

Меланиппа-философъ. Трагедія Иннокентія Анненскаго. С.-Петербургъ. 1901 (X+81 стр.).

## I.

Въ репертуаръ современнаго русскаго театра входило нѣсколько трагедій, написанныхъ на сюжеты изъ античнаго міра. У Мел есть очень талантливая пьеса „Сервиля“, гдѣ античный стиль выдержанъ, можетъ-быть, даже удачливѣе; чѣмъ въ какомъ-либо другомъ русскомъ драматическомъ произведеніи изъ того же быта. Но эта пьеса никогда не выдала свѣта театральной рампы, на что уже никакъ не можетъ пожаловаться А. С. Суворинъ, авторъ достаточно популярной „Меден“. Стоитъ однако вспомнить всю пошлость перваго акта этой пьесы, роль Креонта, написанную въ Оффенбаховскомъ стилѣ, чтобы сейчасъ же стало ляснуть, какъ мало общаго имѣетъ эта пьеса съ античнымъ міромъ. То же самое надо сказать про „Смерть Агриппины“ Буренина и „Весталку“ Пушкирева, хотя онѣ стоятъ неизмѣримо выше „Меден“ по серьезности тона и строгости настроенія. Особнякомъ стоитъ „Сократъ“ г-на Сергѣенко. На пространствѣ четырехъ актовъ авторъ сумѣлъ обнаружить такое полное непониманіе склада античной жизни, совершенное незнакомство съ характеромъ той эпохи, за изображеніе которой онъ взялся, что его пьеса производитъ впечатлѣніе какого-то досаднаго маскарада, на которомъ современные русскіе люди не особенно высокаго ума и очень банальнаго вкуса рѣшились выдавать себя за полныхъ умственного блеска и душевнаго изящества аристократовъ V вѣка.

Не удивительно поэтому, что русскіе театралы довольно подозрительно относятся къ пьесамъ изъ античной жизни, что заставляеть, въ свою очередь, и антрепренеровъ не особенно охотно тратить и деньги и время на постановку такихъ пьесъ. Но положеніе вещей совершенно измѣняется, если на театральныя подмостки попадаетъ не жалкая и безсильная фальсификація, а настоящая античная пьеса со всей глубиной ея естественной простоты и чарующей прелестью ея неуловящихся красотъ. Въ этомъ отношеніи особенно поучительными являются гастроли Муне-Сюдли, который въ первый свой приѣздъ въ Россію поставилъ впервые „Эдипа-Царя“ и „Антигону“ Софокла<sup>1)</sup>. Публика, совершенно не подготовленная къ спектаклямъ такого рода, сидѣла въ театрѣ какъ зачарованная, и ея восторгъ росъ съ каждымъ явленіемъ. Прекрасная игра Муне-Сюдли и Сеогонъ Веберъ, идеальной исполнителями роли Антигоны, разбила ледъ недобвѣрія русской публики къ античной трагедіи, и на гастроли Густаво Сальвини, включившаго въ свой репертуаръ

<sup>1)</sup> См. статью П. П. Иванова, „Артистъ“ 1894 г., № 2, стр. 238 сл.

„Эдипа“, она шла уже въ полной увѣренности, что получить высокое художественное наслажденіе. Съ легкой руки иностранныхъ гастролеровъ античную трагедію стали ставить и русскіе актеры<sup>1)</sup>.

Петербургскій кружокъ любителей художественнаго чтенія поставилъ съ большимъ успѣхомъ въ 1900 г. „Ифигенію-жертву“ Еврипида въ прекрасномъ переводѣ Н. О. Анненскаго. Но наибольшее значеніе имѣетъ постановка „Антигоны“ московскимъ театромъ Станиславскаго, гдѣ эта пьеса за полтора мѣсяца выдержала 13 представлений при переполненномъ публикой залѣ<sup>2)</sup>.

Все это служитъ нагляднымъ доказательствомъ того глубокаго интереса, который вызываетъ всякая постановка античной пьесы въ интеллигентной части русской публики. Но постановки античныхъ пьесъ на современной русской сценѣ имѣютъ громадное значеніе для русскаго театра вообще. Дѣло въ томъ, что русскій театръ, обладая удивительными образцами въ области комедій, имѣетъ очень мало истинно художественныхъ произведеній въ области трагедій. Поэтому великій русскій трагикъ долженъ въ свой репертуаръ включить очень много переводныхъ пьесъ, которыя хоть до нѣкоторой степени могутъ удовлетворять потребности въ выраженіи трагическихъ настроеній и приподнятыхъ незаурядныхъ чувствъ. А между тѣмъ исторія театра учитъ насъ въ неспреложности того закона, въ силу котораго во всей Европѣ возникновеніе истинной трагедіи происходило только послѣ того, какъ на репертуаръ данной страны оказала свое сильное воздѣйствіе античная драма. Это воздѣйствіе вездѣ и всегда начиналось съ появленія художественныхъ переводовъ античныхъ пьесъ; дальнѣйшей его стадіей являлось возникновеніе оригинальныхъ пьесъ, созданныхъ подъ непосредственнымъ влияніемъ античныхъ образцовъ. Послѣ этого, такъ сказать, чисто подготовительнаго процесса возникала самостоятельная трагедія, для созданія которой у народа оказывалось достаточно глубинимъ философскаго міропониманія, яркости и тонкости художественныхъ ощущеній именно благодаря предварительному воздѣйствію античныхъ образцовъ. Этотъ же путь историческаго развитія трагедіи надо пройти и русскому театру, если онъ не хочетъ провалиться вѣчно крохами, падающими отъ чужой трапезы.

Русскіе переводы античныхъ трагедій или выполнялись лицами, имѣвшими такое слабое прикосновеніе къ художественному творчеству, что чтеніе ихъ переводовъ подрывало у человека, незнакомаго съ оригиналами, всякое довѣріе къ поэтическому таланту

<sup>1)</sup> Такъ, „Антигону“ и „Эдипа“ ставилъ въ Петербургѣ Маммій театръ; „Эдипа“ ставилъ въ Ростовѣ на Дону.

<sup>2)</sup> См. А. И. Урусовъ, „Міръ искусства“ 1899 г., № 6; Б. В. Варнеца, „Театръ и искусство“ 1900 г., № 26.

грековъ, или же за нихъ брались такіе профессиональные поэты, которые имѣли самое смутное представление о греческомъ языкѣ, и ихъ переводы, удобные, правда, для чтенія, слишкомъ часто обивались на оригинальную фантазію на античныхъ темы, подчасъ имѣвшую очень мало общаго съ греческимъ оригиналомъ.

Переводъ „Эдипа царя“ г-жи Вейс, встрѣченный дружными привѣтствіями спеціальной критики, былъ слишкомъ одинокимъ, чтобы измѣнить существенно положеніе вещей и оказать непосредственное вліяніе на репертуаръ русскаго театра. Знакомство съ нимъ не дошло до спеціально театральнаго круга, и актеры все еще продолжали пользоваться фантастическими переводами Мережковского.

Въ 1894 г. И. О. Анненскій издалъ книгу, которой было суждено стать краеугольнымъ камнемъ того величественнаго и знаменательнаго для исторіи русскаго театра зданія, при завершеніи котораго мы теперь присутствуемъ. Эта книга — „Ваханки. Трагедія Еврипида. Стихотворный переводъ съ соблюденіемъ метръ подлинника“. Переводу было предпослано „три экскурса для освѣщенія трагедіи со стороны литературной, мнѳологической и психической“. Авторъ этой книги счастливо соединилъ въ себѣ два свойства, необходимыя для переводчика греческихъ трагедій, но до того почти никогда не встрѣчавшіяся вмѣстѣ. Каждая строка перевода И. О. Анненскаго изобличаетъ въ немъ не механическаго версификатора, а цѣльнаго поэта, который тонко чувствуетъ музыку стиха и свободно, смѣлой и твердой рукой находитъ на своей палитрѣ краски для созданія выуклыхъ, яркихъ образовъ. Если бы переводу г. Анненскаго и не было предпослано трехъ экскурсовъ, которые по глубинѣ своей научнаго содержанія вполне стоятъ на высотѣ того, что было намъ извѣстно объ Еврипидѣ семь лѣтъ тому назадъ, все-таки изъ напечатаннаго en regard греческаго текста сейчасъ можно было бы увидать, какого надежнаго знатока греческой литературы нашелъ читатель въ авторѣ этой книги, и не было бы уже нужды постоянно опасаться, что переводчикъ совсѣмъ забылъ про Еврипида и неуклюже тащется на болѣе смѣломъ, чѣмъ сильномъ конькѣ собственныхъ домысловъ. За „Ваханками“ послѣдовали цѣлый рядъ переводовъ трагедій Еврипида. Въ 1896 г. появляется „Ресъ“ („Журн. Мин. Нар. Просв.“), въ 1897 — „Герантъ“ (тамъ же), въ 1898 г. „Финикійки“ („Міръ Божій“, № 4) и „Ифигенія-жертва“ („Журн. Мин. Нар. Просв.“), въ 1899 — „Электра“ (тамъ же), въ 1900 — „Орестъ“ (тамъ же), въ 1901 — „Алькеста“ (тамъ же). Переводу послѣдней трагедіи предшествовала чрезвычайно интересная статья о поэтической концепціи „Алькесты“, подъ скромнымъ заглавіемъ которой авторъ затрагиваетъ цѣлый рядъ весьма важныхъ вопросовъ по теоріи драмы и эстетикѣ. Эту статью вмѣстѣ съ блестящимъ изслѣдованіемъ автора: „Художественная обработка мифа объ Орестѣ, убійцѣ матери въ трагедіи Эсхила, Софокла и Еврипида“ („Журн. Мин. Нар. Просв.“ 1900 г.,

