

сится по характеру письма к концу I либо к началу II в. н. э.²²

Из числа остальных надписей привлекают внимание надгробия № 98 и 99; следовало, впрочем, отметить, что первое из них было издано в SEG, III, 2, 1929. № 593; второе также издается не впервые, как указано в лемме, а в третий раз и уже использовалось в научной литературе²³. Не в первый раз публикуется и надгробие № 100, изданное, правда, с неверным указанием на происхождение из Тире²⁴. Эта надпись, однако, как и три обломка (№ 165, 171, 177), опубликованных вместе с нею, что, к сожалению, не отражено в соответствующих леммах²⁵, не утрачены, а хранятся в Одесском музее.

При рассмотрении издания такого рода было бы излишним педантизмом перечислять отдельные мелкие неточности или

опечатки. Приходится все же заметить, что надписи № 80 и 86 были зарисованы одесским художником первой половины XIX в. Карлом Бассоли, а не Бассом, как напечатано на стр. 72 и 78; на стр. 76 (сткк. 4 и 5 сверху) дважды дана неверная ссылка на IOSPE, I², № 98 вместо 97; было бы крайне затруднительно, установить сходство между монограммой имени Асфоруа на плите № 102 (табл. XLIX) и монограммами на ольвийских монетах, обозначающими сокращение архонтского титула (стр. 89)²⁶; наконец, не удалось избежать и некоторого количества досадных опечаток в греческих текстах²⁷, весьма нежелательных в издании, которое, без всякого сомнения, надолго станет настольной книгой не только эпиграфистов, но и всех, интересующихся историей и культурой Ольвии.

П. О. Карышковский

²² Ср. Кн и п о в и ч, Греческое ладипарное письмо в памятниках Ольвии, стр. 10, табл. X, 3.

²³ С. А. Семенов-Зусер, Торговый путь к Ольвии, «Уч. зап. Харьковского ун-та», т. XIX, 1940, стр. 94—95; А. А. Белецкий, О собственных именах в новонайденных ольвийских надписях, СА, XXVIII, 1958, стр. 76—77; ср. также М. М. Бондар, Торговля зносни Ольвии з містами Причорномор'я в елліністичний час, «Археологія», XIII, Киев, 1961, стр. 85; П. О. Карышковский, Монеты западнопонтских династов, найденные в Северном Причорноморье, СА, 1962, № 4, стр. 58.

²⁴ І. Д. Г о л о в к о, Епіграфічні пам'ятки з колекції Одеського університету, «Труди Одеського ун-та», т. 149, сер. ист. наук, вып. 7, 1959, стр. 136 сл., № 5, рис. 7, 5 (правая половина надписи).

²⁵ Там же, стр. 136 сл., № 3, 4 и 7, рис. 7, 3, 4 и 7. Указание на происхождение обломка № 23 из Аккермана (там

же, стр. 136, прим. 2) следует признать неверным, так как все четыре обломка происходят из раскопок Б. В. Фармаковского и найдены в Ольвии в 1924 г.

²⁶ Ср. А. Н. З о г р а ф, Античные монеты, МИА, № 16, 1951, стр. 141 сл. табл. XXXIV, 11—13, 15—18.

²⁷ Укажем из числа перечисленных на вклейке следующие: стр. 13, № 1, стк. 6 (опущен знак густого придыхания); стр. 55, № 3, стк. 2 (опущена приписная иота); стр. 50, № 47, стк. 3 (εἰσηγεσάμενον); стр. 54, № 52, стк. 3 (напечатано Σαλοος вместо Σαλοος, ср. табл. XXVII). Добавим, что не всегда оказался выдержанным и хронологический порядок размещения однотипных документов (например, № 28/29 помещены после № 27, хотя первые датированы серединой III в., а последний II в. до н. э.), а в одном случае надпись дана без перевода (№ 11), хотя все осмысленные тексты, как правило, даются в сопровождении перевода.

ОБЗОР НЕКОТОРЫХ НОВЕЙШИХ РАБОТ ПО ЕВРИПИДУ

Еврипид принадлежит к числу тех авторов, которым ежегодно посвящается несколько десятков книг и статей в разных европейских и американских журналах, посвященных вопросам классической филологии.

Трагедии Еврипида представляют неисчерпаемый материал для исследования моральных, политических, философских понятий этого великого поэта-гуманиста и его современников. Уже Фукидид отметил, что в период Пелопоннесской войны произошло много изменений в представлениях греков о морали. Эти изменения отразились во всех трагедиях Еврипида: его волнуют проблемы истинной

и ложной мудрости, истинной и ложной демократии, патриотизма, гуманизма, проблемы добра и зла. Особенно часто в науке полемизируется вопрос об отношении поэта к традиционной религии и мифологии: одни исследователи находят в его трагедиях протест против общепринятых религиозных понятий, другие считают преобладающим настроением его в этой области скепсис, третьи указывают призыв Еврипида к умеренности и смирению как на проявление благочестия поэта.

Многие проблемы, постоянно занимающие исследователей Еврипида, вновь затрагиваются в статьях и книгах, появившихся в течение двух-трех последних лет.

Мифологической и политической проблематике посвящена трагедия «Ион», по мнению Вольфа, автора статьи «Замысел и миф в „Ионе“ Еврипида»¹. Автор считает, что хотя в драме «Ион» нет катастрофы, которую, как и в других «романтических» трагедиях Еврипида — в «Елене», «Ифигении Таврической» и в «Оресте», предотвращает счастливый случай, тем не менее, она ближе к трагедии, чем к комедии.

