием "священной истории" не надо связывать каких-либо мистических представлений; наоборот, в "классической" афинской трагедии миф освящал своим авторитетом вполне реальные общественные отношения и государственные институты. Достаточно вспомнить эсхиловскую "Орестею", где второстепенный вариант мифа о суде над Орестом в Афинах послужил основой для произведения высочайшего патриотического пафоса именно благодаря тому, что в современных ему политических обстоятельствах Эсхил хотел видеть проявление божественной мудрости. Можно назвать и другое произведение, хронологически завершающее вековую историю афинской трагедии, - "Эдипа в Колоне" Софокла, написанного девятидесятилетним старцем почти на исходе Пелопоннесской войны, когда Афины, пережив эпидемию чумы и сицилийскую катастрофу, были на грани полного разгрома; тем не менее какой чистотой чувства и верой в свои родные Афины наполнена эта трагедия поэта, все еще видящего залог благоденствия Афин в божественном покровительстве! Да и само захоронение Эдипа на границе Аттики как гарантия вечной помощи просветленного героя приютившим его Афинам в годы, когда отношения с соседними Фивами сильно обострились, - не случайная деталь в трагедии, а убеждение ее автора в неизменной благодати родных богов. "Священная история", воплощенная в мифе, составляла для Эсхила и Софокла неотъемлемую часть их мировоззрения, их веры в прочность и надежность существующего мира. Эта благочестивая вера, убеждение в конечной гармонии мироздания сменяются у Еврипида сомнениями и исканиями, и вот почему мифологическая традиция из объекта почитания становится предметом острой критики.

Исключение составляют здесь на первый взгляд "Гераклиды": легендарная защита потомков Геракла благочестивыми афинянами воспринималась в начале Пелопоннесской войны как доказательство освященного богами права Афин на создание военно-политического союза демократических полисов перед лицом угрозы, исходящей от "тиранической" Спарты. Однако в конце этой трагедии по воле автора происходит неожиданное перемещение акцентов: вместо данной мифом гибели Еврисфея на поле боя он оказывается пленником афинян, желающих сохранить ему жизнь, а в качестве его злобной и жестокой убийцы выступает не кто иная, как престарелая Алкмена, мать Геракла. Поведение ее явно не встречает одобрения у хора аттических граждан, в то время как Еврисфей, в недавнем прошлом их непримиримый враг, обещает, что его гробница будет вечно охранять аттическую землю от возможных набегов... Гераклидов или их потомства! Не вызывает сомнения, что здесь в прошлое снова проецируется современная политическая ситуация: спартанские цари возводили свой род к Гераклу, и первое же нашествие лакедемонян на Аттику летом 431 года естественно было расценивать как акт вероломства со стороны потомков Гераклидов; а в образе действий Алкмены чувствуется откровенная неприязнь поэта к спартамцам, которые и в самом деле не отличались благородством в отношении поверженного врага. Но столь же несомненно, что новшество, введенное Еврипидом в миф, разрушает художественную последовательность трагедии и первоначальную, достаточно мотивированную традицией, расстановку действующих лиц.

Начинающееся разложение мифа как основы сюжета и первоисточника ситуаций, в которых должен раскрыться "нрав" персонажей, обращает на себя внимание также в "Андромахе", написанной в двадцатые годы. Андромаха, ставшая после падения Трои пленницей и наложницей Неоптолема и вынужденная испытать в его отсутствие злоеший гнев своей госпожи Гермионы, выступает в трагедии не столько как униженная бедствиями рабыня, сколько как соперница и обличительница Гермионы и ее отца Менелая. Сам Неоптолем, хоть и не входит в число действующих лиц трагедии, играет в ней заметную и притом опять же необычную роль: по мифологической традиции, он был свирепым воином, не остановившимся перед убийством престарелого Приама прямо у алтаря Аполлона; за это богохульство он сам впоследствии пал от рук жрецов в Дельфах. У Еврипида Неоптолем погибает в Дельфах, став жертвой необоснованного подозрения в ограблении храма и в