№№ 7 и 8; см. „Фил. Обзор.“ XX, отд. 2, стр. 35), можно смѣло назвать образцомъ научно-эстетическихъ изслѣдованій, особенно важныхъ въ методологическомъ отношеніи, и приходится сильно жалѣть о томъ, что скрытая на страницахъ спеціального журнала, мало читаемаго въ широкой публикѣ, она стала известна недостаточно большому числу друзей искусства.

Уже этихъ работъ было бы вполне достаточно для того, чтобы имя перваго научнаго переводчика Еврипида было отмѣчено съ должной признательностью лѣтописцемъ русскаго театра. Заслуги И. О. Анненскаго въ этомъ отношеніи особенно ясно обнаружались въ незабвенный для всѣхъ друзей театра день, 17 марта 1900 г., когда Петербургскій кружокъ любителей художественнаго чтенія поставилъ „Ифигенію-жертву“ въ переводѣ И. О. Анненскаго. Стояло со сцены раздаться словамъ самого Еврипида, впервые заговорившаго съ русской публикой въ достойной передачѣ, и сейчасъ же и публика и актеръ забыли про скудость постановки.

Еще меньше можемъ забывать про этотъ день мы, филологи. Тогда публикѣ, по большей части не только не подготовленной, но даже враждебно настроенной противъ всего античнаго, стало впервые ясно, сколько жизненныхъ силъ и красоты сумѣли сохранить за собой тѣ самые греки, могилы которыхъ такъ тщетно старается засыпать новая Европа.

Но И. О. Анненскій не удовольствовался переводами и выступилъ съ оригинальной трагедіей „Меланиппа-философъ“ (С.-Пб. 1901 г.). Даже предварительные слухи о появленіи этой трагедіи были полны высокаго интереса. Заглавіе трагедіи напоминало объ образѣ той мудрой царевны, которой посвятилъ свою не дошедшую до насъ трагедію Еврипидъ и про которую мы знали, что она пользовалась очень большаго успѣхомъ на античной сценѣ. Имя поэта ручалось за глубину мысли, изящество поэтической концепціи и яркую красоту образовъ. Любитель театра заранее зналъ, что лучшаго автора для написанія оригинальной пьесы изъ античной жизни и не найти. И. О. Анненскій знаетъ античный міръ изъ первыхъ рукъ и уже этимъ однимъ стоитъ на сто головъ выше всѣхъ авторовъ „Медей“, „Весталокъ“ и „Сократовъ“, что ручалось за строгую правильность его и пониманія античной души, а многочисленные переводы трагедій Еврипида, съ душой котораго не могла не сжиться душа переводчика, давали увѣренность, что представленія и идеи поэта будутъ переданы со строгимъ соблюденіемъ стили Еврипидовскихъ красокъ. Дѣйствительность превзошла сама смѣлыя ожиданія.

## II.

И. О. Анненскій выбралъ для своей трагедіи тотъ персонажъ античной мнелогіи, который является главнымъ дѣйствующимъ лицомъ

и въ одной не дошедшей до нашего времени трагедии Еврипида *Melagrélyē hē sofḗ*<sup>1)</sup>). Сохранившиеся отрывки этой трагедии почтительно считаются для того, чтобы по нимъ можно было составить себѣ законченное представление о ходѣ дѣйствія въ этой пьесѣ; мало помогаютъ этому и отрывочные эпизоды мѣло, положеннаго въ основу этой пьесы Еврипидомъ, которые мы узнаемъ изъ отдаленныхъ упоминаній у Дивисія Галкарнасскаго<sup>2)</sup>, Григорія Коринтскаго<sup>3)</sup>, Діодора<sup>4)</sup> и у схоластика Аристофановской Лясистраты<sup>5)</sup>). Эту пьесу Еврипида переделалъ для римской сцены Эний, но и тѣ 6 отрывковъ, которые сохранились отъ латинской обработки этого сюжета, не много помогаютъ точному установленію подробностей<sup>6)</sup>). Эти фрагменты такъ не ясны, и нѣкоторые изъ нихъ такъ мало типичны, что трудно рѣшить, изъ чьей роли они выхвачены. Весьма трудно, напримеръ, согласиться съ О. Риббекомъ, что слова, сохраненныя Гелліемъ<sup>7)</sup>: *cas fere feminas incolumi pudicitia esse, quae stata forma forent* принадлежали Эолу, каждый, узнавъ о грѣхѣ своей дочери, будто бы, *stellte Betrachtungen an über die Gefahr, welche ausnehmende Schönheit für die Sittlichkeit der Weiber mit sich bringe*<sup>8)</sup>. Еще болѣе сомнѣній и неуверенности возбуждаетъ 5-й фрагментъ Эниевой пьесы: *cum saxum sciderit*; Риббекъ и эти слова отдаетъ Эолу, и думаетъ, что эти слова произносились онъ въ ту минуту, когда *Der unerbittliche Vater mag erklärt haben, nicht eher solle seine Tochter der Haft entlassen sein, als bis sie selbst den Felsen, in dem sie eingeschlossen gesprengt habe*<sup>9)</sup>.

<sup>1)</sup> Вся возможная литература объ этой трагедии указана у W. Roscher, Ausführliches Lexikon der griech. und röm. Mythologie. 32. Lieferung, p. 2576.

<sup>2)</sup> Rhet. 9, 11.

<sup>3)</sup> Rhet. gr. ed. Walz. VII, p. 1313.

<sup>4)</sup> Diod. 19, 53.

<sup>5)</sup> Schol. Aristoph. Lysistr. 139.

<sup>6)</sup> Она издама у O. Ribbeck, *Scenicae Romanorum poesis fragmenta* I<sup>a</sup>, pp. 57—58. Риббекъ ихъ старался объяснить въ своей книгѣ: *Römische Tragödie im Zeitalter d. Republik. Leipzig 1875, pp. 176—181.*

<sup>7)</sup> Gell. V. 11. f. O. Ribbeck, *fragmenta* № 6.

<sup>8)</sup> *Röm. Trag.*, p. 180.

<sup>9)</sup> *Ibid.* Первый фрагментъ этой пьесы Риббекъ прежде читалъ: *certo hic est nulla mater quin monstrum fiet; hoc ego tibi dico et conjectura auguro.* Относительно своего дополненія *mater* онъ писалъ прежде (Ribbeck, *Röm. Trag. Ann.* 224): что *diese Ergänzung allein entspricht dem Sinne, voraussetzend, dass die ursprüngliche Handschrift nicht *nulla mater* — *nullam dubiam*. Теперь Риббекъ отказался отъ рукописнаго *certo* и принялъ конъектуру Пассерата: *certatio*. Изъ этого вытекаетъ, на какомъ тонкомъ матеріалѣ пришлось бы работать тому, кто въ основу реконструкціи трагедии Еврипида по-*

Подробнѣе всего мною о Меланиппѣ изложено у Григорія Коринфскаго, у котораго читаемъ слѣдующее: „Разсказъ про мудрую Меланиппу таковъ. Золь, сынъ Геллена, рожденнаго Зевесомъ, имѣлъ отъ Евридикы дѣтей Кретея, Салмоней и Сисифа, а отъ дочери Хирона, Гишны, — Меланиппу, отличающуюся красотой. Ставъ убійцей, Золь провелъ годъ въ изгнаньи, а въ это же время Посейдонъ сдѣлалъ Меланиппу матерью близнецовъ. Она изъ страха передъ отцомъ поручила кормилицѣ, согласно указаніямъ отца своихъ дѣтей, положить близнецовъ на пастбище быковъ. Незадолго до возвращенія царя пастухи увидали, что быкъ стережетъ малютокъ, которыхъ кормила грудью корова, и они принесли дѣтей къ царю, думая, что это ублюдки, порожденіе быковъ. Золь, по совѣту отца своего, Геллена, рѣшилъ съечь обоихъ дѣтей и приказалъ Меланиппѣ украсить ихъ погребальными одеждами. Та возложила на малютокъ это украшеніе и произнесла горячую рѣчь въ защиту малютокъ“.