Ион честен и публичен, и он так предан Аполлону, что не может поверить Креусе, утверждающей, что некогда этот бог вступил в связь со смертной женщиной и потому настроен против ее расследований. Это настроение Иона подчеркивает недопустимость со стороны бога поступка, совершенного Аполлоном. И когда слова Креусы оказываются истинной, вера Иона поколеблена.

Таким образом, в этой трагедии Еврипид по своему обыкновению подвергает сомнению справедливость богов. Боги не помогают людям в решении моральных проблем, а только запутывают их. Молчание богов, нежелание разъяснить людям, что есть благо и что есть зло, могут привести к катастрофе. Люди же часто не понимают, что — благо, а что — зло. Так, старый раб Креусы уверен, что убивать врагов похвально, но Еврипид хочет толкнуть свою аудиторию на мысль, что в обществе трудно разобраться, кто враг и кто друг, и эта мысль подтверждается действием.

Некоторые исследователи полагают, что «Ион» — это прославление Афин в лице их божественного предка, но Вольф возражает им, напоминая о речах Иона против фальши афинской демократии. Вольф утверждает, что «Ион» — отнюдь не патристическая пьеса. Пока Ион не знает своего настоящего происхождения, он без радости думает о своем переселении в Афины к мнимому отцу — Ксифу. Он знает, что в Афинах он будет лишен многих прав; он знает также, что в Афинах враждебно относятся к мыслящему человеку.

Вольф объясняет это тем, что во время Еврипида Афины не были больше той страной, которая когда-то боролась с тиранами и предоставляла политическое убежище чужеземцам. Этот гуманный обычай Афин Еврипид прославляет в «Медее», в «Просительницах», в «Гераклидах» и в «Геракле». В «Ионе» же поэт подчеркивает, что теперь Афины только для афинян, т. е. для исконных жителей города (ст. 290, 589, 673).

Вольф обращает наше внимание на то, что Еврипида в этом произведении, как всегда, очень мало интересует фабульная сторона, подтверждением чего является,

например, тот факт, что Ксиф только одну третью часть времени находится на сцене, а в конце трагедии и вовсе не появляется. Фабула нужна была поэту только как рамка, в которую он заключал свои проблемы.

В противоположность Вольфу Герберт Музурилло считает Еврипида равнодушным к политическим и религиозным проблемам². Он говорит, что «Медия» — трагедия о конфликте страсти и разума. Еврипид дает контраст двух характеров при помощи мастерски выписанных образов бурной, как проснувшийся вулкан, Медин и спокойного, дипломатичного Ясона. В начале трагедии Медия симпатичнее Ясона, потому что Ясон явно неправ перед ней: он хитрит, прекрасно понимая, что Медия видит его насквозь. Он уверяет ее, что вступает в новый брак ради нее же. Но зритель не верит ему, потому что у Ясона уже есть договоренность с Креонтом об изгнании Медин. Все бурные проявления Медин разбиваются о его невозмутимое спокойствие. Медия же, подобно бездействующему вулкану, никому не причинила бы вреда, если бы Ясон не нанес удара по столь чувствительному месту, не затронул бы ее женского достоинства. Это нормальная, обыкновенная женщина, говорит Музурилло, вовсе не демоничная и не помешанная, как думают некоторые авторы, а просто очень темпераментная, сильная характером и страстями. Сопоставление образов Медин и Ясона автор статьи сравнивает с рекой, текущей вспять, особенно в конце трагедии, где Ясон просит пощады, а Медия отвергает его мольбы. Пьеса построена, таким образом, на парадоксальном противопоставлении сильной женщины и слабого мужчины.

В конце трагедии симпатии зрителя перемещаются. Медия бесцеремнна: она губит беззащитных детей и принимает Ясону такую боль, какой он, в общем, не заслужил. Было бы не так жестоко просто убить Ясона, как сделал бы на месте Медин мужчина.

Еврипид развенчивает обоих героев. Оба они неправы; автор обвиняет их в гневливости, в себялюбии, в том, что каждый из них искал радости только для себя.

Устами хора, Медин, Ясона и кормилицы поэт призывает к умеренности и к смирению. Однако здесь нет ни прямых деклараций, ни углубления в морально-религиозные проблемы. Еврипид как бы мимоходом затрагивает эти проблемы, говоря о положении женщины, о беззащитности детей, рассуждая о музыке, указывая на несправедливость, царящую в обществе, на несправедливость богов.

¹ Cr. Wolff, The design and myth in Euripides, «Journ. Class. Phil.», 69, 1965, стр. 169—194.

² H. Musurillo, Euripides' Medea: a reconsideration, AJPh, 82, 1966, 1—2, стр. 52—74.

Автор статьи ставит в упрек Еврипиду отсутствие смелости в постановке проблем, софистику, равнодушие к афинской политике. По его мнению, Еврипид всегда зритель, а не участник политических событий, он как бы посторонний наблюдатель событий в своих трагедиях, он предоставляет читателю отвечать на поставленные им вопросы. В этом Музурило видит слабость Еврипида.

Трагедия «Вакханки» всегда привлекала к себе пристальное внимание ученых. Последняя по времени работа о «Вакханках», имеющаяся в наших библиотеках, это статья Жакелины Ромилли, посвященная проблеме счастья, постоянно занимающей Еврипида³.

