

VI

НАУЧНОЕ ТВОРЧЕСТВО СТУДЕНТОВ

УДК 930

ПРОБЛЕМА РОДОВОГО И ЮРИДИЧЕСКОГО ДОЛГА
В АНТИЧНОМ МИРЕ И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА
(ПО МАТЕРИАЛАМ ТРАГЕДИЙ СОФОКЛА «ЭДИП В КОЛОНЕ» И «АНТИГОНА»)

ТЕРЕНТЬЕВА Е.М.

Филиал МГУ в г. Севастополе

Античная мифология сегодня необходима не только для того, чтоб понять специфику истории Древней Греции: она стала достоянием всей европейской и вообще западной культуры в широком смысле слова, и нужна не только специалистам-историкам, этнографам и лингвистам. Не зная (хотя бы «в первом приближении») сказок и легенд Эллады, невозможно понять и оценить целый ряд более поздних произведений художественного искусства или музыкальных сочинений, но особенно тесную связь с древними образами сохранила литература. Античные сюжеты, которые церковь пыталась искоренить в течение почти тысячи лет, не погибли: с эпохой Возрождения они вошли в культуру Нового времени. Уже в XX в. немало европейских писателей прославилось благодаря творческому переосмыслению древних мифов. Популярность завоевали произведения Г. Манна, Ф. Фюмана, Дж. Апдайка, Дж. Джойса и, конечно, Ж. Ануя, Б. Брехта и И. Бунина, рассмотренные в данной работе. Необходимость изучения литературы, как и других жанров искусства, для историка очевидна: этот источник служит прямым отражением социальных, экономических и политических процессов, а также культуры людей той или иной эпохи.

Имя Эдипа, героя фиванского цикла, сегодня широко известно хотя бы в связи с терминологией психологии и психиатрии. Его можно считать классическим воплощением вины и невиновности, олицетворением безуспешной борьбы с предначертанной судьбой. Менее известна современному человеку судьба другого мифического персонажа, дочери Эдипа Антигоны, любимой героини многих античных и современных авторов, воплотившей их представления о долге.

Если следовать мифологической хронологии, впервые Антигона появилась перед зрителем в трагедии Софокла (ок. 496 – 406 гг. до н. э.) «Эдип в Колоне». «Голодная, босая», она наугад ведет слепого отца по дорогам Эллады [7].

Традиционно интерес исследователей этой пьесы приковывает к себе сын Лая. Некоторое внимание уделяется также Креонту и Тезею, как образцам «положительного» и «отрицательного» правителя. А вот женские образы практически забыты, что особенно странно, учитывая внимание к трагедии «Антигона».

Между тем предпосылки трагедии Антигоны заложены уже здесь. Она ушла с отцом, хотя никто не вынуждал ее к этому: в родном доме осталась ее сестра Исмена. Скитания для героини – не жертва, а единственно возможный путь. Это было сознательным выбором, отражавшим представления девушки о дочернем долге. Очевидно, что двигала ею и любовь к слепому и беспомощному отцу, изгнанному из Фив.

«Я рождена любить – не ненавидеть» [8, с. 199], скажет она позже Креонту, и эта сентенция – не просто слова, а вполне зрелая жизненная позиция героини.

Из слов Эдипа зритель узнает, как сыновья и Креонт вынудили его покинуть город, чтоб он не навлек новых несчастий на Фивы: «Я изгнан из родной земли детьми родными». Значит, по сути, они виноваты и в скитаниях Антигоны: забота об участии сестры не заставила их изменить свой приговор отцу. И все же именно она смогла уговорить Эдипа встретиться с сыном, потерявшим трон: «Дозволь, чтоб брат пришел, мою исполни просьбу... Отец, злом отвечать на зло не подобает». Она искренне рада встрече с Полиником, «который непрестанно... в душе» и искренне надеется, что взаимопонимание еще может быть достигнуто: «Лускай польется речь на радость нам, ...и, может быть, заговорит безмолвный». О собственной обиде она и не думает, обрадованная встречей с братом.

Позже, видя бесплодность попытки Полиника умиловить отца, Антигона сама пытается образумить брата: «Молю, меня послушай... Верни войска – притом скорее! – в Аргос, и сам себя и город не губи. Какая польза родину разрушить?».

Наконец, в этой сцене нужно отметить еще один эпизод, который обычно не привлекает внимания исследователей. Полиник, слыша проклятья отца и грозное пророчество «Ты никогда не опрокинешь града, сам падеши, запятнан братской кровью, вместе с братом», просит сестер о последней услуге в случае, если исход битвы будет именно таким: «Молю богами!.. Родного брата не лишайте чести: могильный холм насыпьте надо мной. Так похвалу, которой вы достойны за подвиг ваш, свершенный для отца, удвойте, исполнив просьбу брата» [7].

