

ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННОГО НАСЛЕДИЯ АННЕНСКОГО

ВЛАДИМИР ГИТИН

Публикуемая ниже лекция Иннокентия Федоровича Анненского с разбором трагедии Эсхила *Семеро против Фив* и переводы, приложенные к ней, являются частью его “Лекций по античной литературе”, читанных им на Высших Женских Историко-литературных и Юридических курсах Н. П. Раева (открылись в Петербурге в 1906 г.), где Анненский с осени 1908 г. читал античную литературу, первый год — греческую драму, а второй — греческий эпос (Ф. Зелинский, *Иннокентий Федорович Анненский*, “Аполлон” 1910, № 4, отд. хроники, с. 1). Лекции эти были отпечатаны литографическим способом в 1911 г. (уже после смерти Анненского), вероятно, в качестве ‘внутреннего’ издания для пользования слушательницами курсов. Их объем — 19 печатных листов, каждый подписан директором курсов. О тираже, т. о., говорить не приходится; сколько было отпечатано экземпляров, неизвестно: “Один экземпляр литографированного издания этого труда хранится в Научной библиотеке им. Горького Ленинградского гос. университета, другой — в библиотеке Института мировой литературы АН СССР” (А. В. Гречишkin, Р. Д. Тиманчик, *Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях*, в кн. “Памятники культуры. Новые открытия. 1981”, Л., Наука, 1983, с. 145).

Один из экземпляров “Лекций” находится на Западе. Копия с него предоставлена была мне автором книги об Иннокентии Анненском, проф. Всеволодом Михайловичем Сечкаревым,

которому я и выражаю самую искреннюю признательность за
позволение их напечатать.

“Лекции” были изданы, вероятно, по конспектам Анненского, которые он писал, готовясь к курсу (Ф. Зелинский, указ. соч., с. 2-3). Вместе с тем, возможно, что сюда могли частично попасть вкрапления из записей слушательниц: читал Анненский очень медленно (Ф. Зелинский, выдающийся античник и коллега Анненского по Курсам, называл его “художником медлительной речи”, с явным намеком на стихотворение Бальмонта “Я — изысканность русской медлительной речи”, анализированное Анненским в статье “Бальмонт-лирик”) и потому записывать за ним было не трудно. С другой стороны, есть места, которые показывают, что при составлении “Лекций” издатели пользовались уже опубликованными текстами Анненского, в частности, при сличении цитат и некоторых переводов. Так, например, слова Этеокла, обращенные к хору, в тексте анализа эсхиловской трагедии, прерываются ремаркой лектора, которая целиком совпадает с текстом из статьи Анненского “Античная трагедия”, многие страницы которой как раз посвящены Эсхилу (“Мир божий” 1902, ноябрь, с. 28).

Публикуемые переводы должны быть оговорены отдельно. Переводы из Эсхила Анненский приготовил специально для своих слушательниц (о чем он сам упоминает), которые в большинстве своем греческого не знали (на курсах греческий не преподавался, а латынь, хотя и была включена в программу, но была предметом необязательным). Однако это было не единственной причиной. *Семеро против Фив*, наименее популярная из эсхиловских трагедий в России, переводилась всего два раза. Первый раз, в отрывках, в 1825 г. А. Мерзляковым (*Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев*, 2 ч., М. 1825), второй раз в 1887 г. прозаический перевод был сделан Аппельродом (*Семеро против Фив*, пер. Аппельрода, М. 1887). Качество перевода, безусловно, не могло удовлетворить такого тонкого знатока и интерпретатора греческих текстов, каким был Анненский. Кроме того, самый характер переводов у Анненского находится в прямой зависимости от его интерпретации. С этим же связан и выбор переводимых отрывков.

Что касается приводимых здесь переводов из “Умоляющих” Еврипида, трагедии, целиком переведенной Анненским для его

издания полного Еврипида, следует отметить следующее. Первый том *Театра Еврипида* вышел в 1906 г. (с включением "Алкесты", "Медеи", "Ипполита", "Геракла", "Иона" и "Киклопа"). Остальные пьесы подготовлялись Анненским к печати в том же издательстве "Просвещение" (издание планировалось в 3 томах). Окончание всех переводов постоянно откладывалось в связи с разного рода делами (статьи, выступления, участие в "Аполлоне" и т. д.), затягивающими работу над Еврипиодом. Анненский умер, так и не успев подготовить к печати второго тома. Сразу же после его смерти неизвестно было даже, закончил ли он все переводы. Ср. в некрологе Варнеке, античника и человека, близкого к Анненскому: "Все эти неожиданно возникавшие проекты задерживали хоть на время осуществление главной задачи — окончание переводов всех трагедий Еврипида, что и до сих пор осталось неосуществленным. Переведено было И. Ф. Анненским гораздо больше тех пьес, которые вошли в первый том изданного им *Театра Еврипида* (Журнал Министерства Народного Просвещения 1910, март, с. 41). Однако уже в 1916 г. вышел первый том трагедий Еврипида в переводе Анненского. Новое издание было возобновлено изд-вом братьев М. и С. Сабашниковых, редакторская работа поручена была Ф. Зелинскому. Должно было выйти 5 тт., из которых только три увидели свет (1916, 1917, 1921). Тексты оставшихся переводов были приведены в порядок невесткой Анненского, О. П. Хмара-Борщевской; см. в ее письме к В. В. Розанову: "... за два почти года внимательного и настойчивого труда наконец привела в порядок и подготовила к печати 12 переведенных им трагедий, с большими статьями к каждой" (*Еврипид. Драмы*, М. 1917, т. 2, с. XI).

Зелинский разместил все пьесы в пяти томах в алфавитном порядке и, таким образом, трагедия "Умоляющие" (ей Зелинский дал название "Просительницы" — см. объяснения по этому поводу в упомянутом выше издании Еврипида, с. XII-XIII) должна войти в четвертый том, который так никогда и не вышел. Всего опубликовано было при жизни Анненского и после его смерти Зелинским 16 трагедий; две трагедии, "Умоляющие" и "Троянки", никогда не публиковались. Когда в 1969 г. вышел наконец полный перевод всех трагедий на русский язык, эти две последние даны были в переводе С. Шервинского. Комментатор этого издания, В. Ярхо, крупнейший специалист по Эсхилу в Советском Союзе, прямо считает их

утерянными: "Две трагедии — "Просительницы" и "Троянки" — так и не увидели света, а рукопись Иннокентия Анненского, по-видимому, утеряна" (Еврипид, Трагедии, М., Художественная литература, 1969, т. 1, с. 596).

Между тем рукопись перевода "Умоляющих" не утеряна. В 1975 г., в Москве, была устроена выставка "Издания М. и С. Сабашниковых", на которой выставлялись материалы из архива Сабашниковых (хранится в отделе рукописей ГБЛ, ф. 261); среди них была и рукопись "Умоляющих": "Еврипид, Умоляющие, Трагедия. Перевод Иннокентия Федоровича Анненского с древнегреческого языка (1894-1908). Рукою И. Ф. Анненского, с подписью, 81 лл., наборный экземпляр для невышедшего в печати издания: Еврипид, Театр Еврипида, т. 4 (Памятники мировой литературы. Античные писатели). Ф. 261.10.16" ("Издания М. и С. Сабашниковых" Каталог выставки, М. 1975, с. 41).

Несколько слов о характере самой лекции и переводов. Анненский был блестящим знатоком античной драмы, но в лекциях, адресованных широкому кругу слушателей без специальной подготовки, весь аппарат филологического изучения текста им обычно прятался. Зато в его интерпретациях очевидны следы его собственной эстетической системы: прочтение текста как интеллектуальное вчувствование: "Дело в том, что я намерен говорить не о том, что подлежит исследованию и подсчету, а о том, что я пережил, вдумываясь в речи героев и стараясь уловить за ними идеиную и этическую сущность" ("Трагедия Ипполита и Федры", Журнал Министерства Народного Просвещения, 1903, ноябрь, с. 350). Так, уже вводное замечание по поводу эсхиловской трагедии ("...Семеро была для древних 'драмой, полной Арея' (...), но для нас это главным образом трагедия Лабдакизма") отражает основной эстетический принцип Анненского о 'чтении-творчестве', в котором каждая историческая эпоха открывает для себя произведения искусства, делая его тем самым вечным: "Итак, значит, символы, т. е. истинная поэзия Гомера, погибли? О нет, это значит только, что мы читаем в старых строчках нового Гомера, и 'нового', может быть, в смысле разновидности 'вечного'" ("Что такое поэзия?" в кн.: Книги отражений. М., Наука, 1979, с. 204). Представление Анненского о 'вечном' — динамично, и при-внесение субъективного момента, настаивание на 'интимной' связи читателя с текстом, имеет, по существу, историческую

основу. Самый этот субъективный момент видится Анненскому как историческая категория (ср. его излюбленную формулу “наше Я”): “Я пишу здесь только о том, что все знают и только о тех, которые всем нам близки. Я отражаю то же, что и вы” (из предисловия ко *Второй книге отражений*).

