

18+

Л. Соколовский

От Гомера до Толстого



Лазарь Соколовский

От Гомера до Толстого

«Издательские решения»

Соколовский Л.

От Гомера до Толстого / Л. Соколовский — «Издательские решения»,

НЕЗАКОННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ НАРКОТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ, ПСИХОТРОПНЫХ ВЕЩЕСТВ, ИХ АНАЛОГОВ ПРИЧИНЯЕТ ВРЕД ЗДОРОВЬЮ, ИХ НЕЗАКОННЫЙ ОБОРОТ ЗАПРЕЩЕН И ВЛЕЧЕТ УСТАНОВЛЕННУЮ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВОМ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ. «Учительские заметки» — это продолжение предыдущей прозаической книги Л. Соколовского «Вместо романа». Но если та носит дневниковый характер, прослеживая внутреннюю жизнь автора-героя, то последняя непосредственно обращена к читателю. Как почти в сорокалетнем общении со своими студентами, он пытается погрузить единомышленников в великую литературу, утверждающую гуманистические принципы и призывающие не останавливаться в духовном развитии в любые, особенно смутные времена.

Содержание

Преуведомление	6
Античная литература	7
Глава 1. Начало начал — мифология и эпос	7
Глава 2. Античная драматургия	14
Литература Средневековья	53
Глава 1-я. Предыстория	53
Глава 2-я. Средневековый эпос	56
Конец ознакомительного фрагмента.	77

От Гомера до Толстого

Лазарь Соколовский

Учительские заметки по поводу...

(читаем вместе, возвращаясь к забываемой высокой классике)

Редактор Алла Соколовская

Дизайнер обложки Алла Соколовская

© Лазарь Соколовский, 2026

© Алла Соколовская, дизайн обложки, 2026

ISBN 978-5-0071-4434-6

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Преуведомление

Прежде чем читатель приступит к знакомству с этой книгой, спешу предупредить его, что предлагаемые рассуждения никак не претендуют на подобие научного исследования. Это не учебник и не хрестоматия, даже не эссе (два эссе даны только как дополнение в конце книги), а просто довольно субъективные заметки при комментировании отдельных произведений литературы из опыта рядового преподавателя словесности, глядящего глаза в глаза своим данным ему по случаю учеников, ждущих от него ответа на те вечные вопросы, которые ставит перед ними не столько он, сколько сама жизнь, вне зависимости от времени и страны, в которой им выпало родиться. Автор не собирается вступать в полемику с профессиональными филологами и критиками, которых во многом повторяет, что вполне естественно. Он вообще не ставит себе целью выдвигать какие-то сверх оригинальные и тем более высокоумные идеи. Его задача намного скромнее: научить своих подопечных читать избранный классический текст, как говорится, «с карандашом», т. е. внимательно, чтобы не пропустить той главной мысли, которой признанный миром художник хотел бы с ними поделиться, и при этом испытать, насколько она близка им независимо от времени создания, и, главное, чтобы это не было скучно, а наоборот — вызвало живой интерес. Собственно, для этого книги и пишутся. Предлагаемый читателю материал — подобие анализа некоторых, выбранных произвольно, классических произведений, наиболее близких автору, скорее, комментариев, воздействие которого на слушателей он не единожды имел возможность наблюдать в школьной или университетской аудитории.

Итак, начнем, пожалуй.

Античная литература (*таким ли было детским так называемое «детство человечества»?*)

Глава 1. Начало начал — мифология и эпос

Хорошо известно, что античная культура и литература в частности — один из уникальнейших результатов развития духовного склада народов, населявших древние Балканы. Сама ли природа способствовала этому, были какие-либо иные причины такого феномена — определить не представляется возможным. Так, отмечая уникальное обаяние искусства этого периода во всеобщей истории, незаслуженно сегодня не признаваемый за авторитет Маркс в риторической форме вопрошал: *«И почему **детство человеческого общества** там, где оно развивалось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень?»* Ответить на этот вопрос он, естественно, был не в силах, однако мог констатировать непреходящее влияние этого искусства на последующие исторические периоды. Более того, он подчеркивал, что произведения древних греков и сейчас еще *«продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле **сохраняют значение нормы и недостижимого образца.**»* (Я представляю, мой по-хорошему проницательный читатель, к которому я буду обращаться постоянно, как ты в недоумении скидываешь брови, мол, опять этот Маркс, еще недавно вдалбливаемый к месту и не к месту по партийной разрядке. Однако я надеюсь, что ты согласишься с тем, что он и, кстати, Энгельс тоже были прежде всего крупными мыслителями XIX века, и многие их мысли об истории и культуре оказались долговечнее той эпохи, которая сделала их именами обязательными для цитирования.)

Основа этого искусства, конечно же, устное народное творчество, которое складывается параллельно с развитием техники орудий труда и организацией производственных отношений, определяющих весь жизненный уклад. А именно: дошедшие до нас трудовые, а затем и бытовые песни, из которых постепенно выделяется пословица, загадка и, наконец, сказка, рассказ и даже басня (Эзоп). Наряду с этим создаются легенды и сказания, как правило, о далеком прошлом, идущие зачастую от легенд еще более ранних, во многом частично утративших реальные представления и факты, питаемые тем самым ностальгическим воображением, которое свойственно людям во все времена. Так возникают мифы, дающие представление о том, как под влиянием будничной деятельности пробуждается религиозно-философское сознание народа, являющиеся отражением самой его души, причем, не застывшей в праздном созерцании, а стремящейся к познанию причин явлений и событий, непосредственно его касающихся, втягивающих в свой, порой космический, водоворот. Именно такую одновременно бытовую и поэтическую культуру, неповторимую ни у каких других народов, включая богатую древнеиндийскую, создали тогдашние племена, населяющие Балканы и Анатолию. *«Гомеровский эпос и вся мифология — вот главное наследство, которое греки перенесли из варварства в цивилизацию»,* — писал Энгельс.

При внимательном рассмотрении нельзя не заметить диалектики представлений живущего в движущемся потоке времени народа о тех преданиях, которые дошли к ним из глубины предшествующих столетий, поскольку миф — это не что-то сказочное, явившееся неизвестно откуда. Он, по мнению А. Ф. Лосева («Диалектика мифа»), *«всегда и обязательно есть реальность, конкретная жизненность и для мысли — полная абсолютная необходимость, нефантастичность, нефиктивность... Он — не выдумка, а содержит в себе*

строжайшую и определеннейшую структуру и есть логически, т. е. прежде всего диалектически, необходимая категория сознания и бытия вообще». Более того, в удивительной по глубине книге «Платон. Аристотель» (ЖЗЛ, М. Молодая гвардия, 1993 г.) Алексей Федорович, задавая вопрос о том, «какое отношение строго научная философия имеет к мифологии», отвечает на него так: «Философия, как и всякое знание, возникает по Аристотелю из изумления перед загадками жизни, так что и в этом отношении мифы тоже являются результатом изумления перед жизнью и бытием и представляют собой акты некой мудрости.»

Интересно в этом плане проследить, как по мере смены нравственных приоритетов и накопления зачастую трагического опыта, сопутствующего человеку во все времена, изменяется у людей тех времен облик и внутренняя сущность создаваемых в том числе и религиозным воображением богов, этих призрачных существ, сначала приходящих ниоткуда и уходящих в никуда, а затем живущих рядом. Вообще, религия древних греков ничего сугубо мистического в себе не несет, она, скорее, исторична и выходит из той же мифологии, через языческое обожествление природных явлений приобретая ритуальный характер.

В самый древний, архаический период боги — это темные, недоступные пониманию стихии, часть холодного недружественного космоса, называемого Хаос, который порождает небесный свод — Уран и часть его Рею, вроде, находящуюся вот тут, под ногами, но одновременно среди видимых только ночью звезд. Поначалу Рея — лишенная одухотворяющей почвы земля, движущаяся в пространстве, где Хронос еще далеко не просто сын отца-каннибала Крон, такой же в общем-то боящийся потерять власть диктатор, а движущееся в бесконечности время. Никаких еще антропоморфных черт, никакой связи между этими богами и человеком нет, есть жестокие стихии, которым совсем, кажется, не до людей, брошенных ими на произвол такой же холодной и руководимой абсурдом Судьбы или Рока. Эти мифы, естественно, сходны с такими же представлениями об изначальных силах природы и у других народов, где в конце концов человек появляется от заскучавших от одиночества, уставших от бесчисленных разборок между собой воинственных и совсем еще примитивных богов. При размышлении об этом у современного человека не может не возникнуть мысли: а кто кого вообще-то создал?

Это как вечный спор о том, что появилось раньше: курица или яйцо. По аналогии не может не возникнуть подобного же вопроса о прародителях человечества: кто от кого произошел — женщина от мужчины или наоборот? Ведь если рассуждать не мистически, а в соответствии с элементарной логикой, то яйцо не может родиться без курицы, как и мужчина без женщины. Современная наука доказала, что женская хромосома появилась раньше мужской, и следовательно библейская концепция ошибочна, и «ребро» тут вовсе не при чем, тем более, что это просто, как говорят иудаисты, не совсем верный перевод с древнееврейского. Но, видимо, еще патриархат, как всегда в спорных случаях при помощи грубой силы над объективным убеждением, настоял на своем приоритете, а затем уже пристрастные сказители-богословы закрепили его пресловутым адамовым ребром. В дальнейшем же (после античности, где об этом вообще не задумывались, следуя элементарной природе), чтобы окончательно уйти от щепетильного вопроса о механизме самого процесса размножения, в Новом Завете появляется Святой Дух. Он, хотя и не совсем мужчина, имеет при этом явно мужские черты и выполняет соответствующие обязанности. Недаром с тех пор и до настоящего времени бытует народное присловие, что в некоторых обстоятельствах случается так, что беременность у незамужней женщины просто надуло, и в этом тоже есть своя логика, справедливо называемая «женской».

Однако не будем особо развивать эту тему, а не то по аналогии с предыдущим еще занесет усомниться в том, что это боги создали человека, а не наоборот. Вот тогда нас с полным правом начетчики объявят еретиками. Потому умолчим о том, что когда боги уже наделяются человеческими чертами, тоже не обходится без двусмысленности в плане того, кто у кого заимствует. Но пока они еще обитают где-то на небесах, они невидимы и бессмертны, хотя посте-

пенно, еще находясь в параллельных мирах, приближаются к людям, затем живут уже, вроде, рядом, но все-таки на мало доступных вершинах гор: у греков они населяют сначала Иду, а затем Олимп, у индусов — Меру, у иудеев — Синай и т. д. Одновременно создаются и божественные, подобные человеческим семьи. Правда, там должны, конечно, быть свои отличия при рождении не обычных, а бессмертных потомков. Так, например, у греков Афине, грозной богине войны, как-то не пристало появиться на свет низменным и примитивным человеческим образом — она родится из головы Зевса. Торгаши и прохвосты Гермес тоже появляется не как положено, а из бедра папаши, а Афродита так вообще из пены морской, хотя на самом деле из плоти оскотенного Кроном Урана, тоже вроде бы деда. Но главное, что мостик между богами и простыми смертными уже переброшен, хотя в своих первоначальных взаимоотношениях они еще далеко не равны. Первые, конечно, уже могут себе позволить обратить свое царственное внимание на некоторых представителей рода человеческого, как правило, больше на прекрасный пол, и даже сойтись с ними. Особенно этим отличается главный из хозяев жизни — Зевс. Так в мифологии в результате этих сочетаний появляются сначала полубоги, которые в состоянии бросить вызов высшим существам, а затем герои из простых смертных, которые в нравственном, да порой и в физическом отношении, могут быть не только равны, но и превосходить своих не таких теперь уже для них безгрешных оппонентов.

Рассмотрим в этом ключе пару мифов, сложившихся, вероятно, в тот период, когда люди, еще испытывая привычный божественный трепет от необъяснимых для них природных явлений или разбушевавшейся вдруг военной стихии, издавна приписываемых воле богов, уже пытались хоть как-то анализировать их последствия. Я имею ввиду сюжет о состязании Афины с Арахной и Аполлона с Марсием. В этих мифах представители бессмертных, как и должно быть, побеждают решившихся бросить им вызов зарвавшихся в своей гордыне соперников. Казалось бы, что особенного: как всегда в спорте или споре побеждает тот, кто убедительней. Однако финал каждого из сюжетов заставляет задуматься: ведь если боги одолели и, естественно, торжествуют по этому поводу, то зачем же тогда им необходимо так жестоко поступать с не менее великими мастерами, а именно ткачиху Арахну превратить в паука, а с флейтиста Марсия так и вовсе заживо содрать кожу? Не было ли хотя бы в сказке все наоборот, и проиграли не смертные, а боги? И пусть картина дошла до нас все-таки такой, мы можем почувствовать, что в ней готов появиться иной подтекст, где не столько боги уже не те, сколько люди становятся любопытней, умнее и даже талантливей. И через какой-то исторический период Аполлон будет выступать не столько «стреловержцем», сколько предводителем Муз и покровителем искусства, а Афина, первоначально богиня войны, станет символом мудрости, совсем не как в рассмотренных мифах, где они оба не справедливые судьи, а жестокие, мстительные палачи. Во всяком случае уже здесь заметно, что былой пиетет перед бессмертными постепенно тускнеет, планка явно снижается, и это особенно заметно при анализе вышедшей из той же мифологии сохранившейся великой «Илиады», приписываемой не менее легендарному Гомеру.

Более подробно я рассматриваю это в эссе «Уроки Гомера», здесь же позволю себе коснуться одной из составляющих основу взаимоотношений, имеющих место в семейных парах, а именно интиме. И хотя говорить о некоторых деталях этого напрямую было, видимо, не принято, однако кое-что до нас все-таки дошло и не только через похабные ямбы безобразника Архилоха, «Любовные элегии» изящнейшего Овидия или не стесняющегося в выражении своих бурных чувств Катуллы, первого поэта, решившего вести богемный образ жизни. При этом не забудем, что рассматриваемый эпос создавался намного раньше и потому носил в основном военный, а не светский характер. Но мы не станем углубляться в описание жестоких сцен мировой по тогдашним меркам битвы, где боги и герои проявляют себя совершенно поразному и автор при этом явно не на стороне бессмертных, которые не должны бы мелочно вмешиваться в дела людские, поскольку их задача иная — утверждать объективную высшую

справедливость. Посмотрим лучше, как показаны взаимоотношения тех и других в далеко не мирное время, когда все обнажено и уж совсем не до спасительной фальши. Сравним в качестве примера две семейные пары из разных лагерей: божественного и человеческого — и посмотрим, какая представляется более гармоничной и благодородной.

Из первой — Зевс и Гера, основатели олимпийского клана, главные правители если не вселенной, то хотя бы части мира, религия которого основана на культах этих олимпийских небожителей. Вот как они описаны в «Илиаде» в один из переломных моментов войны, когда троянцы оттеснили приплывших разрушить их город ахейцев от кораблей и уже были готовы поджечь их. Зевс, как и положено, сидя на своем горном троне, не вмешиваясь наблюдает за происходящим, но подруга, вроде, обязанная быть соратницей Гера, явно покровительствующая ахейцам, спокойной оставаться не может. Она, вопреки воле супруга, запретившего всем своим кровным вмешиваться в ход кампании, решается на отчаянный шаг: попытаться как-то вывести его хотя бы на время из строя, чтобы подсуетиться в пользу своих любимцев. Размышляя о том, «как обольстить ей божественный разум царя Эгиоха», она приходит к такому решению:

*Лучшею сердцу богини сия показалася дума:
Зевсу на Иде явиться, убранством себя изукрасив.
Может быть, он возжелает почитать и любви насладиться,
Видя прелесть ее, а она и глубокий и сладкий,
Может быть, сон пролиет на зеницы его и на разум».*

Во исполнение задуманного она прибегает к давно испытанным женским приемам, а именно: вступив «в почивальню», сначала умылась «амброзической влагой», а затем

*...умастилася маслом чистейшим,
Сладким небесным, изящнейшим всех у нее благовоний...
Им умастивши прекрасное тело, власы расчесала,
Хитро сплела и сложила, и волны блистательных кудрей
Пышных, небеснодушистых, с бессмертной главы ниспустила.*

*Тою душистой оделася ризой, какую Афина,
Ей соткав, изукрасила множеством дивных узоров;
Ризу златыми застежками выше груди застегнула.
Стан опоясала поясом, тьмою бахром окруженным.
В уши — прекрасные серьги с тройными подвесками вдела...*

#

и т. д. То есть, говоря сегодняшним языком, она, «приведя себя в порядок», во всеоружии отправляется «на Гаргар высокий, Иды горы на вершину», где

*...увидел ее громовержец,
Только увидел, — и страсть обхватила могучую душу
Тем же огнем, с каким наслаждался он первой любовью,
Первым супружеским ложем, от милых родителей тайным.*

(не удивительная подробность для современного читателя)

*Встречу супруге восстал громовержец и быстро воскликнул:
«Гера! почто же ты шествуешь так от Олимпа?
Я ни коней при тебе, ни златой колесницы не вижу.»*

То есть, опять же, говоря по-простому, он, естественно, удивлен, что она, царица небесная, отправляется куда-то пешком — нет взять хотя бы такси на этот случай. Но тут, видя, что «рыбка клюнула», «Зевсу, «коварствуя сердцем,» «державная Гера», выражаясь нынешним слогом, «вешает лапшу на уши» — потупясь говорит, что, мол, идет посетить «бессмертных отца Океана и мать Тифису.»

Поверивший на слово профессиональной обольстительнице, наш простофиля-властитель, видимо, испытывая приятное, хорошо знакомое возбуждение, «быстро отвечает ей»:

*Гера супруга, иди к Океану и после ты можешь.
Ныне почием с тобой и взаимной любви насладимся.*

И он, наивный, дабы подчеркнуть силу разбуженного естественного желания, говорит, что такой страсти, какую он испытывает к ней прямо сейчас, не ощущал ни с одной из своих мимолетных возлюбленных, и при этом сдуру перечисляет большинство из них. Ох уж этот сластолюбивый искушитель и такой же глупый, простодушный в данной ситуации Дон Жуан! Вроде бы, всеведущий, он однако не подозревает, какие сети расставлены на него прямо сейчас. На ее хитроумные отговорки, дескать, не то место для подобного на «Идейской вершине, где все открывается взорам», где «случится то может, если какой из бессмертных» их здесь заметит «и всем населяющим небо злобный расскажет» и т. д., он беспечно ее успокаивает, являя не столько заботу о ее чести богини, сколько свои никем не оспариваемые возможности:

*Гера супруга, ни бог, на меня положися, ни смертный
Нас не увидит: такой над тобою кругом распротру я
Облак златой; сквозь него не проглянет ни самое солнце,
Коего острое око все пронизает и видит.*

Коварная Гера, как всякая настоящая женщина, уверенная в непобедимости своих чар, особенно для таких «лопухов», как этот в данном случае ребенок, соглашается, мастерски разыгрывая роль супруги, послушной мужу, хвастающему (перед кем — перед ней, матерью богов!) своим «всемогуществом».

И тут автору следовало бы или дать подробное описание заявленной недвусмысленной ситуации, или скромно обойтись хотя бы и устным многоточием. В искусстве последующих веков такого строгого выбора не требовалось, художник вправе поступать по собственному разумению. И если после аскетического средневековья в произведениях искусства «запретный плод» мог быть представлен эстетически выдержанными полунамеками, то современный примитивно натуралистический стиль позволяет не гнушаться ничем ради так называемой документальности в изображении действительности, в результате чего в литературе укоренилось сквернословие, а в кинематографе — обилие неприкрытых сексуальных сцен. В античном искусстве, так же как и после в Высоком Возрождении, классицизме и романтизме такое было недопустимо, и планку в этом отношении поставил в своих поэмах именно Гомер, который, согласно Лессингу («Лаокоон»), в силу врожденного такта и эстетического вкуса не позволял себе даже в малейшей степени раскрывать «высшую степень аффекта». Так, он заключает эту

довольно фривольную сцену, скупую переданную мифологией, удивительной живописной картиной, передающей воистину божественный пейзаж:

*Рек — и в объятия сильные Зевс заключает супругу.
Быстро под ними земля возростила цветущие травы,
Лотос росистый, шафран и цветы гиацинты густые,
Гибкие, кои богов от земли высоко подымали.
Там опочили они, и одел почивающих облак
Пышный, золотой, из которого капала светлая влага.*

Восхитившись в очередной раз мастерством художника, вернемся однако на исходные позиции. Итак, план Геры удался: когда Зевс после праведных мужских трудов погрузился в глубокий сон, она поспособствовала покровительствуемым ею ахейцам не только отогнать врагов от своих кораблей, но и, теперь уже преследуя их, приблизиться к стенам вождя города. Так проявляется ее «забота» о главном предназначении супруга, который, как мы уже ранее говорили, обязан быть не на чьей-либо стороне в очередной, устроенной отнюдь не по его воле заварушке, а утверждать высшую, не зависящую даже от них, бессмертных, справедливость, т. е. предопределение Судьбы. Однако ей на его долг наплевать, у нее свой взгляд на это относительное понятие. А что касается любви, то тут этим вообще не пахнет, причем, с обеих сторон. И наш великий автор заканчивает этот сюжет в огромном героическом эпосе отнюдь не символически. Видимо, не зря отдельные чрезмерно религиозные критики-потомки упрекали эпического поэта в неуважении к основам — богам, в лишении их сакральности, должной вызывать у людей лишь страх и трепет. Однако эти знатоки сами жили уже в то время, когда с развитием общества боги постепенно теряли беспрекословный авторитет и когда строгие религиозные рамки определялись уже не властью, как это, к сожалению, еще будет иметь место в более поздних культах, а поддерживались скорее традицией. Это полностью согласуется с диалектикой мифологии и ее интерпретацией в данном случае Гомером, а затем последующими великими драматургами. Так в разбираемой нами сцене далекий от романтического флера автор показывает, как пробудившийся Кронион, увидев, что сотворила в его отсутствие на поле боя притворившаяся во всем покорной ему подруга, обрушивается на нее с далеко не обычной, казалось бы, для небожителя бранью:

*Козни твои, о злотворная, вечно коварная Гера,
Гектора мощного с боя свели и троян устрашили!
Но я не знаю, первая ль козней преступных
Вкусишь ты плод, как ударами молний тебя избивую!*

Такие вот взаимоотношения мы можем найти в божественной паре, и когда бы только в греческой мифологии и эпосе. Отнюдь не идеальны они в преданиях и других древних народов, где, если параллельно присутствует любовь людская, то она показана хоть и много трагичнее, зато и много прекрасней. Достаточно привести в качестве примера библейскую «Песнь песней».

Вернемся, однако, к «Илиаде», где отношения между людьми строятся совсем иначе, скорее даже противоположно тому, как они сложились между, казалось бы, высшими, хотя и антропоморфными существами. Тот иронический тон, взятый мною при описании сцены обольщения Зевса Герою, здесь, естественно, совершенно неуместен: война для богов — скорее игра, а для людей же — подлинная трагедия. Уже в самом начале эпоса мы видим рыдающего Ахиллеса, по произволу Агамемнона лишенного своей возлюбленной Брисеиды, и его скорбящую мать, казалось бы богиню, которая, однако, не в состоянии уберечь сына-героя от предна-

чертанной ему ранней гибели. Не менее трагична судьба семьи Приама и Гекубы, правителей Трои, теряющих всех своих сыновей, да и той же прекрасной Елены, вынужденной по произволу бесчувственных богов оказаться не только женой нелюбимого Париса, но, главное, внешней причиной кровавой бойни, не приносящей людям ничего, кроме неисчислимых страданий. В этом смысле интересно противопоставить описанную выше божественную чету земной супружеской паре, где взаимоотношения совсем иные, иная и судьба. Это главный защитник страны, организатор обороны Гектор и его жена Андромаха. Скрепленные любовью и долгом, заранее предчувствуя, что их ждет в жестокой войне, они даже в страданиях не теряют себя и мужественно идут навстречу своей судьбе. А вот ведают ли Гера и Зевс, что когда-то они потеряют свою божественную власть, будут сметены приходящими на смену очередными требующими поклонения богами и забыты, как и любые сегодняшние временщики, возомнившие себя всемогущими? Готовы ли они принять, что если и останутся, то разве только в истории или в лучшем случае в мифологии? Но это риторический вопрос, а теперь нам предстоит посмотреть, какое место занимает и как изменяется характер самой великой мифологии в греческой драматургии.

1-е авторское отступление

Однако здесь я позволю себе ненадолго придержать поток этого историко-поэтического анализа, что буду делать не раз на протяжении этой книги, чтобы пусть на привычную школьную переменку, вернувшись в данном случае в свое время, просто взглянуть в окошко и удостовериться, что пришла наконец долго ожидаемая весна и картина мира обрела свои естественные очертания. Тогда-то самому, куда бы ни занесло поэтическое воображение, пора оторваться от письменного стола и войти в живую, а не нарисованную рассматриваемую нами античными художниками действительность. С этой целью просто выйдешь на пригородную дорогу, пройдешь вдоль буйных, кажущихся чрезмерными зарослей, прикрывающих пойму притормозившей в своем течении малой речки, остановишься на несоразмерном ей мосту, обопрешься о железное ограждение и увидишь, что мифология-то на самом деле никуда не делась, вот она, зримая, прямо перед тобой!

Слева примостился современный Нарцисс с парой удочек. Он, очарованный, застыл над водой, будто любясь своим отражением в недвижной почти зеркальной глади, и совсем меня не замечает. Нет, чтобы хоть шепнуть приличествующее «здрасьте».

Внизу, наискосок от места, где я остановился, у самой кромки воды, но еще не входя в нее, робко топтались почему-то без сопровождения взрослых шестеро подросших гусенят. Как знать, возможно, это потомки тех самых своих пращуров, что когда-то спасли Рим, а теперь называются просто канадскими. Они вопросительно, однако не слишком тревожно, скорее даже с любопытством оглядывают меня, ни капельки не боясь.

А там из-за поворота возникает то ли случайный прохожий, то ли законно любопытствующий хозяин здешних мест — сам Пан, и сверлит меня безумными врубелевскими глазами, как бы спрашивая: как ты сюда попал и что тебе нужно в чужом, не своем времени?