результате заговора, организованного против него не кем иным, как Орестом, которому некогда была обещана в жены Гермиона. Дело не только в том, что из обличительных речей Андромахи и пришедшего к ней на помощь Пелея, из поведения Менелая, Ореста и Гермионы снова вырисовывается недвусмысленная и остросовременная характеристика жестоких, коварных и в то же время трусливых спартанцев, - Еврипид видел в них врагов, напавших на его родные Афины, и антиспартанская тенденция "Андромахи" вполне объяснима в Афинах двадцатых годов. Для судьбы аттической трагедии гораздо существеннее, что традиционные мифологические ситуации, требовавшие от каждого персонажа совершенно определенного поведения в соответствии с его "нравом", оказываются у Еврипида разрушенными без всякой компенсации: авантюризм Ореста, коварство Гермионы и даже благородное вмешательство Пелея убеждают зрителя только в неустойчивости и ненадежности человеческого существования, в случайности выпадающих на долю людей удач и бедствий; разумность мира, хотя бы в рамках элементарной "мифологической" причинности (гнев богов, месть оскорбленного героя и т. п.), ставится под сомнение.

Полный разрыв с мифологической традицией знаменуют две трагедии, связанные с историей дома Агамемнона. У Эсхила и тем более Софокла правомерность убийства Клитемнестры собственным сыном в отместку за отца не вызывала сомнения. Еврипид, перенося действие своей трагедии "Электра" (413 г.) в деревню, где живет насильно выданная за бедного крестьянина дочь Агамемнона, одним этим существенно снижает героическое преданье, низводя трагедию до уровня бытовой драмы. Если одержимость Электры жаждой мести убийцам отца сближает ее с Медеей, то способ, которым она заманивает Клитемнестру к себе в дом, опять же далек от ситуаций "высокой" трагедии: хотя супруг пощадил девичество Электры, она посылает за матерью под предлогом совершения обрядов над якобы родившимся ребенком, то есть сознательно играет на святых для женщины чувствах. Орест, без колебаний убивающий Эгисфа, с отвращением поднимает оружие против матери и наносит ей удары, закрыв лицо плащом. После совершения мести брат и сестра чувствуют себя опустошенными и раздавленными, вспоминая о предсмертных мольбах матери, которая, кстати сказать, изображена Еврипидом в гораздо более мягких тонах, чем у Софокла, - этим еще усугубляется жестокость поступка детей. Если эсхилевский Орест находит оправдание своему поведению в приказе Аполлона и остается под его защитой, то у Еврипида даже появляющиеся в финале божественные близнецы - Диоскуры - не могут выразить одобрения прорицанию дельфийского бога. И хотя в уста Кастора, этого "бога с машины", вложена развязка, возвращающая сюжет трагедии в русло привычного сказания (Оресту надлежит предстать перед судом Ареопага и получить там оправдание, Электру берет в жены Пилад), в целом "Электра" представляет яркий образец "дегероизации" старинного мифа.

В еще большей мере это относится к отделенной от нее пятью годами трагедии "Орест". Юноша представлен здесь в состоянии тяжелой нервной депрессии. Он не видит смысла в совершенном убийстве, ибо отца этим все равно не воротить, и боится смотреть в глаза Тиндарею, своему деду по матери, для которого всегда был любимым внуком. Когда же в свое оправдание Орест ссылается на долг перед отцом, Тиндарей отвечает ему пространном монологом, содержащим полное развенчание норм кровной мести, - если каждый будет своевольно творить суд над своими близкими, то недолго погибнуть всему человеческому роду. Добавим к этому, что повеление Аполлона не спасает Ореста от суда аргосских граждан, приговоривших его к позорной казни: он будет побит камнями. Героический ореол снят и с детей Агамемнона, и с Менелая, трусливо избегающего спора с аргосцами, хотя Орест отомстил Клитемнестре за смерть родного брата Менелая, ради него принявшего на себя тяжкое бремя Троянской войны. Благородство сохраняет лишь один Пилад, верный и неразлучный друг Ореста, предлагающий ему свою помощь, - но содействие Пилада должно привести к новому кровопролитию: в отместку Менелая, отказавшемуся взять под свою защиту Ореста, должна быть убита Елена, а в качестве