Пути его интеллектуального вчувствования в текст можно обозначить как психологизацию мысли, ее переживание. Психологический анализ характеров в эсхиловской трагедии Анненский возводит к исторической реальности сознания их автора: “И теперь на большем расстоянии поэт мог пережить отраженно уже не философски обоснованный пафос побежденных и религиозно-просветленную славу победителей, а весь ужас и все отчаянье, на почве которых выросли гениальное высокомерие и дерзкий вызов Фемистокла”. Параллель характеров Этеокла и Полиника с историческим характером Фемистокла (см. в тексте лекции) довольно вскользь была намечена уже Бергком (T. Bergk, *Griechische Literaturgeschichte*, b. III, Berlin, 1884, 299). Но для Анненского самая характеристика исторического Фемистокла, данная в категориях дуалистических и несомненно близких к психологическим концепциям Достоевского (которому Анненский в том смысле очень близок) — лишь одна из деталей психологического метода истолкования характеров в трагедии. Самые термины, в которых мысль Анненского о “фамильной физиономии Лабдакидов” в трагедии Эсхила получила свое развитие, безошибочно ассоциируются не только с Достоевским (категория ‘лабдакизм’ едва ли не соответствует категории Достоевского ‘карамазовщина’), но и с его собственными психологическими символами-концептами (ср. в лекции: “И точно, Демон действовал различно — в среде Танталидов, этих скорее мечтателей, людей надтреснутой воли и раскаяния (Агамемнон, Орест, даже Эгисф), и среди диких Лабдакидов”).

К методам психологической трактовки относится у Анненского уже самая мысль о том, что в истории греческой трагедии Семеро открывают новый жанр, жанр портрета, особенно же последующее истолкование характеров трагедии в терминах ‘внутреннего’ и ‘внешнего’ человека, стоящая в связи с его интерпретациями гоголевских текстов (см. статьи *Портрет*, *Эстетика “Мертвых душ” и ее наследье*). Сюда же можно отнести и тенденцию Анненского к психологическим моти-

вировкам как аргументации в споре о непринадлежности Эсхилу последней сцены (см. прим. 5 и 6).

Вместе с тем, необходимо отметить, что Анненский, как всегда в своих анализах, дает не только истолкование художественного текста, но и стремится найти его конструктивные художественные приемы (предшествуя в этом смысле позднейшей технике школы формалистов), показывающие, как “сделано” художественное произведение. В разборе эсхиловской трагедии — это отмеченный Анненским прием “треугольников” в “сцене девизов”.

Характерно для эстетических воззрений Анненского и введение в анализ эсхиловской трагедии сопоставления со сценой из “Умоляющих” Еврипида и даже с фрагментом из Дантовского “Ада”. В рамках эстетических его интересует не столько возможность влияний, в связи с которыми филологи обычно рассматривают самый вопрос о заимствовании последней сцены (Софокл, “Финикиянки” Еврипида), сколько генезис произведения, отражение трагедии Эсхила в позднейших художественных текстах.

Публикуемые ниже переводы Анненского — из Эсхила и Еврипида — неизвестны читателю. Не касаясь вопроса о них в подробностях (это дело специалистов и не в предисловии), укажем лишь на некоторые общие особенности перевода из Эсхила. Свое понимание языка и стиля Эсхила Анненский изложил в статье “Античная трагедия”: “Действительно, лишите эти слова крылатых коней поэзии, и они будут казаться неповоротливыми, бессмысленными и даже смешными, а их тяжелые, звонкие и громоздкие доспехи потеряют всякое обаяние величавой красоты” (с. 35). Такое понимание может дать читателю представление о мотивировках для поэтического языка, которым пользуется Анненский, чтобы воссоздать эсхиловский текст. Вместе с тем, м. б. еще важнее указать на то, что воссоздавая этот текст, Анненский часто вводил его в русло устойчивых для русской культуры моделей. Так, в мелосе фиванского хора часто слышны отголоски *Слова*: от каких-то даже текстовых совпадений (ср.: “Оси кричат у них... тяжко осям” и в *Слове*: “Кричат телеги в полуночи”) до смутно улавливаемого образно-мелодического рисунка, напоминающего ритмические картины повествования в *Слове* (“Топот — сандали скрипят по земле — Крики летят и отзы-

вается поле"). Вместе с тем, многие места в переводе родственны тому типу поэтической речи самого Анненского, которая с наибольшей яркостью нашла себе воплощение в его законченной двумя годами раньше (1906) лирической трагедии *Фамира-кифарэд*. Такие, например, строки, как "Венцов и вулей моленья сольем мы" кажутся прямо взятыми из этой трагедии.

Характер переводов у Анненского стоит в прямой связи с его интерпретациями. Приведем только один пример. В речи Антигоны (приложение III), в 10 строке Анненским выпущен целый риторический период; ср. в пер. С. Шервинского.

Так выстрадай же, сердце, все, что выстрадал
Умерший. Ты живешь — так для него живи.

Ближайшей причиной такого пропуска, как это совершенно очевидно для тех, кто прочитает разбор трагедии, является несовместимость для Анненского этой риторики с характером Антигоны, который видится ему у Эсхила. Учитывая то, что перевод не предназначался для печати, а скорее для иллюстративного ознакомления слушательниц с трагедией, Анненский мог позволить себе эту 'вольность' в опущении детали, дорожа впечатлением от целого. В соответствии со своей интерпретацией Антигоны дает Анненский и перевод четвертой строки из ее речи:

И к черту все опасности.

Это подчеркнуто просторечный стиль, с резко выраженной эмоциональностью 'досады'. В целом язык Антигоны опрошен Анненским, умышленно выдержан в тоне психологической цельности 'независимого' характера. Интересен в этом смысле его перевод 14-16 строк, вызывающих споры у филологов:

и земли
За пазухой я наношу могильной,
А мертвого прикрою.

ср. у С. Шервинского:

Сама тончайшей тканью труп окутаю
Сама в земле укрою.

у Шервинского истолкование этого места другое: у него тканью окутывается труп. Существует иное толкование: Антигона говорит, что будет носить землю в складках своей одежды; на этом основании заключительная сцена у Эсхила связывалась с влиянием Софокла; см. утверждение Виламовица о том, что Антигона, которая носит землю в своей одежде, есть выдумка Софокла, этого не было в эпической традиции (U. Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos*, Berlin 1914, 92). Анненский стоит ближе к последнему прочтению текста в этом месте, однако у него сказано: “за пазухой”, что является скорее ‘фразеологической вольностью’. Вместе с тем мотивировки такой вольности интересны в связи с поэтикой самого Анненского и проясняют принципы перевода, которыми он руководствуется: для него важна не буквальная предметность, но скорее такая ее интерпретация (“фразеологизм” надо понимать как развеществление предмета), при которой эта предметность служит выражением психологической реальности.

Давая переводы из Эсхила, Анненский не везде соблюдает принятое деление текста. Особенно это относится к мелосу хора на приложение I, которому предшествует ремарка переводчика “Заметьте разрозненность представлений”, являющаяся мотивировкой для последующей разбивки текста на нумерованные фрагменты. Цель Анненского здесь — выделить разнообразие интонаций и связанную с ними образность в слитной массе целого. Поэтому он пренебрегает здесь традиционным разделением (мы дали его в квадратных скобках).

И. Ф. АННЕНСКИЙ

СЕМЕРО ПРОТИВ ФИВ

По возвращении из Сицилии после постановки “Персов”, Эсхил поставил на Афинскую сцену свою Фиванскую тетралогию, из которой мы имеем лишь третью драму. Название ее выписано выше.¹ Итак, мы можем судить о трилогическом составе эсхилловских произведений не только по сохранившейся до нашего времени цельной трилогии “Орестея”, но и потому, что случайность сберегла нам первую, вторую и третью драму трех разных трилогий. Первая драма фиванской тетралогии называлась “Лай”, вторая — “Эдип”, третья “Семеро”, и наконец сатиры разыгрывали “Сфинкса”: сатировская драма, по-видимому, примыкала к первой драме, так же, как мы увидим это далее было и в “Орестее”, при том связанная со всей трилогией лишь на почве мифа, а не драматическими условиями развития сюжета. В первой трагедии разыгрывалась история Эдипа до его преступления, во второй изображалось раскрытие самого преступления (женитьбы на матери и убийства отца, которое предшествовало этой женитьбе), затем Эдип ослеплял себя и проклинал сыновей. Трагедия, которой мы сейчас занимаемся, примыкала как раз к последнему эпизоду. Ужас ее был непосредственным следствием отцовских проклятий. О способе трактовки Эдипова мифа у Эсхила мы можем только гадать. Едва ли древность, которая знала обоих Эдипов, и Софокловского и созданного Эсхилом, не более ценила разработку младшего трагика. Выше я уже поминал о том, какой новый ужас в Эдиповом мифе принадлежит творчеству — и даже глубже — замыслу Эсхила.² Но обрисован ли был у этого трагика Эдип так же тонко и индивидуально, как у автора трех трагедий из легенды Лабдакидов (Софокла), сказать наверное мы не можем. Сомнительно, если судить по тому, как обрисованы в “Семерых” другие Лабдакиды.