И ты уже как непосредственный свидетель развернувшегося перед тобой весеннего действия, впитывая его, вдруг приходишь к мысли, что мифология — это сама жизнь, которая течет своим естественным потоком, и из него у многих народов возникает удивительный поэтический эпос, а в Древней Греции затем и более приземленная, но не менее впечатляющая драматургия. Именно там и было создано удивительное детище культуры — театр.

Глава 2. Античная драматургия ***(готовы ли мы сегодня плакать*** ***и смеяться над тем, над чем это делали*** ***много веков назад)***

1

История театра интересна сама по себе, поскольку знаменует собой поворотный момент религиозного и социального развития греческого мира. И если первый акрополь был сооружен в Афинах в VI веке до н. э. для прославления пришедшего с Востока культа Диониса, то с начала IV века до н. э. действия в честь этого младшего из богов постепенно утрачивают религиозный характер, и в них уже находят отражение важнейшие события, происходившие в стране когда-то или совсем недавно. Как память о прошлом священной принадлежностью театра был находившийся в оркестре, где разыгрывалось действие, алтарь Диониса, а сами представления происходили во время празднования названных в его честь Дионисий. Это было зимой и весной, по преданию во время гибели и воскресения почитаемого бога, принесшего в Грецию виноградную лозу и культ виноделия.

Однако, начиная с Фриниха, который в 493 г. до н. э. поставил в Афинах трагедию «Взятие Милета», уже не имеющую под собой мифологической основы, а рассказывающую о реальном событии — разгроме милетинцев, греческих колонистов в Малой Азии, варварами-персами при трусливом невмешательстве афинян, прежний характер религиозного действия получил иное направление. И хотя автор был оштрафован властями на тысячу драхм за то, что довел зрителей до слез, напомнив о произошедшем всего год назад позорном факте, с этого представления в драматургии произошел решающий поворот к отражению не божественных, а земных дел, а мифология, хотя и присутствовала, но уже в качестве только внешнего сюжета.

Особенно усилил этот процесс патриотический подъем в Греции, связанный с сопротивлением персидскому нашествию, который привел к становлению демократии и наряду с гражданским нравственным развитием личности конкретно в афинском полисе. Причем это развитие шло настолько активно, что потребовалось всего одно IV столетие до н. э., чтобы достигнуть своего пика в творчестве дошедших до нас трех великих трагических и одного комедийного поэта. К сожалению, как часто случается в истории, это развитие и угасло так же быстро с утратой демократических установлений и, как следствие, снижением критериев общественной морали. Неприятие современниками новаторских, осуждающих изменившиеся нравы пьес Еврипида заставило последнего из знаменитой триады драматургов покинуть Афины (408 г. до н. э.). Вынесенный же смертный приговор воспитателю нравственного начала в народе Сократу (399 г. до н. э.) знаменует конец классического периода греческой культуры.

Всего один век — зато какой! Афинский амфитеатр, вмещающий 17 тысяч зрителей, т. е. все свободное население города, полон, и в классический период зрителям предложено не дикое ристалище гладиаторов, как много позднее в римском Колизее времен империи, а высокое искусство трагедии. Это тоже было состязание, однако совсем иного рода. В течение нескольких дней три автора представляли гражданам целую трагическую трилогию на избранную тему, которую оценивали специально избранные судьи, объявлявшие победителя, чей бюст затем устанавливался перед стенами каменной чаши.

К этому времени изменилось само действие, бывшее изначально скорее ритуальным и исключительно хоровым. Тогда актер, исполняющий роль вестника, выходил из палатки (скена) на площадку (оркестра), объявлял корифею (главе хора) о непосредственном характере страстей Диониса. Появлявшийся из колоннады (проскений) хор в козлиных шкурах отвечал

на полученное известие. Это были или песни-плачи с соответствующими танцами при известии о смерти растерзанного бога, что называлось трагедией (в переводе с греческого — «*козлиная песня*»), или песни-ликование при объявлении о воскресении любимого бога, так называемая сатирическая драма, затем развившаяся в комедию (опьяненные козлоногие сатиры, менады и вакханки по мифам сопровождали Диониса в его тоже нетрезвых странствованиях по дорогам страны, распевая песни далеко не высоконравственного содержания). И, только начиная, вероятно, с Фриниха, на сцене появляется актер, исполняющий роль героя, уже не связанного с культом бога виноделия. Его общение с корифеем и хором есть зачаток уже не только не ритуального, но и бытового драматического действия. С Эсхила оно приобретает современный характер диалога, поскольку он вводит второго героя, а своеобразно устроенный хор, тоже разделенный надвое и образующий как бы переключку, оценивает происходящее уже не столько с позиций издавна принятой так называемой божественной справедливости, сколько с точки зрения выработанного к настоящему времени житейского опыта народа.

Об организации античного театра достаточно много интереснейшей литературы, с которой каждый желающий может ознакомиться. Соответственно нет смысла повторяться и лучше вернуться к заданной цели: посмотреть, какую роль играла и как развивалась непосредственно древнегреческая драматургия, которая, как и вся античная литература, хоть и в мизерном объеме до нас все-таки дошла.

Надеюсь, что, прежде чем мы погрузимся в анализ античных пьес, читатель догадается оживить мифологическую подоплеку, вдохновившую авторов на их создания.

2

Эсхил называл свои трагедии «*крохами с пиршественного стола Гомера*», имея в виду, что внешние сюжеты большинства своих пьес он, да и последующие драматурги, брали из мифологии, поэтически переработанной в двух поэмах великого аэда. Однако, что касается внутреннего сюжета, т. е. авторской интерпретации тех же мифов, имеющих отношение к определенным явлениям уже современной общественной жизни, то она могла быть неоднозначной. Уже в своей ранней трагедии «Персы», почти лишенной прямой связи с мифологией, Эсхил не просто отражает общеизвестный факт, а именно победу маленькой Греции над могущественной Персией. Анализируя, что спасло страну в один из переломных моментов ее истории, когда над ней нависла смертельная угроза — нашествие варваров, он приходит к выводу, что это было не столько привычное вмешательство покровительствующих богов, сколько прежде всего установление демократических начал в самом общественном устройстве. Именно это прогрессивное начало обеспечило победу свободных граждан, защищающих свою Родину, над многочисленными разноплеменными народами Востока, носителями рабского сознания под жестоким правлением деспотической власти. Так, драматическое произведение углубляется, главным в нем становится уж не столько передача какого-то внешнего события, сколько идейный смысл, вытекающий из него.

В дошедшей до нас трагедии «Прометей Прикованный» Эсхил идет еще дальше. Здесь, уже взяв за основу хорошо знакомый мифологический сюжет, он не останавливается на его фактической стороне, а стремится показать его внутреннюю суть, а именно то, под влиянием чего формируется человек, способный противостоять высшим силам, именуемым богами, несущим ему не свет разума, а стремящимся держать его во тьме дикости. Так, вопреки традиции еще недавних религиозных ритуалов, главный властитель Олимпа показан отнюдь не мудрым правителем, должным, казалось бы, заботиться о подвластных ему людях, а, по мнению хора, прежних «*блаженных богов новоявленный вождь*», который правит «*законов не ведая*», «*упрям и дик*», и только «*волю свою считает законом*». Этому безжалостному деспоту, желающему теперь вообще уничтожить непослушное ему человечество, и противостоит Прометей,

вопреки запрету принесший людям не только тот огонь, с которым они получили бы возможность согреться в «глубине пещер», где они «без света жили» и «примет не знали верных», поскольку «глаза имели, но не видели, не слышали, имея уши». Он дал много больше — огонь познания, который «научит их искусствам всяческим», т. е. вывел их из дикости тем, что «ум и сметливость в них, дотоле глупых, пробудить посмел». Именно за этот огонь Прометея, не идущего ни на какие компромиссы с человеконенавистником Зевсом, за то, что он «к людям милостив», Эсхил и прославляет в своей трагедии.

Все, вроде, верно, так обычно и комментируется это произведение, однако, если не упускать деталей, нельзя не заметить и некий диссонанс с такой прямой трактовкой. Для этого достаточно внимательно вчитаться в небольшой фрагмент, данный автором в самом начале, в эпизодии первом. Это диалог Прометея с Предводительницей хора, которая просит его:

*Будь откровенен с нами, расскажи нам все.
В чем уличен ты Зевсом и за что тебя
Такой позорной он карает мукою.*

Прометей, ничего не скрывающий от свидетельницы его страданий, отвечает ей:

*Но вы спросили, за какую мучит Зевс Вину меня.
Извольте, и о том скажу.
Едва успевши на престол родительский
Усесться, сразу должности и звания
Богам он роздал, строго между ними власть
Распределил. А человеческим племенем
Несчастливым пренебрег он. Истребить людей
Хотел он даже, чтобы новый род растить.
Никто, кроме меня, тому противиться
Не стал. А я посмел. Я племя смертное
От гибели в Аиде самовольно спас.
За это и плачусь такими муками,
Что их и видеть больно, — каково ж терпеть!*

Естественно, что Предводительница хора (т. е. народа) искренне сочувствует герою, ей невыносимо смотреть, на что он обречен:

*Лучше бы не видеть мне,
Как мучишься, но вижу и скорблю с тобой.*

Казалось бы, все ясно, акценты расставлены, но автор зачем-то ее же устами спрашивает у наказуемого: «Ни в чем ты больше не был виноват? Скажи». И Прометей бросает в ответ, вроде, ничего не значащие слова:

*Еще у смертных отнял дар предвиденья...
Я их слепыми наделил надеждами.*

Мы не можем знать, что скрывается за этими словами Эсхила. Возможно, он, прекрасно образованный по тому времени, не мог не учитывать интерпретацию этого мифа у более раннего коллеги Гесиода. А тот в своей эпической поэме о происхождении богов «Теогония» хотя и называет Прометея «благороднейшим сыном Иапета» за то, что он огонь «издалека замет-

ный, спрятавши в нартексе полем» украл с Олимпа и отдал его людям, безусловно, с благими намерениями, однако и Зевс у него *«многоведущий в знаниях вечных»*. Более того, у Гесиода, если *«силы огня неустанной решил ни за что не давать он людям ничтожным»*, то, возможно, оттого, что эпический поэт задумывался о более отдаленном будущем, чем его драматический оппонент. Интересно, что Гесиод писал об этом за три столетия до Эсхила. Может быть, он уже тогда предчувствовал, что игры с огнем способны привести к чему-то непоправимому, поскольку человек, овладевший такой не всегда управляемой стихией, может использовать ее как во благо, так и во зло. Сегодня это становится особенно актуальным, а что нас ожидает завтра?

Конечно, смешно упрекать великого драматурга за прославление титана, давшего людям шанс не только выжить, но и создать цивилизацию, основанную на разуме. Но одновременно с этим нельзя не подивиться и мудрости Гесиода, который сомневается в том, что только разум способен всегда определять поступки людей, называемых его Зевсом *«ничтожными»*. Чья позиция в трактовке древнего мифа оказалась более верной в конце концов рассудит время, да это и не дело собственно мифологии. Ее задача — передать отголоски произошедших когда-то давным-давно событий, а доверять или не доверять им, тем более давать какую-то оценку — это дело будущих поколений. Следует только всегда принимать во внимание, что, как и всякое великое произведение искусства, мифология многозначна, и брать за основу лишь толкование, лежащее на поверхности, значит выхолостить ее идейную суть и обесцветить художественную составляющую. Мифы создавались и передавались устно по цепочке людьми, обладающими образным мышлением. С появлением письменности эта образность не только не исчезла, а обрела еще более глубокую форму и содержание, что, естественно, не могло не сказаться на визуальном и одновременно эмоциональном искусстве театра, чужающегося сухих схем показной объективности. Лучше, чем это выразил Андре Боннар в своей удивительной трилогии *«Греческая цивилизация»*, не скажешь: *«Трагедии не пишутся ни святой, ни дистиллированной водой. Принято говорить, что их пишут слезами и кровью»*.

3

«Отец трагедии» Эсхил первый поставил в центре античного мира человека. И хотя этот человек еще во многом зависит от высших сил, но уже и сам вырабатывает те нравственные начала, которые должны вести его по жизни: почитание богов, установивших законы справедливости, и почитание родителей, воспитывающих в детях их исполнение как традицию несомняемую, поскольку только следование этим законам не позволяет скатиться из обретенной цивилизации обратно в варварство. Конечно, его герои еще достаточно схематичны, действуют скорее инстинктивно и при этом больше «похожи на исполинские статуи, смело высеченные из каменной глыбы, едва обработанные резцом, нелощеные, но вобравшие в себя всю скрытую силу и тяжесть камня» (С. Апт, великолепное и глубочайшее предисловие к тому БВЛ *«Античная драма»*). Идущие за ним драматурги пойдут дальше, ими уже будут выведены на сцену живые люди, которым присущи противоречивые движения человеческой души, связанные как с внутренними, так и с внешними обстоятельствами, встречающимися на жизненном пути. Там уже вовсю развернутся конфликты личности не только с диктующими свою не всегда справедливую волю богами, но одновременно и со складывающимся государственным устройством, непосредственно влияющим на частную жизнь, на семейные отношения.

Естественно, чтобы сильнее воздействовать на зрителя, а зрителями являлись все свободные граждане Афин и позже других полисов Греции, вызвать у них ответный катарсис (очищение через самопереживание), драматурги выбирали из мифологии наиболее острые сюжеты, как правило, с трагическим финалом. Однако они не просто передавали содержание конкретного мифа, а насыщали его психологической составляющей, которая и определяла побудитель-

ные причины тех или иных поступков героев. Это давало возможность авторам освещать в большей мере современные им проблемы, нежели просто погружаться в полумифическое, уже давно ставшее историческим прошлое, не утрачивая при этом с ним связей.

Рассмотрим в качестве примера трилогию Софокла об Эдипе, где за основу взято содержание одного из мифов Фиванского цикла, повествующего о трагической судьбе потомков основателя древних Фив Кадма, в частности внука — царя Лая и его детей. Род был проклят Пелопсом, от имени которого происходит название данной области — Пелопоннес, и должен был прекратиться и исчезнуть совсем не просто по прихоти каких-то высших сил. Это было возмездие Лаю за то, что еще до появления у него собственных детей он, находясь у Пелопа в качестве почетного гостя, когда скрывался от преследования врагов, отплатил ему за гостеприимство непростительным поступком: похитил и соблазнил его единственного и любимого сына Хрисиппа, который, не вынеся позора, затем покончил с собой. Будучи не в силах сам отплатить обидчику, Пелопс обратился с молитвой к богам, чтобы те наказали виновника подобным же образом. И боги, вняв его просьбе, объявили свой вердикт: Лай будет убит за свершенное своим собственным сыном Эдипом, а последствия этого уже нового греха скажутся на детях последнего.

В эпоху, когда этот и подобные мифы складывались, отражая еще довольно варварские нравы в период начальных связей отдельных областей Греции и Анатолии, что представлено в дошедшем до нас Троянском цикле, подобный исход считался людьми совершенно справедливым. Тогда повсеместно действовал закон «око за око», и действия богов людьми не обсуждались. Даже более поздний Гомер не комментирует их решение уничтожить Трою, поскольку они тоже не всевластны, есть более великая сила — Судьба или Рок, т. е. необъяснимое предопределение, которого никому не дано избежать, а собственно богам вверено только проводить в жизнь их предначертания. Однако человек, уже живущий в эпоху классической Греции, в период развития античной поэзии и философии, не отвергая влияния на его жизнь этих высших сил, не может не задумываться о том, насколько они справедливы. Ему содержание рассматриваемого нами мифа может представиться не столько жестоким, сколько абсурдным, поскольку оно в своей основе не разделяет виновных и невиновных: за преступления старших в роде должны расплачиваться их потомки. Таким образом, уже тогда возникают предпосылки для постановки актуального и для сегодняшнего дня вопроса: сын за отца отвечает или не отвечает?

Не будем рассуждать об этом с точки зрения современных понятий о генетике и наследственности — а вернемся к древним грекам. У Эсхила в финале «Орестеи» спор по этому поводу возникает уже у олимпийцев, которые в конце концов оправдывают Ореста за совершенное отнюдь не по воле рока, а по собственному убеждению. Он убивает свою мать, коварно предавшую смерти его отца Агамемнона, предводителя греков в походе на Трою, и затем преследующую своих же детей, страшая их мести. И хотя при этом он действует во многом вслепую, в силу законов более позднего родового уклада, где отцовское право уже превалирует над материнским, это для него отнюдь не случайно кончается безумием.

4

Софокл, безусловно, идет дальше: герои его трагедии об Эдипе тоже подчиняются обрушившимся на них ударам судьбы, однако, даже принимая их, они бросают им вызов. В первой части трилогии «Эдип-царь» этот вызов носит еще эмоциональный, стихийный характер, автор не показывает непосредственного виновника первого злодеяния, которое потянет за собой последующие, об этом вообще нет речи, поскольку нет смысла говорить зрителю о том, что ему и так хорошо известно по мифологии. Он только устами Эдипа, еще не ведающего, что приготовлено ему судьбой, но уже находящегося «в тревоге» по случаю обрушившегося на Фивы

страшного мора, рассказывает жене и одновременно матери, что ему было известно до открытия в финале всей подлинной правды. Конечно, Софокл использует здесь довольно условный прием, скорее для поддержания внешнего сюжета, поскольку Иокаста не могла не знать хоть какие-то обстоятельства жизни первого мужа — царя Лая, с кем до Эдипа она прожила ее большую часть. К тому же такая разница в возрасте между ней и сыном-мужем... как тут не поддаться сомнениям! Но так уж строились тогда трагедии: реальные детали при необходимости отбрасывались, и предыстории героев доносились до зрителя не опосредованно, через отдельные реплики второстепенных персонажей или даже подтекст, как это будет принято в более поздней драматургии, а выдавались в чьих-то больших монологах, в данном случае в монологе самого Эдипа. Привожу его, естественно, фрагментарно:

*Итак, узнай: отцом
Мне был Полиб, коринфский уроженец,
А мать — Мeroпa, родом из дорян.
И первым я в Коринфе слыл, но случай
Произошел, достойный удивленья,
Но не достойный гнева моего:
На пире гость один, напившись пьяным,
Меня поддельным сыном обозвал...*

*...слухи поползли.
И, не сказавшись матери с отцом,
Пошел я в Дельфы. Но не удостоил
Меня ответом Аполлон, лишь много
Предрек мне бед, и ужаса, и горя:
Что суждено мне с матерью сойтись,
Родить детей, что будут мерзки людям,
И стать отца родимого убийцей.
Вещанью вняв, решил я: пусть Коринф
Мне будет дальше звезд, — и я бежал
Туда, где не пришлось бы мне увидеть,
Как совершится мой постыдный рок.
Отправился — и вот пришел в то место,
Где, по твоим словам, убит был царь.*

И далее Эдип рассказывает, как на «встрече трех дорог» убил оскорбленного его старика, не зная, что это был царь Фив Лай, и уж никак не подозревая, что их могут связывать родственные узы: слишком далек от этого города Коринф. Но как бы предчувствуя, что несчастье обрушилось на город не случайно, он восклицает: «*И если есть родство меж ним (т. е. самим Эдипом) и Лаем*», то «*из смертных кто теперь меня несчастней, кто ненавистней в мире для богов?*»

Иокаста, находящаяся также в неведении, на страхи Эдипа, которого она пока еще знает только как мужа, и особенно на боязнь предсказанного ему «*материнского ложа*» после прошедшего известия о естественной смерти Полиба, успокаивает его, вполне резонно замечая:

*Чего бояться смертным? Мы во власти
У случая, предвиденья мы чужды.
Жить следует беспечно — кто как может...*

*И с матерью супружества не бойся:
Во сне нередко видят люди, будто
Снят с матерью; но эти сны — пустое,
Потом опять живет беззаботно.*

О, как она права! Все мы во многом во власти случая, поскольку не от нас зависит, когда, где и в какой семье родиться или не родиться вообще. А какой случай даже в самой тайне зачатия, когда из мириада клеток находят друг друга только две! Что же тогда — все абсурд? хаос? Во многом, безусловно, да, однако в этом коротком отрезке, отведенном нам для жизни, и от нас зависит, как мы встретим вызовы судьбы и какую память оставим по себе людям. В подобной ситуации, узнав, что совершено им по незнанию, по той самой извечной человеческой слепоте, которую затем уже психологи пристегнут к так называемому позднее «эдипову комплексу», герой, доведенный до края в страдании, даже будучи властителем, себя не оправдывает. Сраженный роком, выколов себе глаза, которые в итоге оказались незрячими, он уходит в изгнание, объясняя свое решение в назидание хору, представляющему остающийся в созерцательном недоумении народ:

*Мне не тверди о том, что я избрал
Не лучший выход. Брось советы.
Сойдя в Аид, какими бы глазами
Я стал смотреть родителю в лицо
Иль матери несчастной? Я пред ними
Столь виноват, что мне и петли мало!
Иль, может быть, мне видеть было б сладко
Моих детей, увы, рожденных ею?
Нет, вида их не вынес бы мой взор...
А город наш, твердыни, изваянья
Священные богов, которых я
Себя лишил — несчастный! Я — первейший
Из граждан здесь. Сам приказал я гнать
Безбожника, в ком божий глас укажет
Преступного сквернителя страны!..
С таким пятном как мог бы я теперь
Смотреть спокойным взором на сограждан?
Нет, никогда! О, если б был я в силах
Источник слуха преградить, из плоти
Своей несчастной сделал бы тюрьму,
Чтоб быть слепым и ничего не слышать...*

Таким образом, в заключение автор показывает, что последнее мужественное решение герой принимает не по воле рока, а по собственному выбору, несмотря на сочувствие хора, которому остается в данном конкретном случае разве подвести хотя и успокаивающий, но мало утешительный итог:

*Значит, смертным надо помнить о последнем нашем дне,
И назвать счастливым можно, очевидно, лишь того,
Кто достиг предела жизни, в ней несчастий не познав.*

И хотя этот вывод вовсе не призывает противостоять слепому Року и носит в общем-то пассивный характер, да и в самой трагедии конфликт держится только на внутрисемейных, в прошлом зачастую кровосмесительных связях в одном конкретном роде, мы не должны забывать, что это всего лишь первая часть трилогии, и судить о ее идейном смысле еще рано.

5

Следующая в этом цикле трагедия «Эдип в Колоне» повествует уже не столько о противостоянии человека судьбе, по своей прихоти определяющей его жизненный путь, сколько о уже более близкому автору конфликту: столкновение личности с властью, пытающейся управлять людьми с помощью законов, попирающих выношенные веками традиции. Эта трагедия, написанная Софоклом в старости, когда демократия в Афинах уже клонилась к закату и в его собственном доме начались раздоры между сыновьями по имущественному поводу, была в этом отношении скорее переходной. Автор даже нарушает психологические мотивы поступков двух героев первой трагедии. Там Эдип сам умоляет граждан:

*Богам заклиная: о, скорей
Меня подальше скройте, иль убейте,
Иль в море бросьте прочь от глаз людских!*

Там же присутствует и пока еще недостаточно психологически раскрытый Креонт, который совсем не рвется к власти; ему достаточно того, что он и так третье лицо в стране после царя и сестры Иокасты. Напротив, старается избежать ее, резонно отвечая на необоснованные обвинения Эдипа:

*Сам посуди: зачем стремиться к власти,
С которой вечно связан страх, тому,
Кто властвует и так, тревог не зная?
Я никогда не жаждал стать царем,
Предпочитал всегда лишь долю власти.
Так судит каждый, кто здоров рассудком.
Твои дары без страха принимаю,
А правь я сам, я делал бы не то,
Чего хочу. Ужели царство слаще
Мне беззаботной власти и влиянья?*

Вообще во второй трагедии в силу изменяющихся внешних и внутренних обстоятельств Софокл выстраивает действие уже не по известному варианту мифа, в котором герой уходит в изгнание по собственной воле. Здесь Эдипа изгоняют свои же сыновья вместе с Креонтом, рвущимся к верховному владычеству. На этот сюжет к тому времени Эсхилом уже была написана пьеса «Семеро против Фив», поэтому Софокла не очень интересовали распри сыновей героя-страдальца; он предпочтет показать его собственную судьбу, а затем судьбу дочерей и то, как меняется человек, а именно Креонт под влиянием доставшейся ему власти. Ведь именно к нему в финале первой части трилогии Эдип обращается не с нападением — с мольбой:

*О старших детях, сыновьях моих,
Ты не заботься: выросли они,
Не будет недостатка им ни в чем.
Но о моих несчастных, бедных дочках,*

*Которым никогда прибор к обеду
Не ставился отдельно от отца,
С которыми делил кусок я каждый —
О них заботься...*

И даже более того:

*Ты один теперь для них отец.
И я и мать, мы оба Погибли.
Их не допусти скитаться —
Безмужних, нищих и лишенных крова,
Не дай им стать несчастными, как я,
Их пожалей, — так молоды они!
Один ты им опора. Дай же клятву,
О благородный, и рукой коснись!..*

Как исполнит эту просьбу поверженного Эдипа уже не прежний Креонт, бывший у него в подчинении и по воле случая ставший теперь властителем судеб других людей, а Креонт — правитель, Софокл покажет в главной, завершающей трилогию трагедии «Антигона».

6

При всей кажущейся сюжетной простоте «Антигоны» она вызвала наибольшее количество различных толкований тех побудительных причин, в силу которых так или иначе поступают главные герои: сама Антигона и ее антипод Креонт, вроде бы, законный царь фиванского народа, терпящего из-за трагедии своих правителей столько невзгод. И все это потому, что здесь у Софокла сталкиваются не голые идеи, а живые люди, движимые не только разными убеждениями, но и разным психологическим складом. Конфликт происходит прежде всего между людьми. Несмотря на то, что Софокл считался автором трагедий, где главенствует рок, особенно в ставшей образцом трагедии «Эдип-царь», в данном случае рок присутствует разве в качестве декорации, обрамляющей всю трилогию. Автор на протяжении всего действия показывает, что хотя в реальной жизни от человека зависит далеко не все, на него может обрушиться что-то ужасное, необъяснимое, вызванное не его поступками, а каким-то стечением обстоятельств извне (т. е. то, что определяется нами как судьба), однако, несмотря на это, он должен быть требовательным к себе и во имя своих нравственных принципов готовым поступиться личным благополучием и даже отдать за них жизнь. Так, уже в начале пьесы Софокл устами хора утверждает, что при всей своей неоднозначности человек, способный одновременно «то к благим, то к позорным деяньям», все же являет собой безусловное величие на «Земле, древней богине»:

*Много есть чудес на свете,
Человек — их всех чудесней.*

Судьба судьбой, однако, считали древние, в основном от самого человека зависит, как он распорядится своим временем нахождения на земле в течение дарованной ему природой жизнью. Да и боги, которых тоже с ней связывают, не всегда действуют спонтанно, вне логики. Ведь уже у Гомера они показаны не однозначно, и хотя своим капризным произволом вызывают у нас протест, но одновременно с этим требуют подчинения изначальным, незыблемым канонам, определяемым людьми как основные положения нравственности. Какое место занимают тут

установления и законы временные, вторичные, принятые порой случайными и недалекими властителями, будь они даже на первый взгляд справедливы — этот вопрос и ставит в «Антигоне» Софокл.