Изъ свидѣтельства Діонисія Галикарнасскаго мы знаемъ, что Меланиппа у Еврипида потому получила прозвище „мудрой“, что она много философствовала, и потому ей и была дана такая божественная мать, дочь мудраго Хирона, чтобы зритель могъ видѣть въ мудрости Меланиппы наслѣдіе, полученное ей отъ матери. Что Діонисій не выдумалъ самъ этой мотивировки, а нашелъ ее уже существующей у самого Еврипида, это подтверждается слѣдующимъ фрагментомъ<sup>1)</sup>.

*κοῦκ ἐμὸς ὁ μῦθος, ἀλλ' ἐμῆς μητρὸς πάρα,  
ὡς σφραγὶς τε γὰρ τ' ἦν μορφή μίαν  
ἐκεῖ δ' ἐχωρίσθησαν ἀλλήλων δίχα  
τίκτεται πάντα κατέδωκαν εἰς φάος.*

Этотъ фрагментъ съ достаточной ясностью, показываетъ, что у Еврипида Меланиппа, приступая къ изложенію своего космическаго ученія, предупреждала слушателей, что этимъ она обязана своей матери.

ложилъ бы только одинъ фрагментъ. И, пожалуй, Риббекъ поступилъ бы болѣе согласно съ требованіями научной осторожности, отказавшись отъ опредѣленнаго сужденія по поводу нѣкаго фрагмента. Точно такъ же въ похвощенномъ имъ среди отрывковъ неизвѣстныхъ трагедій Энія подл. № 34 *cur quod in me est exspectabor hoc quod lucet, quidquid est?* который, по его мнѣнію, Меланиппа отвѣчала dem Hohn über ihre Weisheit und der Zornthung (см. Röm. Trag., p. 180), я нахожу слишкомъ мало основанія для того, чтобы приписывать эти слова исключительно одной Меланиппѣ, а не какому-нибудь другому персонажу трагедій Энія. Здѣсь вѣдь даже нельзя каково-либо сказать, кто говорилъ: мужчина или женщина.

<sup>1)</sup> A. N a v e k, Euripidis perditarum tragoediarum fragmenta, p. 131, № 488.

Другой фрагмент<sup>1)</sup>, сохраненный у Аристофана<sup>2)</sup>, дѣлавшаго въ данномъ случаѣ, по свидѣтельству схолиаста, цитату изъ Еврипидовской Меланиппы, доказываетъ, что героиня этой трагедіи вообще не отличалась чрезмѣрнымъ самолюбіемъ, она прямо сознавалась, что многому научили ее и слышанныя ею рѣчи ея отца и другихъ старцевъ.

*ἔγὼ γυιή μὲν εἶμι, τοὺς δ' ἐπεστί μοι  
αὐτῇ δ' ἰμαυτῆς οὐ κακῶς γνώμης ἔχω.  
τοὺς δ' ἐκ πατρὸς τε καὶ γεραίωνων λόγους  
πολλοὺς ἀκούσας οὐ μεροῦσθαι κακῶς.*

Тотъ же самый Докисій приводитъ и одинъ изъ тѣхъ доводовъ, къ которымъ прибѣгала Меланиппа въ той рѣчи, которою она желала сохранить жизнь дѣтей. *εἰ δὲ καρθέτος φθαρεῖσα ἐξέθηκε τὰ καὶδία καὶ φοβουμένη τὸν πατέρα, οὐ φόρον δράσεις*, говорила Меланиппа, обращаясь къ отцу. Конецъ пьесы сохранилъ намъ Гигинъ<sup>3)</sup>: *Melanippen exscaevavit (pater) et in munimento conclusit.*

То затрудненіе, которое представляютъ для выясненія деталей трагедіи ея фрагменты и о которомъ я говорилъ уже выше, въ значительной степени увеличивается еще и отъ того, что у Еврипида была вторая трагедія, посвященная той же героинѣ: *Μελανίπλη ἢ Δομοῶτις*<sup>4)</sup>. Правда, при нѣкоторыхъ цитатахъ авторы точно указываютъ, что они имѣютъ въ виду эту скончанную Меланиппу, и мы, стало-быть, имѣемъ хотя бы такое шаткое основаніе, какъ свидѣтельства древнихъ грамматиковъ для того, чтобы не относить этихъ отрывковъ къ „мудрой Меланиппѣ“. Таковы фрагменты №№ 493, 495, 498; зато про остальные фрагменты авторы, сохранившіе ихъ, не отмѣчаютъ изъ какой пьесы Еврипида, они цитируютъ: *Μελανίπλη ἢ σοφῆ* или *Μελανίπλη ἢ Δομοῶτις*, и тогда намъ приходится при распредѣленіи отрывковъ основываться исключительно на собственныхъ догадкахъ, а насколько эти догадки могутъ быть шатки, я постараюсь показать на нѣсколькихъ фрагментахъ.

А. Nauck относитъ къ *Μελανίπλη ἢ Δομοῶτις* слѣдующую цитату у Стобея (№ 506): *ὁ τέκνον, ἀνθρώποισι εἶπεν οἷς βίος ὁ μικρὸς εἶχεας, οἷ; δ' ὄγκος κακόν.*

Развѣ эти слова были бы уже такъ неумѣстны въ устахъ Золы, которому въ *Μελανίπλη ἢ σοφῆ* не было никакого основанія сразу гнѣвно обращаться на свою дочь, какъ только она начала свой

1) № 487.

2) *Lysistr.* 1124.

3) *Fab.* 186.

4) Фрагменты ея собраны у Наука, №№ 493—518.

*λόγον εἰς παραίτησιν φιλότιμον?* То же самое приходится сказать и про фрагменты № 507:

*τὰ τυγχάνοντα δ' ὅστις εὖ φέρει βροτῶν  
σοφὸν τομίζω σοφροτεῖν τ' ἔμοι δοκεῖ.*

Оба эти фрагмента имѣютъ слишкомъ гномическій характеръ, чтобы ихъ можно было съ увѣренностію приурочить къ той или другой пьесѣ. Но такая же осторожность должна быть соблюдаема и при группировкѣ фрагментовъ, не отличающихся уже такъ сильно выраженнымъ проverbsальнымъ характеромъ. Напримѣръ фрагменты № 510:

*τί τοὺς θαρόντας οὐκ ἕως τεθνηκένας  
καὶ τ' ἀγχοθέντα συλλέγεις ἀλγήματα;*

по мнѣнію R. Wünsch'a, представившаго очень любопытный опытъ реконструкціи обѣихъ Меланиппъ<sup>1)</sup>, произносилъ Метапонтъ въ *Μελανίππη θεισμώντις*<sup>2)</sup>, als Aiolos und Boïotos mit ihren Enthüllungen beginnen. Противъ этого предположенія R. Wünsch'a я не могу привести ни одного серьезнаго довода, но думаю, что была бы не слишкомъ велика и такой мотивъ, который я могъ бы привести, если бы уже непременно хотѣлъ отнести эти слова къ *Μελανίππη ἢ σοφῆ*.

По свидѣтельству Гигия, Гиппа, дочь Хирона, проводившая все свободное время въ охотѣ, увлеченная Эоломъ, забеременѣла, и когда приближалось время родовъ, изъ страха передъ отцомъ, убѣжала въ тѣсн. Боясь преслѣдованій отца, она просила боговъ укрыть ее отъ его гнѣвныхъ взоровъ во время родовъ, и боги услышали ея молитву и превратили ее въ лошадь, а загѣмъ она стала звѣдью<sup>3)</sup>. Для Эола Гиппа, превращенная въ лошадь, все равно что умерла, и вотъ можно предположить, что Меланиппа, желая разжалобить отца, упомянула о несчастной Гигнѣ, своей матери, покинувшей ребенка такъ же, какъ теперь покинула этихъ близнецовъ ихъ мать; это было бы прекрасной иллюстраціей ея мысли: *εἰ δὲ παρθένος φθαρείσα ἐξέθηκε τὰ παιδία καὶ φοβουμένη τὸν πατέρα, οὐ φόρον δράσειε*<sup>4)</sup>; это общее соображеніе могло бы особенно сильно растрогать сердце Эола, если бы Меланиппа привела въ его подтвержденіе именно случай съ Гиппой, но сердцу Эола болѣе отъ прикосновенія къ такимъ ягучимъ вопросамъ, и вотъ онъ проситъ Меланиппу не касаться матери въ тѣхъ словахъ, которыя теперь Wünschъ отдаетъ Метапонту.