Трагедия “Семеро” была для древних “драмой полной Арея” (Аристофан),³ но для нас это — главным образом трагедия *Лабдакизма*. Именно в ней Эсхил показал несравненное искусство запечатлять *фамильные черты*, чертить индивидуальные силуэты на фоне семейной общности, фамильного типа. Но об этом ниже. Рассмотрим сначала содержание самой драмы в связи с отрывками (см. приложения к этому разбору).

“Семеро” есть драма лишь наполовину лирическая. Но диалог все же занимает в ней преобладающее значение. С обычным мастерством Эсхил и здесь дает не только колоритный, художественно замыщенный хор, но и хор, так сказать, индивидуальный, хор, как один из персонажей трагедии. Затем лиризм “Семерых” отмечен одною очень интересной чертой, которая не повторяется в других сохранившихся пьесах его репертуара.

Из первой лирической сцены вы знакомитесь с тем, что происходит за пределами театра (см. приложение I). Женский хор выбран и не без тонкого художественного расчета: во-первых, женщины своей восприимчивостью, нежностью и беззащитностью лучше могут передать ужас осады, во-вторых, к Этеоклу возникает превосходный контраст. Какой получается фон для этого чисто мужского характера! Пафос женского хора “Семерых”, впрочем, был и помимо концепции Эсхила разработан лирическою Коринною.⁴

Пьеса открывалась речью Этеокла к гражданам. Царь призывал их мужественно отразить предстоящее нападение. Вестник (разведчик) передавал известие, что штурм готовится со всех сторон, и что речь у врагов идет уже о распределении ворот. Этот человек, между прочим, сообщал и ставшую впоследствии классической во французской поэзии клятву аргосцев, когда, заключая страшный союз, они опускали руки в черную кровь жертвы, налитую в каску. После молитвы (см. I приложение) царь удаляется. Сцена наполняется отражениями ужаса. Осада лирически переносится в оркестру (см. I приложение дальше). Возвращается Этеокл и происходит столкновение с хором.

Вот слова, с которыми Этеокл обращается к хору фиванских девушек:

“Скажите мне, о невыносимые твари, ненавистные для всякого, кто рассуждает: неужто с воплями и криками припадать к кумирам богов, защитников города, это лучшее, что можно сделать для

города и осажденных? О, пусть боги избавят меня от необходимости, в счастьи ли или в несчастьи, жить бок о бок с женщинами. Улыбнись им жребий, они несносно дерзки, но едва только охватит их ужас, зло, благодаря им, становится еще сильнее и для города, и для дома. Вот и теперь ваша смута, ваше бесполезное перебегание с места на место вселило между граждан трусливое отчаяние и придало силы врагу. И что же выходит? Мы раздираем друг друга. Вот что значит жить около женщины. Слушайте же вы: если кто-нибудь ослушаётся меня, мужчина ли, женщина ль — тот осужден, и его побьют камнями. Мужчины, ваше дело смотреть, чтобы ни одна женщина не мешалась в то, что будет твориться за оградой стен. Если ее запереть, она неопасна. (к хору) Ты слышала, или я говорил глухой?"

И далее на замечание хора, что богам нельзя не молиться, потому что их сила выше всего:

"Дело мужей закалывать жертвы и приносить их богам, когда подходит враг, а ваше дело только молчать и не переступать за порог ваших домов".

Хор несколько изменяет настроение, но все же в девушких и после нападок царя чувствуется более спокойной резигнации, чем мужественной уверенности и отваги.

Вслед за лирическим антрактом Этеокл, а за ним и разведчик опять на сцене. Разведчик передает распределение врагов: он описывает их оружие и девизы на их щитах, а фиванский царь против каждого героя намечает одного из своей среды. Это так называемая "сцена девизов". Как в лирике Эсхилу удалось дать для этой пьесы драматическое движение и подобно тому, как лирика, благодаря испуганным женщинам хора, переносила нас в поле, далеко за стены Кадмен, в лагерь Аргосцев, осаждавших город, так, в свою очередь, и эпос "Семерых" в этой сцене чрезвычайно Эсхилом драматизуется. Вы можете видеть из самой сцены (приложение II), которую я перевел для вас целиком, что она построена еще с чисто математической правильностью: семь треугольников следуют один за другим — такова общая схема сцены. И уже один этот прием делить эпическую часть пьесы между двумя и всякую пару делений сопровождать к ней приспособленною лирическою фразою — представляется счастливою находкой драматурга и как бы новой силой, которую он открывал и показывал своему амфитеатру. Кроме того, если лирика да-

вала в “Семерых” слушателям возможность переживать *внешнее и для них невидное*, то, чего оркестра показать им не могла, то в эпической сцене девизов слушатели переживали *заранее будущее*. Но и этого мало. В художественном творчестве “Семеро” открывают “сценой девизов” новый жанр — портрет, характеристику. Внимательно прочитав слова разведчика, вы найдете, что, если в первых пяти героях внешний момент совершенно определенно перевешивает внутренний, лишая его так сказать индивидуального характера, то в двух последних из семи фиванских врагов есть уже начало настоящего портрета: Амфиарай и Полиник не только внешние, обще-героические силуэты: это внутренне мотивированные личности.

В конце сцены пафос доходит до своей вершины, когда Этеокл говорит, что против брата Полиника выступит лично он. Исчерпанность содержания “сцены девизов” и категоричность Этеокла исключают из дальнейшего хода драмы длинный рассказ вестника о том, что, действительно, далее случилось за сценой. Вестнику не приходилось быть красноречивым. Пали поединщики, пали и оба сына Эдиповы — Этеокл и Полиник, жертвы отцовского проклятия и своей фатальной злобы. На сцену приносят трупы павших, и безусловная трагедия заканчивается на сцене плача. Но у драмы есть и другой финал. Может быть, он, впрочем, не принадлежит Эсхилу, а написан уже после Антигоны Софокла — в 30-х годах, сыном Эсхила, Евфорионом.⁵ Вот этот смущавший стольких исход трагедии. Герольд от имени Креонта объявляет, что труп Этеокла должен быть похоронен с царскими почестями, а труп Полиника, как предателя и изменника городу и отеческим богам, назначено тем же приказом бросить на растерзание собакам. Тогда сестры — Антигона и Ислена — плача разделяются. Антигона объявляет, что она не послушается приказа и отходит к носилкам Полиника, а Ислена следует за Этеоклом. Разделяется и хор. Мнение о подложности, или может быть, точнее, неточности приписывания Эсхилу конца трагедии “Семеро” было с большою определенностью высказано еще Теод. Бергком.⁶ Но в последние годы выясняются основания, по которым вопрос о непринадлежности “сцены сестер” великому трагику не может быть решен столь бесповоротно и категорично, как делалось это до сих пор. Противоречит влиянию Софокла самая характеристика Антигоны в драме “Семеро”.

Антигона Эсхила вовсе не та, полная любви и фантастическая натура, которую обессмертил Софокл (см. приложение III). Это девушка необузданная, это прежде всего человек высокомерного вызова и независимости от окружающих: не узы любви, не таинственная связь с мертвым создает облик этой, по-моему, поистине гениально задуманной и уже по одному этому — первой Антигоны: ей досадно препятствие, запрещение; ей противна грозящая опасность — вот в чем исходный пункт ее проблескивающего трагизма.

Я говорил вам уже о фамильной физиономии Лабдакидов, которая составляет, по-моему, истинное творчество Эсхилова гения в трагедии “Семеро”.

В роде Лабдакидов Эсхил прозрел нечто характерное в психологическом отношении. И точно, Демон действовал различно — в среде Танталидов, этих скорей мечтателей, людей надтреснутой воли и раскаяния (Агамемнон, Орест, даже Эгисф), и среди диких Лабдакидов. Здесь, в роде Эдипа, он действовал открыто,зывающе; там, наоборот, тайно, кознями, обманом из-за угла. Эдип и его семья — это вечная готовность к вызову, дикость, необузданность, высокомерное непокорство, смертельная ненависть, самоказнь, нагло-дерзкий поход против собственного города. С другой стороны, Лебдакиды менее чем Танталиды жизнелюбцы: среди них нет ни Менелаев, ни Эгисфов.