Много лет, говорит Ромилли, ученые спорят о смысле «Вакханок», видя в этой вещи то мистику, то пронию, но никто еще систематически не исследовал тему счастья, которая может служить к интерпретации этой трагедии. Тема счастья вообще часто звучит у Еврипида, а в «Вакханках» она занимает особое место. Она слышится в песнях хора лидийских вакханок — и в первых словах парода, и в центральных партиях, и в заключении. Вакханки воспевают сакральное счастье, вызванное союзом с богами. Если сравнить эти места с другими текстами, воспевающими счастье, связанное с близостью к богам, то окажется, что у Платона в понятие такого счастья входит понятие о смерти: счастье продолжается после смерти и вера в это дает покой и уверенность в жизни. В «Вакханках» же не ставится вопроса о продолжении жизни, прославляется счастье земное, связанное с отпращиванием обряда, но это радость, не предназначенная для повседневной жизни. Вакханки ищут ее в горах, далеко от своего дома, от семьи и т. п. Клич «В горы, в горы!» — символ освобождения от жизненных забот. Там, в горах, вакханка ускользнет от самого себя, будет поднята ввысь присутствием бога и вступит в таинственную связь с природой. Это экзальтация, не содержащая никакой морали. Вряд ли Еврипид разделял эту экзальтацию: в других его трагедиях прославляются другие типы счастья. Но он не мог быть совершенно нечувствительным к миру менад, в котором забываются житейские трудности. В этом смысле он понимает Кадма и Тиресию, стремящихся забыть о своей старости. Возможно, что его призыв «в горы!» — символ ухода из Греции, возможно, что поэт имеет в виду свой уход в Македонию. С другой стороны, он был мастером изображения иррационального, темных инстинктов человека и отсюда — сила лирики в «Вакханках».

Здесь Ромилли высказывает мысль, часто повторяемую исследователями Еврипида, мысль о том, что интерес Еврипида к культу Диониса связан с его усталостью, со стремлением к духовному обновлению.

Если в пароды вакханки воспевают счастье, связанное с близостью к богам, то в других своих песнях они говорят о счастье другого рода. Идея счастья эволюционизирует в течение всего хода трагедии. Уже в I стасиме характер восплаемого счастья совершенно иной, нежели в пароды: там был экстаз, а здесь гедонизм. Диониса называют теперь «властителем веселых пиров», он представлен здесь как бог вина и праздника. Однако постепенно вакханки как будто осознают, что вино и сон, воспеваемые ими, связаны с низменными удовольствиями. Они переходят к более высоким темам, возвращаются к вакхическому экстазу, но тема развивается противоречно: энтузиазм иногда выливается в прославление покоя и повторение каких-то эпикрейских уроков; звучит тезис о краткости жизни. В III стасиме прославляется несколько сомнительное счастье каждодневной жизни, душевное равновесие; говорится о том, что вера в могущество богов мало помогает в стремлении к счастью. Далее иногда звучат традиционные формулы: счастливы тот, кто умер раньше, чем претерпел превратность судьбы; пусть дни протекают в бездельи, пусть не будет ужасов старости, смерти. Но здесь эти воззвания вполне уместны, потому что они сопутствуют картинам несчастья.

Еврипид заставляет нас пробежать через всю гамму дионисийских представлений о счастье, но все время дает ее в ниспадающем плане — от высокого к низкому понятию о счастье. Смысл этого развития связан с пессимизмом Еврипида и с пессимистическим настроением пьесы. Вначале, пока не появился Пенфей, счастье казалось возможным, но внутренняя логика действия не могла ориентироваться на возможность счастья: ведь это трагедия.

Правда, поэт мог пойти по пути автора «Эвменид», где атмосфера убийства и сомнений постепенно просветляется и где проклинавшие начинают благословлять. Благословение эвменид — нечто гораздо большее, чем сладость вакхического экстаза: это реальные, близкие блага для народа, радость которого выражается в восклицаниях «χαίρετε!»; выход хора там сопровождается всплесками факелов и ритуальными криками, как тамбурины и культовые восклицания сопровождают выход вакханок. Но в «Эвменидах» радость людей — заключение, исход событий, а в «Вакханках» — начало. Еврипид мог бы в конце трагедии вместо мрачных и мстительных реплик дать прославление приближающе-

³ J. Romilly, Le thème du bonheur dans les Bacchantes, REG, 76, № 361—363, 1963, стр. 361—381.

гося царства Диониса, если бы мысль его сводилась к справедливости кары, постигшей семью Пенфея. С самого начала действия бог, обещавший радость, приносит только беспокойство. Счастье остается только в опативе, реальность скоро разрушит все надежды.

В конце трагедии хор не прославляет счастья. Теперь речь о счастье происходит на другом поле пьесы — там, где царит несчастье. Дионис не только сеет иллюзии и обманывает, он любит проявлять пропцию по отношению к своим жертвам. Это воплощается в том, что хор, как эхо, вторит Агаве, несущей голову убитого ею сына и громко заявляющей о своем счастье. В диалоге Агавы и Кадма все время звучит противопоставление слов со значением счастья и несчастья, мысль сводится к тому, что счастье иллюзорно. Уход в горы, к которому так страстно призывали лидийские вакханки, ничего, кроме несчастья, не принес возвратившимся оттуда фиванским вакханкам. На первый взгляд может показаться, что правильно то определение счастья, которое дает Дионис: скромность, служба Дионису дают счастье экзальтации и сладость жизни. Верные и благочестивые вакханки не убивают своих детей, они счастливы. А человек, нарушающий волю Диониса, сам отвечает за последствия.

Но ложное явление бога заставляет сомневаться в других его дарах. Если счастье может оказаться иллюзией, то есть ли вообще прочное счастье? Если могущество бога так велико, то можно ли вообще доверять ему? Еврипид оставляет нас в сомнении.

Проявление сомнений автора — изменение песен хора — от экстатического счастья парода к неопределенному счастьем следующих партий и к ложному счастью конца. Дионис здесь единый бог и в конечном счете он — источник ужасной пародии на счастье.