<sup>1)</sup> Rheinisches Museum 1894, pp. 91—110.

<sup>2)</sup> Ibid., p. 102.

<sup>3)</sup> Hygin, Poetae astron. II, 18, p. 463.

<sup>4)</sup> Dionys, Hal. Rhet. 9. 11, v. 5, p. 356.

Обращение съ фрагментами въ значительной степени затрудняется еще и тѣмъ, что среди нихъ есть не мало такихъ цитатъ, которыя совершенно напрасно приводятся, какъ выдержки изъ „Меланиппы“. Напримѣръ относительно фрагмента № 483: Ζεὺς δὲ θεὸς ὁ Ζεὺς, ὁ γὰρ οἶδα πλὴρ λόγῳ U. Willamowitz-Möllendorf съ достаточной убѣдительностью доказалъ<sup>1)</sup>, что этотъ стихъ сфабрикованъ по образцу 1263-го стиха „Геракла“, въ то время какъ Плутархъ приводитъ его прямо какъ цитату изъ „Меланиппы“<sup>2)</sup>.

Кромѣ того, въ сущности мы даже не знаемъ точно тѣхъ предѣловъ, которыми мы должны ограничивать находящийся въ нашемъ распоряженіи матеріалъ, и совершенно напрасно оставляемъ въ сторонѣ весьма полезныя цитаты. Напримѣръ, среди отрывковъ, сохранившихся отъ трагедіи Акція Melanippos<sup>3)</sup>, лемма четвертаго фрагмента, сохраненнаго у Венія, гласитъ: Accius Melanippra, шестой фрагментъ сохраненъ у Варрона, въ его сочиненіи de lingua latina<sup>4)</sup>, всѣ рукописи котораго даютъ названіе трагедіи въ женскомъ родѣ<sup>5)</sup>. Отсюда уже недалеко до предположенія, что и у Акція, точно такъ же какъ и у Еврипида, кромѣ трагедіи Melanippos, еще и Melanippra, тѣмъ болѣе, что шестой фрагментъ: reicis abs te religionem, sciream imponas sibi? очень удобно могутъ быть разсматриваемы, какъ обращеніе къ рационалисткѣ — Меланиппѣ<sup>6)</sup>.

Приведенныхъ примѣровъ, полагаю, достаточно для того, чтобы стало ясно, какой недостаточный и ненадежный матеріалъ представляютъ всѣ эти фрагменты и намеки на содержаніе трагедіи, сохраненныя у древнихъ авторовъ. Поэтому намъ кажется совершенно излишнимъ предупрежденіе автора о томъ, что не руководствовался желаніемъ поддаиваться подъ Еврипида<sup>7)</sup>. Всякій мало-мальски знакомый съ тѣмъ, что оставила намъ древность о Меланиппѣ, прежде всего знаетъ, что это желаніе было бы невыполнимо: какимъ бы умѣніемъ анализировать и комбинировать сохранившіеся отрывки авторъ ни обладалъ, онъ никакъ не могъ бы создать изъ нихъ нѣчто живое и цѣлое: постоянно оставались бы такіе перерывы въ развитіи дѣйствія, которые восполнить могъ только истинный поэтъ силой свободной фантазіи и непосредственнаго проникновенія.

1) Euripides, Heracles II, 269.

2) Plutarch, Moral., p. 756 c. Лукіанъ и Юстинъ говорятъ про этотъ стихъ только, что онъ принадлежитъ Еврипиду, а пьесы точно не называютъ. См. Nauck., p. 130.

3) О ней см. O. Ribbeck, Römische Tragoedie, pp. 521—524.

4) VII, 65.

5) Рукописи FVp — melanippra, а GHMb — penalippra. См. M. Terenti Varrois de lingua latina libri ed. A. Sprengel. Berlin 1885, p. 143.

6) См. R. Wünsch, l. c., p. 92.

7) См. „Меланиппа-философъ“, стр. V.

Поэтому И. О. Анненскій вполне правъ, когда пишетъ: „Авторъ воспользовался этимъ мѣстомъ, а равно и всѣмъ, что осталось отъ легенды о Меланиппѣ и Эолидахъ. Но этого оказалось слишкомъ мало даже для контура, и автору пришлось быть не только драматургомъ, но и мнѣургомъ.“ Ни расписныя вазы, ни саркофаги ему при этомъ не помогали<sup>1)</sup>).

### III.

Дѣйствіе трагедіи<sup>2)</sup> И. О. Анненскаго происходило въ дѣсной и гористой мѣстности на полуостровѣ Магнесіа. Въ позднюю ночь, когда небо покрыто звѣздами, передъ домомъ въ дорійскомъ стилѣ появляется Меланиппа. Свою героиню поэтъ характеризуетъ такъ: „она худая, блѣдная, высокая. У ней черные волосы, густые, волнистые, съ синеватымъ отливомъ, и черныя тонкія брови на очень бѣломъ, мягко очерченномъ лбѣ. Глаза большіе, влажнѣшіе съ пламенемъ, но безъ лучей, глубокіе. Морщина между бровей указываетъ на раннюю работу мысли. Походка и жесты людей, живущихъ созерцательной жизнью. Говоритъ Меланиппа голосомъ музыкальнымъ, но будто идущимъ издалека“ (стр. 11). Подъ покровомъ ночи, обращаясь къ своему прадѣду Зевесу, Меланиппа раскрываетъ ту тайну, которая положила на ея лицо слѣды ранней работы мысли:

Въ такую жь ночь  
 Росистую и лунную, когда  
 Черной вода и ярче ароматы  
 На берегу Сперхея, гдѣ тростники  
 Сухой шумятъ и ива обнялась  
 Съ другою ивой — я уступила бога  
 Желаніямъ и ласкамъ. Посейдонъ  
 То былъ и темнокудрый, и могучій.  
 И въ брачную такъ говорилъ онъ ночь  
 Избранницѣ: „Двухъ сыновей родишь ты,  
 Вели на лугъ ихъ ижнѣй отвести,  
 Гдѣ царское Эола стадо ходитъ,  
 И болѣе о нихъ не думай, Ариа,  
 Я имена, я ихъ и славу дамъ“.

<sup>1)</sup> Е. Петерсенъ хочетъ видѣть Меланиппу въ той увѣщанной женщицѣ, которую на одной краснофигурной вазѣ изъ Нико ведутъ въ окопахъ два юноши къ старинному косому Диану, у котораго ее ждетъ жрица. См. *Röm. Mittheilungen VIII* (1893), p. 343 ff. Но въ общемъ образъ Меланиппы мало напоминаетъ къ себѣ греческихъ ваятелей и живописцевъ. См. *W. Roscher*, I. c.

<sup>2)</sup> Подробный пересказъ трагедіи далъ П. П. Соколовъ, „Московск. Вѣдомости“ 1901 г., № 342 и Б. Варяке въ журналѣ „Театръ и Искусство“ 1902 г., № 4.

Богъ сдержалъ свое слово.

Въ лачугѣ, „гдѣ, вѣрно бы, послѣдняя рабыня побрезгала остаться, на цыновкѣ, что пастухи, скрываясь въ непогоду отъ холодонъ осеннихъ, разстилали“, Меланиппа „ночи двухъ сыновей явила, красотой сіяющихъ“. Про это знала только одна кормилица, на которую несчастная мать покинула своихъ дѣтей, а сама вернулась во дворецъ, скрывая свой недугъ. Теперь по случаю предстоящаго возвращенія изъ Дельфъ отца Меланиппы, Эола, она чувствуетъ себя особенно смущенной. Ей теперь уже нельзя вступить въ хоровадь дѣвицъ и вмѣстѣ съ ними принести вѣнокъ на алтари богини. Но мысль о дѣтяхъ заставляетъ Меланиппу забыть о собственномъ позорѣ, и она молить Зевса сохранить ей дѣтей, отнесенныхъ, по приказу ихъ божественнаго отца, на лугъ. Муки Меланиппы уславиваются еще отъ мысли, что, можетъ-быть, отецъ ея дѣтей вовсе и не богъ, а простой обманщикъ, принявшій видъ морского бога. Полнымъ контрастомъ съ этими сомнѣніями Меланиппы звучитъ пѣснь дѣвушекъ съ Пеліа, возмвляющихся въ оркестрѣ. Пѣснь эта по яркости красокъ и музыкальности стиха — одна изъ лучшихъ номеровъ трагедіи, и я позволю себѣ привести ее здѣсь цѣлькомъ.

**Строфа I.**

О, Пелій!  
Зеленый и съ бѣлой короной  
И ели,  
И токи смолы благовонной,  
О, Пелій!