На фоне Лабдакизма вырисовывается мужественный Этеокл, этот настоящий цвет Лабдакидов. Своенравная дикость окрашивает в нем не только любовь к отчизне, но и религиозное чувство. А на почве сумятицы осажденных Фив, среди ужасов, где еще живет проклятие Эдипа, в заколдованным кругу Лабдакизма, из которого смерть есть единственный выход, дикость Этеокла получает особый трагический оттенок. В суровой отваге Этеокла нет ничего окрыляющего. Он осужден проклятием, и исход поединка, куда он идет без всякой надежды на победу, с презрительным самоотречением и высокомерной покорностью судьбе — не имеет себе подобного в типах трагических столкновений.

Трагический Лабдакизм Этеокла особенно характерен в его религиозности. Для Этеокла нет доброго и злого, как таковых, нет счастливого и несчастного, а есть только полезное и вредное, терпимое и несносное. Злоба полезна для города. Женщины вредны, потому что они вносят смятение и

разнеживают, уменьшают силу сопротивления. Богам даже мольбы женщин неугодны, потому что они бесполезны — там только вопли и нестройные взывания.⁷

Индивидуально очерчен и другой Лабдакид, Полиник. Для него драматической рамки однако не нашлось, хотя едва ли характеристика вышла от этого менее отчетливой. Полиник рисуется в сцене девизов трижды: во-первых, в словах Амфиарая у разведчика (приложение II, 6); во-вторых, в словах того же разведчика (7); наконец, в-третьих, в речи самого Этеокла. Со своим новеньkim золотым девизом, щеславный, нетерпеливый, жадный, злой и дерзкий, но без Этеоклова мрачного трагизма — таков Полиник, тоже типический Лабдакид. Я говорил уже об Антигоне.

Было бы несправедливо однако отделять “психологию Лабдакизма” от исторического момента, который в ней ближайшим образом проявился. Трилогия была поставлена всего через 13 лет после Саламина. И теперь на большем расстоянии поэт мог пережить отраженно уже не философски обоснованный пафос побежденных и религиозно-просветленную славу победителей, а весь ужас и все отчаяние, на почве которых выросли гениальное высокомерие и дерзкий вызов Фемистокла. Сожженные Афины, нет ли здесь аналогии с осужденной жизнью Этеокла? Но история не остановилась на Саламине. Фемистокл и Павсаний, перешедшие на сторону Саламинского врага: разве это тоже не Лабдакид, но уже другой — Полиник, который дерзко ведет дружины на родную Кадмею?⁸ Осада вышла бы однако неполной в патетическом представлении грека, если бы в ней были только бойцы, пусть даже осужденные и трагические. Нужен был пассивный, чуткий, нежный элемент в этом ужасе. Женский хор “Семерых” имеет поэтому особую, совершенно исключительную прелест и выразительность. Если вы сопоставите мысленно три женских хора Эсхила, как три ступени женского начала, то у вас получится интересная градация.

В “Умоляющих”⁹ мы видели чуткую смену настроений, но это был лишь пафос тяжко оскорбленных женщин, и внимательный глаз мог различить в мелосах назревающее преступление, спевающую месть.

Ступенью выше стоят сострадающие Океаниды¹⁰ — чуткость к чужой муке, обиде; уже чуждая угрозы, но все еще таящая зерно активности.

На высшей же степени пассивности мы находим чуткость фиванского хора: чуткость страдания, а не сострадания, чуткость только воспринимающую, чуткость как таковую. Хор “Семерых” есть при этом, конечно, и наиболее человеческий из трех женских хоров. Без этой непосредственной пылкой жажды жизни, без страха перед смертью и мукой и именно собственной, а ничьей другой, без томительно-робкого припадения к алтарям, словом, без всего этого пассивного момента ужаса, были бы только грубы и одноцветны, а может быть даже и вовсе ненужны, мало того — бессмысленны — и жестокость, и религиозная рассудочность, и отвага, и суровое мужество мужчин.

“Семеро” оставили яркий след в дальнейшей литературе. Я приведу вам (см. приложение IV), однако, лишь отражение сцены девизов в трагической фантазии младшего из великой триады — Еврипода;¹¹ хотя у этого же поэта влияние Эсхила отразилось и в одной из последних пьес его репертуара, поставленной лет этак через 60 после Фиванской трилогии, “Финикианка” (есть мой перевод).¹² Вы видите, как патетически, но уже далеко не в сторону Арея, развил Еврипид трагизм “Семерых”. Уже не владея божественной формой Эсхиловой сцены девизов (7 x 3), младший трагик оказался зато несравненно более искусным и тонким техником портрета. Кисть у него была тоньше, а лица вышли живее. А все же и трагическая фигура Еврипидовского Капанея, вокруг которой у этого поэта развивался совсем новый пафос, могла выйти только из той гигантской, еще полустихийной, чудовищной фигуры, которая впервые приснилась Эсхилу.

Я не могу не указать вам и позднейшего отражения Капанея в 16-й песне Дантона “Ада”. Данте не читал Эсхила, но он гениально почувствовал его пафос сквозь громоздкость латинских подражаний (приложение V).

ПРИЛОЖЕНИЯ К “СЕМЕРЫМ ПРОТИВ ФИВ”

I.

Молитва Этеокла (в прологе)

О Зевс, о Земля, вы градодержцы боги,
О проклятие, о всемощная Эринния отца,
Не дайте вырвать с корнем, сгубить
и развеять город, где льется звучность
Эллады, где в домах молятся люди.
На свободную землю, на Кадмов город
Не налагайте рабского ярма
Станьте нашей силой. Я
думаю, что это — общее дело.
Город, когда он благополучен,
не забывает и богов.

(Этеокл уходит, является хор)

1.

Заметьте разнозненность представлений.

[Предводительница хора]

Кричу — страшны скорби великие
Войско спустили — лагерь покинут.
Течет изобильный люд — конный — быстро и вперед
Эфирный прах появившись меня убеждает — вестник
безсловный — ясный и верный.

2.

Топот — сандалии скрипят по земле —
Крики летят и отзывается поле,
Как необорный поток с горы.

3.

Ио! Ио! боги, богини. Этот, что падает,
ужас взымите!

4.

Вой перелился высоко через стены
Га — там — белощитный
Двинулся люд — готовый,
Целится прямо на наш город.

5.

Но кто же спасет? Кто же отразит их от нас?
Кто из богов или из богинь?

6.

Чей из богов истukan, припав, обовью?

7.

Ио! блаженные, вы благоседные!
Час наступил...
Обнять ваши подножья
Что же медлим стенообильные мы?

8.

Слышите вы? Или не слышите
Стуки щитов? Если не ныне, когда же
Венцов и вуалей моленья сольем мы?

9.

Стук тот я вижу, вот он,
Копье не одно...
Что совершишь? Предашь ли,
Древнерожденный Арей, землю свою?

10.

О златошлемый, о демон, о призри же, призри на город
Который ты так когда-то любил!

[Строфа 1]

11.

Боги градодержавцы земли!
все, все к нам идите!
О, призрите дев молитвенный стан
Под игом рабыни.

12.

Бушует вокруг целое море
все гривы на шлемах — Арей,
Воздвигся Арей...

* * *

1.

Но ты, о Зевс, Зевс отец, о всесовершитель
Отрази этот вражий захват.

2.

Аргосцы Кадма твердыню
Кольцом охватили. О! страшны доспехи Арея
В конскую челюсть продета,
Кровью брызжет узда...

3.

Семеро ярых — отличных
Копьями блещут. К семи воротам
Жребий поставил мужей.

[Антистрофа 1]

4.

Ты ж, о Дивородная дочь — с боелюбивым челом
Заступницей будь... Паллада
И ты, о конный, о морей промыслитель,
Царь с орудием рыбоглушащим
О, Посейдон.
С нас ужасов узы, с нас узы сойми.

5.

И ты Арея, увы, о увы! — По Кадму названный
Город спаси нам — явной заботой.

6.

Киприда а ты?... рода праматеры!
Вызволи нас!... от тебя, из крови твоей
Жизни и в нас. Молим тебя, Киприда,
Кличем к тебе приближаясь, о слава богов.

7.

И ты — царь волчий — Ликей!
Стань разореньем волчным и стоном врагов
Дева, Латой рожденье, ты, Артемида
Милая — лук натяни хорошенько!