Уже в завязке сюжета понятно, что конфликт будет развиваться именно в этом направлении. Новый царь Креонт во имя восстановления в стране порядка *«после бури»*, обращается к гражданам с утверждением, что тот, *«кто друга (добавим: или близкого человека) больше, чем отчизну чтит»*, для него является *«врагом отчизны»* и такого он *«не возьмет себе в друзья»*, какие бы обстоятельства при этом не сложились. И хотя он пока еще, вроде, понимает, что

*...трудно душу человека знать,
Намеренья и мысли, коль себя
В законах и во власти не покажет,*

и будто бы готов прислушаться к чужому мнению, поскольку ему

*...и теперь и прежде
Тот из царей казался наихудшим,
Кто и советам добрым не внимает,
И уст не размыкает, стахом скован,*

однако без каких-либо оговорок он безапелляционно устанавливает приоритет гражданского долга и даже готов противопоставить его человеческому. Принято считать, что конфликт в трагедии между ним и его племянницей и невестой его же сына только в этом. Думается, что это было бы слишком просто для такого психолога, как Софокл. Интересно проследить, что движет героями, и прежде всего Антигоной, цельная натура которой много сложнее, чем ее антипода.

В первой части трилогии Креонт представлен автором как человек невысокого полета. Там он предпочитает царской власти беззаботную жизнь, довольствуясь третьим местом после Эдипа и сестры Иокасты и, казалось, не собираясь претендовать на большее. Однако во второй части при изгнании прежнего несчастного царя его, пусть пока еще на подсознательном уровне, перестает устраивать роль стороннего наблюдателя — соблазн власти слишком велик. И она притягивает его, поначалу занимающего нейтральную позицию наблюдателя во время последовавшей междоусобной войны между тщеславными сыновьями освободившего престол царя, так же рвущимися к верховенству. И наконец в третьей, заключительной части трилогии, а ее, заметим, в идейном смысле следует рассматривать целиком, а не по отдельности, Креонт предстает уже достигшим своей цели. Но каким автор показывает его при этом, как повлияло на него нахождение у власти пока недостаточное еще время?

2-е авторское отступление

Однако стоп, мой критический разум! Тебя понесло, кажется, не туда. Поддавшись эмоциям, ты спешишь причислить совсем далекого тебе по времени и стране героя античной трагедии к посконным сегодняшним корыстным временщикам, не признающим никаких человеческих и гражданских принципов и движимых только одной целью — удержанием собственной преступной власти любой ценой, уповая на безнаказанность в абсурдном, безбожном мире.

Как заманчиво поддаться соблазну такой аналогии, что зачастую и делают современные постановщики классики, захваченные модернистским порывом все переиначить по-своему, не заботясь о том, что искажают при этом ее первоначальную устоявшуюся в критике и восприятии зрителей литературную основу, главное — быть оригинальным. Эти, не зря ставшие абсо-

лютной классикой, произведения настолько глубоки, что в них можно, конечно, найти возможность своеобразной, неожиданной трактовки какого-то отдельного момента, однако упрямо строить на этой частности свою кажущуюся дерзкой идейную концепцию, подменяя почти целиком авторскую, было бы по крайней мере неуважением к нему. И возникает вопрос: все ли дозволено нынешним интерпретаторам делать с тем, что давно стало безоговорочным образцом, хотя бы в моральном плане, даже если в этих образцах присутствуют некоторые спорные, не соответствующие общему психологическому строю детали, допущенные автором тоже, вероятно, не случайно, а с учетом времени и места его создания и специфики театрального дела. Не грешат ли новаторы излишним самомнением, считая себя по крайней мере не ниже самих создателей?

И вот однажды, гуляя в неприглядный январский день, я вдруг подумал, что сам уподобляюсь таким интерпретаторам, пытаюсь осовременить Креонта в «Антигоне», причислив его к нынешним, ненавидимым не только мной диктаторам, вообще лишенным естественных человеческих чувств. А ведь, если быть откровенным, я совсем не помню, как он представлен автором в упомянутой мной второй части трилогии «Эдип в Колоне». Что ж, и учителю в данном случае не должно быть стыдно признаться в том, что он что-то не дочитал или не додумал. Стыдно скорее напускать на себя вид всезнайки, прикрываясь общими ничего не значащими фразами, замечая следы собственной лени, и некомпетентности. А ведь долг и совесть, если они не дремлют, диктуют иное, а именно необходимость более критического отношения к себе и при этом никак не считать свои выводы истиной в последней инстанции. Да, я когда-то, вероятно, бегло просмотрел вторую часть трилогии Софокла «Эдип в Колоне», и она показалась мне не заслуживающей особого внимания для анализа побудительных мотивов поступков главных героев. А оказалось — зря! Нельзя судить о произведении, особенно большого художника, по первому взгляду, он часто бывает недостаточно осмыслен, поверхностен. Поэтому вернемся к прерванному нами рассуждению о мотивах поведения Креонта в «Антигоне», но уже с учетом содержания и второй части трилогии.

7

События в этой пьесе развиваются в соответствии с тем же внешним мифологическим сюжетом, т. е. происходят после того, как Эдип покидает Фивы и уходит в добровольное изгнание, сопровождаемый старшей дочерью Антигоной. После неопределенных по времени, как и в любых сказаниях, скитаний они приходят в деревню Колон близ Афин и просят местных жителей позволить им там остаться. Однако те, узнав из рассказа Эдипа, что с ним произошло, гонят его прочь, страшась человека, проклятого богами. Наш герой требует встречи с местным правителем, которым оказывается не менее легендарный царь Афин Тесей, сын того самого Эгея, с которым мы встретимся позже, разбирая трагедию Еврипида «Медея». **Как однако все удивительно связано в мифологии!** Мудрый и благородный правитель принимает скитальца и дает ему приют в священной роще Эриний. Вслед за этим появляется младшая дочь Эдипа Исмена с вестью о том, как делили власть его сыновья и что вообще произошло в Фивах после его ухода:

*Я рассказать приехала про беды
Твоих несчастных трижды сыновей.
Сперва Креонту уступить хотели
Они престол, чтоб Фивы не сквернить.
Они не забывали, что издревле
Наш проклят род и твой злосчастный дом.
Но волей бога и преступной страсти*

*Меж них возникла распря: братья спорят,
Кому из двух взять царственную власть.
И вот теперь неистовый меньшей
У старшего, у Полиника, отнял
Престол и вон изгнал его из Фив.
И слух растет у нас, что Полиник,*

*Изгнанником уйдя в долинный Аргос,
Там и родство, и ратников обрел,
И скоро Аргус завоюет Фивы.*

Далее Исмена сообщает, что посланные фиванцами к дельфийскому оракулу объявили волю Аполлона: отыскать Эдипа «для блага своего живым иль мертвым и водворить его близ града Кадма... но в Фивы не пускать,» поскольку его «прах в стране чужой — для них погибель». Она и приехала, чтобы предупредить его о том, что «с этой целью сам прибудет сюда Креонт, и думаю, что скоро... и хотят держать тебя близ Фив, чтоб ты не мог собой распорядиться.»

Эдип, возмущенный таким поведением отпрысков, у которых «жажда власти возобладала над сыновним долгом», не желает подчиняться их требованиям и более того, обращается к богам со страшной просьбой, которая при ее исполнении будет только способствовать погибели всего его рода по мужской линии:

*О, пусть же боги их вражды взаимной
Не погашают! Пусть исход их распри,
Из-за которой копьями гремят,
Мной будет разрешен! Пусть тот из них,
Кто скипетром владеет и престолом,
Их не удержит! А другой, беглец,
Да не вернется в град!*

Он обвиняет их в том, что и ранее они его, «из Фив родных гонимого с позором, не защитили, не уберегли, дозволили, чтобы отец был изгнан!» За это же он осуждает и прибывшего Креонта, который, вроде бы, «не со злом пришел... послан... его, такого ж старца, уговорить вернуться в землю Кадма». Здесь Креонт во всяком случае на словах совсем не так, как это будет в «Антигоне», сопереживает Эдипу:

*Я был бы худшим
Из всех людей, когда б ответной боли
Твои страданья не внушали мне.*

Более того, обращаясь к несчастному, он сочувствует и племяннице Антигоне, понимая, какой долг она взвалила на себя, отрекаясь от собственного естественного для женщины жизненного пути:

*Ты здесь, несчастный, средь чужих людей,
Скиталец вечный; жизнь полна лишений;
Одна опора — дева молодая.*

*Жаль и ее мне; мог ли кто подумать,
Что на нее такой падет позор?
Все о твоей печется нищей доле,
Не зная мужа, всякому добыча.*

Однако Эдип не доверяет ему, как было уже в первой части трилогии, когда голословно обвинял того в стремлении к власти. И справедлив ли он сейчас, отвечая на, вроде бы, искренние чувства пришедшего такими обвинениями:

*Вития дерзкий, что во всяком деле
Умеешь слов лукавым изворотом
Вид лживой правды кривде придавать!
Зачем меня ты искушаешь, сети
Вторично стелишь мне таких мучений,
Что всех больнее сердцу моему?
Когда, внезапным ужасом сраженный,
Как избавленья я изгнанья жаждал —
Ты утолить меня не пожелал...
Тогда безжалостно меня изгнал ты,
Презрев родства несокрушимый долг!*

Что это такое? Неужели Софокл противоречит сам себе, отступая от описания конкретных деталей изгнания Эдипа из Фив, данных в финале первой части трилогии? Ведь там сыновей царя вообще нет, о них даже не упоминается, а что касается при этом роли Креонта, то это сам Эдип умолял его:

*О, изгони меня скорей туда,
Где б не слышал людского я привета...
Уйти мне разреши на Киферон мой,
Который мне — живому — мать с отцом
Законною назначили могилой.*

Ответ на этот вопрос очевиден: мифологическая канва о нелепом предопределении рока, продолжающего преследовать потомков согрешившего основателя рода царя Лая, Софокла не устраивает. Он идет дальше и переносит действие заключительной трагедии «Антигона» в свое время, когда о людях уже принято судить по их реальным поступкам, а не по произволу главенствующего в архаике божественного провидения. Во второй части это еще не так заметно, автор, кажется, даже где-то отступает от логики в изложении конфликта между Эдипом и Креонтом. Конечно, последний лукавит, умоляя изгнанника якобы от имени народа вернуться в родной город в прежнем качестве царя. Ему это надо, чтобы, как предрекает оракул, избежать гибели Фив и, естественно, в том числе своей. Но и здесь мы его отнюдь не видим стремящимся к власти любым путем, он скорее выполняет приказ нынешнего правителя Этеокла. Креонт далеко не классический злодей, готовый стать тираном. А вот злодей ли он в «Антигоне», это надо проанализировать объективно и не спеша.

В завязке трагедии мы видим Креонта, законно вступившего на престол после «смутного времени», абсолютно здравым руководителем. Пытаясь для начала просто навести порядок

в обескровленном городе, движимый гражданским долгом, он после жестокой междоусобной войны между сыновьями Эдипа (кто из них старший по мифологии непонятно, у Софокла это дано по-разному, была и версия, что они были близнецами) решил прежнего царя — Этеокла, что «в бою за город пал... предать земле и совершить над ним обряд, достойный благородных», брата же его — Полиника, который

*...край свой и богов отчизны,
Вернувшись из изгнания, сжечь хотел
Дотла и братскою упиться кровью
И граждан всех рабами увести,*

он приказал

*Не хоронить и не рыдать над ним
И хищным птицам там, без погребенья,
И псам его оставить в знак позора.*

Более того, если кто-то все же вопреки его воле пожалеет приговоренного и попытается предать тело того земле, то такой «ослушник будет побит камнями перед всем народом».

Поддавшись эмоциям и страстной речи правителя, глядя на еще не остывший от пожаров и разрушений город, народ устами хора сначала против этого довольно жестокого, но кажущегося необходимым решения не выступает, он как бы уходит от ответственности от его последствий:

*Ты в этом волен, Менекея сын,
Кто граду друг, кто недруг — ты решаешь.
Закон, какой угодно, применять
Ты можешь и к умершим, и живущим.*

Однако проходит какое-то время, первоначальная горячка спадает, и тогда люди начинают задумываться — а справедливо ли так относиться к умершим? И постепенно у них зарождаются сомнения в том, прав ли властитель, вынесший такой страшный приговор останкам Полиника, уже упокоившегося, и достоин ли смерти тот, кто, следуя древней традиции, почтет долгом похоронить его? Буквально в этой же сцене, когда Креонт обрушивается на стража, принесшего весть, что он не уследил и кто-то все-таки тайно присыпал выброшенное на позор безжизненное тело землей, хор как бы предостерегает первого:

*Царь, мне давно такая мысль пришла:
Не боги ли то дело совершили?*

Но Креонт в заключительной части трилогии уже не тот, что был в начальной. Обретши корону, он забыл, что еще совсем не так давно тоже ходил в подчиненных и требовал у разгневанного Эдипа справедливости, когда тот без доказательств обвинял его в измене. Тогда он утверждал, что «дурная власть — не власть». Теперь же, считая в проснувшемся тщеславии, что не должен быть ни с кем на равных, он обрушивается на тот же хор, т. е. тех, кто только смиренно просит его не спешить с окончательным решением далеко не простого вопроса:

*Молчи, чтоб я не загорелся гневом...
Слова твои несносны — будто боги*

*Имеют попечение о мертвом;
Как — благодетеля того покрыть,
Кто шел сюда затем, чтоб выжечь храмы,
Столпами обнесенные, казну их,
И область и законы разорить!
Иль злые люди почтены богами? Не быть тому!*

Ослепленному властью боги уже не судьи, и, даже зная доподлинно, что на его приказ в Фивах «ворчат, им тяготятся, головой тайком качают», Креонт остановиться уже не может. Он теперь утверждает, что «**о себе не должен много мнить, живущий в рабстве**,» т. е. приравнивает свободных граждан к своим рабам, а себя к тем, кто имеет полное право «и говорить, и действовать как хочет». Он не слушает даже совета любимого сына Гемона, призывающего его одуматься, прежде чем затем принимать решение об участии осужденной за исполнение своего долга Антигоны, вспомнить о терпимости, необходимой прежде всего тому, кто поставлен над людьми:

*Бессмертные даруют людям разум,
А он на свете — высшее из благ.*

И далее:

*...не считай, что правильны одни
Твои слова и кроме них ничто.
Кто возомнит, что он один умен,
Красноречивей всех и даровитей,
Коль разобрать, окажется ничем.
И самым мудрым людям не зазорно
Внимать другим и быть упорным в меру.*

Напротив, убежденный в своей избранности, Креонт в запальчивости доходит до абсурдного, утверждая, что

*Правителю повиноваться должно
Во всем — законом, как и незаконном.*

Что же движет Креонтом? Мы уже отмечали, что он не злодей — просто разбуженное властью тщеславие, которое, безусловно, частично было в нем заложено изначально, распаленное вседозволенностью вдруг вырвалось наружу. Не будь он по воле обстоятельств царем, возможно, этого бы не случилось, но тут его, как говорится, понесло так, что он опомнился лишь на краю пропасти, куда поневоле столкнул всех своих близких. Когда, осознав «*грехи души затуманенной, упорные, смерть несущие*», он наконец понял:

...я один — безумец! —

то хор, т. е. народ, подтверждает это:

Увы, ты правду видишь слишком поздно.

Устами того же народа уже автор, подводя итог случившейся трагедии, как бы вещает:

*Гордецов горделивая речь
Отомицает им грозным ударом,
Их самих поразив,
И под старость их мудрости учит.*

И это оказывается верным в любые времена, разве что «под старость» мудрости учит не всех, а у тех, кто находится у власти или стремится к ней, зачастую забирает даже ее последние крохи.

9

Теперь разберем, что же движет Антигоной, бросающей вызов непомерному честолюбию и упрямству потерявшего разум царя своим открытым неподчинением приказам последнего, противоречащим человеческой природе. На первый взгляд может показаться, что и она не менее упряма, что это вообще присуще их роду. Ее упрямство, а вернее сказать упорство проявляется уже в первой сцене трагедии, где она рассказывает ничего еще не знающей сестре Исмене о жестоком, касающемся похорон их трагически ушедших из жизни братьев приказе нового владыки и просит помочь ей, несмотря на угрозы Креонта, тайно ночью предать осужденного на позор Полиника земле. Но Исмена не способна на такой отчаянный поступок, она по натуре совсем иная, и ее представления о том, как им вообще следует себя вести даже при подобных трагических обстоятельствах отнюдь не бунтарские:

*Мы жeniцами рождены, и нам
С мужчинами не спорить, — помни это.
Над нами сильный властвует всегда,
Во всем — и в худшем — мы ему покорны.
И потому подземных умоляю
Я, подневольная, о снисхожденье.
Я буду подчиняться тем, кто властен.*

Исмена пытается остановить сестру, готовую ради благородного, но в данной ситуации сомнительного предприятия расстаться с жизнью, резонно замечая, что «нет смысла совершать, что выше сил», что «за безнадежное не стоит браться». Но Антигона, дочь хотя и несчастного, но все-таки царя, никогда в «подневольных» не ходила, не гнула шеи даже перед роком. Она решает совершить задуманное, поскольку если бы оставила «непогребенным сына матери своей, то это было бы прискорбней смерти». Кстати, именно после этих слов хор словно предсказывает ее судьбу:

*Суровый нрав сурового отца
Я вижу в дочери: ей зло не страшно.*

Народ здесь и вообще всегда, как носитель выработанных годами понятий о справедливости, внутренне не принимает тех решений властителей, которые несут кому-либо зло, чем бы они не были оправданы. Однако мало кто из народа способен, как Антигона, выступить против этого зла в открытую.

Может быть, она действительно фанатичка, потерявшая чувство реальности, несмотря ни на что упрямо движущаяся к своей цели, заставляющей ее лишить себя будущего, присущего женской природе? Даже если это в какой-то мере и присутствует, рассматривать ее

столь односторонне — значит не понять замысла автора, который очень тонко рисует мотивы ее поступка, можно сказать, подвига самопожертвования на протяжении всего сценического действия. Попытаемся проследить, как он дает психологическое состояние героини по ходу сюжета.

Когда Антигона узнала о гибели братьев, в поединке поразивших друг друга, и решении царя о том, что ждет их тела, к ней сразу без каких-либо раздумий об ответственности приходит мысль, что ее долг не только отдать почести признанному герою, но несмотря на запрет, похоронить и отверженного. Это понятно из ее первых реплик в разговоре с сестрой. Уже с этим принятым, безусловно, не со спокойной головой решением она к той приходит, вызвав «из врат дворцовых», чтобы «поговорить наедине». Мы не знаем, в каких отношениях сестры между собой, но можно догадаться, что не в очень близких, если только теперь, в такую решающую их судьбу минуту старшая хочет узнать «благородна или низка душой» младшая, готова ли вместе с ней совершить, пусть и поневоле то, что выпало им на долю. Они, последние оставшиеся в семье, обязаны похоронить своего обесславленного брата, потому что больше некому.

Уже тогда, находясь в огромном внутреннем напряжении, тем более выслушав справедливые, но где-то отдающие трусостью резоны Исмены, Антигона расстается с ней совсем не на спокойной ноте. Можно представить, каково было ей, когда она вообще решилась на такое, а тут еще самый, казалось бы, близкий человек не только отказывается от выполнения их общего долга, но еще при прощании дает ей, вроде, здравый, но унижительный совет, как бы напрашиваясь пусть на пассивное, но соучастие — сделать все тайно:

*Но только никому не говори,
Держи все в тайне, — промолчу и я.*

Выдержать это, заставить себя остаться спокойной Антигона не в состоянии. Она отвергает все, что препятствует ей в достижении своей цели, и сестра, слабая, но, безусловно, любящая и переживающая за нее, становится настолько чужим человеком, что, уходя, Антигона в запальчивости бросает ей:

*Нет, доноси! Мне станешь ненавистней,
Коль умолчишь, чем если скажешь всем.*

Более того — в ней, выбитой из привычной колеи, просыпается даже враждебность ко всякому, кто становится на ее пути:

*Ты ненавистна мне с такою речью,
И мертвому ты станешь ненавистной.
Оставь меня одну с моим **безумством**
Снести тот ужас: он не так ужасен,
Как смертью недостойной умереть.*

И Антигона уходит от сестры, ей предстоит совершить задуманное и пережить «*тот ужас*» в одиночку.

В пьесе, естественно, не вошли непосредственные детали совершенного Антигоной, но можно реально представить, как она, дочь одного, а затем племянница другого царя, живущая во дворце, окруженная готовыми подчиниться каждой ее прихоти рабами, ночью, без сопровождения крадется таинственными улицами и выходит за стены города к еще хранящему после битвы следы крови полю, куда было выброшено тело уже бездыханного брата на «*растерзание хищным птицам*». И вот отнюдь не сильный, зрелый мужчина-воин, видевший смерть не

единожды, а хрупкая девушка сначала затаилась в ожидании, когда уснет приставленный к мертвому страж, а затем в слезах склоняется над обезображенным трупом и, преодолевая естественное отвращение, торопясь, нежными, не привыкшими к такой работе руками, обдирая их о камни, хоронит брата, «*сухой присыпав пылью по обряду*». Не забудем, что это нужно было сделать, не оставив «*ни следов от топора, ни куч земли*», чтобы себя не выдать: все должно выглядеть загадочным, необъяснимым. Сколько же ужаса и страха она тогда пережила! И это только первая попытка, затем будет другая, когда ее все-таки «*схватили за погребеньем*»... Как тут остаться рассудочным и спокойным!

Бедная Антигона! Сколько выпало на ее долю! Она хоронила несчастную мать, сопровождала слепого безутешного отца в изгнание и там тоже провожала его в последний путь, а теперь вот родные братья, особенно тот, который, опозоренный и брошенный всеми, лежит без естественного права быть преданным земле... Тут можно было бы помешаться умом, а она, собрав всю свою волю в кулак, вторично преодолев страх, идет на выполнение своего долга, несмотря на обещанный за это смертный приговор, утвержденный недалеким властителем, которому предстоит за свое тупое упрямство выпить не меньшую чашу страданий. И Антигона, даже после того как была схвачена и приведена к царю на расправу, не изменяет себе ни разу, оставаясь независимой и гордой. Уже здесь, в первом диалоге с разгневанным ее непослушанием дядей-царем, она могла бы броситься на колени и умолять его пощадить ее, тем более, что она невеста его сына. Могла хотя бы попытаться объяснить ему, насколько он неправ, добивая и так уже пораженный проклятием высшей силы род, в конце концов просто прикинулась бы, что не слышала его указа. Но Антигона и не пытается оправдываться. Напротив, когда он спрашивает, знала ли она о его решении, героиня не прикрывается незнанием, не раздражается слезами, а сразу признается в том, что выполнила свой долг, и бросает Креонту с вызовом:

*Казни меня, — иль большего ты хочешь?..
Чего ж ты медлишь? Мне твои слова
Не по душе и по душе не будут.
Тебе ж противны действия мои,
Но есть ли для меня превыше слава,
Чем погребенье брата своего?*

Она уверена в своей правоте, поскольку совершила то, что должна была совершить, и в доказательство этого обращается к хору, т. е. к людям, стоящим вокруг нее на сцене, а также сидящим в амфитеатре зрителям. Она видит, что все они сочувствуют ей, но в то же время остаются как всегда только немymi свидетелями привычного им произвола власти ли, судьбы... Причина этого ей хорошо известна:

*И все они одобрили б меня,
Когда б им страх не сковывал уста.*

Более того, она убеждена, что с ней «*и старцы, да сказать не смеют*». Как же ей должно быть горько от этого — ведь она-то страх пересилила, и по меньшей мере трижды!

Надо сказать, что это высшая точка трагедии, приближающая к определению ее главной идеи — как должны строиться взаимоотношения личности и власти, чтобы это было не в ущерб стране. И тут при том, что позиция героини в конфликте представляется совершенно справедливой, взгляд на проблему автора все же неоднозначен. Обращаясь к зрителю в роли судьи непосредственно в 4-м эпизоде устами хора, он, с одной стороны, оправдывает право Антигоны похоронить брата, а, с другой, не поддерживает ее протеста против высших инстанций и осуждает за неподчинение их воле:

*Чтить мертвых — дело благочестья,
Но власть стоящего у власти
Переступить нельзя: сгубил
Тебя порыв твой своевольный.*

Безусловно, Софокл показывает свою героиню отнюдь не «своевольной», она у него такая же женщина, как и все, и тоже хотела бы обыкновенного «бабьего счастья»: «**Я рождена любить, не ненавидеть**», — отвечает Антигона Креонту, который утверждает, что она «безумна от рожденья», решив ценою жизни пойти на такой шаг. Но у нее действительно не было другого выбора, когда так сложились обстоятельства, от нее не зависящие, выдаваемые за действия неумолимого рока. В заключительной сцене она обращается не столько к царю, не способному понять ее, сколько к хору, имеющему большее право судить, и без какого-либо вызова, совершенно по-житейски объясняет, почему она так поступила:

*...в глазах разумного поступок
Мой праведен. Когда была б я мать
Или жена и видела истлевший
Прах мужа своего, я против граждан
Не шла бы. Почему так рассуждаю?
Нашла бы я себе другого мужа,
Он мне принес бы новое дитя;
Но если мать с отцом в Аид сокрылись,
Уж никогда не народится брат.
Я соблюла закон, тебя почитала,
Меня ж назвал преступницей Креонт
И нечестивой, о мой брат родимый!
И вот меня схватили и ведут
Безбрачную, без свадебных напевов,
Младенцев не кормившую. Одна,
Несчастливая, лишенная друзей,
Живая ухожу в обитель мертвых.*

Но смиряется ли Антигона у Софокла окончательно перед несправедливым судом земным, требующим от нее отдать тело за тело — свою молодую, еще не прожитую жизнь в ее начале за жизнь, уже пришедшую к концу? Конечно, нет, иначе она не была бы героиней. Более того, уходя из бытия в небытие, не принимая суда земного, она обращается к суду небесному, перед которым склонялась прежде при всех, казалось, незаслуженных и трагических перипетиях судьбы, обрушившихся на ее род:

Какой закон богов я преступила?