заложницы захвачена ее дочь, юная Гермiona, - пусть погибнут и те, кто принес столько мук роду Агамемнона! В эсхилловских "Хоэфорах" Орест и Электра заклиняют покойного отца помочь им в справедливой каре, у Еврипида они взывают к потусторонним силам, ища у них поддержки в новой, еще более бессмысленной жестокости. Из создавшейся таким образом запутанной ситуации героев выручает снова "бог с машины", - на этот раз сам Аполлон. Как и в "Андромахе", в "Оресте" не только сюжетные положения, но и обрисовка персонажей представляют разительный контраст цельности действия и действующих лиц в классической трагедии: лишено смысла убийство Клитемнестры, но еще большей несуразностью был весь троянский поход, затеянный ради похищенной Елены; люди не только эгоистичны, себялюбивы и способны к тому же на прямое предательство, как Менелай и его супруга, но и готовы к проявлению бессмысленной жестокости; гоняющийся за Еленой с обнаженным мечом Орест ничем не напоминает того страдающего от преследований кровожадных Эриний юношу, которого мы видели в начале трагедии, а в страхе выбегающий из дворца фригийский раб придает всему финалу оттенок трагического фарса, совершенно несовместимого с серьезностью отношения к мифу у предшественников Еврипида. С древнейших времен греческая мифология составляла ту питательную почву, на которой выросла первая цивилизация Европы. Однако с середины V века до н. э. мифология все больше превращается в набор необязательных для глубокой веры преданий, сюжетных схем, повседневных деталей. Они окружают греческого человека, но лишены для него той глубокой осмысленности, какую сохраняли еще для Эсхила и Софокла. У них на почве мифа с естественной свободой вырастали творческие замыслы, отражавшие движение глубинных сил мировой истории. С Еврипида начинается процесс секуляризации мифа, который становится набором ситуаций и персонажей, живущих в мире случайностей. Мечь Ореста ничего не может изменить в судьбе Агамемнона, как и грозящая ему самому казнь оказывается расплатой за пророчество Аполлона. Адский замысел против Елены и особенно Гермiony и вовсе лишен логики. "Где здесь смысл?" - справедливо вопрошал один немецкий филолог, очень много сделавший для понимания творчества Еврипида, и этот вопрос должен, по-видимому, остаться без ответа. "Кризис разума", обрушившийся на афинян в годы Пелопоннесской войны, пробил себе дорогу и в трагедии Еврипида.

Известно определение, данное Софоклом своему собственному творчеству в сравнении с творчеством Еврипида: он, Софокл, изображает людей такими, какими они должны быть, а Еврипид - такими, каковы они на самом деле. Но если Медея, Гекуба, Геракл, Федра вызывают у нас сострадание глубиной и силой чувства, впервые в афинской трагедии показанного с такой мерой приближения к "обычному" человеку, то в "Оресте", по верному выражению античного комментатора, все действующие лица - отвратительны, кроме Пилада. (Но и Пилад, с его дьявольским планом убийства Елены, не лучше других, добавим мы.) В "Андромахе" зритель мог сочувствовать и самой героине, едва не ставшей жертвой коварного убийства, и смело берущему ее под защиту старцу Пелею. В "Оресте" ни один из персонажей не вызывает сочувствия; все они каждый по-своему - жестоки, мелки и ничтожны, и от их ничтожности, как от земли до неба, далеко до благородной нормативности героев классической, в первую очередь софокловской, трагедии.

6

Кризис героической трагедии в творчестве Еврипида отражает неустойчивость общественных отношений в годы Пелопоннесской войны, утрату веры в справедливость мироздания, отказ от попыток рационального объяснения божественной воли. Поэт все больше приходит к убеждению в том, что судьбы людей подчинены не какому-либо разумному закону, а игре слепого случая. В этом смысле написанный в 408 году "Орест" также представляет значительный интерес, примыкая к огромной группе трагедий, в которых решающую роль в участи героев играет случай (греки олицетворяли его в божестве Тихе Tyche). Однако если "Орест" составляет как бы крайний полюс "дегероизации", то в других произведениях этих лет не столько подчеркивается нелепость происходящего с людьми, сколько сосредоточивается внимание на их переживаниях и на их собственных усилиях

найти выход из трудного положения. При этом действующие лица у Еврипида снова раскрываются в совсем иных проявлениях своих душевных свойств, чем персонажи Эсхила или Софокла. В классической трагедии деяние и страдание героя служило торжеству объективной необходимости, имманентно присущей миру справедливости. В трагедиях Еврипида, о которых здесь пойдет речь, активность героя (часто она сводится к прямому обману "противника") помогает устранить бессмысленность или несправедливость фактически сложившегося положения вещей. При этом внимание переносится с самой ситуации на героя, его поведение в "предлагаемых обстоятельствах" и раскрывающиеся в этом поведении душевные качества.