[Строфа 2]

8.

О..... о..... о..... о.....
Я колесниц вокруг слышу движенье.
Гера... владычица...
Оси кричат у них... тяжко осям.

9.

О Артемида подруга... Ой, ой!
Воздух щетинится, копья беснуются...
Что с нашим городом? что это станется?
Путь то куда склонить, путь то наш бы куда?

[Антистрофа 2]

10.

Ой, ой... Камни, камни летят на нас
Камни на башни к нам.

11.

Друг Аполлон,
Шум щитов, медью обитых
В самых воротах шум.

12.

Сам громовержец, сам
Боя священный зов подал... Онка, владычица,
Ты, блаженная, за семивратный наш
Город заступница, стань же, царица,
Место спаси нам, место священное!

[Строфа и антистрофа 3 у Анненского не переведены]

II.

Сцена девизов

[из эпизодия второго]

1.

Герольд

Уже Тидей дрожит от ярости в воротах Прэта: гадатель не позволяет переходить Испмен, потому что неблагоприятны знаки. И Тидей яростен — он алчет боя. Тидей испускает крик и поносит гадателя, говоря, что он трусливо бежит смерти и боя. И от крика сотрясаются густые гребни на его каске и медные бубенцы, свисая с его щита, звенят ужасом. Эмблема щита его надменна, это небо, сияющее звездами — а среди их луна яркая и полная царица звезд, глаз ночи, и она вся из лучей. Ярый, кичясь великолепием доспехов, оглашает он кликом речной берег и алчет боя, точно жеребец, который храпя закусывает удила и рвется на встречу призывной трубе.

Кого поставишь ты против Тидея? Кто будет защищать Прэтовы ворота, когда рухнет преграда? Кто сдержит Тидея?

Этеокл

Бояться украшений на войне? Нет, эмблемы не ранят, ни гребням, ни трубе не дано ужалить, это копье кусается. Та ночь, которая отчеканилась на щите, поблескивая светилами неба, о! то безумие, может быть, коварный знак для этого человека.

Когда ночь опустится на его глаза после смертельного удара, для надменного обладателя эмблемы чеканная ночь получит другой, уже настоящий смысл, она предвещает роковой предел его высокомерию. Защищать ворота — я поставлю против Тидея славно-

го сына Астакова. Благородный, он чтит престол Эсхина и не-навидит надменные речи.

Нет у него досуга для того, что позорно, но не привык он и к малодушию.

Корень его идет от тех древне-засеянных, кого пощадил Арея — он туземец между туземцами — этот Меланипп.

Кости в руках Арея решат исход битвы. Но Правда одной с ним крови поможет ему отклонить копье от той, которая его выносила.

Хор

Пусть боги дадут счастье моей стороне. Он прав, вставая на защиту города. Но я трепещу увидеть кровеносный жребий над погибшими друзьями.

2.

Разведчик

Этому да пошлют боги благополучие по словам твоим!

Но во вратах Электры жребий поставил Капанея. Этот другой — гигант. Он выше первого, и это уже не человеческая надменность.

Страшно грозит он богиням, но да не свершит судьба по его угрозам!

Он говорит, что разрушит город, хочет ли бог, или нет на это его воли.

Перун — упади он на землю — и тот не остановит его.

Молнии и грозовые удары он приравнял жарким лучам полудня.

Его эмблема человек без доспеха и огненосец; в руке его пылает факел, а золото литер так и кричит “сожгу город”.

Пошли бойца против него, но кто выстоит против этого. Кто не дрогнув выдержит эту дерзкую гордыню.

Этеокл

В ней есть для нас выгоды. Между мужей язык есть истинный обличитель суетных мыслей. Звучат угрозы Капанея, а сам Капаней готов их выполнить. Оскорбляя богов и напрасной радостью утомля уста свои, он, смертный, шлет к небу волны своих поношений.

И я верю, что огненосец перун придет к нему с судом, но уже не тот, который похож на полуденные лучи солнца.

Муж, которого я поставлю против Капанея, это сила Полифонта; он скончался на слова, но это — пылкий дух и это твердыня. С ним заступница Артемида, с ним и другие боги. Говори, кто еще в каких воротах.

Хор

Сгибни величавый угрозами!

Да настигнет его молнийная стрела прежде, чем прянет в мой
дом, и пока бурное копье еще не выпугнуло нас из девичьих
теремов.

Разведчик

Теперь о следующем. Этеоклу выпал третий жребий из опро-
кинутой, медью блистающей каски, а вести отряд ему к Не-
истэйским вратам.

Кружит кобылиц он, опеняя удила, так и рвутся они на сесть на
ворота. И диким свистом вырывается их дыхание.

Не беден и девиз щита его.

Гоплит приладил сходни к бражьей твердыне — он горит жела-
нием рушить, и в сложении букв слышен его крик, что и Арей не
бросит его с башен.

И на этого мужа пошли надежную силу: от города надо удалить
и это грозное ярмо.

Этеокл

О, туда идет человек, я в нем уверен, его гордость — это его
руки, Мегарей, семья Креонтова, из рода Спартов.

Этот, выехав за врата, не отпрянет перед свистящим дыханием
кобылиц. Он или будет убит и трофеем падет на вскормившую его
землю, или захватив обоих и Этеокла и город на щите с ними
украсит доспехом отчую сень.

Давай другого и не бойся все рассказать.

Хор

Этому мужу благого свершения!

Он заступник чертогов моих — а тем неудачи!

Как в безумьи уста их кичливое мечут на город, так гневный да
узрит Кронид и помыслит о мщеньи!

4.

Разведчик

Четвертому достались ворота Онки Афины. С воем встает
очертание Гиппомедонта, отиск огромный. Я задрожал увидав, как
он заставляет кружиться чудовищный щит свой. Да, я задрожал. Не
какой-нибудь мастер изготовил украшенье щита: там Тифон сквозь
пламени полные уста выдыхал черную копоть, гибкую сестру огня.
А впадину пустого щита свившись облегали узлы из змей. И

взывает воин ярости полный Арея, и хмель боя объемлет его, как Фияду, а ужас расчищает перед ним путь. Да, страшно столкнуться с таким бойцом. И страх и смятенье перед ним толкнутся в воротах.

Этеокл

Прежде всего ты, Онка Паллада, что в Нижнем городе, у самых ворот. Ей, Палладе, ненавистна дерзость этого солдата. И это она отгонит ужасного змея от детенышей. Гипербий, смелый сын Энона, вот кого выбрал я ему в поединщики. И ему не терпится узнать, что то выйдет из этой встречи. Не пристал упрек ни к стану его, ни к смелости, ни к доспехам. Борцы столкнутся, как боги на их щитах. Там Тифон, изрыгающий пламя. А здесь отец Зевс — во весь рост на щите Гипербииевом, и в руке у него пылает стрела. А кто видел Зевса побежденным? Дружба демонов раздвоилась, как видишь.

Мы с победителями, они с пораженными, если верно, конечно, что Зевс одолел Тифона. Такова будет судьба двух враждебных бойцов. И Зевс, образ которого на нашем щите, спасет Гипербия.

Хор

Я верю, что тот, у которого на щите образ подземного демона, врага, ненавистного Зевсу, лик, всем живым ненавистный и богам, чьи дни бесконечны, — это — тот перед нашими воротами будет лежать ниц мертвым.

5.

Разведчик

Но пятый — в пятых воротах у Амфионова гроба. Копьем он клянется, сжимая копье, а оно ему священнее бога и милее глазам его — также клянется, что он разорит город Кадмеионов, хотя бы против Зевса. Он от дочери гор, это — изукрашенный прелестью отпрыск, мальчик и уже муж; и ярый голос рассекает воздух между его ланит, но нежный пух, оттеняя плод сочной юности, едва зацветает на них. А дух его ярен и свирепо глядит он, и от дев у него лишь созвучье имя.

Не без угрозы надвигается он на ворота. На медном щите, выпуклой защите его тела, прибит гвоздями Сфинкс, этот хищник, чеканный и яркий. И под собою чудовище держит человека, Кадмейца “бей, и ты будешь бить своего”.

Он пришел не для того, чтобы уклониться от боя, не для того делал он дальний путь, чтобы вернуться обес充实енным. Парфеноны Аркадийский.

Этот воин был принят Аргосцами, и теперь его угрозы Фивам — это отплата Аргосцам за их попечения. Но да не дадут боги этим угрозам исполниться.

Этеокл

Да, если бы боги исполняли нечестивые угрозы по замыслам наших врагов, о, тогда конечно, от наших стен не осталось бы и глубоких их камней. Но этому, ты говоришь он из Аркадии, я дам в единоборцы человека, который не привык хвалиться. Рука его видит, однако, что ей надо делать. Это Актёр — Гипербийев брат.