Она требует справедливого приговора и от тех, высших, кому поклонялась вместе со всеми, а если не получит его, то готова теперь отвергнуть даже их:

*Зачем — несчастной — обращать мне взоры
К богам, их звать на помощь, если я
Безбожной названа за благочестье?
Я, пострадав, могу, богам в угоду,*

*Признать вину, но коль ошиблись боги,
Не меньше пусть они потерпят зла,
Чем я сейчас терплю от них неправды.*

Что же — Софокл выставляет Антигону как богоборца Прометея? Отнюдь нет, это было бы слишком. Потому его устами говорящий хор, сочувствуя ей, все же не готов принять целиком, казалось бы, законного и естественного поступка, совершенного не без влияния эмоций:

*Не стихает жестокая буря в душе
Этой девы — бушуют порывы.*

Автор и здесь, в заключительной части трилогии, оставляя в трагической пустоте безумца Креонта, как мы отмечали выше, отвергает любые крайности. Он не бросает вызов небесам, его позиция хотя и носит расплывчатый характер, однако она, наверное, ближе всего к истине. И это не осторожность, а что-то иное. Да, Софокл прославляет человека за его мужество в тех суровых обстоятельствах жизни, в которые тот поставлен, но бунта против неизбежности он не может признать, поскольку человек ограничен в своих возможностях. Он не может, как Эдип, повлиять хоть в какой-то мере на уже определившее его жизнь прошлое. Даже если он в силах принимать глобальные для себя решения, то только в краткие моменты текущего, изменчивого настоящего, как Антигона, не зная, что готовит ему даже ближайшее будущее, как остающейся одной из всего рода Имене. Человеку, писал Тютчев, «не дано предугадать» свою судьбу, ему разве «сочувствие дается», поскольку есть, вероятно, какие-то высшие цели, которые нам недоступны. Софокл много раньше, высказывая такое же сочувствие, призывает устами хора не столько к уничижительному смирению, сколько к **мудрому терпению**:

*Мудрость — высшее благо для нас,
И гневить божество не дозволено.*

Он вообще напрямую не касается дел небесных, как Эсхил в «Прометее» или позже Байрон в «Каине», а предпочитает говорить о делах земных, и вот тут он вполне конкретен. В тот период, когда демократически устроенные Афины, казалось бы, достигли расцвета, Софокл уже замечает первые трещины, начинающие изнутри подтачивать его. Он замечает, что государственные интересы, требуя установления определенного порядка ради укрепления этого государства, в то же время поневоле вынуждены ограничивать бесконтрольную свободу граждан. В противостоянии этих двух составляющих необходим определенный баланс, без которого дальнейшее развитие страны невозможно. Если власть мудрая, избранная самым же демосом (народом), то она делает это в сотрудничестве с ним и не в противовес традициям, продиктованным здравым смыслом и проверенным временем. Если же власть диктаторская, она забывает, что должна служить обществу, и считает себя в праве диктовать ему свои представления якобы о его же благе, этим порядком устанавливаемом. Так возникает вечная дилемма — что должно быть в приоритете: государство или человек.

Софокл, не отрицая необходимости исполнения гражданского общественного долга, призывает не противопоставлять его и долгу личному, индивидуальному. Более того, он наводит зрителя на размышление, актуальное на все времена: прочен ли выстроенный властью даже разумно с точки зрения логики порядок, если он разрушает саму основу государства — семью с ее традиционным укладом? Ответ на этот вопрос автор утверждает закономерностью исхода всей трилогии, где каждый из героев делает свой выбор, а следы слепого рока остаются разве в качестве декораций.

По идейной мощи своих созданий и глобальности в них конфликтов между противоборствующими сторонами Эсхил и Софокл предстают перед нами как мудрые, в чем-то суровые учителя, что и было на самом деле. Их уроки принимались современниками со склоненными головами, мэтров почитали, объявляли победителями в состязаниях с другими драматическими поэтами, а их бюсты у амфитеатров дошли до нашего времени. Да что говорить — не случайно Софокл был признан своими соотечественниками полубогом еще при жизни. Совсем иначе судьба сложилась у младшего их современника Еврипида. На его долю тоже выпадал успех, однако, как часто это бывает у новаторов, далеко не всегда. Более того, он знал и незаслуженные провалы, как, например, при постановке его, пожалуй, самой пронзительной трагедии «Медея». Но почему же это произошло?

Дело в том, что публика привыкает к высоким требованиям своих учителей только тогда, когда они касаются внешних проявлений жизни, она принимает их приговор в разрешении конфликтов, не задевающих ее индивидуальных проявлений, самого ее нутра, таимого и не выставляемого напоказ. Еврипид же переступает эту грань и в этом плане идет дальше своих великих предшественников. Его в большей мере волнуют не столько космологические идеи, как у Эсхила, и даже не проблемы взаимоотношения государства и личности, как у Софокла, сколько борения внутри человека, происходящие под влиянием страстей, движущих не только его помыслами, но и поступками, подвластными неконтролируемым стихиям. Неслучайно в его пьесах на первый план выступают не герои, а героини, поскольку в них, женщинах, именно страсти превалируют над разумом гораздо сильнее. Соответственно такие живые картины намного ближе, поскольку тема их — любовь, ревность, сложность семейных отношений, т. е. то, что актуально для человека во все времена.

«Проницательный читатель» скажет, что это, мол, отдельные частные случаи, которые не отражают общей закономерности бытия народа в данный временной период, поскольку никакой социальной нагрузки в такой драматургии нет. Но он, как всегда, весьма ограничен и недальновиден: ведь каждый отдельный человек представляет гражданское сообщество в миниатюре, а семья вообще отдельная ячейка государства. И когда обстоятельства ее жизни складываются неблагоприятно, то это не может не влиять и на устойчивость всей страны, во внутреннем устройстве которой, значит, далеко не случайно появляются уже явно заметные трещины.

Давайте рассмотрим трагедию Еврипида «Медея» и попытаемся определить, почему она не была принята его современниками да и сегодня своей неоднозначностью вызывает, правда, не столь бурные, как тогда, но неутихающие споры. В основном это связано с образом главной героини, фигуры тоже мифологической, пришедшей из более древнего, чем троянский, цикла легенд об аргонавтах. Там она предстает перед нами как величайшая волшебница античных сказаний, гордая внучка самого Гелиоса, которая не остановится ни перед кем из тех, кто стоит на ее, как она считает, праведном пути, и в конце концов не пощадит из-за измены мужа даже собственных сыновей, после чего улетит из Коринфа на колеснице, запряженной крылатыми драконами. Подходя творчески к внешнему сюжету, Еврипид преобразует этот достаточно зловещий миф, рисует совсем иную картину, насыщая его реальной психологической подоплекой и тем самым делая животрепещущим для своего времени. Однако пойдем по тексту трагедии, чтобы в итоге выйти, как положено, на ее основную идею.

Действие происходит в Коринфе через несколько лет после того, как герои похода аргонавтов вернулись домой из похода, полного необычайных приключений и, казалось, должны были зажить спокойной будничной жизнью. В самом начале автор устами кормилицы детей Медеи, выполняющей роль не только Пролога, принятую от ранних трагедий, но и как бы связного между ней и народом в оценке происходящего на сцене, вводит нас в события, пред-

шествующие тем, что последуют в действии. Уже здесь, перечисляя жестокие деяния героини, хорошо знакомые зрителям по мифу, он подчеркивает, что она совершала их не просто так, по прихоти или из присущей ей жестокости, а «*Ясона полюбив безумно*». Более того, от той тогдашней мифологической, для коринфян слишком экзотической чужестранки Медеи не осталось и следа. Непосредственно теперь, в новой стране, куда Ясон привез ее, сделавшую его же героем, с ее помощью добывшем вожаемое золотое руно, она обычная женщина-мать, которая, как объясняет та же Кормилица, «*гражданам успела угодить*» и «*мужу оставалась покорною женой*». А дальше, вслед за этими ее словами, в печатном виде почему-то в скобках, не положенных в ткани пьесы, разве что в ремарках, идут слова, которые звучат скорее как закадровый голос автора, указывающего на ее основную тему:

(*... а разве есть
На свете что милей семьи, где с мужем
Живет жена согласно?*)

Итак, перед нами семейная драма, мифологические следы которой будут явлены только во внешнем сюжете, который автор, естественно, изменить не может, где Медея согласно ему предстоит убить собственных сыновей. Но почему она приходит к этому решению и как совершает его — это и есть тот внутренний сюжет, движущая пружина действия, которую нам предстоит рассмотреть подробно, чтобы иметь возможность судить героиню со всей объективностью.

Сразу следует заметить, что она здесь не зловещая колдунья, а просто женщина не первой молодости, мать двоих детей, которая ради создания семьи была вынуждена бежать из родительского дома и строить новый дом в чужой стране. Да, Медея не была смиренной, послушной дочерью, судьбу которой определяют царственные родители в соответствии со своими династическими интересами или в лучшем случае со своими понятиями о счастье. Она горда и своевольна, но до какой степени это оправдано — вот что предстоит показать автору и оценить тогдашнему и нынешнему зрителю, тем более, что семейный конфликт затевает не кто-нибудь, а один из почитаемых мифологических героев древнейших времен Ясон, предводитель похода аргонавтов, в какой-то мере по тогдашним понятиям равный героям Троянской войны. Каким он предстает в трагедии тоже небезынтересно. В общем перед нами на первый взгляд обычная история семьи, разбитой одним из супругов, где страдают все и особенно, как водится, дети. Никаких «роковых» событий, в отличие от Эдиповой трагедии, здесь не происходит, все довольно банально. Однако не будем спешить с выводами, делать их надлежит с учетом финала, к каковому приходит всякая история.

Я бы назвал эту трагедию «женской» не только потому, что главный ее персонаж — женщина. На это «проницательный читатель» скажет, что и у Софокла в «Антигоне» основное действующее лицо — героиня. Бесспорно, это так, однако если Антигона обращается за поддержкой к народу в лице хора, не разделяя его по гендерному принципу, то у Еврипида хор несколько иной, что мы видим из первого же выхода к нему Медеи:

*О дочери Коринфа, если к вам
И вышла я, так потому, что ваших
Упреков не хочу.*

То есть, она обращается к женщинам города, поскольку считает, что именно они в большей мере способны не судить о поступках человека в знакомой им семейной ситуации, «*не познав души*», что мужчинам доступно значительно реже, поскольку они уверены в своем преимуществе. Получается довольно интересная картина: народ в амфитеатре в гендерном плане

смешанный, даже скорее с преимуществом мужчин, а хор на сцене, его представляющий в качестве судьи, сугубо женский. Посмотрим позже, чем это обернется при подведении идейного итога трагедии, а пока последуем за Медеей, которая вводит женщин, возможно, также переживших подобное, в перипетии событий, происходящих в собственном доме и теперь вынужденных стать известными:

*...на меня, подруги...
Нежданное обрушилось несчастье.
Раздавлена я им, и умереть
Хотела бы — дыханье только мука:
Все, что имела я, слилось в одном,
И это был мой муж, — и я узнала,
Что этот муж — последний из людей.*

Далее Медея откровенно делится со ставшими поневоле ей **подругами** по несчастью тем, что им всем и так хорошо известно о существующем неравноправии в семье даже в так называемом демократическом обществе. Скорее, представляется, ее устами обращается к публике сам автор:

*Да, между тех, кто дышит и кто мыслит,
Нас, женщин, нет несчастней. За мужей
Мы платим, и не дешево. А купишь,
Так он тебе хозяин, а не раб.
И первого второе горе больше.
А главное — бережь ведь наобум:
Порочен он иль честен, как узнаешь.
А между тем уйти — тебе ж позор.
И удалить супруга ты не смеешь.
И вот жене, вступая в новый мир,
Где чужды ей и нравы и законы,
Приходится гадать, с каким она
Постель созданием делит. И завиден
Удел жены, коли супруг ярмо
Свое несет покорно. Смерть иначе.
Ведь муж, когда очаг ему постыл,
На стороне любовью сердце тешит.*

Безусловно, можно предположить, что женская часть публики абсолютно согласна с сетованиями героини, а вот мужская вряд ли. Так повелось со времени патриархата: главой семьи стал мужчина, поскольку он воин, охранитель семейного очага, платит за это своей кровью на поле битвы, и потому уверен, что у него должно быть и больше прав. Но Медея не принимает такой несправедливый порядок, считая, что естественная особенность женской природы требует от нее не менее терпения и мужества:

*Но говорят, что за мужьями мы,
Как за стеной, а им, мол, копья нужны.
Какая ложь! Три раза под щитом
Охотней бы стояла я, чем раз
Один родить.*

Более того, она не может разделить той покорности «слабого пола» перед произволом «пола сильного», которая становится до обиды явлением обыденным, даже входит в привычку, и все потому, что

*...робки мы,
И вид один борьбы или железа
Жену страшит.*

Что на это могут ответить ей женщины хора? Они молчат, стоя со склоненными головами. Но Медея смириться с таким унижением собственного достоинства не может, не такова ее натура. В ней просыпается не только растворившаяся было в домашнем быту женская гордость, но и воля к противодействию разрушившего семью неверному супругу, которому она в свое время отдала всю себя. И она не собирается скрывать, что решила мстить, и эта месть будет жестока в соответствии с жестокостью мужа, оскорбившего ее в лучших чувствах, потому как

*...если брачных уз
Коснулася обида, кровожадней
Не същете вы сердца на земле.*

Она просит женщин, которым предстоит быть свидетелями ее действий в ответ на предательство, не вмешиваться, и Корифей от имени всего хора после некоторого смущения (слишком уж непривычно, да и непонятно, к чему приведет женский бунт) соглашается на это:

*Все сделаю, Медея, справедливым
Желаниям и скорби не дивлюсь
Твоей, жена, я больше.*

И вот, заручившись пусть и пассивной поддержкой женской половины народа (до какой степени — проследим далее), Медея приступает к задуманной мести, сама еще окончательно не определив ее границы, но уж точно не смирившись с тем, с чем смирялось всегда большинство обманутых жен. Она другая, и на хитрые речи Ясона, в котором нет и следа бывшего героя — так, жалкий, корыстный карьерист, бросающий семью ради царской дочери, при этом бесстыдно уверяя, что «хотел достойно рода поднять детей», резко отвечает ему:

*О, я во многом, верно, от людей
И многих отличаюсь. Наказанью
Я высшему подвергла бы того,
Кто говорить умеет, коль при этом
Он оскорбляет правду.*

Заметим, что уже здесь, задолго до подводящего итоги финала, автор высказывает свою позицию: Медея встает не только на защиту своих прав, а за **правду** всех обманутых женщин.

Итак, обстоятельства, в которых оказалась героиня после измены мужа, показаны, и это совсем не роковые последствия родовых грехов, как у предыдущих драматургов, а банальная житейская ситуация, происходящая всегда и повсюду. Поэтому автору нужно найти какие-то иные пружины, определяющие поступки героини. И он их находит. Если у Софокла движение действия диктуется в большей мере внешними обстоятельствами, то у Еврипида оно мотивировано не столько ими, сколько психологическими процессами, непосредственно созревающими

в сознании героев. Так, Софокл не показывает внутренних борений Антигоны, даны только причины, заставляющие ее принять роковое решение, обусловленное судьбой всего рода. У Еврипида же именно эти борения — основа ее выбора в противостоянии не судьбе, а обществу, ведущему жизнь не по **правде**.

Чтобы убедиться в этом, попытаемся проследить перипетии, происходящие в сознании Медеи на протяжении всего одного дня, который она вымолила якобы на сборы в неизвестную еще дорогу у враждебного царя Креонта, решившего выдать свою дочь за Ясона, а ее с детьми немедленно выслать из Коринфа. Именно за этот день ей предстоит совершить то, чего она сама еще в точности не знает и с чем войдет в незабываемую легенду. Пока у нее есть только мысль о мести всем обидчикам, позднее придут и детали, кому и как отомстить, поскольку оставить зло без воздаяния ее проснувшаяся гордость не позволит — слишком она во всем натура страстная:

*Ни слабою, ни жалкою, наверно,
В устах людей я не останусь; нас
Не назовут и терпеливой; права
Иного я: на злобу я двумя,
А на любовь двойною отвечаю.
Все в мире дети славы таковы.*

Конкретный план мести созревает у Медеи сразу после встречи с царем Афин Эгеем, предлагающем ей пристанище. Она делится им с Корифеем, как мы уже говорили, руководительницей женского хора.

Сначала она должна залучить к себе изменника Ясона и притворным «ласковым приемом» убедить его, что она «на все согласна и что мил» ей «приговор Креонта», что готова принять новый брак бывшего мужа, покинуть город навсегда, лишь бы он согласился оставить при себе их детей. Однако не заботой о их будущем думает Медея в эту минуту — ее ведет слепая страсть мести. Дети нужны ей для того, чтобы с их помощью осуществить первую часть плана — «убить царевну», через них передав ей отравленные «неплов дивный и золотую диадему» якобы в знак примирения, а затем... Из ее слов, обращенных к исполняющей роль Корифея, мы видим, что уже в тот момент, захваченная потоком эмоций, она планирует и вторую часть плана — месть непосредственно Ясону, страшное действие, которое даже материнское чувство в данный момент не заставляет ее остановиться или хотя бы задуматься о последствиях этого шага непосредственно для себя. В эту минуту она, кажется, готова на все:

*Но, стеная,
Я передам теперь, какое зло
Глядит в глаза Медеи после... Я
Должна убить детей. И их не вырвет
У нас никто. Сама Ясонов с корнем
Я вырву дом. А там — пускай ярмо
Изгнания, клеймо детоубийцы,
Безбожия позор, — все, что хотите...
А дальше все погибни.*

Доверенная собеседница Медеи своим вопросом пытается образумить несчастную:

*И ты убьешь детей, решишься ты?..
Несчастьем еще ль ты не сыта?*

В следующем за этим эпизоде уже весь женский хор требует от героини отказаться от безумной затеи:

*Нет, никогда
Руку в крови
Детей молящих
Ты не дерзнешь
Свою смочить
В гневе безбожном.*

Но остановить Медею может только сама Медея. Еврипид показывает ее метания сразу после того, как она посылает сыновей во дворец, где первая часть задуманного ею плана должна исполниться: царица и ее жестокий отец в муках погибли. Однако останется главный обидчик — Ясон. Он, казалось бы, уже получит свое, лишившись надежд на новую семью, но достаточно ли ей этого, или она пойдет дальше, до последнего? И что заставит ее совершить немыслимое для матери — только ли слепая месть? Проследим по тексту трагедии, как дает внутренние и внешние мотивы ее действий автор.

Предпоследний 5-й эпизодий. Как скажет в подобной ситуации шекспировский Гамлет, что «идет к развязке дело», так и тут: возвращается старик-дядька с детьми, которых он сопровождал с подарками, предназначенными принести гибель торжествующим обидчикам, и сообщает, что детей ее

*...не изгоняют.
Дары от них царица приняла
С улыбкой и обеими руками,
С малютками отныне мир.*

Он пытается успокоить Медею:

*Не падай духом, госпожа, авось
Через детей и ты сюда вернешься.*

Но куда теперь она вернется, зная, что, вероятно, уже прямо сейчас совершается во дворце? Да и к кому ей сюда возвращаться — к ненавистному ей бывшему супругу, с которым прожила, казалось бы, счастливых 10 лет, но оказавшимся на поверку «последним из людей»? Правда, здесь уже не в мифологической, а в жизненной реальности у нее есть дети...

И вот, наконец, кульминация, где Медею, которую согласно традиционному преданию трудно представить со слезами: слишком там горда эта внучка Солнца — здесь автор представляет на сцене просто глубоко скорбящей матерью. Как бы предчувствуя, что может ждать ее в разлуке с ними, в полном смятении чувств она скорее воет, чем плачет, забыв о своем первоначальном замысле:

*О дети, дети! Есть у вас и город
Теперь и дом, — там поселитесь вы
Без матери несчастной... навсегда...
А я уйду в изгнание, в другую
Страну и счастья вашего ни видеть,
Ни разделять не буду, ваших жен*

*И свадеб ваших не увижу, вам
Не уберу и ложа, даже факел
Не матери рука поднимет.*

Еврипид, первый удивительный знаток женской доли и души, будто срастается со своей героиней, совсем не зловещей колдуньей, а обыкновенной женщиной в ее материнских муках:

*О горькая, о гордая Медея!
Зачем же вас кормила я, душой
За вас болела, **телом изнывала**
И столько мук подъяла, чтобы вам
Отдать сиянье солнца?.. Я надеждой
Жила, что вы на старости меня
Поддержите, а мертвую своими
Оденете руками. И погибла
Та сладкая мечта. Чужая вам
Я буду дни влачить. И никогда уж
Сменивши жизнь иною, вам меня,
Которая **носила** вас, не видеть
Глазами этими.*

И под влиянием нахлынувших на нее почти телесных ощущений, поскольку женщины, прошедшие отведенный им природой круг рождения новой жизни, в отличие от мужчин чувствуют не столько рассудком, сколько, как писала Цветаева, «животом», Медея, будто дети рядом, под рукой, приходит в себя перед тем, на что захваченная неконтролируемой страстью, кажется, уже почти решилась:

*...Увы, Увы, зачем
Вы на меня глядите и смеетесь
Последним вашим смехом?.. Ай-ай-ай...
Что ж это я задумала? Упало
Сердце у меня, когда их лиц
И светлую улыбку не увижу, жены.*

Все! Она останавливается, словно перед пропастью, разверзтой перед нею: «Я не смогу, о нет...» — и отказывается идти в своей мести, будто продиктованной ей свыше, до последнего края:

*...Ты сгини, гнет
Ужасного решенья!.. Я с собою
Возьму детей... Безумно покупать
Ясоновы страдания своими
И по двойной цене... О, никогда...
Тот план забыт...*

Уфф! Слава богу! У чувствительного зрителя отлегло от сердца. Однако зритель «проницательный» только иронически вздохнет, заметив: да куда автору деться от мифологического сюжета, где героиня должна сыновей прикончить... И вот тут-то самое время посмотреть, как

Еврипид выходит из этого двусмысленного положения: изменить исход трагедии он не может, но кого он тогда сделает ее виновником и к какой идее придет в итоге?

Вернемся к заключительному в этом эпизоде монологу Медеи, к прерванной цитате, где она убеждает себя в том, что *«тот план забыт»*:

*...Забыт... Конечно... Только
Что ж я себе готовлю? А враги?
Смеяться им я волю дам, и руки
Их выпустят... без казни?... Не найду
Решимости?*

И драматург будто раскачивает качели метаний героини, ее колебаний до принятия рокового решения. То она вопрошает себя почти с утверждением его:

*О, стыд, о, унижение!..
Моя рука уже не дрогнет...
Ты, сердце, это сделаешь?... —*

а то сразу же бросается в противоположное:

*...О нет.
Оставь детей, несчастная, в изгнание
Они услодой будут.*

И тут же:

*...Так клянусь же
Аидом я и всей поддонной силой,
Что не видать врагам моих детей,
Покинутых Медеей на глумленье.*

Она видит воочию, что выбора у нее теперь нет, что дети были обречены уже тогда, когда она, в горячке оскорбленных чувств больше думая о мести, чем об их судьбе, послала несчастных во дворец:

*Все сделано... Возврата больше нет...
На голове царевны диадема,
И в пеплосе отравленном моем
Она теперь, я знаю, умирает...*

Да, она отомстила, но какую цену должна теперь заплатить за это:

*Мне ж новый путь открылся...
Новый... Да... Но только прежде...*

И она снова телесно, нутром ощущает детей как часть ее самое:

*...Дети, дайте руки,
Я их к губам прижать хочу... Рука*

*Любимая, вы, волосы, вы, губы,
И ты, лицо, какое у царей
Бывает только... Вы найдете счастье
Не здесь, увы!*

Но тут же, вроде, еще не к месту, она провозглашает причину предстоящего им и себе — то, что она бросит в глаза Ясону в самом экскаде:

*Украдено **отцом** оно у нас...*

И в полубезумии снова говорит в пространство, словно дети рядом, а не уведены от нее старым добрым Дядькой:

*...О, сладкие объятья,
Щека такая нежная, и уст
Отрадное дыханье...*

И как апогей ее чувств, словно боясь самой себя:

*...Уходите,
Скорее уходите... Силы нет
Глядеть на вас. Раздавлена я мукой...
На что дерзаю, вижу...*

И только здесь, в заключении монолога, автор соединяет свою Медею, охваченную материнским горем, с той, в большей мере неистовой, мифологической, от которой ему, следуя внешнему сюжету, никак не уйти:

*...Только гнев
Сильней меня, и нет для рода смертных
Свирепей и усердней палача...*

После рассказа Вестника о том ужасе, который произошел во дворце сразу после ухода ее детей, у Медеи уже нет пути назад, ее с детьми из города не выпустят. Ей остается только одно — избавить их от большего страдания:

*Так... решено, **подруги**... Я сейчас
Прикончу их и уберусь отсюда,
Иначе сделает другая и моей
Враждебнее рука, но то же...*

И теперь судьба детей уже от нее не зависит — вступает в свои права «жребий», который определяет «им умереть теперь» и словно приказывает: «Пусть же мать сама его и выполнит.»