В трагедии "Ион" главным действующим лицом является, в сущности, не юный прислужник при храме Аполлона, давший ей название. Верный своим творческим установкам, Еврипид одной из основных пружин развития действия делает оскорбленное чувство афинской царицы Креусы, уделяя, как обычно, много внимания раскрытию ее внутреннего мира. В юности Креуса стала жертвой насилия со стороны Аполлона и вынуждена была подбросить рожденного от него сына, навсегда утратив надежду наслаждаться радостью материнства; теперь тот же Аполлон устами своей пророчицы вынуждает ее принять в свой дом в качестве сына чужого, как она думает, человека. Отсюда возникает неудачная попытка Креусы отравить Иона, в результате чего ей самой грозит смертью разгневанная толпа дельфийских жителей, и только неожиданное появление старой жрицы с вещами, найденными при подброшенном ребенке, заставляет Креусу узнать в Ионе своего собственного сына. Если предначертания бога в конечном счете и торжествуют - Иону, в соответствии с замыслом Аполлона, предназначено дать начало славному племени ионийцев, - то сам Аполлон предстает тем не менее в весьма неблагоприятном свете, а сюжетная схема трагедии во второй ее половине строится вне всякой связи с божественной волей: только случайно Креусе не удается отравить Иона и столь же случайно раскрывается тайна его рождения. Определяющую роль играет здесь фольклорный мотив "подкинутого ребенка" с его последующим "узнаванием" и благополучным концом, причем эти ситуации уже у Еврипида наполняются бытовым материалом и элементами психологической характеристики персонажей. Наряду с "Ионом" папирусные находки последнего столетия принесли множество отрывков из поздних трагедий Еврипида, в которых потерявшая своих детей от брака с богом мать находит их в лице молодых героев, выручающих ее из неволи у злой госпожи ("Антиопа", "Гипсипила"). Дальнейшую судьбу названных мотивов легко проследить в новоаттической и римской комедии, для которой еврипидовская трагедия открывает весьма перспективный путь.

"Узнавание" существенно меняет взаимоотношения между действующими лицами также в трагедии "Ифигения в Тавриде" (ок. 414 г.). Но здесь основной интерес сосредоточен на переживаниях героини. Ифигения, спасенная Артемидой от ножа ахейцев в Авлиде и ставшая жрицей богини у далеких тавров, вынуждена, по обычаям этой страны, отправлять на смерть всех попадающих сюда эллинов. В глубине души, однако, Ифигения мечтает о возврате на родину и ждет спасения от своего брата Ореста. И когда Оресту, прибывшему в своих скитаниях после убийства матери в Тавриду, грозит смерть от руки сестры-жрицы, ситуация достигает предельного напряжения. Эпизоды, изображающие встречу не узнавших сначала друг друга брата и сестры, а затем их взаимное узнавание, не только держат зрителя в непрерывном волнении за судьбу героев, но отличаются также большой психологической достоверностью в обрисовке их чувств. И здесь собственные усилия Ифигении кладут конец противоестественному положению, в котором она и ее брат оказались по воле богов, и помогают участникам этой драмы вернуться к нормальному человеческому состоянию.

Благополучный конец - при еще более развитой интриге - объединяет с названными выше произведениями трагедию "Елена" (412 г.). В ней одна из версий мифа о судьбе виновницы Троянской войны (подлинная Елена была якобы перенесена Зевсом в Египет, а Парис увез с собой только ее призрак) и вытекающая отсюда трагикомическая ситуация "узнавания" при встрече Менелая со своей подлинной супругой осложняются новым

моментом: Елене приходится всячески уклоняться от брака с молодым египетским царем Феоклименом, и нашедшим друг друга после длительной разлуки супругам нужны незаурядная хитрость и выдержка, чтобы с честью выйти из последнего испытания. Таким образом, и здесь в основу трагедии положен старинный фольклорный сюжет о возвращении мужа (или влюбленного) к ожидающей его верной жене (или невесте); до соединения с любимой муж подвергается всевозможным опасностям, но и жена в его отсутствие должна преодолевать немалые трудности, чтобы сберечь свою честь. Представленный впервые в греческой литературе в "Одиссее", этот мотив через посредство Еврипида становится чрезвычайно плодотворным для позднего греческого романа, где обязательными элементами являются разлука и случайные встречи влюбленных, притязания варварских царей и цариц на их красоту, побеги и погони, кораблекрушения и плен, пока все не приходит к счастливой развязке.