Он не допустит нечестию без боя вторгнуться в наши стены. И щит, украшенный свирепым зверем, самым ненавистным из всех уродов, сюда не протиснется, о нет!

Образ этот обличит самого щитоносца — град ударов достанется на его долю, но у подножия наших стен и богу в уши мои вещие слова!

Хор

Крики теснятся в моем сердце, волосы поднимаются на голове моей от угроз, которые изрыгаются этими нечестивцами. О боги, скройте их глубоко в эти черные недра!

6.

Разведчик

Я назову шестого. Это муж самый целомудренный, это твердыня — гадатель Амфиарай. Он назначен для Гомолойских ворот. И часто он осыпает упреками мощного Тидея мужеубийцу, который вносит смути в свой город, источник всех зол для Аргоса, Тидея, который будит Эриннию, приспешника палачей, того Тидея, который присоветовал Адрасту это зло.

Оборачиваясь в сторону твоего брата, силы Полиника, и разделяя его злополученное имя, так говорит он: “о, это труд, отрадный богам и назидательный для потомков, вырываясь с чужим войском разорять родимый город и отеческих богов...”

“Чем искупишь кровь матери?

Отчизна, покоренная силою, как ты привяжешь к себе эту отчизну? Я же воистину кровью своей увлажню эту землю, и вражеская почва засыплет прозорливца. Что ж, будем драться! Смерть не покроет меня позором.”

Вот что говорит гадатель.

И он потрясает медным щитом, на котором нет никакой эмблемы.

Действительно, он вовсе не хочет казаться лучшим, но он хо-

чет им быть. И мудрые замыслы рождаются, как жатва, из глубоко вспаханных борозд его души. Советую тебе дать ему достойных противников, потому что страшен боящийся бога.

Этеокл

Увы, увы! Печальная птица соединила справедливого с нечестивцами.

Во всяком деле нет зла горше злого содружества. С поля греха не собирают жатвы, там растет одна смерть. И набожный, вступив на корабль презренно дерзких мореходов, гибнет с их нечестивым походом.

Если справедливый живет среди граждан, не знающих гостеприимства и не чтущих богов, безвинно он впадает в те же сети, и бич судьбы не отличает его от нечестивых:

Таков и этот вещий сын Эклая, разумный, справедливый, храбрый, набожный, великий пророк — он затесался против воли среди этих нечестивых и несправедливых. Когда они снова начнут свой долгий путь он тоже бежит с ними, и волею Зевса он будет увлечен наравне с гонимыми.

Я надеюсь, однако, что он не пойдет штурмовать наших ворот, и не из трусости, но зная, что он должен погибнуть в бою, если Оракул Локсии не лжив. А Локсия или молчит, или говорит правду.

Все-таки для него намечен неласковый Ласфен, человек старого опыта и молодой силы. Зорок глаз его. А рука не замедлит вонзить копье в малейшую беззащитность.

Но успех еще во власти богов.

Хор

Боги! внемлите праведным молениям.

Дайте победу Фивам. Оберните вражье копье на вражью же грудь. О Зевс, отбрось их за наши стены и молнией твоей да испепелятся!

7.

Разведчик

Седьмой... тот, который около седьмых ворот, это — твой брат — и он мечет проклятия на город. Он хочет проникнуть за нашу ограду, и в предвозглашении герольда петь пэн разрушения, и набежать на тебя, и убить тебя, и убив, наброситься на твое тело. А если ты выживешь, унизить тебя изгнанием, заплатить за позор.

от тебя понесенный.

Вот что слышится в воплях могучего Полиника. И он взывает ко всем богам отчизны, да отомстят за него и да исполнят по его заклятиям.

Богатый щит его только что сделан и на нем двойная эмблема: человек из золота, по виду воин, а перед ним величавая жена. И там написано, что она — Справедливость и что она водворит этого мужа и сделает его господином в отцовском доме.

Итак, вот тебе весь их строй. Кого ты выберешь против этого? Рассказ мой был верен. Теперь твоя воля: прав герольд.

Этеокл

Обезумленный богами, ненавистный
Мой род. Ты, кровь Эдипа, наконец
Вот и оно, оно проклятие отчих.
Свершение... увы!... увы! Не плачь
И стоны неприличны — возбуждать
Рыдания... что пользы? Полинику
Зловещий звук* — я говорю. Посмотрим.
Как сбудутся письмен тех золотых
Хвастливое безумье: приведут ли
Они сюда владельца? Если б дочь
Невинная Кронида, Справедливость,
И, точно, с ним была, в его делах
И помыслах, — он точно успевал бы
Но ни у мрачных материнских недр,
Ни к груди кормящей, ни подростком,
Ни бородатым юношей его
Приветом не побаловала Правда...
Не думаю, чтоб этот трудный час
Фиванских бед Её добре сделал.
И ложным бы прозваньем облеклась
Богиня эта, помогая дерзким,
Все это так и есть; сейчас иду
И стану сам, — и нет четы ровнее:
Царь на царя, и против брата брат,
И враг с врагом сразится. Гей, вы, живо
Мне поножи подать, копье и щит!

* слово значит — полный вражды

III.

[из эксада]

Антигона

Вот главарям Кадмен сказ и мой:
Хотя б никто помочь мне в погребены
Не выходил, — я брата скрою
И к чорту все опасности. Землею
Засыпавши покойника, стыда
Я не почувствую — а это безначалье
Мне не указ. Нас с братом кровь роднит
Да и одна ли кровь? — несчастье также
Эдипово и матери судьба
Плачевная. Нет, я утробам волчым
Зияющим покойника не дам
Напрасно и не ждите! И могилу
И насыпь я, хоть женщина, сама
Все изловчившись справлю, и земли
за пазухой я наношу могильной,
А мертвого прикрою. Дерзкой быть
Приходится. Одна начну, одна и кончу.

IV.

(Из “Умоляющих” Еврипида)

[Сцена, переведенная Анненским,
представляет четвертый эпизодий
из трагедии]

Фесей (к Адрасту)

Уже когда перед лицом дружины
Отплакивал ты мертвых, мой вопрос
Сложился, но ему я воли не дал...
Скажи теперь, Адраст, мне, кто они,
Те смельчаки, откуда род геройский
Они ведут. Наставь моих бойцов,

Ты, сведущий, Афинян юных этих. (указывая на свиту)
 Воочию мы оценили их
 Безумную отвагу. Фивы штурмом
 Дерзали брать... Оставил в стороне
 Смешное любопытство: как враги
 В сражении распределялись, чьим
 Был именно копьем и кто заколот.
 Фантазии. Ну кто, спрошу, видал
 Сквозь натиск боевой, где копья тучей
 В лицо ему мелькали, как сосед
 Его погиб. Расспрашивать об этом
 Не собираюсь я, и за ответ
 Могли бы вы ручаться, что он точен,
 Я все же б не поверил. Если враг
 Перед тобой, и важное посмотришь.

Адраст

О, только слушай! Я же счастлив, царь,
 Хвалу друзьям воздать во имя правды
 И истины. И твой прекрасен дар.

(указывая на первые закрытые носилки)

Пронизанный Кронидовой стрелою,
 Там — Капаней. Чего он не имел?
 Но золотом совсем не величался
 И бедняка скромнее жил. Стола
 Обилье презирая, не в пирах
 Отличия искал. “Иль сытым быть”
 Он говорил “так мудрено”? Надежный
 В глаза ли друг иль за глаза он был.
 Друзья такие редки. Сердце он
 Открытое имел. И улыбался
 Всем ласково. А чванства ни рабы,
 Ни граждане в покойном не видали.

(подходя ко вторым)

Вот Этеокла прах. И в нем блестал
 Алмаз, но новый гранью. Этот молод
 И беден был. Но никогда почет
 Не обошел его. Героем Аргос
 Наш дорожил. И у друзей легко
 Он находил поддержку, хоть свободы
 Решений им своих не продавал.
 Он быть умел врагом вождей фальшивых,
 Не самого народа. Да за что же
 Казнишь народ? как будто он виновен,

Коль не туда советчики ведут!
(у третьего одра)
Вот третий вождь, — о новое отличье:
Гиппомедонт был отроком еще,
Когда решил он гордо, что ни Музы,
Ни нега не возьмут его — в полях
Он закалял себя на ловах, диких
Смиряя лошадей, или тугой
Сгибаю лук. Всего себя отчизне
Всю силу он берег.