Вот она, высшая точка ее страданий — ей предстоит совершить то, чего никакая мать совершить не сможет, на такое требуется нечеловеческая сила воли. И Медея ее должна обрести несмотря ни на что, но как, что она при этом чувствует? Вот как дает это автор:

...Ты, сердце,

*Вооружись! Зачем мы медлим? Трус
Пред ужасом один лишь неизбежным
Еще стоит в раздумье. Ты, рука
Злосчастная, за нож берись... Медея,
Вот тот барьер, откуда ты начнешь
Печальный бег сейчас. О, не давай
Себя сломить воспоминаньем, мукой
И негой полным; на сегодня ты
Не мать им, нет, но завтра сердце плачем
Насытишь ты. Ты убиваешь их
И любишь.*

И в заключение, обращаясь к женщинам, которые могут оказаться пусть и не совсем в подобной ситуации, но близкой к ней, брошенными с детьми на произвол судьбы, она восклицает:

О, как я несчастна, жены!

Дотошный зритель и затем читатель вправе, конечно, упрекнуть автора за предвзятость, ведь он мог бы представить финал трагедии иначе: Медея забирает детей с собою, ведь в ее огненной колеснице места хватит всем. Что на это ответить? Во-первых, автор не может изменить содержания мифа, взятого им за основу сюжета, а, во вторых, его задача не в том, чтобы обвинить или оправдать героиню, а в том, чтобы показать причины, приводящие к трагедии не только ее одну, причем не столько личные, сколько социальные. Понять их — значит прийти к главной идее произведения. А она дана хором, т. е. народом уже в самом начале пьесы — в стасиме 1-м:

*Реки священные вспять потекли,
Правда осталась, но та ли?
Гордые выси коснулись земли,
Имя богов попирая в пыли,
Мужжи коварными стали...*

Вот оказывается в чем причина: не жены виной семейных трагедий, а мужья, предавшие обещания, данные при совершении свадебных обрядов, в результате чего

*Священная клятва в пыли,
Коварству нет больше предела,
Стыдливость — и та улетела
На небо из славной земли.*

Ясон, естественно, пытается оправдаться, будучи обвиненным в гибели детей. Он бросает Медее в ответ на это: «Моя рука не убивала их!» «Из ревности малюток заколоть...» — заключает он, отстаивая свою невиновность. Она отвечает ему словами, не понятными зачерствевшим в поисках денег ли, карьеры или просто телесных утех представителям так называемого сильного пола:

Ты думаешь, — для женищин это мало?

Более того, перед самым эксодом автор устами свидетеля и судьи — Хора утверждает то, что будет отражено в значительно более поздней литературе, например у Толстого в «Анне Карениной», что следовало бы взять эпиграфом в современной постановке этой трагедии:

*Сколько зерен злодеянья
В ложе мук таится женских...*

Но что же публика? Можно представить, какой гул повисает в воздухе в тогдашнем афинском амфитеатре, где Еврипид как учитель, каким всегда считали себя драматические поэты, обращается к аудитории, состоящей в большинстве из мужчин, к этому новому времени уже утративших чувства чести и подлинное благородство. Именно они не принимают в этой пьесе нравов автора, который посмел посягнуть на их свободу во всем, чего бы им не хотелось. Ведь что представляет собой в этой пьесе Ясон, когда-то герой и предводитель похода аргонавтов? Здесь он такой же, как они — просто жалкий обыватель. Ему, казалось, выпало счастье быть любимым настоящей женщиной, королевой, а он позарился на молоденькую куколку, да и то не по страсти, а из ничтожных тщеславных и корыстных амбиций. Самое время женскому хору бросить в зал: «Да где вы, настоящие мужчины? Куда подевались?» А их уже нет, остались те, которые с улюлюканьем покидают представление.

Что ж, нравы изменились не в лучшую сторону, что привело в конечном счете к тому, что Еврипид был вынужден в 408 году до н. э. покинуть отвергший его родной город, чтобы уйти из жизни через два года и за те же два года перед вряд ли случайным поражением Афин в многолетней Пелопоннесской войне и утратой демократии. Так классический период расцвета греческой драматургии подходил к концу.

* * *

Ну, что? Близки ли нам объявленные в подзаголовке к этому разделу переживания людей той эпохи? Не у нас ли реально происходит сегодня разрушение семейных традиций, когда само священное установление брака переходит в будничное со-жительство, когда властители, пусть даже избираемые, играют с народом в демократию только на словах, а на деле, тщеславные и вороватые, прячут свои истинные цели за кордонами прикормленных силовиков? И довольно знаково, что если «Закат Европы», предсказанный Шпенглером накануне Первой мировой войны (первое издание вышло в 1901 г.), тогда воспринимался все-таки как преувеличенно пессимистический взгляд на будущее, то сегодня он представляется совершающимся уже на наших глазах по многим причинам, в том числе демографическим, а значит напрямую связанным и с проблемами семьи тоже. Вот она — классика, современная всегда!

11

Но вернемся еще ненадолго в те времена, где античная трагедия, как Парфенон, возвышалась над ничтожной суетой будничного дня. Никакого бытового простонародного языка, никакой жизненной фривольности — благородная строгость и возвышенность речи даже у Хора, все по выверенным канонам формы, где, казалось бы, катарсис торжествует — полное духовное очищение! Вполне возможно представить, как на этом фоне словно застывшая моя недавняя студенческая аудитория и даже нынешняя читательская вдруг застыла, прокручивая про себя: «Вот же времена!» Однако пора объяснить, что это очищение было довольно неоднозначным. Конечно, у кого-то из тогдашних зрителей и происходило на какое-то время собственное внутреннее очищение, но для основной-то массы пришедших на представление эту нагрузку брали на себя герои трагедии, а зрители, люди простые, удобно расположивши-

еся в амфитеатре, могли после всего этого позволить себе спокойно продолжать свой не всегда идеальный, зато приятный и привычный им образ жизни. Что ж, так велось изначально, не исключение и нынешние времена, когда у большинства верующих в высшее божественное начало реальные будничные отношения с ним в общем почти не изменились: рассказал профессиональному посреднику о своих гадостях, облегчил душу, получил отпущение — и продолжай в том же духе! Это даже вошло в поговорку, или, скорее, в назидание: не согрешишь — не покаешься. Так что если судить по античной трагедии, то может показаться, что все древние греки постоянно стояли на цыпочках. Но неужели им приходилось довольствоваться только односторонней духовной, но, говоря откровенно, постноватой пищей? Вот еще! У них тогда бы опухли не только ноги, но и мозги. Думаю, и мне, выступающему в роли учителя, тоже было бы немного скучно. Ведь природа не одноцветна, в ней все подчинено закону единства и борьбы противоположностей, ярких, контрастных явлений, подобно лету и зиме, или переходных, на полутонах, как те же весна и осень. Так и в отражающем ее искусстве: наряду с героическим эпосом возвышенной «Илиады», пусть и приписываемой какому-то загадочному, полумифическому, но имеющему все-таки имя певцу, параллельно возникает как бы из ниоткуда пародирующая ее «Война мышей и лягушек», не имеющая даже намека на автора.

По этому же принципу развивается и драматургия, где параллельно с печальной трагедией — мистерией, первоначально идущей от плача при известии о гибели Диониса, является веселая сатирическая драма, тоже, вроде, от мистерии, но сопровождаемой песнями и плясками в честь воскресения бога виноделия. Именно эта последняя становится основой комедии, где выражение «от великого до смешного — один шаг» находит свое реальное воплощение. Рассмотрим в качестве подтверждения этого тезиса пьесу наиболее яркого мастера этого жанра Аристофана «Лисистрату», где нет ни капли мистического или хотя бы мифологического — одна повседневная жизненная реальность, данная в отличие от трагедий великих современников отнюдь не в возвышенном стиле.

Казалось бы, тема произведения, написанного в 411 г. до н. э., куда как серьезна: долготлетняя Пелопоннесская война, которая в конце концов обескровила и Афины, и Спарту. Такие события требовали создания соответствующей антивоенной трагедии с монологами могучих и речистых героев, облаченных в боевые доспехи, взывающих к патриотическим чувствам. Однако Аристофан идет совсем другим путем и в противовес прежним традициям предлагает зрителям острую комедию, герои которой — обыкновенные женщины, представительницы обеих враждующих сторон, далеко не похожие на ставших высокими образцами гомеровскую Андромаху или софоклову Антигону. Это жены обычных горожан, поневоле ущемленные в своих естественных правах в этой надоевшей всему народу бессмысленной войне, то затихающей от усталости участников, то вспыхивающей с новой силой, будто раздуваемой капризным ветром, конца которой не видно. Таковы например афинянки Клеоника с Мирриной и спартанка Лампито. Как и все остальные женщины, представленные Хором, они вынуждены, поскольку оставлены своими мужьями, сражающимися непонятно за что, месяцами сидеть по домам, *«накрасившись, в пурпуре и упражненьях разных, в сандалиях и в кимврских одеяньях,»* и ждать, когда их суженые, возможно, явятся на побывку во время недолгого перемирия. И хорошо, если они явятся живыми и невредимыми.

Конечно, они не занимались черной домашней работой, на это тогда были рабы, о которых речь вообще не идет. Однако им, вроде, свободным женщинам от этого не легче: молодость-то проходит, а потом кому они даже разряженные будут нужны, да плюс к этому и прямо сейчас свои естественные желания без мужей не удовлетворить. Но что же делать — деваться некуда, и потому, хотя они и ропщут, все одно — приходится терпеть поневоле, не видя выхода. Так повелось искони, однако бывает так, что иногда находится заводила, которая не станет терпеть, а отважится на бунт, будет биться хоть головой о стену, пытаясь добиться своего любыми путями. Ведь женщина — это сама природа, а ее никаким асфальтом не закатаешь: забушуют

весенние соки — пробьет любой камень, не то что какую-то искусственную препону. Такой Аристофан выводит в своей комедии Лисистрату, главную героиню, которая не сидит сиднем у окошка, ожидая «у моря погоды», а решает собрать всех женщин с одной единственной целью: предпринять нечто такое, чтобы можно было *«спасти Элладу сообща»*.

И вот из различных греческих областей, втянутых в бесполезный междоусобный конфликт, приходят представители несчастных женщин, чтобы найти какой-нибудь выход из этой напасти или хотя бы поплакаться о своей горькой доле. Всем им *«тоскливо с детьми без их отцов, ушедших на войну»* у кого-то на пять, а у иной и на все семь месяцев. Да что мужья, когда, если сказать по секрету, *«любовника — и то уж след простыл»*. Тогда-то Лисистрата и выкладывает свой план, как вернуть мужей надолго. Она специально держала его в тайне от подруг, лишь возбуждая их любопытство туманными полунамеками, да и теперь не спешит раскрыть все карты сразу:

*Скажу теперь, довольно мне таиться:
Нам надо, жены, если мы хотим
Мужей заставить вечный мир хранить,
Сдержаться...*

И тут героиня делает нарочитую паузу. Заинтригованные женщины так и застыли в ожидании, и только, может быть, самая бойкая Клеоника нетерпеливо вопрошает:

*От чего?
Все сделаем, хоть умереть сейчас!*

Казалось, масса готова идти на та-ко-е, что сметет все на своем пути, но стоило Лисистрате только заикнуться, что всего-то *«воздержаться надо лишь от ложа»*, как весь боевой пыл мгновенно угас. Она пытается напомнить им, с какой целью они здесь и сейчас собрались:

*Что ж отвернулись вы? Куда бежите?
Что молча головой трясете так?
Все бледные, зачем вы льете слезы?
Согласны вы? Я спрашиваю вас!*

В ответ на это та же разудалая Клеоника, самая, вроде, схожая по темпераменту с Лисистратой, ни капли не задумавшись, выкрикивает то, что на уме у всех:

*Нет, никогда! Пускай себе воюют!
Все, все, что хочешь!
Если надо, в пламя
Готова я, но лишь не ложе, нет!
Нет лучшего, о Лисистрата, в жизни!*

Подвластной той же естественной природе, но при этом не потерявшей здравого смысла, героине-афинянке остается только с грустью констатировать извечное:

*Как сладострастен весь наш женский род!
Трагедии от нас пошли недаром!*

И хотя ей с той же горечью вторит лаконянка Лампито, восклицая в тон, *«как трудно, видит Зевс, спать женицине без мужа одиноко»*, однако именно она же первая предлагает в силу необходимости согласиться на неестественное, тогда еще не знакомое монашеское воздержание, коль *«надо так: ведь мир необходим»*. Ситуация становится уже не столько комической, сколько патовой: вроде, и хочется, да колется. Но когда ту же Лампито Лисистрата объявляет по-настоящему *«достойной женициною быть»*, тогда уже все собравшиеся жены поневоле начинают постепенно склоняться к этому плану, особенно после того, как Лисистрата с неистощимым лукавством подзуживает их, рисуя предстоящую сцену битвы с воителями-супругами, когда те явятся на краткую побывку:

*Скорее, видят боги!
Когда, подкрасясь, будем мы сидеть
Иль, облачась в прозрачные хитоны,
Пройдем нагие, с дельтою подбритой —
Пуškai горят желанием мужья,
А мы им скажем: руки прочь! Ни шагу!
Пожалуй, мир немедля заключат.*

И все собрание принимает присягу, согласно которой, пока мужья не закончат войны, каждая обязуется *«дома чистой жизнью жить»*, при этом оставаясь, подчеркивает автор, *«в пурпурном платье, нарумянив щеки... чтоб загорелся страстью муж ко мне... но я ему не дамся добровольно... а если силой вынудит меня... дам нехотя, без всякого движенья»*. А дальше и без того бесстыдно фривольный Аристофан устами своих героинь бросает в амфитеатр, еще недавно вдохновленный высокой трагедией, совсем уж кажется не приличествующее здесь, на открытой всем взорам и слуху арене, детали глубоко интимного процесса: *«не подниму я ног до потолка»... «не встану львицею на четвереньки»...* и т. п. Можно представить реакцию на эти притягательные подробности, какие при этом посыпались дополнения, особенно от далеко не аристократической части публики! А на подмостках в заключение этой веселой сцены та же недавно колеблющаяся Клеоника уже без раздумья провозглашает, осушая круговую клятвенную чашу:

*Клянусь Кипридой, никогда!
Иначе трусихами нас злыми назовут!*

Однако шутки шутками, но нельзя забывать, что женщины в те времена не имели никаких общественных прав, все решения в государстве и семье принимали только мужчины, а им следовало безропотно подчиняться, убажывать их и попутно заботиться о продолжении рода, таким образом поставляя обществу новых солдат для бесконечных войн. Аристофан впервые показывает, что женщины самодостаточны и могли бы служить не только любимой, разряженной игрушкой, но и управлять городом, если это было бы позволено, как во времена мифических амазонок. И здесь в подтверждение этого его героиня, прекрасно понимая, что одним лишь *«воздержанием»* поставленной цели не добиться, предлагает женщинам в каждом из наполовины опустевших воюющих городов захватить акрополь с казной, обеспечивающей продолжение войны, и не выходить оттуда, пока мужья не закончат нелепые междоусобицы и не заживут мирной жизнью, оставив привычку *«таскаться с оружием по рынку»*. Именно это в Афинах они и осуществляют под руководством воинственной Лисистраты. Своевольная и в то же время не безрассудная, она резонно заявляет отстаивающему традиционный уклад давно бессильному, но еще тем более упрямому главе Совета старейшин Пробулу, разгневанному таким невиданным и немыслимым поступком, что у них кончилось терпение поступаться теми

естественными радостями, которые несет дарованная им и так скоротечная жизнь, и что бессмысленные войны не приносят им да и их мужьям ничего, кроме страданий. И это выпадает на долю не только взрослых жен и матерей, посылающих «сражаться гоплитов-детей», но и вообще всех представительниц, вроде бы, прекрасного пола:

*Из-за войн мы всегда одинокими спим.
Но о наших страданиях довольно,
Я за девушек больше болею душой,
Что в покоех стареют тоскливо...
Ведь мужчина вернется седым стариком,
А невесту берет молодую,
А у женщины краток отрадный расцвет,
И когда ты его нехватишь,
Не захочет никто и посватать ее,
И сидит она, тщетно надеясь.*

Лисистрата заявляет, что такой порядок не годится, и разгоряченные принятой клятвой женщины полны решимости довести свой план до конца. Все теперь будет по-иному: акрополь, где они засели, в их руках, и следовательно осталось только подождать, когда вернувшись мужья, сначала ожесточившись таким своеволием своих законных подруг, в конце концов вынуждены будут смириться и согласиться на их условия. Тогда они вернуться к ним, надо только иметь терпение, поскольку это не произойдет в одночасье. Однако это так нелегко: находясь, словно в осаде, хотя не без еды и питья, противостоять не столько взбешенным от такого приема супругам, сколько собственной природе. Увы, здесь и боги не в помощь, как жалуется сама предводительница Лисистрата:

*Что Зевса звать! Ведь вот какое дело:
Я их совсем не в силах удержать.
Скрываются, бегут они толпою.
И вот одну, болтавшую у стен,
Застала я, где Пана грот священный.
Другая вниз спускалась по веревке,
Та прочь бежит, а та, как воробей,
Уже лететь стремглав собралась книзу
В дом Орсилоха; за косы едва
Ее схватила. Ищут все предлога
Бежать домой.*

И наиболее слабые, которых отнюдь не меньшинство, уже готовы вырваться из вынужденного заключения даже под явно надуманными предложениями. У одной дома «шерсть лежит милетская, ее съест может моль», у другой «нечищенным прозрачное осталось дома платье», а третья собралась вдруг ни с того ни с сего рожать, причем, как говорит Лисистрата, ее еще вчера «беременной не знала». Кто-то не может спать в Акрополе, боясь увидеть ручную змею, а кому-то спать не дают совиные крики.

Аристофан — тонкий психолог, он не может не понимать, что и его главной героине тоже должно быть нелегко, но она все-таки пытается ободрить колеблющихся:

Несчастные, оставьте ваши шутки!

*Вы по мужьям скучаете. А нам
Без них не тошно? Знаю я, что тяжки
Вам ночи, но воздержимся, друзья,
Потерим же еще совсем немного.*

И бедные женщины терпят, а вот мужчинам, изголодавшимся не меньше, терпеть невозможно. Одному из них, мужу Миррины афинянину Кинесию, даже кажется при свидании наедине, что его жена «помолодела, милее взор ее прелестный стал». Распаленный, снедаемый страстью, он однако не в силах сладить в игре в кошки-мышки с убежавшей из его объятий в последний момент подругой и, униженный, не знает, что ему теперь делать. В это же время появившийся спартанский посол сообщает, что и у них «беда такая», и у них «все женщины, как будто взбеленясь, своих мужей погнали прочь из спальни», и потому, не выдержав больше такой муки, вчерашние враги отправили его в Афины, чтобы любым путем «мир обоюдный заключить».

Кого же избрать посредником в таких непростых переговорах в нынешнем столь затяжном конфликте, первоначальный повод к которому уже, видимо, давно утрачен? Может быть, доверить это военачальникам или старейшинам? Но это уже было не раз, однако ни к чему не привело. И Аристофан отказывается от официальной традиции и устами Корифея хора, представляющего народ обеих стран, выводит в этой роли свою главную героиню, к которой непосредственно обращаются представители всех враждующих сторон:

*О, здравствуй, храбрейшая женщина,
Ты теперь же должна постараться
Стать грозной, и доброй, и смелой,
И злой, и спокойной, и кроткой, и хитрой.
Из эллинов первые здесь собрались,
Твоему колдовству уступая,
Все явились, желая тебе поручить
Наболевшее общее дело.*

Именно такой автор показал Лисистрату, «колдовство» которой никак не сопоставимо с волшебством еврипидовой Медеи. Хотя она, как и та, тоже вступает за личное счастье и гармонию в собственной семье, однако не бунтует в одиночку. Объединив всех женщин, она приводит не к вражде, а к миру не только родные Афины, но и соседние области Греции, прекратив бессмысленную междоусобицу, чтобы «на глазах у варваров враждебных» не терзать «Элады города».

И вот наконец развязка действия: после выяснения взаимных претензий, особенно по поводу традиционно спорных земель, мир заключен, и Лисистрата объявляет тоже стремящимся к покою бывшим воинам-мужам, что женская «забастовка» подошла к концу:

*Вы клятвы верности друг другу дайте,
А после каждый забирай жену,
И с ней — домой!*

В финале общего праздничного пира посол афинян Притан, обращаясь к дружественным ныне спартамцам, подводит желанный итог:

*Теперь, когда все хорошо сложилось,
Возьмите жен себе лаконцы,*

*Муж оставайся при жене, жена —
При муже, и, на радостях сегодня
Сплясавши в честь богов, остерегись
И в будущем не заблуждайся больше!*

Эти мудрые слова, приправленные мудрым же весельем, венчают комедию, хотя тогдашние, и особенно сегодняшние зрители, казалось, умиротворенные, расходятся по домам, однако всем им понятно, что этот мир вряд ли продержится долго. И здесь виной не столько природа человека, сколько несовершенство межгосударственных отношений, когда взаимные споры решают не рядовые граждане, а далеко не бескорыстная так называемая властная элита. Именно в противовес ей в период начинающегося кризиса афинской демократии Аристофан создает первую антивоенную пьесу, причем не возвышенную трагедию, а комедию, доступную всем слоям общества, написанную понятным народу языком площадей и рынка, острую, где-то не без скабрёзностей, но яркую и потребную во все, но особенно смутные времена. А образ его Лисистраты найдет свое продолжение в свободолюбивых героях позднейших драматических произведений Лопе де Вега, Гольдони, Мольера и др.

В заключение нашего краткого разговора о таком уникальном явлении культуры, как античная литература (при том, что архитектуры и скульптуры мы не касались, а живопись и музыка до нас, к сожалению, не дошли, и об их уровне мы можем лишь догадываться), хочется все-таки задать гипотетическому читателю вопрос, вынесенный в подзаголовок данного раздела: разве эти книги полезны сегодня только филологам и студентам-гуманитариям? В наш век бешеных скоростей и неумного потока всеядной информации остальным мыслящим людям они уже почти ничего не дают, не призывают притормозить хоть на мгновение с тем, чтоб задуматься — а туда ли мы идем?

3-е авторское отступление

Ах, эта ностальгия по во многом надуманному прошлому... Но отошло и в Греции и у нас языческое лето, одухотворенное щедрым солнцем и теплом, напитавшее ими, казалось, неуываемую мифологию. Вот уже день пошел на ущерб, серый полог облаков затянул прозрачную синь, зарядили нудные дожди, пронизывающие ветра сорвали усталую бронзу последней листвы. И Музам, спутницам Аполлона, уже не водить своих хороводов на пышнотравной поляне, и Нарциссу не любоваться собой, когда водное зеркало зарябило от дыхания угрюмого Борея, пришедшего на смену легкому, светозарному Эолу, и хитрая мордочка лукавого Пана не мелькнет в паутине ветвей — голо в притихшем, ушедшем в себя лесу. Да и Олимп словно вымер, ушли куда-то давно уже не грозные, а, скорее, сказочные боги Гомера и Гесиода. Однако вдруг снова потянуло благовониями с Востока, откуда явился когда-то с виноградной лозой самый поздний, примкнувший к этой до того трезвой компании Дионис в сопровождении еле стоящих на ногах вакханок и менад, напоминая людям о неизбежной смерти... Но, возможно, и о воскресении.

И мне подумалось, а не настало ли время отвлечься от скучных потусторонних литературоведческих рассуждений и поговорить о любви — теме, растворенной в искусстве, поскольку на ней держится вся жизнь человеческая во все времена. Тем более, что говорить о ней, вроде, просто — вали не скупясь междометия: ахи, вздохи, обязательный тройной восклицательный знак или многозначительное многоточие. Но стоит только попробовать, и окажется, что этого недостаточно, что даже на определение, что такое любовь, ушли и продолжают уходить века, а внятного так и не появилось, все как-то примитивно или туманно. Откуда она берется? Неужели одна игра желез внутренней секреции, пусть даже под руководством мозга и сен-

сорных сигналов, вызывающих тягу полов друг к другу ради репродуцирования задуманного свыше рода человеческого? Или что-то большее, сродни творческому вдохновению, идущему из той же недоступной приземленному сознанию глубины и уносящему в такие высоты, но тоже согласно логике происходящие из того же всесозидающего начала. В мифологии любовь объясняется просто, а именно с первых дней творения ее определяет одна из космогонических сил — Эрос, а далее уже идут все ее составляющие: влечение, притяжение, желание и т. д. При этом никакого объяснения причин выбора объекта, просто Амур выстрелил из своего детского лука, попал — и точка, хоть в лягушку! Но с развитием искусства и особенно литературы тема любви приобретает все более реальные очертания, диалектика в данном случае не обошла и ее.

Античность в этом плане не исключение, хотя следует заметить, что в эпосе и драматургии тема любви носит побочный характер, скорее, сопутствующий более важным даже в классический период гражданским проблемам. Так, у Гомера в «Илиаде» если и показаны любовные страсти богов, то они носят довольно карикатурный характер (пример Зевса и Геры, о которых был разговор выше) и лишь разбавляют суровый фон трагических последствий кровавой бойни. А ведь таких примеров, взятых из мифологии, можно было привести сколько угодно. Это не только Афродита, застигнутая мужем Гефестом в постели с Аресом, или гонимый за молоденькими нимфами любвеобильный Аполлон. Да и у смертных в той же великой поэме, признаться, любовь не очень прижилась. Мы не видим конкретных проявлений ее в отношениях не только Ахилла и Брисеиды, но и главных виновников многолетней бойни — Париса и Елены спартанской, похищенной, казалось бы, из-за неопишуемой страсти. На любовь также нет намека и в «Одиссее», хотя ее герой не один год провел у чаровницы Калипсо, забыв оставленную на два десятилетия верную ему Пенелопу. А если любовь и присутствует в отношениях Гектора и Андромахи, то она показана скорее как долг, нежели живое, трепетное чувство; там больше заботы о будущем маленьком сыне, чем спонтанные, порой взрывные страсти.