**Антистрофа I.**

Для новыхъ  
Небесъ не забудемъ тебя мы...  
Еловыхъ  
Хранимъ мы вѣтвей омѣями,  
О, Пелій!...

**Строфа II.**

Въ зеврѣ  
Дельфійской не внемлю я лирѣ, —  
Безмолвны  
Померкшія синія волны въ зеврѣ.

**Антистрофа II.**

Тамъ звѣзды,  
Какъ поздніе блѣдныя грозды,  
За дальней  
Повисли оградой печальны  
Тамъ звѣзды.

Отрофа III.

Какъ волосъ  
 Въ травѣ или тонкія нити,  
 Вы голосъ  
 Во мракѣ и шагъ затаяте,  
 Какъ волосъ.

Антистрофа III.

(Увидѣвъ царевну.)

Охрана  
 Отцовскихъ палатъ молодая!  
 Какъ рано  
 Ты встала, отца ожидая  
 Какъ рано!

Эпидъ.

О, привѣтъ тебѣ желанной,  
 Меланишпа, дочь Эола,  
 Гаснегъ сумракъ и въ туманной  
 Ризѣ гладь и волнѣ и дола,  
 Чадо дивное Эола,  
 Поздній цвѣтъ благоуханный.

Между Меланишпой и хоромъ завязывается разговоръ, въ которомъ Меланишпа рассказываетъ, что посланница боговъ, Ирида, ихъ оповѣстила о томъ, что ея мать, Гиппа, стала „тресетной звѣдой, что предъ зарей восходитъ“. На предложеніе дѣвушекъ войти въ ихъ хороводъ Меланишпа въ ужасѣ отвѣчаетъ отказомъ; съ такимъ же ужасомъ принимаетъ она и дары дѣвушекъ, принесшихъ ей поясъ Гиппы, но это даетъ ей предлогъ для ухода, и смущенная царевна, будучи не въ силахъ выдержать пытку разспросовъ, удаляется въ домъ. На смѣну ей выходитъ старая кормилица, но и ее смущаютъ вопросы дѣвушекъ, заставляя бояться, не провѣдали ли онѣ про тайну царевны, и она заклинаетъ дѣвушекъ не нарушать молчанія. Между тѣмъ, сцена наполняется гостями, пришедшими вслѣдъ за вѣстникомъ, объявившимъ о возвращеніи Эола; теперь Меланишпа уже смѣнила трауръ своихъ одеждъ на бѣлый нарядъ.

Среди всеобщаго оживленія и приготовленій торжественной встрѣчи появляется радостный Эоль. Весело звучитъ то привѣтствіе, которое онъ шлетъ родному дому и алтарямъ боговъ. Теперь онъ жаждетъ „мира и въ городахъ и въ тишинѣ палатъ“. И лаской и заботой согрѣто его обращеніе къ дочери, худобы и блѣдности которой онъ не могъ не замѣтить. Меланишпа объясняетъ свой

удрученный видъ тоской по отцѣ, съѣдавшей ее въ его отсутствіе, когда „ли арфа ей отрады не давала, ни ткацкій станъ съ узорнымъ полотномъ“. Эоль старается утѣшить дочь словами, что ей „давно готовъ и царственный женихъ“. Пугливое смущеніе, охватившее при этихъ словахъ Меланипу, онъ объясняетъ обычнымъ у дѣвушекъ нежеланіемъ испытать всю тайну брака. Этотъ любовный разговоръ Эола съ дочерью прерывается появленіемъ смущеннаго вѣстника, который въ безсвязномъ отъ волненія разсказѣ передаетъ царю про дивную находку его конюховъ.

„Корову“, говоритъ онъ, „мы увидѣли; по виду,  
Ужъ не вчера телилась. Рядомъ съ ней  
Порядочный мычалъ петербургливо  
И землю рылъ раздвоеннымъ копытомъ  
Бычокъ... а мать, ты не повѣришь, царь,  
Двухъ мальчковъ — и объ закладъ побьюсь,  
Что были то особенныя дѣти —  
Ты не найдешь такихъ красивыхъ здѣсь  
И рослыхъ, царь — двухъ мальчковъ кормила“.

Вѣстникъ видѣлъ въ томъ недоброе знаменіе; по его мнѣнію, „скорѣй убрать бы ихъ“. При началѣ разсказа конюха вышелъ изъ дворца отецъ Эола, Гелленъ, въ традиціонной одеждѣ прорицателя, — это совсѣмъ бѣлый, согбенный старецъ; а въ серединѣ разсказа приносятъ на сцену корзину съ дѣтьми. Меланиппа, конечно, всѣмъ сердцемъ слизалась съ ними, но усиліемъ воли сохраняетъ наружное спокойствіе. Когда вѣстникъ окончилъ свой разсказъ, общее оцѣненіе прервалъ Гелленъ своими судорожными взглядами, полными злобнѣйшей загадочности. Первымъ приходилъ въ себя Эоль, который покуда не видитъ основаній назвать разсказъ конюха страшнымъ, — онъ говоритъ конюхамъ:

Вы дѣтей

Иль демоновъ, но видъ дѣтей прильвшихъ,  
Туда жъ теперь могли бы отнести,  
Откуда ихъ вы взяли.

Если точно,

Ихъ положишь туда на благо намъ,  
Безсмертный богъ — онъ ихъ спасетъ, конечно,  
И мы грѣха на душу не возьмемъ,  
Что знаменье сгубили торопливо...  
А если то была игра бѣсовъ,  
Намъ дикіе полезны ночью зѣбри...  
При алтарѣ вѣтъ мѣста палачу,  
И жертвы богъ... сомнительной не любить.

Нилька сѣбѣ хочетъ исполнить волю царя и уже беретъ корзину, но Гелленъ приказываетъ остановить рабынь, рассказываетъ о томъ, какъ три раза не удавались его гаданія, и предостерегаетъ сына отъ „гадателей, читающихъ по звѣздамъ, отъ мудрыхъ дѣвъ и свитковъ, украшенныхъ вѣщаньями Орфея“. Онъ велитъ сыну снова очиститься отъ „крови, адѣсь пролитой, но раньше отъ нечести домашней“. Ужасными словами: „сжечь вѣли явленныхъ“ заканчиваетъ свою рѣчь Гелленъ. Въ это время надвигаются тучи, и среди общаго смутенія и крика проходитъ волна землетрясенія. Въ этомъ „ропотѣ боговъ“ Гелленъ находитъ новое подтвержденіе необходимости жестокихъ мѣръ. Напоминаніемъ о той опасности, которая грозитъ для рода, главой котораго является Золь, Гелленъ старается поколебать нерѣшительность сына, которому слишкомъ тяжело „длинной кровью иль копотью отъ адскаго огня покрыть свой пурпуръ царскій“. Но принесено конюхою новое извѣстіе, что землетрясеніе поглотило „корову ту, которая кормила найденнейшей чудесныхъ“, и на томъ мѣстѣ струится теперь ключъ горячій.

Золь глядитъ на чудесныхъ малютокъ, которые ему что-то такъ сильно напоминаютъ, и въ его словахъ ужъ слышится отзвукъ вѣчнаго сердца, знающаго всю сладость отцовской любви, но онъ бонется приманокъ и чаръ демоновъ, велитъ дочери надѣть уборъ иль погребальный, рабамъ — костеръ готовить поскорѣй, а самъ собирается въ Додону, рѣзко останавливая Меланишпу при первой же попыткѣ промолвить слово.

Въ третьемъ дѣйствіи мы видимъ Меланишпу, за которой рабыни несутъ дѣтей. Меланишпу поддерживаетъ мысль, что печальный уборъ дѣтей, подобающій старцамъ, а не дѣтямъ, смягчитъ отца, у котораго она рѣшила просить пощады дѣтямъ.

При появленіи Зола, который теперь уже окончательно рѣшилъ сжечь найденнейшей, Меланишпа открыто выступаетъ въ защиту малютокъ. Хотя она и женщина, но въ ея крови есть капля божественной крови, и поэтому она рѣшается говорить.

Святки музъ прилежно

Читала я, и истинн златой

Средь дальнихъ звѣздъ и мнѣ лучи мелькали...

Не бреду, царь, и не капризнымъ снамъ,

Нѣтъ, ты ночей бессонныхъ, ты трудовъ

Холоднаго вѣщанья и провѣрки

Мучительной внемля словамъ, отецъ, —

И не моимъ... что эллинская дѣва?

А мудрыхъ, царь, въ ученіе, въ систему

Уложеннымъ словамъ.