(к четвертому)
А здесь почил
Парфенопей, рожденье Атланты,
Почти дитя, а до чего красив!
Аркадия была его отчизной.
Но в Аргосе он вырос. Как метэк [?]
Парфенопей был скромен: он Аргосцам
Не докучал, — за то и между нас
Враждебных лиц не видел. Спорщик не был
Вот главное. Чужой ли, свой ли, нам
Ведь спорщики всегда невыносимы.
В челе дружин не хуже дрался он
Природного Аргосца, утешаясь
Удачей наших граждан и скорбя
За их урон. Его краса желанья
Рождала и соблазны, но стоял
На страже он, чтобы не поддаться лести.

(подходя к пятому ложу)
Вот и Тидей. Великой похвале
Обилья слов не надо. Он словами
И не блестал. С копьем же был софист,
Для воинов неопытных опасный.

(Фесею)
Мои слова усвоив, не дивись,
Что умереть отважились такие,
Штурмую Кремль. И чувству чести, царь,
Потребно воспитанье. Если сердце
Ты закалил отвагой, стыд не даст
Тебе бежать. И доблести ведь учат,
Как почему: и говорит и слушать...
Природа нам познаний не дает,
До старости зато уроки целы...
Итак, вот первый долг

(указывая на старииков)

учителей
Давайте их... когда добра хотите.

Хор матерей
(не подходя к носилкам)

О, дитя! не на радость тебя
Под сердцем носила, кормила
Я, в муках тебя родив.
Та мука моя у Аида,
А мне, горемычной, к закату
Опоры и той не осталось
Рожденного трудно кормильца.

Фесей
(указывая на пустыне носилки)

Меж павшими почтен Амфиарай:
Живым его и с колесницей боги
В земные недра приняли. Мой долг
Воздать хвалу открыто Полинику
Он был мой гость, покуда Фив еще
Не покидал для Аргоса, себя
Печальному изгнанью обрекая...
А знаешь, что я сделаю теперь.

Адраст
Одно — тебе повиноваться — знаю.

Фесей
Пусть Капаней — его отметил Зевс

Адраст
Горит один, бессмертных достоянье.

Фесей
Ты угадал. Других — в один костер.

Адраст
Но где же гроб отдельный ты наметишь?

Фесей

У храма, здесь столбы велю я врыть

Адраст

Для рабских рук, конечно, та работа...

Фесей

(подходя к одним из носилок)

А мы других схороним. Поднимай!

(Воины присоединяются к нему)

Адраст (хору)

Ну, матери, идите, попрощайтесь.

Фесей

(останавливая с плачем идущих к телам женщин,

Адрасту)

Оставь, Адраст! не дело говоришь...

Адраст

Как? матерям нельзя детей касаться.

Фесей

Не вынесут ужасных перемен.

Адраст

Сукровица и язвы, точно, страшны.

Фесей

Иль мало им пережитых мук?

Адраст

Сдаюсь, Фесей. Крепитесь же, старухи!

Совет хороший. Останки мы сожжем

И отдадим вам пепел. Вы детей

Обнимите, но в урнах.

Люди, люди!

Хватаются за копья, тяжких ран
 Ослеплены угрозой. Лучше каждый
 Свой берегли бы город. Что вам жить
 Века? И путь-то ведь не дальний, право!

(Мертвых поднимают. Процессия, в которой участвуют все, кроме хора, возвращается в прежнюю сторону. В оркестре между тем [пропуск] костер)

Четвертый музыкальный антракт

Строфа

Матери радость, где ты?
 Матери гордость, где ты?
 Нет тебе места дома
 Меж матерей счастливых...
 А мне Артемида бездетной
 Больше не скажет здравствуй
 Жить-то зачем же? И эту
 Чем я наполнил пустыню?
 Туча теперь я в небе,
 Бурей гонима.

Антистрофа

Семеро нас рождало,
 Семеро их родилось...
 Дети-то наши были
 Аргоса цвет и слава.
 И вот я старуха, а сын мой
 Радость, опора, где он?
 Нет мне меж мертвыми места,
 В счет не иду и под солнцем...
 Тенью брошу одна я
 В сумерках жизни...

Эпод

Как его воспоминанье
 В доме мне остались слезы,
 Да венцы — седые пряди,
 Что печаль скосила медью,
 Мне остались, да напиток,
 Сладкий мертвым, да напевы,
 От которых золотые
 Хмурясь Феб уносит кудри.

Да на пеплосе, к рассвету
Складки влажные, что стынут
На груди рыданий полной.

Корифей

Вот он — гроб Каланея,
Глядите, вот, священный воздвигся...
Дары из дворца слуги выносят...
Постойте, это-то кто же?
Или супруга?
Да, это Эвадна, Ифитова дочь,
Возле останков жертвы перуна.
Ба! зачем же наверх идет на скалу,
На выступ идет над костром? Глядите, глядите!

Действие пятое, явление восьмое

Те же и Эвадна, которая в уборе невесты появляется на выступе скалы, охраняющей чертог. Костер между тем разгорается как бы ей навстречу.

Эвадна

Строфа

Зачем же, зачем огнисты
У солнца с колес летели
В тот день и горели брызги?
А в темном эфире следом
Луна катилась, и Нимф
Сквозь сумрак факелы брак мой,
Мой славный брак озаряли?
Зачем уводил, ликуя,
Меня ты с гимнами, Аргос,
В чертог меднолатого мужа?
И где ж он? О где ж он? Ног я
Не слыша сюда бежала...
Костер его где?
Мне надо к нему, поймите.
Там покончится мука
Цепи туда я сброшу
Смерть не так нам отрадна,
Если идти за другом,
Куда ему боги назначат...

Корифей

Иль там костра не видишь ты внизу?
 Кронидовой святыни. Там почиет,
 Испепелен Перуном, Каналей.

Эвадна**Антистрофа**

Так вот он — предел желанный
 Иль это судьба сегодня
 Со мной заодно? Отсюда
 Я прыгну. Отсюда славы
 Победный приму венец.
 Сквозь пламя тело я с телом,
 С любимым телом солью я,
 На грудь его грудью лягу...
 За ним и туда, убитым,
 В чертог Персефоны сойду я,
 Ему изменить не в силах.
 О пламя! О ложе, здравствуй!
 О боги! А вы
 Детям в женитьбе счастье
 Дайте моим вкусить!
 Жен им добрых и честных,
 Сердцем, чуждым обмана,
 Мужа дочери, чтобы
 Верен ей был сердцем
 И дома ее достоин.

Корифей

Сюда идет отец твой престарелый
 Не чувствует еще, Ифит, твоих
 Не слышит слов, волнующих глубоко.

Явление девятое

Справа Ифит, белый старик со свитой. Он не видит еще дочери.

Ифит

О женщины печальные! в ваш круг
 И старого не радость гонит. Двое
 Детей меня заботят. Этеокла

Кадмейцами убитого везти
Домой готов корабль, да вот ищу я
И дочери. Без памяти вдова
Искать его бежала, Канапея...
С ним умереть рвалася всё. Ее
Мы берегли, а тут несчастье это...
Не досмотрел... и вот... к вам первым я
Не видели ль, скажите, дайте след.

Эвадна

Что срашивать чужих-то? Иль не видишь?
Как птица над могилой я парю,
Как птица, только на тяжелых крыльях.

Ифит

О ветреный ребенок. Но наряд
Так страшен твой. И здесь чего ж ты ишешь?

Эвадна

Сердить тебя боялась я, отец!
Не хорошо, чтобы ты об этом слышал.

Ифит

О чем же я, отец, не должен знать?

Эвадна

Судьей бы был ты в деле неискусным.

Ифит

Но твой убор? к чему ж такой убор?

Эвадна

К чему убор? Да, он надет недаром.

Ифит

И скорбные одежды ты сняла.

Эвадна

О, да... На мне — одежда новой жизни.

Ифит

Над мужнею могилой, над костром?

Эвадна

Победою надменная парю я...

Ифит

Кого же ты, скажи мне, превзошла?

Эвадна

Всех женщин, всех, которых видит солнце.

Ифит

Чем? Разумом, иль может мастерством?

Эвадна

Нет, доблестью. Деля могилу с мужем.

Ифит

Загадка не загадка... Иль бред?

Эвадна

Я к мертвому в костер скачок готовлю.

Ифит

О дочь моя! Здесь люди... Постыдись.

Эвадна

Весь Аргос это слушай — так желаю.

Ифит

Не смей, не смей... Не позволяю я...

Эвадна

Э... все равно... Руками не достигнешь.
Как тошно мне... Тебе не любо?... нет?

Но любо мне и пламени героя...
(бросается в огонь)

Хор

Увы! женщина... о...
Страшное ты дело совершила.

Ифит

Погиб, погиб я, жены, злополучный!

Хор

Несчастный отец
Дерзкой жены...
Это отчаянье будешь
Долго в глазах носить ты.