В дошедших до нас произведениях античной драматургии любовь как необъяснимое, сжигающее человека изнутри наваждение тоже дана разве у мастера психологического рисунка и знатока женской природы Еврипида в трагедии «Ипполит», сюжет которой переработал и углубил уже для своего времени Расин в знаменитой «Федре». К нему же обращалась и Цветаева. Можно ли сказать, что у Аристофана в «Лисистрате» показана борьба женщин за настоящую любовь? Думается, вряд ли. Там это что-то будничное, примитивное, хотя и естественное, но по ощущениям близкое к утолению голода, где телесные желания превалируют над чувствами. Эту разницу очень точно сформулировала Цветаева в своей «Поэме конца», где ее героиня проводит грань между ними, объясняя своему в чем-то ущербному спутнику, что в любви далеко не одни только плотские позывы:

*Хотеть — это дело тел,
А мы друг для друга — души
Отныне...*

Истинная, то есть полноценная любовь — это неразделимое слияние духовного и телесного, проявляемое в единстве чувства и страсти, в стремлении к естественной полноте, когда одно без другого поневоле ущербно. Еще в античности это нашло отражение в повести Лонга «Дафнис и Хлоя». Конечно, не без романтизма, как и не без присущей ему мягкой иронии, там показаны два юных и чистых любящих и стремящихся друг к другу существа, кровь которых кипит, их переполняет неизвестное обоим, необъяснимое желание. Природа не подсказывает им, как можно его удовлетворить, и они начинают чувствовать какое-то разочарование, пока наконец именно Дафнис, наученный этому телесному искусству встречной опытной женщиной, приносит им обоим вожаемое счастье. Развитие этого тезиса мы можем найти в «Ромео и Джульетте» Шекспира. Там старая мудрая кормилица Джульетты, лишенная сентименталь-

ности, не скрывает от своей подопечной, что той тоже придется в свое время, как говаривал ее муж, «норовить упасть на спину». Безусловно, так и должно случиться, однако это никак не умаляет возвышенного и одновременно земного чувства четырнадцатилетней девушки, ожидающей с естественным трепетом первой брачной ночи. Вот этот удивительный фрагмент ее монолога:

*О, ночь любви, раскинь свой темный полог,
Чтоб укрывающиеся могли
Тайком переглянуться, и Ромео
Вошел ко мне неслышим и незрим.
Ведь любящие видят все при свете
Волненьем загорающихся лиц.
Любовь и ночь живут чутьем слепого.
Прабабка в черном, чопорная ночь,
Приди и научи меня забаве,
В которой проигравший в барыше,
А ставка — непорочность двух созданий.
Скрой, как горит стыдом и страхом кровь,
Покамест вдруг она не осмелеет
И не поймет, как чисто все в любви.*

Однако мы забежали несколько вперед — это уже эпоха Возрождения, в какой-то мере оглядка на античность, где тема любви превалировала в лесбийской поэзии Сапфо, преклоняющейся перед мужской и одновременно женской красотой, в воспоминаниях о былых подвигах на любовном фронте постаревшего Анакреонта, неумемных животных страстях буйного Архилоха. А как пронзительна лирика их наследника, первого богемного римского поэта Валерия Катулла, которую вдохновила пылкая любовь, хотя и привела к ранней гибели! Да и более поздний Овидий, автор чудесных, восходящих к мифологии «Метаморфоз», поплатился за свои «Любовные элегии», где посмел тонко, но откровенно показать и телесную сторону этого удивительного чувства. Если же вернуться к рассматриваемому периоду поздней античности до падения Рима, то возникает естественный вопрос: куда же эта замечательная культура делась и почему от нее дошли только какие-то крупинки? Долгое время считалось, что ее убило Средневековье, когда под влиянием новой, суровой аскетической религии не допускалось даже упоминания о грешных человеческих страстях, любовь должна быть только к богу. Так ли это на самом деле и не стоит ли рассматривать многие века между античностью и Возрождением как единый, неизменный процесс, где ей вообще не было места?

Попытаемся проследить это в следующем разделе о литературе Средневековья.

Литература Средневековья (только ли шаг назад?)

Глава 1-я. Предыстория

Западноевропейская литература Средних веков прежде всего интересна тем, что она начинает развиваться в какой-то мере заново, поскольку предшествующая ей античная культура, во многом уничтоженная нашествием диких кочевых орд с востока, почти исчезает и будет постепенно открываться изумленным ее прелестью подвижникам только во время Возрождения. Конечно, какие-то отголоски ее еще оставались, но их вытесняла уже новая мифология — христианская, появившаяся хотя и ранее, но только теперь оформляющаяся в государственную религию, апологеты которой из гонимых зачастую становятся гонителями. Так место поэтических мифов о богах, живущих в открытых, светлых и просторных беломраморных храмах, разрушаемых не столько временем, сколько человеческими руками, поскольку это для пришлых чужеземцев чуждая идеология, занимают сказания о страстях богочеловека, идущие от влиятельной Византии и Малой Азии. Чтобы утверждать и распространять новый культ, сначала возводятся прямоугольные типа римских храмов лишённые изящества и гармонии базилики, а затем устремленные ввысь темные, суровые готические соборы, которые вместе с их аскетической идеологией скорее придают верующим, чем возносят к чистым, незамутненным сомнениями небесам. Свободная воля человека, еще недавно определяющая его жизнь, которая зависела не столько от религиозных обрядов, сколько от его нравственного выбора, определяя, как существовать в ней, заменяется отныне навязываемым ему утверждением, что он изначально грешен перед богом и может быть спасен от послежизненных мук только смирением, покаянием и молитвой. В соответствии с этим утверждается и так называемая новая нравственность, но не на эволюционной основе, а по установлениям власти светской и религиозной. Гуманистический характер, духовные ценности, открывающие перед человеком более глубокие возможности познания своего места в мире — все это придет позднее, а пока вбивается насильно одна только, причем трактуемая примитивно-поверхностно, христианская догма.

«Темные века» средневековья от V до IX века — самое, пожалуй, смутное время в поступательном историческом процессе. С огнем и мечом проходит неостановимая орда по цветущим землям и городам, хотя уже и тронутым разложением изнутри, разрушая на своем пути не только чуждые ей, гармонично вписанные в природу храмы и амфитеатры, но и изящные виллы и дворцы со стенными росписями и мозаичными полами. Где порфиноносные Афины? Что случилось с роскошным Римом с его беломраморным Форумом и неповторимым Колизеем? Сплошные развалины и горы каменного мусора — вот жалкая картина, которую застал Микеланджело, впервые оказавшись в «вечном городе».

Однако не стоит торопиться с выводами и впадать в пессимизм. Если отринуть зашкаливающие эмоции и объективно проанализировать произошедшее, то приходишь к выводу, что все закономерно. Во всяком поступательном процессе есть свои взлеты и падения, и тут, на переломе эпох, происходит естественная смена цивилизаций: на обломках экономики, основанной на принудительном труде рабов, начинают складываться значительно более эффективные феодальные отношения, да и новая религия носит в своей основе более нравственный гуманный характер, хотя и во многом отходит от естественного природного начала.

Конечно, все это меняется постепенно, и если в первые века после падения Римской империи население Западной Европы представляет из себя бурлящий котел смешения завоева-

телей с выжившей частью коренного населения, то уже через 3—4 столетия начинают складываться общие национальные черты народов в еще колеблющихся границах новообразованных стран, всходят первые ростки культуры, пусть еще слабые и наивные по сравнению с великим искусством, наукой и философией античности. Да, немало в этот страшный период было темного и бесчеловечного, но люди всегда оставались людьми и потому не могли думать только о смерти и загробном царстве, как этого требовали от них новые пастыри благочестия.

В период Раннего Средневековья литературный процесс развивается скачкообразно и носит переходный характер, что вполне закономерно. Рядом со зрелой, частично сохранившейся латинской литературой, впитавшей античный опыт и стремящейся не только сохранить, но и развить его, существует устная словесность молодых, полуварварских еще народностей. Образуется как бы два мощных потока, не сливающихся между собой, даже если они одновременно омыают одни и те же земли. И тут перед нами встает вопрос о языках. Казалось бы, все просто: письменный, он же литературный язык — это латынь, которая переходит в раннее Возрождение, фольклор же традиционно продолжает складываться на народных наречиях. Однако в процессе утверждения христианства между ними возникают все более тесные контакты. Так появляются произведения на популярные религиозные сюжеты, написанные уже на новых языках, которые тоже постепенно совершенствуются и к концу Зрелого Средневековья реформируются и принимают близкое к современным звучание. И если Данте свои «Латинские стихотворения» написал на соответствующей им классической латыни, то «Божественную комедию», несмотря на неодобрение ученого сообщества, создал уже на языке народа, очистив его и тем самым превратив в новый национальный итальянский язык, изобилующий всеми употребляемыми и ныне пластами.

Подобное происходило и у других народов. Например, во Франции такую роль сыграли Вийон и Ронсар. Первый, правда, во многом еще связан с просторечной лексикой, а порой и с воровским жаргоном, но второй буквально работает над созданием красивого, поэтического языка непосредственно в процессе творчества. В самом начале, задумав описать свои сердечные переживания, «*плененный в двадцать лет красавицей беспечной*», он оказался в языковом тупике, увидев, как тогдашний французский «*груб, неясен, некрасив.*» Однако он, полный творческой энергии, не смирился с этим и приступил, возможно, к главной своей работе:

*Тогда для Франции, для языка родного,
Трудиться начал я отважно и сурово,
Я множил, воскрешал, изобретал слова,
И сотворенное прославила молва.
Я, древних изучив, открыл свою дорогу,
Порядок фразам дал, разнообразье слогу,
Я строй поэзии нашел — и волей муз,
Как Римлянин и Грек, великим стал француз.*

А разве не подобное совершили с древнерусским языком, вышедшим из старославянского, Крылов, Карамзин и, наконец, Пушкин в начале XIX века?

Однако довольно теории, которую можно было бы дать значительно подробнее и глубже. Не будем рассуждать о диалектике философии Средневековья, о превалирующем влиянии схоластики (толковании произведений «отцов церкви») на развитие литературы и особенно живописи, об удивительном жанровом разнообразии первой. Все это требует отдельного разговора. Перейдем к сравнительному анализу конкретных произведений и прежде всего героического эпоса, с которого начинали обзор и античной литературы. Кстати, в конце наших размышлений интересно будет сравнить их в идейном и художественном плане. В заключение только

заметим, что, как и в предшествующем периоде, **поэзия — королева словесности**, время художественной прозы придет позднее.

Глава 2-я. Средневековый эпос

1

Первые эпические сказания возникли, естественно, в недрах народного творчества и передавались певцами-сказителями в устной традиционной форме распева. Они отражали определенные, важные в народной оценке события, выражая свое отношение к ним. Это происходило сначала в период разложения родового строя и продолжилось с развитием феодального уклада жизни. Эпические памятники той переходной эпохи насыщены еще легендарной, мифологической фантастикой о языческих божествах (скандинавская «Старшая эдда»), о богатырских первопредках, сражающихся со сказочными нечеловеческими существами, навещающими на народ ужас и страх (англосаксонский эпос «Беовульф», славянские былины о Соловье-разбойнике), о царях-магах и благородных защитниках от завоевателей (сказания о короле Артуре) и т. д.

С другой стороны, слагались эпические хроники о заселении и обустройстве новых территорий для пришлых племен, например, ирландские и исландские саги, сказания о борьбе между родами и одновременно внутри рода за первенство и утверждение своих прав на обретенную землю и власть (эпос о Кухулине). Интересно, что некоторые сюжеты этих песен носят, как и народные сказки, бродячий характер, их можно встретить в разных странах, находясь вне каких-либо связей друг с другом. Например встреча отца и сына, разлученных с младенчества последнего, фатальный поединок между ними как правило с трагическим финалом («Песнь о Хильдебранде», «Илья Муромец и Сокольник»).

Героический эпос Зрелого Средневековья, продолжая традиции народно-эпической литературы, значительно расширяет и углубляет их. Более конкретизировалась историческая основа, потеснив расплывчатую сказочно-мифологическую, усилились патриотический пафос и христианские мотивы. Родовые интересы уступили место национальным, часто связанным борьбой с иноверными завоевателями, где уже превалирует идеологическая основа. Наряду с этим продолжают изображаться, как прежде, те же феодальные усобицы, складывающийся кодекс сеньориально-вассальных отношений, только теперь с упором на то, что нарушения их приводят к тяжелым последствиям для народа и страны в целом.

Однако как ни обширен этот пласт литературы во времени и европейском пространстве, к счастью, хорошо сохранившийся в отличие от античной, мы рассмотрим в качестве примера лишь несколько произведений и сравним национальные особенности, заложенные в истоках их идейного содержания и форме.

2

Вершина немецкого эпоса — «Песнь о Нибелунгах» окончательно сложилась в XII веке в условиях уже развитого феодального общества. Основой ее были исторические события, произошедшие и нашедшие отражение в песнях раннего Средневековья, а именно гибель бургундского королевства и его властителя Гунтера вместе с своими братьями в 451 г. под ударами гуннов и загадочная смерть самого могучего завоевателя Атиллы в 453 г. На раннем этапе это были предания восточногерманских племен, объединившиеся со скандинавскими сказаниями о мифологическом Сигурде (в дальнейшем Зигфриде), восходящие к жанру богатырской сказки-песни с элементами фантастических историй. К концу «Темных веков» этот многосюжетный обширный материал перерабатывается в героическую поэму. Сказочные мотивы частично уступают место пышным описаниям придворной жизни — пиров, турниров, охоты, куртуазного служения Даме; герои, оставаясь воинами, превращаются в учтивых рыцарей.

Однако это лишь фон, на котором при внешнем блеске проявляются те же, что и недавно, жестокие нравы, когда конфликт вассального долга и семейных связей при отсутствии элементарного человеколюбия, долженствующего быть хотя бы у женщин, приводит к гибели почти всех героев.

Нельзя не отметить, что безымянный автор во многом продвинулся в поэтическом мастерстве по сравнению с предшественниками: аллитерация заменилась рифмой, усложнился и облагородился язык, живой пульс повествования сохраняется на протяжении всего долгого рассказа. Однако все еще наивно и односторонне даны мотивы поступков персонажей не только при исполнении ими воинского долга, но и при проявлении возвышенных куртуазных чувств. Вообще данная песнь настолько многослойна, что объективно характеризовать ее непросто, это определенный этап не только в развитии эпического жанра, но и литературы страны в целом с учетом национальных особенностей и автора, и его слушателей, собиравшихся на главной площади средневекового города или во дворе старинного замка. Уже в самом начале последние встречаются с героями, предыстория которых известна им, как и древним грекам мифология, из предыдущих устных сказаний (рукопись на средневерхненемецком языке впервые будет опубликована только в 1757 г.).

Главный персонаж «Песни» Зигфрид, сын нидерландского короля Зигмунда, представлен уже в 1-й аванюре как абсолютно идеальный герой из сказочных времен:

*Был так высок он духом и так пригож лицом,
Что не одной красавице пришлось вздыхать о нем.*

Помимо внешности это подтверждают и добытые им в битвах на далеких северных островах еще до событий, описанных в «Песне», клад Нибелунгов и плащ-невидимка, а кроме того его телесная неуязвимость против оружия врагов, за исключением той же «ахиллесовой пяты» — места, куда пал лист от дерева при ритуальном купании его после рождения не святой водой в христианской купели, а в крови сказочного дракона.

Не менее удивительно нарисованы и обе героини. Первая по сюжету Кримхильда поражает своей просто нечеловеческой красотой, которая к финалу не иссякает и через более двух десятков лет. Вот какой увидел ее Зигфрид, сразу как будто окаменев:

*Как луч зари багряной из мрачных облаков,
Предстала королевна пред взором смельчаков,
И все свои печали забыл мгновенно тот,
Кто по прекрасной девушке томился целый год.*

*Каменьем драгоценным наряд ее сверкал,
А лик, как роза утром, был нежен, светл и ал.
Когда б ей повстречался хулитель самый злобный —
И тот изъяна б не нашел в красавице подобной.*

И кто бы на его месте не окаменел, поскольку красота эта настолько немыслима, что в ней нет ни единой конкретной черты. Рассуждая иронически, портрета с такого описания не нарисовать.

Вторая героиня, Брюнхильда, выделяется нечеловеческой могучей физической силой, подчеркнутой при состязании тоже, казалось бы, с могучими рыцарями:

...щит ее широкий из золота и стали

Четыре сильных мужа с натугой поднимали,
И был он посредине в три пяди толщиной,
Справлялась с ним играючи она рукой одной.

А вот копье, которое «*три* воина Брюнхильды несли... с трудом», или метательный камень:

*...тяжкий камень размером был таков,
Что подняли его с трудом 12 смельчаков.*

Вся эта сказочная гиперболизация объяснима тем, что герои эпоса носят не совсем реальный характер ко времени окончательного создания, они выросли из исторических преданий скандинавских племен. Тогда возникли сказания о Сигурде, преобразенного затем в немецкой транскрипции в Зигфрида, о пробуждении им «спящей красавицы» валькирии, девы-воительницы Сигрдривы, ставшей в «Песне» Брюнхильдой, которую он, разбудив, оставил, хотя согласно традиции ему следовало взять ее в жены, откуда у нее уже в эпосе изначальная ненависть к нему. Это и Гудрун (немецкая Кримхильда), в ранних сказаниях мстящая своему мужу за убийство братьев — бургундских королей, что противоположно немецкому варианту, где Гуннар (в «Песне» Гунтер), приглашенный Атли (Аттила) погибает вместе с братьями в результате интриги нынешней жены Атли, мстящей за коварное убийство ее прежнего мужа Сигурда и похищение клада Нибелунгов.

Вообще это был целый цикл сказаний, так или иначе нашедший отражение в разбираемой нами поэме, которая тоже, как и древние легенды, начинается с появления слухов, в конце концов приводящих героев к гибели. Так, вначале Зигфрид прослышал, что живет в Бургундии удивительная красавица, сестра короля Гунтера, молва о которой дошла и до Нидерландов. Он отправляется в Вормс, видит ее и просит у него ее руки. Одновременно до Гунтера доходит слух о том, что в далекой Исландии царит прекрасная королева, которая готова отдать свою руку только тому, кто сумеет одолеть ее, непобедимую дотолу, в воинском состязании, и что множество соискателей пытались это сделать, но только заплатились жизнью. «И славный вормский витязь о деве возмечтал» и в свою очередь просит Зигфрида содействовать его сватовству.

Не станем разбирать подробно хорошо известный и незамысловатый сюжет, развивающийся спокойно до кульминации — роковой ссоры двух королей за первенство в знатности, после которой уже вовсю разворачивается кровавая драма: сначала инициированное Брюнхильдой подлое и коварное убийство Зигфрида, а затем не менее жестокая месть Кримхильды, ставшей ради нее женой Атли, всему бургундскому двору. Остановимся на том, как автор показывает главных ее участников в первой части на фоне внешне, казалось бы, пышной придворной жизни при Вормском дворе, а в действительности в гнетущей обстановке незатухающих внутренних интриг и противоречий. Это касается как обеих героинь, конкурирующих между собой, так и двух рыцарей: их мужей Гунтера и Зигфрида. При этом интересно, что последние, если и принимают участие в присущем данной эпохе семейном и феодальном конфликте, то скорее пассивное, ведомые главными его участниками — Брюнхильдой и ее верным вассалом Хагеном.

Начнем с Зигфрида, который действующим показан только в начале поэмы, хотя и там его положение довольно неоднозначно. Прибыв в Вормс, еще даже не видя Кримхильды, он требует ее руки, в противном случае грозя перебить всех бургундских рыцарей и захватить страну. С большим трудом Гунтеру с братьями удается его успокоить и уговорить стать их гостем. Зигфрид соглашается и целый год проводит при королевском дворе, участвует в рыцарских турнирах и состязаниях, везде одерживая победы, но так и не видя Кримхильды. В это

время на Бургундию нападают извечные враги — датчане и саксы. Захваченный врасплох, Гунтер не знает, что делать, и тогда Зигфрид вызывается помочь ему. Со своими 12 рыцарями и небольшой дружиной бургундцев он не только одолел нападавших, но и пленил их вождей, которых заставил поклясться никогда не тревожить соседей. И только после этого на балу в честь победы ему было позволено впервые увидеть Кримхильду. Он был совершенно покорен ею и попросил Гунтера отдать сестру ему в жены. Гунтер согласился, но с одним условием: поскольку он собирался в Исландию свататься к тамошней королеве, легендарной Брюнхильде, то обещал Зигфриду, что если тот поможет ему в этом предприятии, они одновременно сыграют две свадьбы.

Оба героя со свитой отправились в северную страну, но когда, прибыв, увидели саму могучую деву, о силе которой мы говорили выше, в окружении закованных в латы рыцарей, решимость Гунтера несколько спала. А когда он узнал, какое состязание ему предстоит, чтобы завоевать Брюнхильду, а именно, что «он должен бросить камень, догнать его прыжком, затмить (ее) в уменье цель поражать копьем», то решил, только увидев эти атрибуты, сразу отказаться от задуманного, тем более, что по выдвинутым условиям проигравший предавался смерти. «Сам черт живым не выйдет из рук такой девицы», — сказал он своим соратникам, а его ближайший вассал Хаген, которому предстоит сыграть одну из основных ролей в эпосе, только подтвердил это:

*Вот горе! — молвил Хаген. — Король влюбился зря:
В мужья ей нужно дьявола, а не богатыря».*

Конечно, о любви в нашем понимании да и их, вероятно, тоже речь не идет, это скорее дело чести, и Зигфрид убеждает Гунтера принять вызов, уверяя, что тот с его поддержкой победит упрямую деву. Он говорит, что при помощи плаща-невидимки сам вступит в состязание с девой, а королю нужно только быть как бы его тенью. При этом он так инструктирует Гунтера:

*На локоть незаметно повесь мне щит свой прочный
И повторяй за мною мои движенья точно.
Ты только притворяйся — все сделаю я сам.*

Разыграв такую пантомиму, они добились своего, правда, с большим трудом: огромным копьем Брюнхильда пробила тяжелый металлический щит Зигфрида, и он уцелел чудом. Но как бы то ни было победа была одержана, и Гунтер с Брюнхильдой и соратниками вместе с Зигфридом вернулись в Вормс, где сыграли две свадьбы, причем, если Зигфрид был счастлив, то Гунтера счастливец никак назвать было нельзя. Разговор здесь идет о таком интимном событии, как первая брачная ночь молодоженов. И хотя сказитель предупреждает слушателя: «Речь об их утехах вести я не хочу», — все же сообщает, как не повезло в этом, казалось бы, вождьленном моменте бургундскому королю. Едва молодые после пира остались одни в спальне и легли в постель, Гунтер попытался было обнять супругу, но встретил жесткий отпор. Тогда он решил применить силу, причем на вполне законных основаниях, однако из этого вышел полный конфуз:

*Сорочку на Брюнхильде король измял со зла,
Стал брать жену он силой, но дева сорвала
С себя свой крепкий пояс, скрутила мужа им,
И кончилась размолвка их расправой с молодым.
Как ни сопротивлялся униженный супруг,*

Он был на крюк настенный подвешен, словно тюк.

Так и провисел Гунтер на крюке всю ночь, и только под утро, когда он взмолился, чтобы жена не позорила его перед придворными, когда те придут поздравить его с удачным браком, был отпущен ею. Однако, встретившись с друзьями, он был невесел, что сразу заметил Зигфрид. Узнав от Гунтера о его ночной неудаче, он взялся помочь ему и в этот раз, сказав, что, облачившись в свой волшебный плащ, сумеет побороть строптивую девицу, а затем по просьбе Гунтера: «*Лишь девства Брюнхильды не лишай*», — сразу передать ее ему. Автор не скрывает, подробно описывая этот смахивающий на анекдот поединок, что борьба была отнюдь не легкой, и Зигфрид был так зажат злосчастной девицей «*меж шкафом и стеной*», что уже почти прощался с жизнью. Однако он в конце концов сумел изловчиться и, подставив ножку, бросить ее на постель, после чего вручил уже смиренную законному супругу и удалился. Все, казалось, завершилось хорошо, осталось только, как говорится, «жить-поживать да добра наживать». Однако в эпических сказаниях подобного рода все хорошо не бывает, должна быть какая-то **зано́за**, которая не даст покоя. Так и здесь: совершил Зигфрид благое дело — и уйди, пока Брюнхильда не заметила подлога. И он ушел, но допустил одну непреднамеренную ошибку, а именно:

*Но, удаляясь, пояс и перстень золотой
Успел тайком с Брюнхильды снять и унести с собой.
Он отдал их Кримхильде, а для чего — бог весть...*

Вот из-за этой-то беспечности «он принял смерть в свой час и срок», как говорит в заключение первой части поэмы автор.

Однако это случится позже, а пока Зигфрид с молодой женой отправляется в Нидерланды, и там через 10 лет у них рождается сын, в честь дяди названный Гунтером. Кстати, у последнего с Брюнхильдой тоже рождается наследник, который по аналогии получает имя Зигфрид. Время, вроде бы, течет себе спокойно, каждый из мужей умело правит своей страной и счастлив в семейной жизни, однако это только так кажется, ведь **зано́за** у одного из этой четверки, а именно у Брюнхильды не вырвана и понемногу начинает нарывать. Она с первой встречи возненавидела Зигфрида (не будем здесь раскрывать причины этой ненависти, они имеют место в значительно более древних скандинавских сказаниях, о чем мы уже упоминали), а затем перенесла скрытое нерасположение и на Кримхильду. Брюнхильда не признавала ее равной себе и осуждала Гунтера за то, что он выдал сестру замуж за своего пусть и знатного, но вассала. Конечно, Зигфрид был скорее другом, соратником последнего, но никак не вассалом, но какая может быть логика у такой вздорной гордячки, как Брюнхильда, тем более, что она не могла забыть, как Кримхильда хоть и неявно, но подчеркивала свое если не превосходство, то по крайней мере равенство с нею. И вот спустя 13 лет после последней встречи Брюнхильда просит Гунтера пригласить сестру с мужем погостить у них. Те принимают приглашение и вместе с отцом Зигфрида королем Зигмундом, с которым они вместе правят страной, и сотней рыцарей приезжают в Вормс.