И Меланишпа въ самомъ дѣлѣ приступаетъ къ изложенію рационалистической системы Анаксагора. Эта система пролагаетъ путь

къ познанію того духа, который заставляет со страхомъ и омерзѣніемъ прижимать на вѣру слабыхъ душъ, видящихъ во всякомъ жрецѣ посредника божественной воли. Во имя этого духа она проситъ отца прекратить весь этотъ бредъ. Но для Эола голосъ разума имѣеть мало вѣса, и онъ не вѣритъ мудрымъ рѣчамъ босыхъ учителей. Онъ не понимаетъ, почему эти пророки живутъ въ нуждѣ, лишенияхъ и презрѣніи, если они такъ вѣрно служатъ богамъ и разуму, какъ это кажется Меланишѣ. Изъ-за этихъ разсказовъ онъ не взмѣнитъ своего рѣшенія теперь, когда съ слабостью покончены всѣ счеты. Меланишѣ остается одно средство — напомнить отцу, что и его разумъ доступенъ ошибкамъ и что, можетъ-быть, и онъ и Гелленъ неправильно толкуютъ волю божества.

Всѣ эти рѣчи не смущаютъ Эола; онъ находитъ неумѣстнымъ выслушивать совѣты и наставленія отъ дѣвы; ему „вытканый пріятный руиъ ея искусствомъ плащъ, чѣмъ словъ ея плетенье“. Тогда Меланиша, несмотря на протесты отца, напоминаетъ ему про тайну своего рожденія и, показывая ему малютку, говорить:

Подумалъ ли, отецъ, ты, что тайкомъ  
Могла родить ихъ дѣвушка и ночью,  
Какъ нѣкогда меня, таясь, отецъ,  
Хиронова въ лѣсу родила дочь.  
Ты демоновъ задумалъ жечь... А что,  
Какъ демоны — одинъ дѣвичій страхъ  
Да стыдъ, отецъ, дѣвичій были? Нѣтъ,  
Ты не казнишь малютку...

Теперь Меланиша, на взглядъ Эола, забыла стыдъ дѣвичій и дочерній, и онъ велитъ ей удалиться въ теремъ. Между ними происходитъ слѣдующій діалогъ. На приказъ отца уйти Меланиша (*норменство обращаясь къ дьякамъ*) говоритъ:

О, съ ними, да! Но не одна, державиный...

Эоль.

Опомнись, дочь, что говоришь!...

Меланиша.

Тебѣ

Я говорю, опомнись, или внуковъ  
Ты погубить задумалъ?...

Мать казни...

(*Восклицанія въ дорѣ и среди присутствующихъ.*)

Эоль.

Га... Тяжкій бредъ. — О боги! Это иго  
Признаній снимите съ плечь моихъ!  
Скорѣй, скорѣй скажи, что ты шутила.

Меланинна.

Шутила? Итъ... Миѣ не до шутокъ, царь...  
И если вамъ, о боссалины, надо  
Иль вашему владыкѣ, иль жрецамъ,  
Чтобъ царскій домъ не дѣлать бойней гнусной,  
Признанія дѣвичьего... оно  
Ужъ съ этихъ устъ сорвалось.

Эоль.

Дочь... Дитя...

Меланинна.

И мать... увм... твоихъ несчастныхъ внуковъ...

Эоль.

Проклятiе... О демоны... Ее  
Останете ль?

Меланинна.

Отецъ мой, я здорова...  
И разумъ мой не поврежденъ...

Дѣтей

Я принесла, и этихъ самыхъ, точно,  
Двадцатый разъ лука сегодня имъ  
Свой факель зажигаетъ.

Ихъ отецъ —

Великій Посейдонъ. Его вельнѣемъ  
На нѣжнѣйшій лугъ они отнесены.  
Ты самъ, Эоль, хотѣлъ моихъ признаній.

Потрясенный признанiемъ дочери Эоль проситъ правды у гражданъ Боссалин, проситъ ихъ устроить судъ, которому надо рѣшить, что дѣлать съ дочерью, а пока ее онъ велитъ связать, а дѣтей отдать рабынѣ. Но Меланинна съ негодованiемъ отстраняетъ веревки. Она теперь, хоть и не дочь Эолу, но она все-таки царевна и не унижится до бытства. Весь ужасъ случившагося не сломилъ мощнаго разсудка Меланинны, и она покидаетъ сцену съ спокойнымъ

сознаиём своей правды и даже своего превосходства. Уходя, она говорить подругамъ:

Я не знаю,  
Хоть смерть глядитъ въ глаза мнѣ, кто изъ насъ  
Счастливѣе теперь? Весь этотъ ужасъ —  
За мной, какъ сонъ тяжелый. И надеждъ  
Игрушкой, забавой Олимпійца  
Иль дерзкаго обманщика — не быть  
Ужъ никогда мнѣ больше. Бракъ... рожденье  
Дѣтей — я дамъ свою намъ отдала.  
Другимъ очамъ одеждой золотой,  
Тящей смерть и тлѣнье, оставайтесь.

Въ дальнѣйшемъ дѣйствіе быстро приближается къ своей трагической развязкѣ. Скорбь Зола увеличиваетъ умершій Гелленъ, и несчастный царь плачется на свое одиночество. У него даже является мысль, не сталъ ли онъ игрушкой Аполлона, не понявъ его священныхъ словъ. Зритель узнаеть, что пастухи снова отнесли малютокъ на дугъ, а Меланишну ослѣпили. Появляется и она сама, испытавъ всѣ муки ослѣпленія. Страданія помутили ея свѣтлый разумъ, и тревожная мысль о дѣтихъ перемишляется съ воплями боли. Выждавъ минуту просвѣтленія, она проситъ не отдавать дѣтей зѣбрамъ зубастымъ и позволить ей самой убрать и омыть ихъ трупы.

Близится закатъ солнца. Одно изъ розовыхъ облаковъ спускается съ неба; на немъ вырисовывается закутанная въ розовую дымку мать Меланишны, Гиппа, съ мерцающей звѣздою въ волосахъ. Она зоветъ дочь и говорить ей, что принесла ей вѣсть отъ Посейдона. Она говоритъ Меланишнѣ и Золау:

Твоихъ дѣтей прославленъ будетъ жребій...  
Ихъ далеко везуть теперь.

У нихъ

Кормилицы нарядныя, игрушки,  
И въ роскоши малютки возрастуть.  
А имена наречены ихъ будутъ  
Зола и Бэота... И когда,  
Прекрасныя и мощныя, они  
Поднимутся, какъ тополи, за Понтомъ,  
Они сюда придуть. А Посейдонъ  
Мнѣ обѣщаль вернуть тебѣ и зрѣнье,  
Чтобъ дивными натѣшилъ глаза.  
Ты, царь Зола, не вѣдѣиёмъ оправданъ.

Но ея

Ты береги теперь... За эти двери  
Переступать не надо ей.

Тебѣ жъ,  
 Какъ Аполлонъ сказалъ, отъ внуковъ слава  
 Пойдетъ вѣкъ. О, сколько городовъ  
 И острововъ, героевъ и поэтовъ  
 Подъ сѣню Эола процвѣтеть!

Съ послѣдними лучами заходящаго солнца скрывается Гиппа; ея дочь, словно пробудившись отъ сна, покидаетъ сцену. Послѣднія ея слова обращены къ богу разума:

О богъ, о чистый разумъ!  
 Пусть кровь глаза мои запечатлѣла,  
 Пусть язы сердце мнѣ терзають... Ты  
 Не угасай во мнѣ зѣбрь, и жребій  
 Свой не смѣню на счастье темныхъ душъ.  
 Вы жъ, дѣти, если живы, мать простите.

Медленно уходитъ она вмѣстѣ съ рабыней, а хоръ покидаетъ оркестру подъ звуки слѣдующей пѣсни, нѣжно замирающей вдали:

О печальная, тихая ночь!  
 О гнѣздо разоренной семьи!  
 Не на радость тебя на землѣ  
 Свилъ когда-то небесный орелъ.  
 Надъ тобой, о безумкал дочь,  
 Плачутъ нѣжныя очи мои,  
 И жалю въ полуночной мглѣ  
 Я тебя, одинокій Эоль.  
 О гнѣздо разоренной семьи!  
 О печальная, тихая ночь!

#### IV.

Подробный пересказъ трагедіи Н. О. Анненскаго и многочисленныя выписки освобождаютъ меня отъ необходимости тратить много времени на похвалы, обыкновенно ни о чемъ, кромѣ расположенности рецензента, не говоряща. Великій, кто прочелъ предыдущую главу, и безъ моихъ похвалъ знаетъ, съ какою строгостью выдержанъ Н. О. Анненскимъ античный колоритъ пьесы, слышитъ всю музыкальную прелесть его стиха, особенно въ партіяхъ хора, гдѣ одинъ текстъ безъ всякаго аккомпанемента даетъ чарующее настроеніе музыки, испытываетъ при чтеніи подробно мною приведенной сцены между Эоломъ и Мелиянишпой на своихъ нервахъ всю силу трагическаго подъема, и въ каждой цитатѣ видитъ необычную въ наши дни яркость красокъ и смѣлость задуманныхъ образовъ.