В трагедии обнаруживается некоторое противоречие между ходом мыслей Еврипида и традицией жанра. В силу традиции, идущей от «Агамемнона» и «Эдипа», с самого начала действия всем ясно, что действие закончится катастрофой для всех. Но даже это знание не избавляет зрителя от чувства неудовлетворенности, потому что торжествующая по традиции справедливость уже не воспринимается как справедливость.

Это указывает на то, как плохо приспособлен был жанр трагедии к современной манере мыслить и как, следовательно, он был близок к своей гибели как жанр. Мысли Еврипида уже не укладывались в рамки жанровых традиций, порывать с которыми он, однако, не хотел. Это, по мнению Ромилли, одна из причин идейной и художественной противоречивости Еврипида.

Статья Анны Барнет «Добродетель Адмета»⁴ посвящена трагедии «Алкестида», в центре внимания которой, по мнению Барнет, нравственная проблематика, проявляющаяся в прославлении носителей высоких моральных принципов — Аполлона и Адмета. Это, говорит автор статьи, так непохоже на Еврипида, тем более, что атмосфера печали в пьесе сменяется благодаря вмешательству бога всеобщей радостью, что только талант в обрисовке образов и передаче настроений героев подтверждает нам авторство Еврипида.

Некоторые ученые, пишет Барнет, относятся к этой трагедии скептически. Одни называют ее волшебной сказкой, другие — буржуазной мелодрамой, противоречащей принципам реальности, третьи находят в ней комический элемент, объясняя жертву Алкестиды тем, что супруги просто надоели друг другу, что все здесь построено на лицемерии и т. п.

Барнет считает, что это неверно, что сюжет был выбран Еврипидом не случайно. Во-первых, поэт хотел показать противоречие между идеалом и реальными условиями жизни, во-вторых, прославить Адмета за гостеприимство, за верность принципам дружбы и т. п. Образ эгоиста, не могущего стоять во главе государства — это образ Ферета, выше всего ставящего свои личные интересы. Адмет же не эгоист. То, что он принял жертву жены, не снижает его образа: Еврипид не акцентировал внимания на этом моменте, он не показал, как была совершена сделка, а указал на то, что Адмет был почти мертв, когда Аполлон совершил за него торг с мойрами в награду за его гостеприимство. Хор говорит о том, что человек не должен отвергать подарков богов. Адмет не мог возратить богу его подарка, тем более, что торг был уже совершен.

Поэт заставляет Алкестиду повторять мотивы своей жертвы. Смерть жены неизбежна, у Адмета нет выбора, и публика, по мнению автора статьи, не должна была задумываться над тем, почему Адмет принял эту жертву, — таков, во всяком случае, был замысел Еврипида.

Если бы Еврипид хотел осудить Адмета, он не сделал бы его другом бога, такого светлого, каков Аполлон в этой трагедии. Аполлон противопоставляется здесь демону смерти как воплощение человечности и высшей справедливости: человечности и высшей справедливости: для у смерти закон одинаков для всех; для Аполлона продолжительность жизни и другие блага должны распределяться не одинаково для всех, а соответственно добродетели каждого. Мораль трагедии в том, что добро всегда побеждает зло и что дружба, гостеприимство и другие

⁴ Anne Pippin Burnett, *The Virtues of Admetus*, «Class. Philology», 60, October 1965, стр. 240—255.

добродетели приводят человека к чудесному очищению.

Сегаль, автор статьи «Трагедия Ипполита»⁵, ставит целью своего исследования показать, что система образов, связанных с морем, лежит в основе структуры трагедии и что эта морская образность углубляет интенсивность трагического действия.

Основа трагического в греческой драме — это столкновение человеческой воли и божественной власти, которая ей часто противоречит. Еврипид критически относится к традиционным богам, но он использует их образы, чтобы расширить сферу трагического и поставить проблемы, выходящие за пределы борьбы героев. В «Ипполите» центральная проблема — мировые силы, т. е. силы природы, которым человек подчиняется, и реальные требования человека к этим силам. Греческие боги находятся в тесной связи с силами природы и благодаря этому Еврипид может ставить свои широкие темы, не нарушая драматической простоты сюжета. Например, образ Афродиты не является выдуманным литературным божеством, а сохраняет глубокую связь с укоренившимся представлением о природе богини любви и любовных силах. Афродита родилась из моря, имеет все его иррациональные элементы. Мощь Афродиты в этой трагедии, ее власть разворачивается как сила моря. Ошибочно было бы рассматривать Афродиту только как смертную женщину и символическую фигуру. Она означает для аудитории Еврипида великую силу природы, инстинктивный сексуальный стимул во всей его неограниченной власти. В этом аспекте она — Киприда. Во всей трагедии она только трижды названа Афродитой. Ее страшная двойственность в том, что она не только сила природы, но, в известном смысле, и внутреннего мира человека. Посредством Афродиты переплетаются внешние и внутренние аспекты человеческой реальности, как в «Вакханках» посредством Диониса.

В этой двойственности Афродиты — ключ к двойственности трагедии: с одной стороны, психологическая трагедия, как результат тщетности попытки человека подавить природные потребности, с другой, — трагедия человеческой беспомощности перед божественной силой. Трагедия сопоставляет человека как часть природы, обычное творение среди творений и человека как чувствующее существо с силой воли и внутренней жизнью. Афродита, чья сущность и биологическая, и психологическая является движущей силой действия трагедии, сталкивает обе основы человеческой сущности. Ее

сила проявляется и внутренне и внешне, и в обоих случаях она непреодолима, подобно морю. В прологе она появляется как часть «внешней реальности, как двигатель действия трагедии». Так о ней сказано и в эклоге. Однако она наполовину реальна, наполовину метафорична, в большей степени сила, чем лицо. И так как действие движется к чисто человеческой сфере, то ее «реальность» становится внутренней скорее, чем внешней. Та же двусмысленность представлена в ее положении как бога. Как часть внешней реальности она бог, действующий на окружающих осязаемым конкретным путем. Как внутренняя сила, инстинктивный стимул, проникающий всю природу, она «нечто большее, чем бог» (стих 360). Интересно, что, представляясь, Афродита не называет себя божеством, а говорит: «Я та, которую называют богиней».