Хотя созданная Еврипидом в конце его жизненного пути "трагедия интриги и случая" представляет самый крайний полюс по отношению к классической трагедии периода расцвета, она является вполне закономерным итогом его творческих исканий и творческой практики. В центре героической трагедии Эсхила и Софокла находилась человеческая личность, включенная в объективно существующие отношения, тесно связанная с закономерностями бытия, как их осознавали передовые греческие мыслители. Опору своего существования этот цельный, ответственный перед собой и перед гражданским коллективом индивид видел именно в устойчивом коллективе, каким для него являлся полис, и полисные связи воспринимались как божественное установление. Трагический конфликт возникал не из внутренней раздвоенности или противоречивости героя, а из нарушения им - сознательно или бессознательно - бесспорных нравственных норм. Все случайное, индивидуальное, способное отклонить образ от идеального представления о человеке и гражданине, подлежало исключению из поля зрения драматурга.

С разрушением полисного единства пропадала объективная общественная основа для жизнедеятельности цельного в своих этических устремлениях трагического героя. Это означало утрату титанической монолитности, потрясающей нас в трагедиях Эсхила, и кризис нормативного идеала, создающего обаяние героев Софокла. Но это означало и выход за пределы той ограниченности, которая неизбежно возникала в древних Афинах, где обычным было непосредственное соотнесение субъективной деятельности человека с объективными нормами, человек становился предметом художественного изучения, представляющим ценность сам по себе, а не как один из полюсов божественного мироздания. Как всегда в процессе эстетического развития, приобретение одного качества приводило к потере другого, и бессмысленно ставить вопрос о том, какое из них ценнее. Специфические условия афинского полиса породили и титаническую силу Прометея, и бескомпромиссную решительность Эдипа, и душевную смятенность Федры, - эти три образа остались спутниками всей новой европейской культуры даже тогда, когда человечество давно уже позабыло о конкретно-исторических обстоятельствах, создавших их. Но несомненно, что отказ от божественных сил в объяснении мира, низведение мифа до роли служебного средства в организации сюжета, наконец, открытие самостоятельной ценности человека и его душевных переживаний в психологически достоверных нюансах - все эти примечательные черты драматургии Еврипида, знаменующие конец античной героической трагедии, в то же время в наибольшей степени открывают путь из Афин V века в новую европейскую литературу.

7

Сосредоточив основное внимание на внутреннем мире человека, Еврипид и в области художественной формы пришел к пересмотру традиционных принципов и композиционных норм. Классическая трагедия стремилась к стройной симметрии в построении, сближающей ее с расположением фигур на скульптурном фронтоне; одним из примеров подобной структуры может служить достаточно поздняя "Электра" Софокла: центральный эпизод, "поединок" Электры с Клитемнестрой и рассказ вестника о вымышленной смерти Ореста,

окружен симметричными по содержанию и примерно равными по объему членами. Еврипид противопоставляет этому многообразие композиционных типов: мы находим у него трагедии, сосредоточенные вокруг центрального персонажа ("Медея") или основного конфликта ("Ипполит", "Ифигения в Авлиде"), динамика которых неудержимо нарастает и достигает кульминации почти одновременно с развязкой; наряду с этим - трагедии с откровенно эпизодическим построением ("Троянки", "Финикиянки") или отчетливо распадающиеся на две части ("Гекуба", "Андромаха", "Геракл"). В последнем случае, однако, двухчастность трагедии обычно не только не мешает изображению центрального героя, но даже, напротив, дает возможность для более многосторонней его характеристики; так, в "Гекубе", где жертвоприношение Поликсены и гибель Полидора не связаны сюжетно между собой, тем не менее очевидно внутреннее единство трагедии, создаваемое образом Гекубы, - сначала несчастной матери, затем грозной мстительницы за поруганное доверие и смерть сына. Следует, наконец, напомнить о трагедиях интриги, где эпизоды, в которых встречаются не узнавшие сначала друг друга мать и сын, муж и жена, брат и сестра, а затем сцена "узнавания" держат зрителя в непрерывном напряжении и построены с большой психологической убедительностью; в наибольшей мере это относится, пожалуй, к трагедиям "Ифигения в Тавриде" и "Ион".