Но все-таки, прежде чѣмъ разстаться съ мудрою дочерью Гиппы, я хочу остановить вниманіе читателя обсужденіемъ нѣсколькихъ вопросовъ.

Прежде всего, какъ отнесся Н. О. Анненскій къ сохранившимся фрагментамъ греческаго текста?

Классикъ-педантъ, какихъ, къ прискорбію, попадается все еще не мало среди представителей классической филологіи, разрѣшилъ бы очень просто этотъ вопросъ. Онъ перевелъ бы дословно все, что сохранилось отъ греческаго текста, съ возможной добросовѣстностью и, сочинивъ отъ себя соединительныя звенья между уцѣлѣвшими обрывками, считалъ бы себя на высотѣ исполненной задачи. Но Н. О. Анненскій — поэтъ, и онъ не можетъ, когда имъ овладѣло самостоятельное творческое настроеніе, превращаться изъ свободного поэта въ подчиненнаго переводчика по указаніямъ капризной судьбы, которой почему-то заблагоразсудилось сохранить для насъ эту, а не ту часть греческаго оригинала.

Если вы сравните хотя 488 фрагментъ:

*κ' οὖν ἐμὸς ὁ μῦθος, ἀλλ' ἐμῆς μητρὸς πάρα,  
ὡς οὐρανός τε γαῖα τ' ἦν μορφῆ μιᾷ  
ἔχει δ' ἐχωρίσθησαν ἀλλήλων δόξα  
ἐκτόντοι πάντα κ' ἀνέβωκαν εἰς φάος  
δύσθη, λυτεῖα, θῆρας δὲ θ' ἄλλη τρίχει  
γίγος τε θνητῶν,*

съ соответствующимъ мѣстомъ трагедіи Н. О. Анненскаго, то вы прежде всего увидите, что 6 греческихъ строчекъ разрослись въ 28 строкъ русской трагедіи, а одинъ блѣдный и лишенный всякаго аромата поэзіи первый стихъ греческаго фрагмента превратился въ блестящую картину, выписанную мною уже выше, и въ которой поэтъ сумѣлъ прозаическія греческія слова перевести на блестящій выпуклостью образовъ и наглядностью представленій языкъ поэзіи.

И то же самое пришлось бы сказать про всакій фрагментъ греческаго текста; Н. О. Анненскій не захотѣлъ въ свое созданіе механически вставлять обломки чужой картины, что неминуемо вызвало бы холодность ощущеній и рѣзкость переходовъ. Такъ бываетъ всегда, гдѣ живое искусственно стараются соединить съ давнымъ-давно помертвѣлымъ. Поэтъ предпочелъ видѣть въ фрагментахъ не драгоценныя камни, для которыхъ ему оставалось бы только изготовить подходящую оправу съ необходимыми дополненіями, а только знаменательныя вѣхи для развитія собственнаго творчества. И этихъ вѣхъ держался онъ твердо и строго; а если бы онъ отнесся къ этимъ фрагментамъ иначе, его трагедія не была бы такъ свѣжа и непосредственна, а производила бы тягостное впечатлѣніе починки, которая въ области искусства никого не можетъ удовлетворить.

Въ своемъ предисловіи Н. О. Анненскій, между прочимъ, говорить, что „схемы онъ взялъ античныя“. Это было не случайно и уже во всякомъ случаѣ не потому, чтобы авторъ взялъ на себя неблагоприятную задачу поддѣлываться подъ Еврипида. По его глубокому убѣжденію, античный мѣстъ органически связанъ съ той формой, въ которой онъ изображался на сценѣ античными трагиками V вѣка. Шекспировскія формы драмы существуютъ для болѣе сложныхъ фабулъ. Ограниченность времени (въ этой трагедіи около 18 часовъ) — которую, если хотите, можно назвать единствомъ времени — имѣла для автора весьма существенное значеніе. Онъ представлялъ себѣ трагедію не въ комнатѣ, а подъ чистымъ небомъ, а различныя ея стадіи въ связи съ положеніемъ солнца на горизонтѣ или за горизонтомъ. Начинается трагедія въ исходѣ ночи; въ жаркій полдень завязывается ея страшный узелъ. Трогательный завѣтъ связанъ съ апофеозомъ. Единство мѣста вызывалось желаніемъ автора сохранить въ трагедіи хоръ<sup>2)</sup>.

Я боюсь, что эти строки Н. О. Анненскаго дадутъ поводъ къ какимъ-нибудь недоразумѣніямъ, и поэтому хочу нѣсколько остановиться на вопросѣ объ единствѣ времени, который теперь сталъ опять моднымъ вопросомъ въ современной литературѣ о театрѣ.

Поводъ ко всей борьбѣ противъ единства времени даетъ неправильное толкованіе слѣдующихъ словъ Аристотели; который говоритъ, что трагедія отличается отъ эпоса *ὅτι δε τῶ μῆκει, ἢ μὲν ὅτι μάλιστα περιῶται ἐπὶ μίαν περίοδον ἥλιου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττεται, ἢ δὲ ἐκὸς αἰῶνος ἀόριστος τῶ χρόνῳ*<sup>3)</sup>. Уже одни выраженія *περιῶται, ἢ μικρὸν ἐξαλλάττεται*, показываютъ, что древнимъ теоретикамъ драмы была совершенно чужда<sup>3)</sup> та исключительность, съ которой настоя-

<sup>2)</sup> См. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 46-tes Stück. Da die Handlungen der Alten eine Menge Volks zum Zeugen haben mussten, und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermassen der blossen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und denselben Tag einschränken.

<sup>3)</sup> Arist., Poet. 1449b.

<sup>3)</sup> И мы знаемъ, напримеръ, что въ „Аяксѣ“ Софокла единство мѣста нарушено. Едва ли поэтому удобно соглашаться съ взглядомъ G. Freitag'a, который совершенно произвольно утверждаетъ, что единства особенно строго соблюдались Софокломъ. И вообще его объясненія трехъ единствъ отличается поверхностностью. По его мнѣнію, Софоклъ, который ввелъ декоративную живопись на сцену, съ одной стороны, затруднился обозначать перемену мѣста однимъ только поворотомъ пера безъ соотвѣствующей перемены задней декорации, а съ другой стороны, перемену задней декорации въ теченіе одного дня и безъ того требовалась четыре раза по разу для каждой части тетралогіи (Die Technik des Dramas. Leipzig 1863, p. 25).

вали на соблюдении этого единства позднейшие французские театры драмы. Различие между ихъ взглядами и основной точкой зрѣнія античныхъ драматурговъ лучше всего выяснено Лессингомъ.

Лессингъ первый заявилъ, что требованія древнихъ о соблюдении единства времени и мѣста были логическимъ слѣдствіемъ закона о соблюдении единства дѣйствія...

„Этому требованію“, пишетъ онъ дальше, „они подчинялись съ такимъ уномъ, съ такой гибкостью, что въ семи случаяхъ изъ девяти они болѣе выигрывали, чѣмъ проигрывали. Это подчиненіе они сдѣлали поводомъ къ упрощенію самаго дѣйствія, столь старательнаго освобожденія его отъ всего сторонняго и лишняго, что оно, сведенное только къ основнымъ своимъ элементамъ, стало идеаломъ дѣйствія, которое лучше всего изображалось въ такой формѣ, гдѣ наименѣе требовалось прибавочныхъ обстоятельство мѣста и времени“).

Первые протесты противъ единства времени и мѣста раздались какъ этого, и естественно ожидать тамъ, гдѣ эти требованія приняты вслѣдствіе педантичнаго подчиненія ложно истолкованнымъ словамъ Аристотеля, особо уродливую форму. Я говорю про Францію XVII вѣка. Напримѣръ Scudery въ одномъ изъ своихъ прологовъ писалъ: „car la pièce qu'ils représentent ne saurait durer qu'une heure et demie, mais s'ils étaient véritables, vous devriez envoyer quérir à diner, à souper, et des lits; juges si vous ne seriez pas couchés bien chaudement de dormir dans un jeu de raume“).

Было бы наивнымъ предъявлять къ подобнымъ эстетикамъ требованія о необходимости понимать, что искусство, какъ синтезъ жизни, экстрактъ типичнаго изъ множества нехарактерныхъ явленій, не можетъ подлежать такимъ сравненіямъ. Логическимъ распространеніемъ мнѣнія Сюдери явилось бы требованіе, чтобы чтеніе разсказа Ливія хотя бы о царствованіи Тарквинія Гордаго продолжалось ровно 25 лѣтъ — вѣдь столько времени процарствовалъ этотъ царь.