Автор очень много места уделяет рассуждению о связи Афродиты с морем как в мифе, так и в трагедии. Он говорит, что именно море в его обширности, власти и таинственности помогает расширить значение Афродиты от антропоморфной фигуры до непобедимой вечной силы.

Сегаль усматривает связь с морем не только у Афродиты, но и у Артемиды. Артемиде родственна морю своим противоборствующим характером; ей, как и Афродите, свойственна двойственность: она холодна и целомудренна и в то же время она помощница при родах. Этой ее сущности не знает и не должен знать Ипполит — воплощение чисто мужского стремления сделать себя свободным от животных потребностей существования, с которыми женщине бороться труднее. Духовная свобода человека, которой он добивается, приводит к трагедии, так как он противостоит одной из сильнейших неизбежностей реального и физического существования, символически соединяемой с равной силой и неуловимостью власти моря. В попытке противостоять этой силе Ипполит почти лишается человечности, которая восстанавливается только с его смертью; восстанавливается и его связь с физическим человеческим родом, т. е. с собственным отцом. И, вернувшись к человечности, к состраданию, он побеждает, торжествует как человек над дикостью моря. И унос его тела сопровождается ритмическим шумом моря, составляющим его панихиду.

Мы упомянули об этой статье Сегали потому, что в ней автор раскрывает свое оригинальное понимание мироощущения Еврипида, его восприятия мифологических представлений, его трагедийных художественных приемов.

В 1966 г. в Берлине вышло новое издание текста приписываемой Еврипиду трагедии «Рес» с немецким переводом, комментарием, индексом и подробной библиографией о проблеме «Реса», составленными Эбенером. Им же написано

⁵ Ch. P. Segal, The Tragedy of the Hippolytus. The Waters of Ocean and the untouched Meadow. Harv St., 70, 1965, стр. 117—169.

предисловие к этому изданию⁶, публиковавшееся прежде и отдельно от текста трагедии⁷. Эбнер рассматривает трагедию «Рес» в плане блестящей переработки X песни «Илиады». Автор статьи показывает, как трагический поэт развивает и расширяет эпический рассказ, изменяет некоторые его мотивы и вводит уместные для сценического произведения новшества (перенесение действия в троянский лагерь и т. п.). Идейную сторону сюжета автор переделывает соответственно запросам IV века, когда стали больше думать о личной выгоде, чем об общественных проблемах. Переоценка ценностей в эту эпоху явилась результатом тридцатилетней войны, принесшей тяжелую разруху. Раньше защита родины считалась делом чести; теперь война для солдат — средство для достижения личных целей.

Слова возницы из «Реса» о том, что и самой славной смертью умереть нерадостно (ст. 758 сл.), могли вызвать сочувствие только в IV веке, так как они содержат изменение взгляда на смерть в борьбе. Людям этой эпохи чужды были идеалы эпохи Перикла, поэтому когда Гектор или хор трагедии «Рес» призывают к борьбе за свободу, то это воспринимается скорее как стремление к эффектному завершению действия, чем как призыв, который мог бы найти отклик в сердцах зрителей.

Но подобные моменты показывают, что сам поэт не может и не хочет полностью отказаться от идеалов прошлого, хотя Еврипид (если он — автор «Реса») всегда был самостоятельным в мыслях и независимым от путей классической трагедии. По-видимому, среди зрителей были такие, для которых полисные идеалы, как и для автора, не стали прошлым, но были не более как дорогим завещанием. Из числа таких людей и набраны действующие лица трагедии.

Основное внимание Эбнера обращено к проблеме авторства «Реса». Он указывает, что эта вещь передана нам в числе трагедий Еврипида. Грамматик Крат из Пергама, как рассказывает схоласт, узнает в 528 стихе астрономическую ошибку Еврипида и, основываясь на знании аттических дидаскалий, утверждает, что поэт создал трагедию в юпопские годы. Однако уже в античности существовало мнение, что в этой трагедии больше следов софокловского мастерства, чем еврипидовского. Эбнер считает, что сходство как с Софоклом, так и с Еврипидом ограничивается внешними деталями и не относится к содержанию.

⁶ D. E b e n e r, Rhesos. Tragödie eines unbekanten Dichters, B., 1966.

⁷ D. E b e n e r, Rhesos. Schriften und Quellen der Alten Welt, 19, B., 1966; «Sb. Praci filos. fak. Brnénské Univ.», 8, 1963, стр. 59—72.

Скорее всего, «Рес» принадлежал поэту IV века и попал на место утерянной еврипидовской пьесы (возможно, «Сизифа»).

На это указывает ход действия трагедии, отсутствие всякой проблематики. Еврипид был большой художник, но сюжеты его преследовали более высокие цели, чем просто художественные. «Киклоп» доказывает, что если б он и захотел, то едва ли был бы в состоянии свести все просто к веселому увлекательному сюжету. Рисуя игры сатиров, он несет тяжелую духовную ношу, он заставляет Киклопа излагать свои взгляды на мир, на богов, на правила искусства и т. п. Слишком велика дистанция между автором «Меден» и «Вакханок» и автором «Реса». Но это не умаляет исторического значения трагедии, так как она дает представление о характере трагической поэзии греков IV века, потому что, если не считать ее еврипидовской, то это — единственная полностью сохранившаяся трагедия IV века. Эбнер выражает уверенность, что «Рес» — эллинистическое произведение.