Ифит

Нет моему подобия в несчастиях

Хор

Старец, о старец злосчастный!
Это проклятье Эдипа — на всех его хватит.
И на тебя и на Аргос — увы и на нас!

Ифит

Увы! зачем нам не дано два раза
Быть молодым и стариться? В дому
Заметил упущене... Что ж? Обдумай
И сладится... лишь жизни не вернешь.
Когда бы дважды молоды мы были
И старелись два раза, что не так
Поправил бы при новом круге всякий.
Вот я, бывало, вижу, что отцом
Кто сделался, и сердце загорится...
Ну, просто смерть, как сына я хотел
А как узнаешь, каково могилу
Ребенку рыть, бог с ним и с детьми.
Вот выростил я сына. То ли не был
Он доблестен. А вот верни его.
И что ж теперь я делать буду? Или
Назад, к себе; в пустой дворец, чтоб лучше

Почувствовать, как вымерло вокруг
 Все прежнее... Пожалуй, к Канапеу?
 Пока жила Эвадна, так меня
 Тянуло в этот дом. Бывало губы
 Так ласково к щеке моей прижмет,
 Иль голову руками притюднимет...
 Для старого отрадней нет отца,
 Чем дочь его. Пускай душой и тверже
 И выше сын. Да ласки в сыне нет.
 Куда-нибудь ведите... хоть обратно...
 Зароюсь в темный угол... и мои
 От голода погаснут скоро силы.
 На что и прах сыновий собирать?
 О, как я ненавижу эту старость
 Согбенную... да и себя за то,
 Что с ней еще ношусь я... Как противны
 Мне старики, что жадно берегут
 И греют и лелеют это тело:
 Хоть чуточку у смерти да урвать...
 С дороги их! В могилу их! Ни пользы
 Ни радости от них... Лишь теснота...

(его уводят направо)

* * *

V.

(Из 16 песни Дантова "Ада")

Я начал "Учитель, ты, который преодолеваешь
 Все, кроме чудовища, встающего при входе в ворота.
 Кто этот огромный? И, кажется, ему и дела нет
 До пожара — он лежит среди хлопьев огненного дождя,
 дикий и презрительный
 И дождь будто бы и не наливает этого плода.
 И когда этот самый разобral,
 Что я спрашиваю у вождя о нем
 Он крикнул: *каким был живой, таков я и мертвый*
 И хотя бы Зевс утомил своего мастера, того, от которого,
 Распинаемый гневом, взял он острый перун,
 Которым был я поражен в последний из дней;
 Хотя бы он измучил и всех других

На Этне, в черной кузнице
Восклицая “Добрый Вулкан, подсоби, подсоби”
Как сделал он когда-то, сражаясь на Флогре,
Пусть он со всей силы мечет в меня стрелы,
О, месть его никогда не будет веселой,
Я не дам ему торжествовать, глумиться.

Но Данте читал мистиков. Он боится адских мук и возмездия. И Вергилий громко и властно протестует против кощунственного Канапея: он обличает его бешенство, как истинную пытку. Зевсу было бы нечего делать с этой жертвой, которая сама усугубляет себе муки ненасытимою злобой.

¹ Трагедия Эсхила “Семеро против Фив” была впервые поставлена в 467 г. до н. э.

² Нигде в тексте “Лекций” такого упоминания не обнаружено. Однако в статье “Античная трагедия” есть упоминание о “тайном стихийном, где-то давно решенном ужасе эсхиловских изображений” (“Мир божий” 1902, ноябрь, с. 33).

³ Анненский имеет в виду слова Эсхила (строка 1020) в комедии Аристофана “Лягушки”: Создал драму я, полную духа войны (пер. А. Пиотровского).

⁴ Коринна — лирическая поэтесса, жившая около V в. до н. э.; долго жила в Фивах, почему иногда называется Фивянкою. Из ее поэзии сохранились немногие фрагменты.

⁵ Главными сторонниками предположения о позднейшем включении этой сцены в текст трагедии были немецкие филологи Теодор Бергк (см. T. Bergk, *Griechische Literaturgeschichte*, б. III, Berlin 1884, 305) и Виламовиц-Моллендорф, впервые выдвинувший свои аргументы о подложности финальной сцены в 1903 г. и подробно обосновавший их в 1914 г. (U. Wilamowitz-Moellendorf, *Aischylos*, Berlin 1914, 89-95). Бергк утверждал, что здесь налицо несомненное влияние Софокла и что сцена эта могла быть дописана кем-то, близко стоящим по прямой линии к Эсхилу и владеющим секретом его стиля, кем скорее всего был его сын, Эвфорион. Виламовиц в своем “реконструированном” тексте трагедии выбросил строки 861-74 и весь эксад, начиная с строки 1005, в котором находилась и переведенная Анненским речь Антигоны. В России один из крупнейших классических филологов, коллега Анненского, Фаддей Францевич Зелинский был не согласен с этим мнением Виламовица.

⁶ Теодор Бергк не первым высказал (первым это сделал A. Sholl, в 1848 году, но потом отказался от своей точки зрения), но первым попытался аргументировать (1857) предположение о подложности этой сцены у Эсхила. В основе аргумента Бергка лежит мысль, являющаяся до нашего времени основополагающей для сторонников этой теории: как могла появиться не только в

конце "Семерых", но и всей трилогии, заключительной частью которой "Семеро" являются, сцена и герои, развитие которых требует отдельной трагедии, уже не связанной с фиванской трилогией Эсхила. Как видно из лекции Анненского, он не склонен считать последнюю сцену заимствованием из Софокла, но его мотивировки чисто психологического характера, основанные на сличении характеров двух Антигон, Эсхиловской и Софокловской.

⁷ Анненский считал характер Этеокла самым ярким из эсхиловских характеров: "Увы! Этеоклу достается на долю поединок с родным братом. Не только ужас нарушения священнейших уз и протестующий голос крови, не только вопли вокруг, но и проклятие самого Эдипа, которое заранее осудило его сыновей на святотатственный поединок, — все разом поднялось на Этеокла. Но за Этеокла правда, за ним родной город, — и ни тени сомнения, ни минутной оторопи, ни ноты упрека жребию не звучит в его голосе, когда он решается идти в бой: "Враг на врага, царь на царя и брат на брата". Да, это цельный характер. Цельный, идеальный, но одноцветный" ("Античная трагедия", "Мир божий" 1902, ноябрь, с. 28-29).

⁸ Анненский имеет в виду оракул, данный афинянам о том, что Афины будут сожжены (Геродот, кн. 7, 140) и последующую войну с персами, сожжение Афинского Акрополя (Геродот, кн. 8, 52-53) и затем сожжение Афин (Геродот, кн. 9, 13), т. е. те исторические обстоятельства, в результате которых Фемистокл стал тем, чем был; ср. также упоминания Плутарха о безумном стремлении Фемистокла к славе и его честолюбии, осуществившемся благодаря персидскому походу после Марафона (Плутарх, *Фемистокл*, III). В связи с параллелью Анненского Этеокл-Фемистокл интересна также легенда, переданная Плутархом об отречении от Фемистокла его отца и о самоубийстве в связи с этим его матери (Плутарх, *Фемистокл*, II), ассоциирующаяся с линией Эдип-Этеокл. Сопоставляя Полиника с Фемистоклом, Анненский имеет в виду факт изгнания последнего (в 470 г., уже после Саламинской битвы) из Афин и его сближение с Павсанием, который открылся ему в своей приверженности персидскому царю, думая найти в нем соучастника. Фемистокл отверг предложение Павсания, однако связь их обнаружилась, и Фемистоклу, который не смог оправдаться и был заочно признан виновным, пришлось бежать в Азию к царю Артаксерксу, благосклонно принявшему его и сделавшему его владыкой Магнесии (Плутарх, *Фемистокл*, XXIII-XXIX).

⁹ Трагедия Эсхила, анализу которой посвящена предшествующая "Семерым" лекция Анненского.

¹⁰ Трагедия Эсхила "Прометей", анализу которой посвящена следующая за "Семерым" лекция Анненского.

¹¹ Трагедия Еврипида "Умоляющие" (см. в предисловии).

¹² Перевод трагедии Еврипида "Финикияне" Анненским был напечатан в журнале "Мир божий" 1896, апрель. Интересно, что обычно эта трагедия Еврипида, как и "Антигона" Софокла, некоторыми учеными считалась и считается источником заключительной сцены в эсхиловской трагедии (см. библиографию по этому вопросу: *Aeschylus. Septem contra Thebas*, ed. by G. O. Hutchinson, Oxford, Clarendon Press, 1985, 209). Анненский склонен видеть в Еврипидовской трагедии отражение трагедии Эсхила.