Другіе утверждали, что при несоблюденіи единства времени вниманіе зрителя окажется не въ силахъ возсоздать тѣ промежуточные стадіи въ развитіи дѣйствія, которыми только и возможно заполнить пьесу, продолжающуюся болѣе сутокъ. Но находились и такіе писатели, которые больше доверяли силѣ воображенія зрителей. Такъ, въ одномъ *essai d'esthétique théâtrale* того времени читаемъ: „quand le rideau tombe, l'esprit du spectateur, dégagé de l'entreinte du poète, redevient immédiatement libre. Il y a dans cette chute de rideau, dans cette disparition absolue du spectacle, un signe manifeste de l'interruption de l'action dramatique. Une partie de cette

<sup>1)</sup> Lessing, Hamb. Dram. St. 46, sp. Д. В. Анеркиевъ, „О драмѣ“, стр. 38.

<sup>2)</sup> См. E. Rigal, Le théâtre français avant la période classique. Paris 1901, p. 273.

action est dès lors accomplie et l'esprit du spectateur est prêt à franchir l'espace de temps que voudra le poète<sup>1)</sup>.

Совершенно на иной точкѣ зрѣнія стоятъ тѣ современные французскіе теоретики драмы, которые снова заговорили о трехъ единствахъ по поводу талантливой одноактной пьески Эрве „Загадка“. Брюнетьеру эта пьеска дала возможность увидѣть здѣсь возрожденіе античной драмы, а Рене Думикъ<sup>2)</sup>, одинъ изъ самыхъ авторитетныхъ театральныхъ критиковъ современнаго Парижа, также призналъ въ Эрве реформатора современнаго театра, возстановляющаго законы античной драмы. И все это случилось потому, что у Эрве соблюдено и единство мѣста и единство времени. Казалось бы, нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что двухактную пьесу занимаютъ событія, происшедшія менѣе чѣмъ въ 12 часовъ въ стѣнахъ одной и той же гостиной. Но у Эрве, какъ и у автора Меланшпы, есть символическая связь отдѣльныхъ моментовъ въ ходѣ драмы съ опредѣленными частями сутокъ. Передъ ночью сгущается въ гостиной непроницаемый слой предрассудковъ и лжи, въ ея темнотѣ свершается гнусный обманъ, первыми лучами предрассвѣтнаго солнца обрывается этотъ слой, и передъ зрителями выясняется ужасная загадка, когда гостинная уже залита лучами пробудившагося дня.

Современная критика увидала въ единствахъ мѣста и времени не докучливый шаблонъ, а весьма благотворную форму для развитія драмы.

Драма тѣмъ и отличается отъ остальныхъ видовъ поэзіи, что ея дѣло по существу сводится къ одному только „разрѣшенію кризиса“, — кризиса отношеній и настроеній. Первые два-три явленія должны дать въ руки зрителя весь необходимый матеріалъ: обрисовать среду и характеры. Все же остальное должно быть отведено изображенію того, что происходитъ отъ взаимнаго столкновенія подобныхъ характеровъ между собой на фонѣ изображаемой среды. Вотъ идеальный скелетъ идеальной драмы. Если же мы знаемъ много пьесъ, гдѣ преобладающее значеніе отведено не столкновенію характеровъ, а, такъ сказать, детальному выписыванію ихъ стативки, то тутъ драматургъ дѣлаетъ набѣгъ въ область романа, и его пьеса превращается въ діалогическій разговоръ<sup>3)</sup>.

Единство мѣста и времени не позволяетъ драматургу прохлѣывать подобныя набѣги въ сосѣднюю область, и этимъ достигается сгущеніе драматическаго дѣйствія, получающаго большую яркость и производящаго, стало-быть, большее воздѣйствіе на душу зрителей.

<sup>1)</sup> *Besq de Fouquières, L'art de la mise en scène. Paris 1884, p. 176.*  
<sup>2)</sup> *Ch. Arnaud, Les théories dramatiques au XVII siècle. Paris 1888, p. 231.*

<sup>3)</sup> *Revue des deux mondes. 15 novembre 1901, p. 454 сл.*

<sup>4)</sup> *См. А. Р. Кугель. „Театръ и Искусство“ 1901 г., № 47, стр. 856.*

Такъ писалъ по поводу статей Брюнетьера и Рене-Думика одинъ русскій критикъ, котораго уже никакъ нельзя заподозрить въ особенномъ пристрастїи къ античнымъ формамъ.

Я боюсь, что прослышу за еретика, но все-таки скажу, что современная драма ничего не проиграла бы отъ возвращенія къ античнымъ схемамъ.

Ошибка французскихъ теоретиковъ драмы, установившихъ законъ: „dans un entr'acte, si court qu'il soit, le poète peut faire tenir un temps quelconque, si long qu'il soit“, — состоитъ въ томъ, что они говорятъ о правахъ поэта, а не о выгодахъ драмы.

Конечно, никто не забракуетъ „Рюи-Блазъ“ Гюго за то, что дѣйствіе этой пьесы происходитъ въ разныхъ комнатахъ, но этимъ вовсе не разрѣшается вопросъ о томъ, выиграла ли бы, или проиграла пьеса Гюго, если бы она была освобождена отъ всего лишняго и ея дѣйствіе, такъ сказать, сконцентрировано. Это заставило бы драматурговъ скупиться на созданіе второстепенныхъ персонажей, которые теперь такъ часто только заслоняютъ собой первый планъ драмы, представляя собою подчасъ крупный самостоятельный интересъ. Кто внимательно слѣдитъ за развитіемъ современной драмы, тотъ прекрасно знаетъ, какое преобладающее значеніе получаетъ теперь такъ называемый „драматическій этюдъ“, особенно сильно культивируемый итальянскими драматургами; эта форма драмы особенно сильно захватываетъ нервы зрителя именно своей сосредоточенностью.

Правда, для этого кисть драматурга должна обладать особенной сочностью въ экспозиціи дѣйствія, гдѣ надо класть краски особенно рѣзко и твердо; и драматическій одноактный этюдъ мнѣ представляется именно эссенціей пятиактной трагедїи. Но у насъ нѣтъ основанія думать, что среди будущихъ драматурговъ не найдется людей съ увѣреннымъ рѣзцомъ и достаточнымъ умѣньемъ снимать съ драмы всю ея шелуху.

Конечно, все это не относится къ такъ называемымъ пьесамъ толпы, гдѣ изображается не столкновеніе отдѣльныхъ характеровъ, а смутное броженіе безличной толпы, тѣмъ-то и ужасной, что на ея поверхности не можетъ появиться ни одинъ характеръ безъ того, чтобы не слиться тотчасъ съ ея безформенной массой. Но персонажи трагедїи И. Ѳ. Анненскаго не таковы, и поэтому мы можемъ оставить въ сторонѣ эти пьесы.

Возвращаясь къ драматическимъ этюдамъ, я не могу не сказать, что по сравненію съ драмами недавняго прошлаго, у нихъ оказывается гораздо больше родства съ античной трагедїей, чѣмъ хотя бы съ пьесами Шиллера. И въ увеличивающемся ростѣ этого вида драмы я вижу, можетъ-быть, еще слабый, но все-таки уже замѣтный поворотъ въ сторону античной драматической схемы, конечно, той, какую имѣлъ въ виду Аристотель.

Подведемъ итоги.

Пьеса И. Ѡ. Анненскаго, написанная въ строго выдержанномъ античномъ стилѣ, является въ русскомъ репертуарѣ первой на античный сюжетъ трагедіей, гдѣ поэтическія красоты счастливо соединены съ вѣрностью красокъ и стильностью образовъ. Она вышла непосредственно изъ міра чисто классическихъ идей, и ея формы не являются чѣмъ-нибудь случайнымъ и виѣшнимъ, а, наоборотъ, представляютъ собою самую удачную оболочку для выбранной авторомъ фабулы. Вмѣстѣ съ тѣмъ И. Ѡ. Анненскій лишній разъ доказалъ, что кто хочетъ писать трагедію на античныя темы, тотъ долженъ путемъ самаго пристальнаго изученія классической трагедіи ввести свою мысль и свое чувство въ міръ античныхъ образовъ и идей. И персонажи его трагедіи не будутъ русскими людьми, продѣлывающими ненужный маскарадъ, какъ это было въ пьесахъ всѣхъ предшественниковъ И. Ѡ. Анненскаго, а реконструкція античной пьесы получитъ всю непосредственную свѣжесть и живую прелесть оригинальнаго творчества.