И здесь в глаза бросается разительное несходство сестер. Исмена также присутствует при этой сцене, ведь она была возвращена вместе с Антигоной. Более того, Полиник обращается к обеим девушкам одновременно, однако отвечает ему лишь старшая: очевидно, Исмена уже тогда считала, что не дело женщины вмешиваться в спор мужчин, пусть даже кровных родственников. Вновь зритель встречается с Антигоной уже в одноименной трагедии, которую начинают слова героини, обращенные к сестре. Вызвав Исмену из дворца, она сообщила о решении Креонта похоронить лишь младшего брата, Этеокла, оставив старшего «добычей хищным птицам» [8, с.182]. Этот демонстративный жест призван показать, что станется с каждым, «кто с мечом к нам придет». Узнав об этом, Антигона решает исполнить родственный долг и похоронить брата. Описанная Софоклом ситуация не была четко задана мифом: она во многом создана фантазией драматурга, опиравшегося лишь на общую линию известной истории о несчастном отцеубийце и его семействе. В более ранних источниках Эдип вообще не имел детей от матери, т.к. боги вскоре раскрыли тайну союза, после чего, однако, Иокаста осталась в живых, а ее сын даже создал «нормальную семью».

Имя Антигоны не упомянуто ни в одном из «дософокловских» источников, за исключением трагедии Эсхила (525–456 гг. до н. э.) «Семеро против Фив». Лишь Салустий (IV в.) приводит сведения о том, что грекам лучше была известна сестра царевны, Исмена, которая, увлекшись страстью к одному из семерых вождей, вышла за пределы городских стен и там была убита. У Эсхила же события развиваются по иной схеме: Антигона действительно отправляется хоронить брата против воли дяди, однако она не одинока: вместе с ней к месту последнего боя отправляется целая группа фиванок, готовых помочь. Так что яркая индивидуальность героев и своеобразие сюжета – плод индивидуальной работы Софокла (недаром известен рассказ о том, что афиняне, восхищенные драмой, избрали драматурга стратегом).

Однако взгляды исследователей на творчество Софокла очень противоречивы: восхищался ли он своими мятежными героями, был ли певцом афинской демократии, либо патриархального строя [6, с. 251], или фаталистом, твердо верящим во всемогущество и всеведение богов? Возможно, что все перечисленное отчасти верно.

Традиционно поведение Антигоны принято объяснять узами родства и почтением к подземным богам, чьей жертвой должен стать всякий умерший. При этом практически не уделяется внимания другому аспекту проблемы. Выше уже упоминалась обращенная к сестрам мольба Полиника о погребении в случае, если поход аргивян окончится неудачей. Значит, нужно отметить, что Антигона была связана не только абстрактными представлениями о воле богов, но и последней просьбой брата, которого она больше не видела в живых. Учитывая, что пьеса «Эдип в Колоне» была написана позднее, кажется несомненным, что Софокл таким образом хотел немного «сместить акценты» предшествовавшей трагедии. Думается, что другую проблему, поднятую в произведении, можно сформулировать через ряд вопросов. Должны ли живые исполнять слово, данное мертвым? И значит, могут ли мертвые вообще рассчитывать на память живых? И имеют ли они на пороге смерти право связывать других обещаниями, которые непросто исполнить? Здесь на второй план отступают и «божественные законы», и «семейное право» и остается суть: могут ли люди после смерти рассчитывать на любовь тех, кто любил их при жизни? Но, с другой стороны, что такое просьба человека, готовящегося к смерти: земная суетность или попытка закрепить последнюю, но неразрывную связующую нить между собой и близкими?

Конечно, в позиции Антигоны есть и свои слабые стороны. Стоит отметить, что подземные боги, на которых она все же ссылается, – покровители родовых уз и загробного мира [8, с.196], однако никак не хранители сильного и свободного государства, о котором в первую очередь должен был заботиться Креонт. Но, слишком быстро вжившись в роль царя, он забыл о том, что государство должно существовать для людей, а не люди для государства; помня лишь о правах правителя, он совершенно не учитывает права сестры. Креонт ведет себя как тиран: диктуя свою волю даже фиванским старейшинам, он цинично «откровенничает» с сыном: «Государство – собственность царей!» [8, с.207]. Все это не могло не возбудить симпатию античных зрителей к самоотверженной героине.

Учитывая, что V в. до н.э. – время расцвета афинской демократии, видимо, верно будет видеть в поступке Антигоны и акт сопротивления тирании [9, с.18-19]. Креонт, жестокий и упрямый убийца племянницы, становится совершенно отвратительным деспотом в последней пьесе Софокла, посвященной его родному Колону. Думается, что этого драматурга можно считать одним из первых, кто затронул и другую проблему, получившую значительный резонанс в XX в.: проблему столкновения индивидуума и власти или «системы», в данном случае воплощенной в образе царя.