Первые 10 дней проходят в празднествах и забавах, но на 11-й королевы затевают спор, чей муж знатнее. Кримхильда говорит, что Зигфрид — непобедимый воин и мог бы завоевать всю Бургундию, Брюнхильда в ответ на это отвечает, что этим он нарушил бы свой вассальный долг, ведь он слуга Гунтера (о неоднозначном положении Зигфрида в Бургундии мы выше уже упоминали). Свой спор они продолжили и на следующий день перед церковной службой. Он разгорелся по поводу того, кто из них первым войдет во врата собора. Брюнхильда заявила, что, конечно, она, поскольку соперница всего лишь супруга слуги ее мужа. Кримхильда же на

это бросила той в лицо, что не след ей кичиться своей знатностью — она всего лишь наложница ее мужа, и уже после службы предъявила в доказательство своей правоты тот пояс и золотой перстень, которые Зигфрид снял с Брюнхильды в памятную брачную ночь.

Две разъяренные женщины против друг друга — что может быть страшнее! Ни один самый жестокий рыцарский поединок не сравнится с этим! И автор как бы предрекает дальнейший ход событий:

*Вот так вражда меж ними и началась с тех пор,
И помутнел от горьких слез у многих ясный взор.*

Естественно, что оскорбленная, названная наложницей Зигфрида Брюнхильда требует у мужа ответа, так ли это. Он отвечает, что, конечно, нет, и пытается ее успокоить, более того, он укоряет Зигфрида за то, что тот выболтал жене тайну, которую обязывался сохранить. Тот в свою очередь клянется, что ничего не рассказывал жене, и в конце концов предлагает Гунтеру умирить разбушевавшихся женщин:

*Мой шурин, обязанность мужчины
Укоротить супруге язык не в меру длинный.
Ты дай урок Брюнхильде, а я Кримхильде дам.
Из-за ее бесчинств меня постигли стыд и срам.*

Какой урок мужья-короли дали своим далеко не смиренным женам, автор не сообщает, но, вероятно, не такой, чтобы возобладали дружеские отношения, которых, впрочем, не было между ними с самого начала. Особенно это было заметно по настроению Брюнхильды, с замужеством утратившей по не всегда последовательной логике сказки свою былую легендарную богатырскую силу. Теперь, внешне как будто смирившись, она «продолжала по целым дням грустить». Это заметили ближайшие вассалы Гунтера, свидетели ссоры королев, и тогда

*Хаген доблестный пошел к владычице своей.
Он расспросил, в чем дело, о чем скорбит она,
И ей поклялся смело, что Зигфриду сполна
Воздаст за поношение, бесчестье и позор
Иль в жизни радости ему не видеть с этих пор.*

С этого момента против Зигфрида при дворе Гунтера началась плестись интрига, и вдохновитель ее Хаген со своими соратниками «лишить героя жизни задумали тайком».

Конечно, проницательный читатель вправе задаться вопросом: а как же рыцарская честь, достоинство, куртуазность и прочие тогдашние заморочки? Увы, не о каком чувстве чести в данном случае речи не идет — просто заговор криминальных убийц с нашей точки зрения, но тогда... А почему собственно только тогда, сейчас разве лучше и такого не бывает? Впрочем, это уже похоже на лирическое отступление, а ему здесь не место. Так что пойдем дальше по сюжету, хотя сам собою напрашивается вопрос: а как же Гунтер, посвященный в тайные планы заговорщиков, благородный король, родственник, к тому же обязанный зятю и соответственно родной сестре многим, тем более, что скрыть от него свои планы ни Хаген, ни другие вассалы не в праве и открываются ему? А его позиция, как дает ее автор, довольно расплывчата. Он поначалу, вроде, против такого коварного злодеяния и пытается убедить заговорщиков отказаться от своей затеи:

От зятя никогда

*Я с братьями не видел бесчестья и вреда.
За что же ненавидеть и убивать того,
Кто, кроме блага, мне и вам не сделал ничего?*

Однако Хаген, смертельно ненавидевший Зигфрида с приезда того в Бургундию, считающий его чужаком, конкурирующим с ним за близость к королю, к тому же завидующий силе и рыцарской доблести непобедимого нидерландца, не собирался менять свои планы. Он постоянно «нашептывал» своему сеньору, как много стран захватит тот по смерти зятя. И Гунтер заколебался: «Молчал король, но явно был расстроен и смущен».

В поэме не показаны внутренние борения Гунтера, тогдашняя литература до этого еще не доросла, ей пока довольно прямолинейного сюжета, а по нему он постепенно склоняется к предложению своих вассалов, не зная только, как его осуществить, поскольку Зигфрид «*могуч слишком, отпор ему не дашь*». Тогда Хаген предлагает такой план: ложные гонцы явятся в Вормс с известием, что соседи якобы снова напали на страну. Не сомневаясь, что Зигфрид первый соберется на войну, а Кримхильда не сможет не переживать за жизнь супруга, он прикинется перед ней, что тоже опасается за него. Такой хитростью он надеялся узнать тайну неуязвимости своего врага. С молчаливого одобрения Гунтера Хаген приступает к реализации задуманного. С прямолинейным Зигфридом проблем у него почти не возникло, поскольку тот «*не мог... злой умысел бургундов в то время разгадать*» и, заслышав распушенный слух о начале войны, уже был готов немедленно вступить в нее. Что же касается Кримхильды, то та тоже попала в расставленные сети: когда Хаген к ней явился, она ему «*сболтнула то, о чем по гроб молчать была должна*». Как верно рассчитал их ненавистник, прикинувшийся другом Зигфрида и обещавший ей быть рядом с ним в битве, она раскрыла заветную тайну — то место «*меж лопаток*», где непобедимый муж был уязвим. Более того, по просьбе того же коварного советчика как-то обозначить это место, чтобы он в крайнем случае мог защитить его, она пообещала следующее:

*Я твой совет приму
И шелковою нитью супругу своему
Едва заметный крестик на месте вышью том,
А ты в сраженье прикрывай его стальным щитом.*

И тут автор, сообщая, что она сделала это, как бы намекает на концовку истории, с горечью замечая:

*Вот так, спасти желая супруга своего,
Кримхильда помогла сама врагам сгубить его».*

Что тут возразишь... Бедная женщина, тогда она была совершенно не готова противостоять таким мастерам бесчестных интриг. И, безусловно, пристрастный автор подчеркивает это:

*Тут нечему дивиться: никто бы не сумел
Искуснее, чем Хаген, сеть ков и лжи сплести
И к женщине встревоженной в доверие войти.*

Далее сюжет развивается по прямой: Зигфрид со своими рыцарями выезжает навстречу вымышленным врагам, не подозревая об обмане. Хаген же, будучи с ним рядом, лишь разглядел тот самый «крестик», как, отъехав немного вперед, сразу повелел «*двум гонцам скакать с известьем новым*», что, мол, противник испугался одного вида нидерландцев и повернул

восвояси. Удовлетворенный Зигфрид вернулся в Вормс, где его, притворившись признательным за предотвращение опасности для страны, приветствовал и благодарил окончательно готовый на предательство Гунтер. Якобы в награду он предложил ничего не подозревающему зятю ради отдыха в качестве развлечения отправиться на следующий день в Вогезский лес и вместо битвы *«травить медведей и кабанов»*.

Ход дальнейших событий после означенной ссоры женщин по инерции движется по уже не управляемому героями маршруту, словно, как принято в раннем средневековье, совершается неотвратимая злая судьба. Все происходящее хотя и окутано поэтическим флером, однако в нем начинают превалировать кровавые тона.

Кримхильда, в отличие от супруга, зная, с кем она имеет дело, предчувствует беду и пытается отговорить его от участия в роковой охоте, которая в результате окажется охотой на него самого. Но Зигфрид, бесхитростный и прямодушный, что в народной традиции считалось высшим показателем благородства, уверяет ее, что ничего страшного не случится, поскольку у него *«ни с кем не вышло ссоры»*, что *«все без исключения благоволят»* к нему. С этим наивным убеждением наш герой, прошедший, казалось бы, такую жизненную школу, прощается с подругой, не ведая о планах, замышляемых против него. Он с легким сердцем *«поспешил вдогонку за шурином своим»*, а Кримхильде было суждено *«больше мужа не увидеть живым»*.

Сцена охоты расписана со всеми подробностями, так что читатель может представить, как одевались молодые аристократы того времени. Автор наряжает своего героя соответственно званию: на нем была соболья шапка, шелковый цвета угля кафтан, плащ *«роскошный из выд-ровых мехов»*, который *«канителью золотой насквозь прострочен всплошь»*. А вот и воинское облачение: *«тяжкое копье»*, *«смертоносный лук»* и *«вместительный колчан»*, но главное — именной меч Бальмунг, который *«любые шлемы в сраженье пробивал»*. То есть Зигфрид ехал на затеянную недоброжелателями в общем-то забаву в полном вооружении, но если бы он знал, что ничего из этого ему не потребуется...

Охота для Зигфрида была удачной, он и здесь был первым. Так, им был *«подсвинок дикий без промаха сражен»*, затем огромный лев, вероятно, один из последних, оставшихся в Европе после античности, и много другой живности. А медведя он даже взял живым, *«связал и покрепче к седлу приторочил ремнем»*. Насытившись этим мужским развлечением, Зигфрид вместе со своими приближенными вернулся на место стоянки — на большую поляну, где Гунтер уже подготовил все для, как окажется, последнего пира зятя, скорее, похожего на тризну:

*Любое угощенье в достатке было там,
И если б не забыли вина подать гостям,
Чему виной не скупость, а умысел дурной,
Гордиться бы хозяин мог, что задал пир такой.*

Не догадываясь, что ему готовит Гунтер, Зигфрид выразил удивление такому небрежению, но Хаген тотчас взял вину на себя, скрыв, конечно, что это была его задумка, и предложил нашему наивному герою вместо вина удовлетвориться *«студеною водою»*, спустившись к протекавшему внизу ручью. Мучимый жаждой, Зигфрид согласился и в свою очередь предложил Гунтеру с Хагеном бежать туда вместе с условием: *«Кто первым будет у ручья, тому хвала и честь»*. Бесхитростный и честный, он даже дает им фору, предоставив стартовать первыми, а сам *«в полном охотничьем наряде, на руку щит повесив, с колчаном за спиной»*, а также взяв *«лук, копье и меч стальной»*, помчался за ними, бежавшими налегке.

У ручья, куда Зигфрид добежал, конечно, первым, и разыгралась кровавая драма. Он *«приставил к ближней лице тяжелое копье, и меч с колчаном положил на землю близ нее, свой щит отбросил»*, но прежде чем утолить жажду, *«даже здесь остался любезен и учтив: дал королю бургундов сперва напиться он»*. Однако, как повествует автор, *«плохо был за веж-*

ливость храбрец вознагражден». Стоило только ему наклониться к роднику, как вдохновитель подлого заговора сделал вот что:

*Отнес подальше Хаген меч Зигфрида и лук,
Схватил копье героя и, напрягая взгляд,
Всмотрелся в крестик, что нашит был на его наряд.
Как только Зигфрид воду рукою зачерпнул,
Бургунд, нацелясь в крестик, копье в него метнул.
Кровь брызнула из раны на Хагена струей.
Никто досель не совершал такой измены злой.*

Казалось бы, все: герой погибает, автору остается только спеть погребальную песню и умолкнуть. Однако не будем забывать, что перед нами не реалистическое полотно, где происходящее должно соответствовать действительности, а средневековый эпос со всеми присущими ему атрибутами. Во-первых, легендарные герои в подобных произведениях просто из жизни не уходят, они перед этим обязаны хлопнуть дверью, да так, чтобы память о них осталась в веках. А во-вторых, они уж точно не должны остаться неотмщенными. Зигфрид в этом плане не исключение, и хотя «до сердца через ребра прошло копье», брошенное Хагеном, «вскочил он и, неистов, метнулся вдоль ручья с засевшим меж лопаток в спине конце копья». Он хотел «сыскать... свой лук иль меч», однако их на месте не было, Хаген постарался: остался только щит. Но и с ним Зигфрид, не забудем — смертельно раненный, помчался за трусливо убегавшим врагом и «так сумел в убийцу своим щитом пустить», что «от мощного удара свалился с ног злодей». И только тогда

*...он пошатнулся, внезапно ослабел,
Глаза его померкли, стал лик прекрасный бел,
И смерть на нем незримо поставила печать.*

Но и это еще не все: герой пьесы, а особенно оперы (в частности на сюжет данного эпоса у Вагнера) должен пропеть, лежа на сцене, свою последнюю арию прежде, чем упадет занавес, причем в полный голос. Так и здесь: даже когда «всем богатырским телом пал на цветы герой» (цветы даны автором, видимо, не случайно), «он все-таки успел проклясть тех, кто сгубил его», предрекая, что их ждет «позор и вечный стыд». Зигфрид не прощает Гунтера, этого не способного на принципиальную позицию, ведомого непонятно куда правителя, который запоздало стал оплакивать его, чувствуя свою вину. Благородный и прямодушный, Зигфрид думает теперь не о мести и уж совсем не о кладе Нибелунгов, из-за которого пойдет большая свара. Он единственный в последние минуты жизни заботится даже не о своем рыцарском долге, а долге другом, по-настоящему мужском и человеческом:

*Думать должен я лишь о судьбе жены.
И участь сына также в меня вселяет страх.*

Уже не способный оберегать их, он обращается к предавшему его Гунтеру и просит того хотя бы исполнить свой братский долг, вызывая к, возможно, не совсем еще утраченной человечности:

*Коль честности хоть капля, король, осталась в вас
И вы еще способны кого-нибудь любить,
Я вас молю моей жене во всем опорой быть.*

*При вас по-королевски Кримхильда жить должна.
Защитником ей будьте — ведь вам сестра она.*

С этими словами он умирает, а приближенные Гунтера, опасаясь мести, решают, «*как им ловчей схитрить, чтоб преступленье Хагена от посторонних скрыть*». Остановились на том, что объявят, будто Зигфрид, который «*в одиночку охотиться любил*», заблудился в лесу и там «*убит разбойниками был*».

Бургундцы вернулись в Вормс, и там по законам логики Гунтеру следовало бы передать сестре тело мужа и представить вымышленный рассказ об обстоятельствах его гибели. Однако автор почему-то об этом даже не упоминает, у него Гунтер вообще находится несколько в стороне от решающих событий, а главную роль в них играет его советник Хаген. Так и теперь именно Хаген «*под кровом ночи темной владыку нибелунгов, заколотого им, к дверям Кримхильды отнести велел мужьям своим*». Он ненавидел ее за обиду, нанесенную Брюнхильде, которой верно служил, и, зная, что Кримхильда «*к заутрене всегда ходила в божий храм*», рассчитывал уязвить большее, когда та «*наткнется на тело мужа*». Однако на него наткнулся один из слуг и тотчас принес эту страшную весть своей госпоже. Кримхильда «*еще не знала, что это муж ее*», но уже «*чуяла, что счастье утратила свое*». Она кляла себя за то, что, доверясь коварному Хагену, выдала тайну Зигфрида. Увидев окровавленное тело, «*не вымолвив ни слова, лишилась чувств она*». Затем, безутешно рыдая, велела слугам сообщить «*ужасное известие*» отцу Зигфрида — нидерландскому королю Зигмунду, чтобы он вместе с ней оплакал своего сына.

Старый Зигмунд, которого тоже одолевали недобрые предчувствия, сначала не поверил посланному гонцу, но услышав стоны Кримхильды (правда, не понятно, каким образом, и в эпосе таких непоняток предостаточно — на то поэтическое сказание), поспешил к ней удостовериться в происшедшем и разделить общее горе. Убедившись, что его предчувствия сбылись, он тоже предался отчаянию. Однако в отличие от Кримхильды он не только рыдал над телом сына, а узнав от невестки, «*что тот, кем Зигфрид был заколот, здесь, во дворце живет*», готов был как рыцарь вместе со всеми своими «*одинадцатью сотнями испытанных бойцов... оружие в ход пустить*», чтобы отомстить убийцам. Однако Кримхильда, казалось бы, тоже раздавленная случившимся, разума все-таки не потеряла и остановила свекра, резонно ему заметив:

*Теперь еще не время злодея покарать.
У королей Бургундских неисчислима рать —
По тридцать рейнцев выйдет на каждого из вас,
Но по заслугам им Господь воздаст в свой срок и час.*

Этим автор как бы намекает нам на то, что Кримхильда не успокоится, оплакав супруга, и не будет надеяться на божью справедливость, она установит ее сама, но в свое время, «*когда удобный случай судьба... пошлет*». А пока ей предстоит проводить Зигфрида в последний путь.

«*Из золота литого, а также серебра*» был выкован гроб, и после положения туда усопшего «*безутешно дамы и витязи рыдали*», хотя при этом «*никто не мог ответить, как и по чьей вине погиб бесстрашный Зигфрид*». Гунтер, явившийся к храму со своими приближенными и Хагеном, пытался утешить сестру и оправдаться за то, что не уберег шурина. Но Кримхильда не принимает его фальшивых уверений, говоря: «*Зло не произошло бы, не поощряй вы зла*». Более того, она предлагает определить среди его вассалов возможного убийцу старинным образом, согласно которому:

*Не раз случалось чудо на памяти людей:
Едва лишь приближался к убитому злодей,
Как раны начинали опять кровоточить.*

Гунтер был вынужден пойти на это, и когда Хаген подошел к мертвому телу, «*раскрылась рана вновь*». Казалось бы, теперь виновник разоблачен, но Гунтер взял его под защиту, свалив все на лесных разбойников. Когда же Кримхильда бросила ему в лицо: «*Меня лишили мужа ты сам и Хаген твой!*» — прямо там чуть было не разгорелась битва между бургундцами и нидерландцами. Но Кримхильда остановила ее, сказав: «*Повременим*». То есть, она решила затаиться до того времени, когда сможет отомстить уже не только брату, а всем его присным в полной мере.

Три дня и три ночи провела Кримхильда в храме вместе со священниками, служившими панихиду, а затем, приказав раздать «*много тысяч марок*» беднякам, так что многие сделали сразу богатыми (ах, эта всегдашняя гипербола!), с рыдающей свитой отправилась на кладбище. Автор, будто реальный свидетель, передает, что ее пришлось по дороге не раз «*холодную водою отливать*», а у могилы, когда ей позволили, открыв крышку гроба, «*глянуть на лик его* (Зигфрида) *прекрасный*», она плакала так, что «*не слезы от тоски, а кровь текла у ней из глаз*», и далее:

*Прощалась с телом долго несчастная вдова,
Сознание теряла и не могла идти,
И на руках ее пришлось оттуда увести.*

Но, как известно, все приходит к концу, и, видимо, уставший от передачи целого букета надуманных подробностей прощания с героем автор заканчивает эту 17-ю авантюру преданием его тела земле следующей мудрой констатацией:

*Горя о погибшем и недругов кляня,
Иные из вассалов не ели по три дня.
Но день настал четвертый — и легчало им.
О мертвом веки вечные нельзя грустить живым.*

На этом, казалось бы, можно поставить точку, но поскольку остальные персонажи этой истории еще не исчерпали отпущенных им дней и не совершили всего, что выпало на долю каждого, автор поэму не заканчивает. Судя по намекам, разбросанным в уже прочитанном тексте, читателю не трудно догадаться, что дальше речь пойдет о мести за коварное убийство Зигфрида, которую предстоит совершить его супруге — прекрасной Кримхильде. Вся 3-я часть эпоса, а это 21 авантюра из 39, повествует именно об этом.

Сразу после похорон Зигфрида его отец король Нидерландов Зигмунд собирается «*вернуться в край родной*» и предлагает Кримхильде уехать вместе с ним. Та соглашается, но бургундская родня, особенно легендарная мать Ута, по древнейшим преданиям основоположница рода (читайте скандинавскую «Эдду»), и младшие братья Гунтера Гизельхер и Гернот уговаривают ее не делать этого. Они не знали о заговоре и тем более не участвовали в нем, в горе поддерживали ее и сейчас обещают заботиться о ней, утверждая, что «*жить всего разумнее здесь, у своих*», чем «*во владенье Зигфрида*», где «*нет у нее родни*», Хагена же они к ней обещают не подпускать. Правда, о наказании его речь почему-то не идет. Впрочем, искать не то что какой-либо психологической подкладки, а даже элементарной логики в поступках героев подобных полусказочных историй не имеет смысла.

В конце концов Кримхильда с сыном остается в Бургундии, а Зигмунд, прокляв этот город и страну, отправляется на родину. Вдове Зигфрида построили дом *«близ вормского собора»*, куда она *«по утрам ходила мужа поминать»*. Так *«три с половиной года... Кримхильда предавалась унынию и слезам»*, но при этом *«Гунтеру ни разу словечка не сказав, ни глаз на злого Хагена ни разу не подняв»*. А Хаген в это время задумывает новое предприятие теперь уже не по наущению Брюнхильды, которая, как заметил проницательный читатель, из повествования вообще исчезла. Он задался целью во что бы то ни стало устроить так, чтобы свадебный подарок Зигфрида Кримхильде — легендарный клад нибелунгов, который хранится в той северной стране, где он его завоевал, они *«к себе на Рейн перевезли»*. Для этого он предлагает Гунтеру *«с сестрою сблизиться, как встарь»*, войти к ней в доверие и убедить *«не выпускать сокровище из рук»*, а держать при себе.

Гунтер принимает предложение и посылает сначала к сестре бесхитростных младших братьев, чтобы они уговорили Кримхильду помириться с ним. Им, не подозревающим о замысле Хагена и заботящимся о единстве семьи, это удалось, и сестра *«дала согласие на встречу с королем»*. На этом свидании *«немало было пролито слез»*, и в конце концов *«забыла зло Кримхильда всем, кто ей вред нанес, и в сердце затаила лишь к Хагену вражду»*. Гунтер, которого автор не рисует законченным злодеем, для него он, скорее, ведомый более волевым Хагеном, и сам *«давно б уже поладить сумел с Кримхильдой»*, если бы *«не чувствовал, что вправду виноват»* перед ней, поддавшись на уговоры своего вассала. Теперь он искренне *«с сестрой расцеловался в знак примиренья»* и обещал быть ее защитником. Далее автор не говорит, что именно Гунтер уговорил Кримхильду перевезти клад, принадлежащий ей по праву, в Вормс, он опять как бы прикрывает его, сообщая, что ей это *«внушили»*. Как бы то ни было Кримхильда соглашается и посылает *«восемь тысяч бургундов удалых»*, ведомых верными ей младшими братьями, в дальние горы, где этот злополучный клад *«могучий карлик Альбрехт стерег с давнишних пор»* после победы Зигфрида над нибелунгами.

Братья привозят *«двенадцать до отказа нагруженных возов»* с золотом и драгоценными камнями в дом сестры. Сразу после этого Хаген, будто беспокоясь о сохранности не принадлежащего им клада, Гунтеру *«стал наипетывать с тревогой»*, что *«богатства у Кримхильды... отобрать пора»*, поскольку она *«бедным и богатым дарит... так много добра»*, что скоро от него ничего не останется. Гунтер поначалу не соглашается с его доводами, говоря:

*Поклялся я, что впредь
Кримхильде не придется обид от нас терпеть.
И слова не нарушу: она — сестра моя.*

Но Хагену опять удается уговорить наивного короля, упирая на то, что он, Хаген, сам будет *«за все в ответе»*. И тут ничего нового не происходит и на этот раз:

*Ему поддался Гунтер, обет свой преступил,
И у вдовы отобран тот клад несметный был,
Ключи ж от клада в руки дал Хагену король.*

Получив доступ к кладу, Хаген дождался, когда *«в отъезде были три венценосных брата»*, и *«в Лохгейм на Рейне увез тот клад богатый и утопил, чтоб после воспользоваться им»*.

Далее автор запутывается в изложении событий, связанных с кладом. С одной стороны, он сообщает, что, когда короли вернулись и узнали о тайном похищении его Хагеном, то это вызвало у них такую злость, что тому даже *«двор покинуть на долгий срок пришлось»*, хотя потом *«все ж королями был прощен вассал опальный»*. Но, с другой стороны, он тут же говорит:

*Еще когда им (Хагеном) в реку клад не был погружен,
Друг другу дали клятву три короля и он
Не прикасаться к кладу, покуда жизнь их длится,
И никому не открывать, где он теперь хранится.*

То есть не совсем понятно, были они в стоворе или нет. Но какие могут быть претензии к автору — просто таким образом, как всегда в подобных случаях, складывалась и легенда о кладе нибелунгов, спрятанном на дне Рейна, национального символа Германии. Однако эпос течет дальше, туда, где после очередного оскорбления Кримхильды, пусть даже одним Хагеном, «для вдовы настала печальная пора, всего ее лишили (читатель, обрати внимание на множественное число глагола, обозначающего тех, кто это сделал) — и мужа, и добра, и сердце ей томили обида и кручина». Так заканчивается очередная часть поэмы, за которой, как нетрудно предсказать, должен последовать рассказ о мести Кримхильды Хагену, а, возможно, не только ему, и к чему это в итоге приведет.

Прошло еще 13 лет, которые Кримхильда провела в горести и одиночестве, оплакивая мужа. Казалось, что в ее жизни ничего измениться уже не может, но случилось так, что до овдовевшего владыки гуннов Этцеля (Атиллы) дошли слухи (опять эти слухи!) о живущей на Рейне прекрасной вдове несравненного Зигфрида. Он отправляет в Вормс своего преданного вассала маркграфа Рюдигера, чтобы тот просил от его имени руки красавицы. Братья-короли приняли сватовство благосклонно, один только Хаген был категорически против, сразу почуяв недоброе. Однако Гунтер хотел окончательного примирения с сестрой и дал согласие на этот брак. Кримхильду же уговорил принять предложение захватившего многие земли легендарного короля-воина Рюдигер, обещавший защищать ее от всех врагов. Недолго размышляя, поскольку жажда мести за убийство Зигфрида в ней не ослабевала, Кримхильда согласилась на новое замужество. Попрошавшись холодно с родней, где ей близки были только умершая мать и молодой Гернот, она все такая же прекрасная (проницательный читатель может при желании посчитать, сколько ей приблизительно лет) отправилась в столицу гуннов, где была встречена с величайшим почетом.