Вместе с тем следует помнить, что Еврипид вовсе не склонен отказываться от тех приемов симметричного расположения материала, которые служили традиционным средством организации текста в трагедиях его предшественников. В "Ипполите" и в "Ифигении в Тавриде", отделенных друг от друга почти полутора десятилетиями, отчетливо прослеживается так называемая "фронтонная структура", использованная еще Эсхилом в его ранних трагедиях. Вместе с тем Федра покидает оркестру ровно на половине пьесы, предоставляя остающуюся ее часть Ипполиту. В "Ифигении" огромный центральный блок, в свою очередь симметрично расчлененный на речевые и хоровые партии, обрамляется двумя примерно равновеликими частями по сторонам.

Средством выражения чувств, владеющих героем, становятся, наряду с традиционными патетическими монологами, вокальные партии - сольные (монодии) и дуэты. Часто монодии комбинируются в пределах одного эпизода с монологами в ямбах, причем первые служат для лирических излияний героя, вторые - для показа процесса его размышления; таким способом драматург стремится полнее и ярче обрисовать как эмоциональную, так и интеллектуальную сторону образа. Зато сильно сокращается роль хора - и в количественном отношении, и по существу. Вместо хора - непосредственного участника действия, носителя философской мысли и выразителя "гласа народного", каким он почти всегда был у Эсхила и часто у Софокла, - хор у Еврипида нередко присоединяется к действию по совершенно случайному признаку: так, в "Ифигении в Авлиде" его составляют женщины из соседней Халкиды, пришедшие подивиться красоте и пышности ахейского лагеря; в "Финикиянках" - девушки из Тира, посланные в Дельфы и случайно задержавшиеся в Фивах. Ни в том, ни в другом случае от хора, разумеется, нельзя ожидать близкой заинтересованности или горячего участия в судьбе незнакомых ему героев, как это имело место у персидских старейшин в "Персах" Эсхила или фиванских граждан в "Царе Эдипе". Поэтому хоровые партии часто выливаются в лирические размышления, возникшие по ходу действия драмы и имеющие только отдаленное отношение к ее содержанию. Среди них, впрочем, встречаются подлинные шедевры хоровой лирики, как, например, прославление Афин в "Медее". Четче, чем у его предшественников, расположение четырех небольших хоровых партий (парод и три стасима) членит трагедию Еврипида на пять эпизодов, намечая таким образом пятиактное построение будущей трагедии нового времени.

Еврипид - большой мастер диалога; традиционная стихомифия (диалог, где каждая реплика равна одному стиху) превращается у него в обмен живыми, краткими, близкими к разговорной речи, но не теряющими драматического напряжения репликами, которые позволяют показать разнообразные оттенки и повороты мысли говорящего, его сомнения и колебания, процесс размышления и созревания решения. Одним из излюбленных приемов

Еврипида в организации речевых сцен является агон - состязание в речах, часто приобретающее в пределах пьесы вполне самостоятельное значение. Столкновение двух противников, отстаивающих противоположные взгляды по различным общественным или нравственным вопросам, строится по всем правилам красноречия, отражая сильное влияние современной Еврипиду ораторской практики. В качестве примера достаточно привести происходящий в присутствии Менелая спор Гекубы с Еленой из трагедии "Троянки". Елена, приговоренная решением греков к смерти, поочередно выдвигает в свое оправдание несколько мотивов, которые Гекуба отвергает в той же последовательности в своей речи: Елена перекладывает вину на трех богинь, избравших Париса судьей в их споре о красоте, - Гекуба считает этот рассказ нелепым вымыслом, ибо в каких доказательствах своей красоты нуждается Гера, имеющая супругом самого Зевса, и зачем бы стала Паллада обещать Парису власть над ее собственным городом Афинами? Елена видит причину охватившей ее любви к Парису во вмешательстве Киприды, Гекуба объясняет ее измену мужу красотой и богатством Париса. Елена уверяет Менелая, что не раз пыталась бежать из Трои в ахейский лагерь, - Гекуба изобличает ее ложь неопровержимыми доказательствами.