Но есть одно обстоятельство, которое могло бы низвести поступок Антигоны до глупости, если бы не искренний пафос драматурга: изначально ясно, что героиня берется за непосильную задачу. И дело не в угрозах Креонта, а в том, что молодая аристократка просто физически неспособна была вырыть могилу для взрослого мужчины. Символическое погребение пришлось осуществить, «сухой присыпав пылью по обряду», что не помешало бы собакам и птицам лакомиться гниющим мясом, однако и этого было достаточно, чтоб заслужить смертный приговор. Некоторые исследователи считают вторую попытку Антигоны похоронить брата немотивированной [10], т.к. она уже должна была понять тщетность своих усилий и успокоиться на том, что хотя бы попыталась выполнить его волю. Кроме того, еще в первый свой приход она, вероятно, должна была совершить все необходимые обряды, способствующие переселению души на Елисейские поля. Однако, нужно признать, что удовлетворившаяся этим героиня ничем не походила бы на Антигону в изображении Софокла, для которой важно было не только формальное исполнение родового долга, но и результат.

Образ Антигоны трагичен даже на фоне истории ее семьи. Эдип и Иокаста расплачиваются за грехи пусть невольные, но собственные, братья погибают оттого, что не могут поделить наследство отца, ими же изгнанного из города. Антигона же расплачивается только за ошибки других.

Особое значение имеет этимология имени героини. Приставка отрицания «авти» нередко встречается в современных языках, второй же корень не совсем понятен. Слово «γωνία» [4, с.282] означает «угол» («сгиб»): возможно, имя героини приблизительно можно перевести как «несгибаемая», что вполне соответствует той роли, которую ей пришлось сыграть в истории рода (хотя, с другой стороны, перевод может быть и прямо противоположным – «избегающая углов», то есть мягкая, податливая). С другой стороны, слово «γόνυ» значит «колени» [4, с.276], и примерный перевод может быть «не становящаяся на колени» (непокорная). Наконец, «γονή» [4, с.275] – «роды», «плод», «дитя», «потомство»: вместе с противительной приставкой получается «не имеющая потомства», что также соответствует судьбе героини (во всяком случае, в изображении Софокла). Однако существует и другое толкование, возводящее вторую часть имени к корню «γυν» в значении «дающий жизнь»: в таком случае, имя может означать «заменяющая мать».

Еще ярче оттеняется образ Антигоны на фоне довольно посредственной и лишенной индивидуальности фигуры Исмены. Это типический образ благородной элиники – зависимой от мужчины и твердо знающей свое место в доме. Она, возможно, не меньше Антигоны скорбит о брате, однако уверена, что бессмысленно пытаться *«совершить, что выше сил»*.

Наконец, дополняет образ намеченная Софоклом романтическая линия. Антигона – невеста Гемона, сына Креонта. Хотя симпатии зрителей целиком на стороне несчастных влюбленных, нужно отметить, что сами они – совершенно разные люди и служат разным идеалам. Здесь невольно напрашивается аналогия с другим, не менее известным произведением европейской литературы – трагедией «Ромео и Джульетта» У. Шекспира. Не нужно слишком углубляться в тайны классической поэзии, чтобы увидеть, какая пропасть разделяет двух героинь. Мягкая и нежная Джульетта готова простить любимому убийство ее родственника, но не может отстоять свое право на любовь перед родителями: ей легче притвориться умершей, чем доказывать право на счастье в собственном понимании. Но, как говорят, маски имеют свойство прирастать к лицам, и Джульетте в соответствии с избранной ролью приходится умереть.

Антигона же – носитель совершенно других принципов и идеалов: она смогла переступить через свою любовь и личное счастье ради любви к брату, ради долга. Напротив, Гемон немного напоминает пылкого Ромео. Поначалу он пытается воззвать к разуму отца, ссылаясь на то, что *«город весь жалеет... деву»*. Ведь он – мужчина и для него неприлично мотивировать свою просьбу к отцу личным желанием, хотя из предшествовавших слов независимого наблюдателя – Исмены – зритель узнает, что *«нет нигде подобной гармонии»* [11], как в отношениях будущих супругов. В то же время юноша обеспокоен и положением отца, навлекшего на себя антипатию всего города. И все же, когда надежды образумить Креонта уже не осталось, его выбор определяет чувство, а не долг крови. Он уединяется в пещере с трупом Антигоны и поднимает руку на отца, во второй раз попытавшегося разлучить его с невестой, на этот раз мертвой. Когда же Креонт в ужасе бежал, Гемон покончил с собой, обняв тело любимой (возможно, известная заключительная сцена «Собора Парижской богородицы» была подсказана В. Гюго именно Софоклом?). Здесь действует уже не гражданин, чья жизнь принадлежит полису, а частное лицо, индивидуум, поступки которого во многом определяются эмоциями, что прекрасно понятно и знакомо людям Нового времени. Потеряв Антигону, он смог забыть не только о тиране-отце, но и о матери, тихой и уравновешенной элинике и идеальной жене, которая только через самоубийство смогла выразить свое отношение ко всему происходящему.