Некоторые исследователи Еврипида выступают в защиту художественных достоинств таких трагедий Еврипида, как «Гераклиды», «Андромаха», «Финикиянки», большинством ученых признаваемых либо слабыми в художественном отношении, либо лишенными единства. В ряде работ об «Андромахе» и «Финикиянках» это отсутствие единства объявляется либо кажущимся, либо служащим определенной цели, стоявшей перед поэтом. Так, Патриция Баултер в статье «Мудрость и благоразумие в „Андромахе“ Еврипида»⁸ стремится показать, что композиция «Андромахи» подчинена проблематике трагедии и как нельзя лучше служит поставленной автором цели.

«Андромаха» действительно распадается на две части, потому что в ней, как во многих других пьесах Еврипида, отсутствует центральный связующий характер. Часто это объясняют тем, что Еврипид объединил здесь два мифологических предания: одно об Андромахе, другое — о Гермione и Неоптолеме. Автор отмечает, что поэт использует только те элементы обоих преданий, которые нужны ему для характеристики персонажей, и многое придумывает сам. Эта свобода обращения с мифологическим материалом дает нам основания думать, что распад «Андромахи» на две части нельзя целиком относить за счет объединения двух преданий. Баултер утверждает, что поэт сознательно строит свою трагедию таким образом, чтобы ощущался контраст между двумя группами персонажей с их различными моральными установка-

⁸ P. N. B o u l t e r, Sophia and Sophrosyne in Euripides' Andromache, Phoenix, XX, № 1, 1966, стр. 51—59.

ми. Ссылаясь на Камербека, уже отмечавшего раньше это противопоставление, Баультер показывает на материале трагедии, что действия одной группы персонажей пародируют действия другой группы, и этот параллелизм ситуаций соответствует композиции «Андромахи», ее двум частям, а следовательно, нельзя видеть в этой трагедии нарушения художественного единства. Противопоставление двух групп образов служит для выражения конфликта между двумя враждебными концепциями морали. Как в «Ипполите», в «Медее» и в других трагедиях, Еврипид озабочен здесь определением понятий *σοφία* и *σοφροσύνη*. Для поэта понятия мудрости и благоразумия включают в себя определенные нравственные принципы. Так, в данной трагедии Андромаха и Пелей представлены как носители истинной мудрости, базирующейся на *ἀρετή* и *εὐγένεια*, т. е. на внутреннем благородстве, тогда как считающие себя мудрыми Менелай и Гермiona олицетворяют высокомерие и властность, — качества, порожденные богатством и общественным положением. Например, для Менелая *σοφία*, которой, по его убеждению, он обладает, заключается в достижении жизненных удобств, выгоды, целесообразности, в его осторожности и рассчитанном благоразумии. Подобный образ мыслей глубоко враждебен Еврипиду.

Таким образом, *σοφία* и *σοφροσύνη* у Еврипида — нравственные категории, и материал трагедии расположен так, чтобы обеспечить поэту исследование этих понятий.

О политической актуальности «Финикиянок», о месте этой еврипидовской вещи среди античных трагедий, написанных на сюжет того же мифа, рассуждает Жакеллина Ромилли⁹. Она говорит, что «Финикиянки» отзывались на современные события, но вряд ли можно согласиться с существующим мнением, что эта трагедия — пропаганда в пользу Алкивиада, за его возвращение на родину. Хотя в положении Полиника много общего с положением Алкивиада, но Полиник не похож на Алкивиада, скорее Этеокл — это Алкивиад, так как Этеокл — это олигархия или даже тирания; Этеокл — карьеризм, а Полиник — демократия. У Алкивиада же только фразы были демократические, а нутро карьеристское. «Финикиянки» — не защита, а осуждение, и не Алкивиада, а партий, обеих партий. Устами Иокасты поэт говорит о виновности обоих братьев, хотя сочувствие его на стороне Полиника. Оба ведут государство к гибели, и только смерть их обоих, т. е. гибель обеих партий, спасет город.

Трагедия эта — урок для всех времен, так как в ней мы находим созвучные

всем временам идеи патриотизма и гуманизма. Еврипид хотел создать патристическую пьесу, прославить Афины в образах Менекее и Макарии. Может быть, эти два текста («Финикиянки» и «Гераклиды») отражают несколько официальный патриотизм, который можно найти уже в «Антигоне», в «Перикле» Фукидида. Истинной жертвой за родину можно считать только Ифигению.

Легенда о вражде сыновей Эдипа вызвала много обработок. Те, которые отобрали для нас и сохранились, почти все политически актуальны. Эсхил в «Семейных» создает атмосферу государства, подвергшегося нападению грубых чужеземцев и спасенного молодым вождем. Софокла интересует проблема власти. Трагедия Еврипида наиболее актуальна из всех, так как ее проблематика отвечает тому моменту истории Афин, когда их внутренние дела преобладали над всеми остальными интересами, поэтому центральное событие пьесы — гражданская война.

Греческая трагедия — всегда смешение старых форм с новыми событиями, так как политическая жизнь была общей для всех, волновала всех, хотя люди занимали в ней разные позиции и придерживались разных мнений.

Было бы несправедливым не упомянуть в нашем обзоре такое фундаментальное исследование, как книга Ветцеля о «Киклопе»¹⁰. Как Эбнер рассматривал трагедию «Рес» в плане переработки Х песни «Илиады», так Ветцель уделяет много внимания вопросу переработки эпического предания в сатирическую драму.