Особую роль, по сравнению с его предшественниками, играют у Еврипида прологи и эпилоги. Сравнительно редко пролог возникает непосредственно из драматической ситуации или призван ввести зрителя в мир чувств и переживаний героя, как это бывает у Эсхила и Софокла; гораздо чаще пролог у Еврипида содержит простое и суховатое изложение обстоятельств, предшествующих сюжету данной драмы, с тем чтобы по ходу ее можно было уделить больше внимания человеку, чем событию. Аналогичным образом эпилог чисто внешне присоединяет к уже совершившимся событиям сообщение о дальнейшей судьбе их участников. В трагедиях, относящихся к последним годам творчества Еврипида, неизменно (за исключением "Финикиянок") используется прием *deus ex machina*: бог, выступающий уже в самом конце драмы, связывает ее с традиционным вариантом мифа, установлением какой-нибудь обычая или религиозного культа. Особую роль играет этот прием в трагедиях интриги и случая, и, может быть, как для самого Еврипида, так особенно для его зрителей, появление *deus ex machina* было той последней нитью, которая соединяла непостижимую волю бессмертных богов с жизнью простых смертных - полной страданий, трагических случайностей и избавлений от неминуемых бедствий.

Таким образом, в выборе художественных средств, как и в трактовке мифологических сюжетов и в изображении человека, Еврипид настолько далеко отошел от принципов классической афинской трагедии, что его творчество обозначало, по существу, конец античной героической драмы и было плохо понято современниками, все еще искавшими в трагедии идеальных героев и цельных людей. Тем более значительным было, однако, влияние Еврипида на последующую литературу античного мира, окончательно расставшегося с иллюзиями полисной солидарности и божественной справедливости. Уже в эллинистическую эпоху достигнутый Еврипидом уровень в изображении внутреннего мира человека сказывается как в эпосе ("Аргонавтика" Аполлония Родосского), так и в новоаттической комедии, которая, кроме того, развивает разработанную Еврипидом технику построения интриги. Для ранних римских драматургов (Энния, Акция, Пакувия) трагедия Еврипида является преимущественным источником сюжетов и обработок. Обращался к ней и Сенека: его "Медея" и "Безумный Геракл" основываются почти целиком на одноименных трагедиях Еврипида, в "Троянках" совмещены "Троянки" и "Гекуба", в "Федре" наряду с известным нам "Ипполитом" Еврипида использована более ранняя, не сохранившаяся редакция под названием "Ипполит, закрывающийся плащом" (здесь Федра сама признавалась ему в любви).

Образы Еврипида, воспринятые прямо от него или через посредство Сенеки, оживают в XVII веке в трагедии французского классицизма ("Медея" Корнеля, "Андромаха", "Федра", "Ифигения в Авлиде" Расина), а еще столетие спустя - в творчестве Гете ("Ифигения в Тавриде") и Шиллера ("Мессинская невеста" - с использованием сюжета "Финикиянок"). В XX веке достаточно различные, но восходящие к Еврипиду драмы об Электре пишут

Гофмансталь, Жироду, Сартр, Гауптман. Ему же принадлежит грандиозная "Ифигения в Авлиде", в которой грозными толчками бьется пульс начавшейся второй мировой войны и слышатся скорбные предчувствия великого гуманиста о разрушающем воздействии национализма и шовинизма на человеческую нравственность. При этом само собой разумеется, что в литературе нового времени трактовка мифологических сюжетов и насыщающая их проблематика настолько отличаются от первоисточника, что серьезное сравнение с ним увело бы нас в область специальных вопросов новой европейской литературы. Ограничимся здесь только несомненной истиной: интерес нового времени к Еврипиду, далеко не исчерпанный и поныне, объясняется, безусловно, тем, что в его творчестве античная драматургия достигла наиболее глубокого и разностороннего изображения борющегося и страдающего человека, утверждающего в этой борьбе и страдании свою человеческую сущность