Став женой могущественного властителя, Кримхильда завоевала сердца его приближенных своей щедростью и неувядаемой красотой, а когда родила Этцелю сына Ортлиба, то любовь к ней стала всеобщей. Однако при всем благополучии она никогда не забывала о своей главной цели — отомстить обидчикам-бургундцам и прежде всего Хагену. И вот по истечении еще 13 лет (почему-то все периоды значимых действий героини упираются в эту чертову дюжину) она уговаривает нового мужа пригласить в гости братьев со своими вассалами, чтобы все в стране убедились, что она не безродная. Этцель, желая угодить любимой супруге, послал гонцов на Рейн. Гунтер с братьями согласились отправиться к гуннам, преодолев яростное сопротивление Хагена, и с огромной свитой в «десять сотен витязей, а также «девять тысяч слуг и простых бойцов» отправились за Дунай в ставку Этцеля.

Конечно, это даже тогда мало походило на поездку в гости, скорее — на военный поход, что, вероятно, и могло быть на самом деле. Однако не следует забывать, что мы читаем легендарное сказание, созданное спустя почти семь столетий после гибели бургундского королевства, основанное отнюдь не на исторических хрониках, а на поэтическом видении, естественно, весьма далеком от реальности. И здесь, как почти во всех эпических поэмах средневековья, роковым событиям предшествуют божественные знаки: предсказания, вещие сны и т. д. Еще в дороге бургундцам все говорило о том, что их у гуннов ждет гибель. Сначала вещие девы-русалки предупреждают об этом, затем перевозчик отказывается переправить их через Дунай. Но тогда «Хаген, муж бывалый», несмотря на предсказания даже всезнающих сестер-вещуний, что они «едут на гибель, а не на торжество», убивает строптивого перевозчика и на одной

лишь его лодке перевозит все войско на другой берег, *«трудясь до поздна, не покладая рук»* (не важно, как это возможно, хотя автор все-таки несколько упрощает его задачу: лошади у него переплыли широкую реку как-то сами). Впрочем, совсем не понятно, зачем он к явному неудовольствию собратьев сбросил за борт своего же старого капеллана, стоящего *«над утварью церковной»*. Когда же тот не утонул, *«хоть был плохой пловец»* и *«от жестокой смерти его избавил Бог: добрался он до берега и вылез на песок»*, то даже сам Хаген, увидев спасшегося благодаря каким-то высшим силам, *«помрачнел с лица»* и уже ясно представил, что *«всем конец сужден»*. Однако и это не останавливает его, с самого начала выступавшего против поездки. Теперь им движет другой посыл: после переправы, даже предчувствуя неизбежное, он *«в щепы разнес борт челна»*. Когда же его младший брат *«Данкварт, смелый воин»* спрашивает: *«Что ты наделал, брат? На чем же мы поедем, когда на Рейн назад из королевства гуннов нас Гунтер поведет?»* — он скрыл от того, *«что за удел их ждет»*, а только ответил:

*Судно я изломал сейчас,
Чтоб ни один предатель, коль есть такой из нас,
Покинуть не решился товарищей в беде.
Пусть знает: трусу всюду смерть — и в сече, и в воде.*

Таким образом, мы видим, что с этой сцены в какой-то мере меняется тон повествования и художественная окраска главных героев, а описания придворных событий уступают место картинам жестоких битв, которые начинаются почти сразу, как только бургундцы прибывают в столицу гуннов Бехларен.

Сам Этцель и его приближенные, не подозревая о планах Кримхильды, поначалу встретили гостей дружелюбно, но королева, выйдя навстречу родным, поцеловала только младшего брата Гизельхера, а, встретив Хагена, пришла в ярость. Затем же, увидев из окна Хагена во дворе, сидящего на скамье с немногими соратниками, собрала верных воинов, чтобы наконец поквитаться со своим врагом, но тот даже не встал перед ней, а только взял в руки меч Бальмунг, присвоенный им после убийства Зигфрида. Кримхильда заплакала от гнева и унижения, но гунны тогда еще не решились напасть на отважных рыцарей.

Утром следующего дня Хаген *«поднимать с постели бургундцев стал... идти к обедне ранней»*, но повелел вместо богатой праздничной одежды надеть *«иной наряд»* и быть *«во всеоружьи, коль (им) навяжут бой»*. Когда они подошли к храму, то внутрь по приказу того же Хагена (странным, что командует не Гунтер, его вообще как будто нет) не вошли, а встали перед дверьми, поставив щиты у ног. Подошедший с женой Этцель спросил, увидев их в боевом облачении, зачем они пришли в кольчугах, не оскорбил ли их кто-то в его стране. Предусмотрительный Хаген не преминул ответить, что они не оскорблены, а просто в Бургундии есть обычай *«на пир три дня являться в доспехах и с мечами»*. Кримхильда знала, что это ложь, но промолчала, понимая, что, если бы муж узнал о ее намерении, то *«раздору начаться бы... не дал»*.

После церковной службы начались привычные *«воинские игры»*, в которых *«рад показать был каждый, на что способен он»*, и, конечно, там же *«любовались битвою Кримхильда с королем»*. Но постепенно напряжение росло, а когда произошло, вроде, случайно убийство бургундским *«скрипачом-итильманом»*, т. е. певцом-сказителем, прекрасного гуннского рыцаря, чуть было не разгорелась настоящая битва. Чтобы предотвратить ее, Этцель лично вырвал оружие у одного из своих зачинщиков ссоры, *«разогнал буянов»*, сказав, что заставит их *«долг гостеприимства впредь блюсти»*, и пошел в главный зал дворца *«об руку с шурьями»*. Там же, пока Этцель усаживал гостей за стол с богатым угощением, Кримхильда обратилась к подошедшему к ней знаменитому Дитриху Бернскому, потерявшему свое королевство и служившего теперь Этцелю, с просьбой помочь ей отомстить бургундцам. Но тот отказался, сказав,

что между ним и ее родными *«счетов нет»* и что *«мстить им за Зигфрида»* не станет. Его поддержал и прославленный в сказаниях старый Хильдебранд. Но Кримхильда не унялась и уговорила младшего брата мужа Бледеля расправиться с челядью бургундских королей, которая пиновала отдельно, пообещав ему за это земли и золото. Тот напал на почти безоружных слуг, и хотя они сражались с невиданной отвагой, однако все погибли, один только брат Хагена Данкварт, поставленный им охранять их, прорубив себе дорогу мечом, ворвался в главный зал с известием о неслыханной измене.

На этом скрытые намерения главных противников вышли наружу, маски были сброшены, и началась кровавая резня. Цитировать ее подробно не имеет смысла, поскольку это лучше было бы созерцать визуально, чем читать в описании, поэтому вот лишь основные фрагменты дальнейших кровавых событий.

Узнав о гибели своих верных собратьев, Хаген снес голову наследнику королевской четы юному Ортлибу, после чего возврата назад уже быть не могло. Бургундцы позволили выйти из зала только служившим Этцелю, но дружески к ним расположенным Дитриху и Рюдигеру, а затем разгорелся жестокий бой. Так называемые гости перебили семь тысяч гуннов и выбросили их трупы на лестницу (как вообще могло уместиться столько людей, считая обе стороны, пусть даже и в большом зале — автор, видимо, как-то не подумал), а когда в кровавое побоище вступили датчане и саксы, расправились и с ними.

Между тем наступил вечер, и бургундцы предложили перенести сражение во двор, чтобы иметь возможность вырваться за стены замка, но мстительная Кримхильда потребовала за это голову Хагена. Братья пытались ее смягчить, прекратить бессмысленную вражду, но она была непреклонна, да и Этцель не мог теперь оставить убийство сына безнаказанным и приказал поджечь зал. Тогда бургундцы стали тушить пламя кровью (опять же реально все это трудно себе представить, но такова фантазия сказителя, он описывает происходящее так, словно был его свидетелем, хотя всякой гиперболе, даже поэтической должен быть предел).

Наутро Этцель послал в бой остатки своей дружины и вынужденных при всем нежелании исполнить свой вассальный долг Дитриха и Рюдигера. Началась настоящая бойня, где пали обе дружины последних, а у бургундцев в живых остались только Гунтер и Хаген. Дитрих, потрясенный потерей ближайшего друга Рюдигера и всех своих верных воинов, но все равно не желая проливать кровь тех, кто не были его прямыми врагами и поневоле попали в ловушку, предложил им сдаться и обещал *«лично доставить на Рейн»*. На это непреклонный Хаген опять-таки ответил отказом, гордо заявив:

*Не тратьте время даром,
Здесь не возьмете пленных вы с Хильдебрандом старым —
Постигнет нас бесчестье, коль разнесется слух,
Что убоялись мы врагов, причем всего лишь двух.*

В последовавшем после этих слов неотвратимом поединке Дитрих с огромным трудом одолел одного за другим бургундских героев, которые бились мужественно до конца, но вынуждены были сдаться, поскольку, дает нам автор (подчеркиваю — без иронии), обоих «усталость доконала». После этого они были отправлены *«в темницу»*, где Кримхильда *«приказала держать их врозь»*, Дитрих же удалился, *«взяв с королевы слово, что пленных пощадят»*. Однако она не собиралась его исполнять и, явившись к Хагену в тюрьму, потребовала, чтобы он сказал ей, куда скрыл подаренный ей Зигфридом клад нибелунгов:

*Верните то, что взяли вы у меня когд-то,
А не вернете — я велю казнить и вас, и брата».*

Но Хаген и здесь, находясь в безвыходном положении, не собирается ей уступать. Более того, он теперь, не надеясь на силу воли всегда колеблющегося Гунтера, хочет остаться единственным, кто знает местонахождение клада, чтобы сохранить его для страны, и бесстрашно отвечает ей:

*Не след меня стращать.
Поклялся вашим братьям о кладе я молчать,
Покамест не узнаю, что умерли все трое,
И где он — этого я вам до гроба не открою.*

Кримхильда не заставила себя ждать и «обезглавить брата велела сей же час», чтобы вернуться к Хагену, «отрубленную голову (не кого-нибудь, а родного брата!) влача за шелк кудрей». Тому только этого и было нужно, он с победным вызовом объявил ей:

*Напрасно ты ликуешь, что верх взяла в борьбе.
Знай, я поставил на своем благодаря тебе.
Погиб державный Гунтер, король моей страны.
Млад Гизельхер и Гернот врагами сражены.
Где клад — про это знаем лишь я да Царь Небес.
Его ты, ведьма, не найдешь — он навсегда исчез.*

Что теперь ей, обезумевшей и не способной остановиться в гневе, оставалось делать, как не идти до конца:

*Из ножен королевой был извлечен клинок,
И пленник беззащитный ей помешать не смог.
С плеч голову Кримхильда мечом снесла ему.*

Казалось бы, наконец справедливость восторжествовала: месть Кримхильды обидчику-интригану Хагену за подлое убийство Зигфрида и похищение его дара — клада нибелунгов свершена, однако автор при этом не оправдывает героиню, более того, он даже меняет свои оценки главных персонажей. У него ни честный Дитрих, ни даже собственный ее муж не одобряют такой дикой жестокости:

*Увы! — воскликнул Этцель с горячими слезами. —
Убит рукою женской храбрейший меж мужами,
Превосходил отвагой он всех, кто носит щит,
И смерть его, хоть он мой враг, мне совесть тяготит.*

А образец подлинного рыцарства легендарный Хильдебранд, герой предшествующих сказаний, участник в прошлом многих сражений, просто не смог выдержать того, что женщина, пусть и королева, посмела убить безоружного, связанного путами воина:

*Старик, пылая гневом, к Кримхильде подскочил.
Мечом своим тяжелым взмахнул он что есть сил.
Она затрепетала, издав короткий крик,
Но это ей не помогло — удар ее настиг.
Жену владыки гуннов он надвое рассек.*

На этом автор наконец завершает свой налитанный кровью рассказ, не обойдясь, естественно, без по-детски наивной, однако претендующей на извечную мудрость сентенции, выраженной в трех предложениях:

*Кто обречен был смерти, тот смерти не избег.
Бесстрашнейшим и лучшим досталась смерть в удел.
За радость испокон веков страданием платит мир.*

Ничего не скажешь — мысли глубокие, хотя и носят присущий всякому беспокойному времени фаталистический характер. Однако что же мы имеем в итоге? А имеем мы произведение, корнями уходящее в прошлое с элементами языческой мифологии, овеванной фантастическими элементами, но уже отражающее новую, феодальную реальность, где род и племя постепенно заменяются семьей и складывается твердый кодекс сеньориально-вассальных отношений. Это смешение подтекста во многом и определяет поступки главных героев эпоса, где конфликт, а в данном случае предмет ссоры двух королей, диктуется как сказочными скандинавскими истоками Зигфрида (Сигурда) и его отношений с Брюнхильдой (волшебницей-валькирией), так и в новых реальных условиях, где стоит вопрос о том, является ли Зигфрид вассалом Гунтера, из-за чего собственно и возникает конфликт. При этом нельзя не заметить, что религиозные мотивы почти не затронуты. Да и какое здесь может быть призывающее к смирению христианство, когда даже женские образы еще до того суровы, что их трудно представить наделенными материнскими чувствами. Кстати, об их бургундских сыновьях упоминается только однажды. О чувствах вообще речи быть не может: разве неприступную, суровую Брюнхильду, вышедшую из древних сказаний как дева-воительница, можно представить в роли подруги, а тем более ласковой матери? Это скорее легендарный тип из времен матриархата и амазонок, случайно оказавшийся в декорациях куртуазного рыцарского романа.

Прекрасная в начале эпоса Кримхильда, вроде, совсем иная. Ей чуждо ратное дело, она наделена даром предвидения, беспокоится о своем муже и в этом беспокойстве даже поддается на уловку коварного Хагена, выдавая секрет его уязвимого места. Узнав о смерти супруга, Кримхильда переживает не как скованная этикетом придворная дама — она просто по-бабьи «застонала, кляня судьбу свою». Но при этом в мрачном гуннском стане, в суровом каменном пиршественном зале дворца, залитом кровью, мы видим не убитую горем женщину, а мстительную фурию. Что привело ее к такой не присущей нежному полу жестокости, что даже верность Зигфриду не может оправдать безумия, с которым она расправляется с братьями и Хагеном, в результате чего погибает и сама? Ответа на этот вопрос в тексте поэмы мы не найдем, автор еще далек от того, чтобы показать внутренние переживания своих героев, эволюцию их характеров — его внимание сосредоточено лишь на том, как бы проще, но при этом эмоционально донести до слушателя внешний сюжет. Так, во 2-й части Кримхильда без какой-то мотивировки автора предстает перед нами совсем иной, нежели вначале, а ее соперница Брюнхильда вообще исчезает из повествования.

Что касается мужских образов, то особое место в поэме занимает Хаген. Он, пожалуй, самый яркий пример вассального служения своему сеньору и в еще большей мере его супруге. Для него ничего больше не существует, во всяком случае в иных ипостасях мы его не видим. Находясь не один год в свите короля, он возненавидел Зигфрида, появившегося ниоткуда, и, ревнуя того из-за возникшей близости к Гунтеру, старался любыми путями разорвать их складывающуюся дружбу. Он считал Зигфрида выскочкой, заслужившим с помощью волшебства симпатии сеньора, которому сам он служит со всей страстью изначально. Ненависть настолько переполняет его, что, не считаясь с рыцарской честью и достоинством, он, не отваживаясь на открытое противостояние, что было принято и объяснимо, решил заманить того в ловушку и коварно лишить жизни. Более того, и короля, кого тоже трудно при этом назвать благород-

ным, он сделал соучастником бесстыдного действия, соблазнив несметными богатствами клада нибелунгов и новыми землями.

Однако во 2-й части поэмы мы видим как бы другого Хагена. Отправляясь к гуннам, уже предчувствуя недоброе в приглашении Кримхильды, которое только усиливается после всех предсказаний, он, несмотря на то, что было бы разумным вернуться в Вормс, разбивает челнок, на котором они приплыли в недружественную страну, чтобы его соплеменники не могли опозорить себя трусливым бегством. Затем он мужественно бьется с превосходящими силами противников и, попав в плен, отказывается выдать Кримхильде тайну клада, пока жив могущий по слабости это сделать его сеньор. Он гордо принимает смерть как настоящий рыцарь, и этим вырастает в легендарную фигуру хотя и злодея, но злодея в какой-то степени героического. Честь бургундских королей ему оказывается дороже их брэнной жизни, как и своей собственной.

Единственным откровенно положительным из главных героев в конце концов остается ничем не запятнавший своей чести и достоинства прямодушный и благородный Зигфрид, ставший для немцев символом, в котором воплотились лучшие национальные черты. Конечно, в этом отражается особенность немецкого же сентиментального мистицизма, как и легенда об императоре Фридрихе Барбароссе, который не мог просто случайно погибнуть и исчезнуть. По сложившейся легенде он временно покоится *«в недрах одной горы... со свитой вооруженной»*. И этот тоже ставший мифологическим для нации герой *«бодро встанет в нужный час, когда потребует слава»*, как иронически передает эту сентиментальную выдумку Гейне в поэме «Германия. Зимняя сказка».

Подводя итог, позволю себе выразить спорное мнение, что разбираемая нами поэма при всей своей содержательности и достижениях в области поэтической техники уступает, по моему, подобным произведениям, сложившимся в это же время во Франции и Испании. В ней будто слышны отголоски традиционного бюргерского немецкого характера с его прямолинейной тяжеловесностью, нашедшей отражение в темной, лишенной изящества архитектуре и мало интересных по содержанию, весьма далеких от живой жизни операх Вагнера, созданных на те же легендарные сюжеты. Да простит меня читатель, но при всем вагнеровском новаторстве и совершенстве музыки мне лично трудно слушать ее до конца. Это, естественно, никак не умаляет великую немецкую культуру, идущую не столько от этих корней, сколько от глубинного народного творчества. Хотя, если рассуждать объективно, рассматриваемый нами эпос тоже идет в какой-то степени от него.

3

«Песнь о Роланде», первая редакция которой была сделана в XI в., повествует о небольшом фрагменте, в общем, неудачной войны Карла Великого в Испании, когда на обратном пути при переходе Пиренейских перевалов баски (отмечу — христиане), мстя за разрушение франкскими войсками Памплоны, 15 августа 778 г. перебили их арьергард. Ко времени создания поэмы эти реальные события приобретают, естественно, несколько иной характер, поскольку в обстановке частых столкновений с испанскими маврами оживает идея «священной войны» против мусульман, особенно на фоне подготовки Первого крестового похода. Эта идея красной нитью проходит через всю «Песнь». С самого начала мы видим властителей обеих стран, совершенно разных и по внешнему облику, и по внутреннему содержанию. С одной стороны, Карл — мудрый, увенчанный сединами величавый старец, который после того, как *«провоевал семь лет в стране испанской»*, чего на самом деле не было, распространяя истинную веру, остановился под стенами не взятой им еще Сарагосы. С другой — коварный *«Марсилиий-нехрист»*, который *«там царит всевластно, чтит Магомета»*, но при этом, что уже предопределено заранее, *«не уйдет он от господней кары»*.

Действие поэмы разворачивается последовательно, в определенный временной отрезок. Начинается повествование в городе Сарагосе и под его стенами. Царь Марсиль, собрав своих герцогов и графов, говорит им:

*Узнайте, господа, о нашем горе:
Карл-император нам грозит разгромом.
Пришел из милой Франции он с войском.
А у меня нет силы для отпора,
И не хватает мне людей для боя.*

При этом мы сразу можем заметить некоторое несоответствие логике в изложении автором материала. Так, Марсиль, враг Франции, называет ее «милой», затем он же жалуется своим приближенным, что у него нет войска, хотя только «он прилег на мраморное ложе», как тут же его окружают «мавры: тысяч двадцать их и больше». Ну, это так, к слову. Идем дальше.

Марсиль просит совета, как им всем избежать «смерти и позора», поскольку Карл требует от них или принять христианство, или погибнуть. Подданные, естественно, подавлены и молчат, однако, как обычно в таких рассказах, должен найтись идеальный герой, спасающий всех. Таким героем выступает Бланкандрен, который «блистал умом» и одновременно «на поле битвы был боец лихой». Он советует Марсилию послать к Карлу послов с богатыми дарами со следующим предложением: если французы покинут их страну и вернуться в Ахен, то «в Михайлов день святой» сам мавританский царь придет туда вместе со всем своим окружением и примет «завет Христов», став Карлу отныне «честным слугой». Он уверен, что доверчивые французы «лагерь снимут, во Францию уйдут, в свой край родимый, и разбредутся по родным жилищам», а когда обещанные сроки прибытия мавров в столицу врага для принятия новой веры минут, Карл о них «словечка не услышит». Он, конечно, «горяч и в гневе лют», и «с плеч голову заложникам он снимет, но лучшие уж им головы лишиться, чем потерять нам край испанский милый, да горе мыкать, как бездомным нищим». Совет принят, и Марсиль с этим отправляет послов в стан Карла.

Далее автор переносит действие в лагерь французов. Выслушав послов противника, Карл советуется со своими «тысячью баронов», среди которых «граф Роланд с могучим Оливьером» и тут же «меж ними был **изменник** Ганелон». Так автор сразу выделяет главных героев эпоса, уже косвенно давая им характеристику, которую подтвердится в ходе дальнейшего повествования. Карл находится «в сомнении великом», он не знает «насколько маврам можно доверять». Роланд изначально не принимает предложения Марсили, напоминая, что тот не единожды таким образом обманывал их и даже казнил франкских послов. Он считает, что надо вести «рать на Сарагосу-крепость» и «бить арабов без пощады». Карл в раздумьях «головой поник, мнет бороду и теребит усы, племяннику ответить не спешит». И тут при общем молчании баронов поднимается Ганелон и «королю бесстрашно говорит», чтобы тот не слушался Роланда, поскольку «он кичлив», и надо заключить мир с Марсилием, который готов как вассал вложить им в руки Испанию и «в нашу с вами веру перейти». Его поддерживает седовласый Немон Баварский, «самый славный при дворе вассал»:

*Он молвит королю: «Разумен граф.
Благой совет он подал вам сейчас.
Не надо просьбу мавра отвергать.
Войну король Марсиль проиграл...
Пощады просит ныне он у вас,
И вам ему грешно ее не дать...
Великую войну кончать пора.*

При этих словах *«французы восклицают: «Герцог прав!»* Раздается как призыв к действию клич *«Аой!»*, который венчает большинство строф героического эпоса. Карл одобряет предложение своих соратников и спрашивает, кого послать к Марсилию, чтобы передать его согласие на условия, выдвинутые маврами. Первым, естественно, откликнулся бесстрашный Роланд, всегда готовый служить родине и королю. Но Оливье, менее подверженный эмоциям, не считает это разумным, указывая, что *«надменный нрав»* друга может привести только к ссоре. Он предлагает себя в качестве посла, хотя тоже понимает, с каким риском для жизни это связано. Карл отвергает их обоих, и, когда повторно спрашивает, *«кто быть послом к Марсилию достоин»*, тут-то между двумя главными героями эпоса Роландом и его отчимом Ганелоном возникает конфликт, который во многом предопределяет дальнейший ход действия. Роланд, как явствует из текста, без какой-либо задней мысли предлагает послать послом Ганелона, считая, что *«он на это годен»* и лучше никого не найти, с чем соглашается Карл и все французы. В ответ на это Ганелон, который прекрасно понимает, чем это ему грозит во вражеском стане, затевает перебранку с Роландом:

*Безумец злобный,
Известно всем и так, что я — твой отчим.
Из-за тебя к Марсилию я послан,
Но коль вернуться мне господь поможет,
Тебе за все воздам я так жестоко,
Что будешь ты меня до смерти помнить.*

Роланд не менее жестко отвергает обвинение Ганелона в том, что он сознательно его «подставляет»:

*С ума свела вас гордость:
Все знают, что угрозы мне не страшны.
Кто всех мудрей, тот быть послом и должен.*

Более того, он готов заменить Ганелона, *«коль Карл позволит»*. Ссора доходит до апогея, пока Карл не прекращает ее приказом последнему *«ехать, раз я повелел»*. Тот *«исполнить волю»* короля готов, но в заключение бросает Роланду:

*Знай, я недруг твой.
Ты виноват, что избран я послом.*

Не отказываясь принять королевские *«жезл с перчаткой»* и отправиться, возможно, на смерть к коварным маврам, поскольку сознает, что *«кто послан к ним, тому возврата нет»*, Ганелон, отнюдь не трус, при всех не скрывает от короля своих чувств и намерений:

*Роланд всему виной.
Он будет ненавистен мне по гроб,
Я враг и Оливье, с кем дружит он,
И пэрам вашим, любящим его.
Бросаю им при вас я вызов свой.*

В этой сцене уже проявляется противоречивость вассального служения Ганелона Карлу. С одной стороны, он готов исполнить его приказ ценою жизни, а с другой — любыми способами

отомстить его ближайшим сподвижникам, не задумываясь, к чему это может привести. Автор вообще не показывает нам классического злодея. Вот в самом начале ссоры портрет Ганелона:

*Лицом он горд, сверкают ярко очи,
Широкий в бедрах стан на диво строен.
Граф так хорош, что пэры глаз не сводят.*

Помимо прекрасной внешности он независим, не строит каких-либо козней, не пытается слукавить, чтобы остаться в стороне во время войны. Напротив, он предельно откровенен и не страшится открыть свои планы сеньору, которому он беспрекословно подчиняется, но не собирается при этом служить даже ближайшим его вассалам. Причины взаимной ненависти Роланда и Ганелона не указаны, только какие-то намеки, но, вероятно, это не имеет значения для автора, во всяком случае для утверждения главной идеи всего повествования. Он использует только ее отголоски для завязки действия, где героям предстоит раскрыться целиком. А пока по сюжету Ганелону следует отправиться в стан Марсилия, не зная, что его там ожидает. Вот как провожают его ближайшие соратники, пришедшие с ним сражаться за родину и короля:

*Вкруг рыцари стоят в слезах, в тоске.
Все молвят: «Граф, послали вас на смерть.
Давно вы состоите при дворе.
Считают вас бароном славным здесь.
Того, кто вас послом избрать посмел,
Сам Карл не защитит, не минет месть.
Вас граф Роланд был должен поберечь:
Ведь родом вы столь знатный человек.
Мы все поедем, граф, за вами вслед.*

Но Ганелон проявляет благородство, он отказывает сподвижникам в просьбе сопровождать и защищать его, считая, что «погибнуть лучше одному, чем всем»,

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.