Автор делает хронологический обзор всех исследований, посвященных сатирической драме Еврипида, и отмечает, что очень немногие ученые сравнивают текст «Киклопа» с IX книгой «Одиссеи», между тем как многие стихи «Киклопа» повторяют Гомера или перекликаются с ним.

В прошлом веке этого вопроса впервые коснулся Генте, немного тщательнее рассмотрел его Лехнер, установивший у Еврипида двенадцать мест, соответствующих Гомеру. Наконец, Нейман насчитал двадцать семь мест и сделал вывод, что вся ткань «Киклопа», если внимательно всмотреться в оба текста, оказывается взятой из Гомера.

Значение некоторых работ о «Киклопе» Ветцель совершенно перечеркивает. Например, о Шерлинге он заявляет, что автор этот отовсюду выдергивает разные мысли и констатирует факты, давно замеченные другими; вообще книга Шерлинга отличается больше литературным изы-

⁹ J. de Romilly, Les «Phéniciennes» d'Euripide ou l'actualité dans la tragédie grecque, «Rev. Phil.», 39, 1965, стр. 28—47.

¹⁰ Wilfrid W e t z e l, De Euripidis fabula satyrica, quae Cyclops inscribitur, cum Homericis comparata exemplo, Wiesbaden: Harrasowitz 1965, IX, 1759, стр. 175.

ществом, чем филологическим искусством.

В XX в. только пять ученых по-настоящему исследуют сходство Еврипида с Гомером. Голландию и Неукомер наблюдают, насколько отступил Еврипид от традиций старых поэтов; Маскра — в какой степени эпический рассказ может быть использован в драматическом произведении; Гаане — каким образом Еврипид приспосабливает к требованиям своего времени аргументум, диспозицию, речи героев мифа о Киклопе и как он переделывает эпическое повествование в сценическое произведение. Вопрос о переработке эпоса в драму рассматривает и Ферранте. Из этих пяти работ автор считает самой значительной работу Маскра, который показывает, что перед античными поэтами, занимающимися переработкой эпоса в драму, вставали такие же трудные проблемы, как перед современными. Некоторые технические несовершенства античной сцены ослабляли драматическое впечатление в сравнении с эпическим. Например, действие «Киклопа» приходится перенести из пещеры на площадь и т. п. Гаане добавляет к этому, что, переделывая рассказ Гомера, Еврипид должен был уступать современным вкусам и понятиям и изменять не только сюжетную схему, сколько характер действия, как того требует сатировский жанр.

Для того, чтобы оценить мастерство Еврипида в обрисовке образов, автор обращается к разным трагедиям Еврипида и к образам и прослеживает, как они связываются с композицией пьес. Автор считает, что недостаточно решить, искусно или не искусно сатировский текст вплетен в сюжет Одиссея и Киклопа, следует выяснить, почему именно поэт сделал это тем способом, каким сделал, и мог ли он сделать по-другому. Автор выделяет из еврипидовского рассказа части гомеровского повествования, рассматривает, как они связаны у Еврипида, исследует композицию еврипидовской драмы, сравнивает несколько отдельных стихов Еврипида с гомеровскими, судит о художественных образах и их значении и о комедийном искусстве Еврипида.

Главное изменение, внесенное Еврипидом в сюжет Гомера, — то, что сюжет приспособлен к характеру сатиров, поэт должен был всеми средствами возбуждать смех. Не менее важно и то, что о событиях на острове, например об опасности, которой подвергается Одиссей, не рассказывается, а все это раскрывается в действии. Следуя другим авторам, Еврипид позволяет себе небрежно обращаться с Гомером, но если присмотреться, то окажется, что у Гомера было все, что есть у Еврипида; просто все элементы гомеровского рассказа одеты, как в пестрое тряпье, в еврипидовские остроты, необходимые в сатировой драме. Сам гомеровский материал не изменяется; изме-

няются только некоторые обстоятельства действия и отдельные слова, речи в силу сценической необходимости; автор не избегает, а даже подчеркивает в образах близость к Гомеру, чтобы этим напоминанием вызвать комический эффект.

Центральная фигура еврипидовской драмы — не Одиссей, а Полифем. Некоторые авторы считают его фигурой комической, но такие, как Голланд, Штайгер и др., видят в нем фигуру серьезную, носителя мысли автора. Голланд отмечает, что еврипидовский образ не более комичен, чем гомеровский. На протяжении всей пьесы комические функции выполняются сатирами, за исключением одной сцены опьянения, где Полифем, действительно, смешон.

По мнению, Ветцеля, в начале пьесы Полифем — серьезная фигура, так как посредством этого образа Еврипид высказывает свои мысли, потом эта фигура приобретает комические черты в соответствии с драматическим действием.

У Гомера Полифем человечен, он просто пастух. Он даже мягок душой, но антисоциален; он противник греческой *humanitas*; Полифем у Еврипида, наоборот, приверженец республики, жестокий и необузданный. Тем, что он владелец быков и охотится с собаками, подчеркивается его человеческая сущность. Но он беспринципен, прожорлив, болтлив, когда пьян, и мудрость свою усматривает в том, что служит одному богу — себе.

Драма построена так, что в первых частях ее ведущая фигура — Киклоп, и последних — Одиссей. Оба героя приспособлены к сатировскому жанру и ведут себя в соответствии с требованиями движения сценического действия. Полифем проще, поступки его прямолинейны; Одиссей гибок, изворотлив; Киклоп всегда более или менее одинаков, Одиссей же изменяется: приходит на сцену героем, затем лишается геройского достоинства шутками Силена и действиями Киклопа, но постепенно вырывает инициативу из рук Киклопа и побеждает. И у Гомера Одиссей вначале бессилен против Киклопа, но там нет постепенного разрушения геройского авторитета. У Еврипида же это разрушение произошло, и не потому, что Полифем его сильнее, чем у Гомера, а потому что его Одиссей слабее гомеровского.

Меланхтон считает, что эта пьеса — трагедия по существу; в ней изображен тиран, и мысль пьесы состоит в утверждении, что никто, даже подчинившись тирану, не будет ему верен.

Христианус говорит, что эта пьеса не может быть названа трагедией только потому, что конец ее радостен, а не печален и персонажи разные — комические и серьезные. Поэтому драму эту следует называть трагикомедией, подобно плавтовскому «Амфитриону».

Ветцель утверждает, что Еврипид проявил в драме сатиров высокое комедийное мастерство, до сих пор мало оцененное учеными. Это мастерство замечательно тем, что в пьесе незаметно обнаружение или осмеяние каких-либо доктрин; кажется, она написана не ради них, а ради беспредельного комизма; действительно, все здесь направлено на возбуждение

смеха; пьеса высмеивает самого Гомера, Вакха, может быть, нас и самое себя. А между тем шутки Еврипида в этой пьесе вызывают смех не столько веселым, сколько иронически-серьезным их характером, и в конечном счете Еврипиду, как всегда, важнее всего проблемная сторона вещи.

Г. Г. Аннеткова-Шарова

G. M. Sifakis, Studies in the History of Hellenistic Drama. University of London, The Athlone Press, 1967, XV, 200 стр.

В наших знаниях об эллинистической драме существует до сих пор огромная диспропорция: в то время как археологические и эпиграфические данные вместе с многочисленными памятниками изобразительного искусства позволяют составить довольно надежное представление об устройстве театров, игре актеров и организации актерских объединений в III—I вв. до н. э., не сохранилось почти ничего из написанных в тот же период трагедий и комедий, служивших литературной основой для театральных представлений. Между тем, насчитывается около 60 имен драматургов, творивших в жанре трагедии и сатировской драмы в одном лишь III в. ¹ О крупнейших представителях александрийской «плеяды» известно, что только трое из них (Ликофрон, Гомер Византийский и Филик) написали в общей сложности не менее 130 трагедий ²; сохранилось от них всего-навсего четыре стиха из «Пелопидов» Ликофрона. Более обширные фрагменты из трагедии александрийского иудея Езекиеля «Исход» (написанной между серединой III в. и началом II в. на сюжет библейского сказания об исходе евреев из Египта) свидетельствуют о настолько необычном для греческой трагедии содействии, что заставляют задуматься над тем, насколько характерным было это произведение для драматической продукции эллинистического периода ³ даже на фоне других, достаточно необычных

для классической трагедии тем. Словом нельзя не согласиться с мнением А. Лески, что «история греческой трагедии кончается для нас во мраке, который только едва-едва освещается то здесь, то там» ⁴.

Поэтому название рецензируемой книги Г. Сифакиса сразу же привлекает внимание: автор обещает нам если и не полную историю, то во всяком случае «Исследования по истории эллинистической драмы». Однако первое же ознакомление с книгой показывает, что название выбрано не совсем точно: в ней рассматривается не столько история эллинистической драмы, так как за последнее время, не считая фрагмента о Гигесе, по этой части не появилось никаких новых источников, сколько организация драматических представлений в эллинистических театрах Делоса и Дельфы. Этим двум театральным центрам эллинистической эпохи посвящены соответственно две основные части книги (стр. 5—57 и 59—109), сопровождаемые двумя приложениями: в первом (стр. 113—135) обсуждается вопрос о высокой сцене и хоре в эллинистическом театре (в основу положен доклад автора, прочитанный в марте 1963 г. в Лондонском Институте классических исследований и опубликованный в «Bulletin of the Institute of Classical Studies», № 10, 1963); во втором (стр. 136—146) рассматривается организация театральных празднеств и актерских товариществ за пределами Делоса и Дельфы (это — перепечатка статьи из «Classical Quarterly», 15, 1965, стр. 206—214). Затем воспроизводится план театров Делоса и рисунок театрального здания по реконструкции автора (стр. 147), а также даются обстоятельные таблицы, в которых сведены

¹ K. Ziegler, *Tragödie*, RE, 2. Reihe, 12. HbD, 1937, стб. 1970 сл.

² Если прибавить к этим именам еще имя Сосифана, принадлежность которого к «плеяде» убедительно доказывает В. Стефен (V. Steffen, *Quaestionum tragicarum capita tria*, Poznan, 1939, стр. 17—24), то число трагедий, написанных только этими четырьмя поэтами, возрастает до двухсот.

³ Cp. Ziegler, *ук. соч.*, стб. 1979—1981; B. Snell, *Ezechiels Moses-Drama*,

«Antike und Abendland», XIII, 2, 1967, стр. 150—164.

⁴ A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 2 изд., Göttingen, 1964, стр. 223.

⁵ Состязания трагических актеров за-
свидетельствованы на Великих Дио-
нисиях с 449 г., на Ленеях — с 432 г.;
состязания комических актеров были
учреждены на Ленеях, по-видимому, од-
новременно с введением комедий в сос-
тав этого праздника, т. е. около 442 г.
На Великих Дионисиях состязания ко-
мических актеров вводятся значительно
позже, между 329 и 312 гг. См. A. P i -
c k a r d-C a m b r i d g e, *The Dramatic
Festivals of Athens*, Oxf., 1953, стр. 39,
72 сл. и 103—126 (приложение к гл. II
в котором удобно собран эпиграфический
материал, относящийся к устройству
театральных представлений в Афинах).
Многие вопросы уточняет с привлечением
до сих пор не использовавшегося фраг-