Совершенно иной человек – противостоящий Антигоне Креонт. С одной стороны, можно говорить о том, что фетиш власти заслонил для него реальную жизнь, которая не поддается четкому декларированию, несмотря на самые жестокие законы. К тому же царь – авторитарный диктатор, грубо навязывающий свою волю народу: ведь симпатии фиванцев на стороне девушки, ее поддерживают даже родной сын тирана и предсказатель Тересий. С другой стороны, Креонт буквально обязан казнить племянницу, чтоб продемонстрировать свою власть. Ведь Антигона нарушила первый же его указ, и если он не накажет ее, фиванцы и в будущем не будут придавать значения приказаниям правителя, а это чревато ослаблением государства.

Однако вина Креонта в том, что он, требуя от других отказаться от родового долга в пользу юридического, сам неспособен на этот шаг. Потеряв сына и жену, он горько раскаивается в своем поступке, простые человеческие чувства берут верх над царем-законодателем, страдающим от собственного решения.

По сути, пьеса «Антигона» – о трагедии людей, вынужденных выбирать между тремя социальными ролями: личности, гражданина и члена род. Как личность человек судит государственные порядки с позиции разума, оценивая их целесообразность; как гражданин он обязан подчиняться им беспрекословно; как член своего рода он обязан отдать погибшему последние почести.

Стоит отметить, что Софокл был далеко не единственным античным автором, обратившимся к фиванскому циклу и, в частности, к печально известному походу семерых. Значительную художественную ценность имеют трагедии Еврипида, Антимаха, в меньшей степени Стесихора. Однако они не смогли затмить трагедий Софокла. Вероятно, произошло это оттого, что только ему удавалось балансировать на тонкой грани, отделявшей высокий пафос от напыщенности: созданные им образы монументальны, однако не теряют своей человечности и достоверности.

Разумеется, как и любое выдающееся произведение, «Антигона» привлекала внимание множества исследователей и порождала самые разные гипотезы. Широкое распространение получили взгляды Ф. Гегеля, трактовавшего трагедию как конфликт семейного и государственного права. Такая позиция позволяет назвать Креонта справедливым носителем *«нравственной силы»* [5]. Как единоличное воплощение всех трех ветвей власти, он требует уважения не столько к собственным законам, сколько к авторитету власти как таковой. Наказание выносятся не племяннице, ослушавшейся дяди, но гражданке полиса, преступившей его закон, который, хотя и не был освещен временем, однако безмолвно одобрен жителями. С этой точки зрения оба начала, согласно Гегелю, являются правыми в своей системе представлений, однако в равной степени односторонни и, следовательно, неправы, относительно друг друга.

Той же позиции придерживался В. Белинский, неоднократно обращавшийся к этой трагедии в своих статьях. Более того, он считал Антигону романтическим началом, столкнувшимся с суровой реальностью.

Несколько схожим был взгляд Н. Чернышевского, которому драма представлялась как *«борьба двух требований нравственного закона»*. Он характеризовал действия Креонта как изначально (в отношении Полиника) более справедливые, чем поступок Антигоны. Несправедливым Креонт становится лишь по отношению лично к Антигоне, как олицетворению другого, традиционного начала. Можно заметить двойственность этой точки зрения: если сопоставить с ней, нужно признать, что моральное превосходство и правота признаются за человеком лишь до тех пор, пока он не решится активно защищать свои убеждения.

Но, вероятно, подобные теории не совсем верны. Ведь к XIX в. понятие долга в представлении людей древности была уже окончательно забыто, и Гегель, говоря лишь о *«семейном долге»* Антигоны, забыл о том, что этот термин в середине I тыс. до н. э. был бы чуждым для эллинов: «ячейкой общества» являлся род. То есть Антигону вела не только личная любовь к брату, но и подчинение тем «неписанным законам» разлагавшегося родового общества, которые еще не стерлись из памяти поколений, однако были проигнорированы царем.

Позже немало исследователей обращалось к проблеме, поднятой Софоклом. Среди «вечных образов», созданных античной мифологией и литературой, Антигона заняла заметное место. Сюжеты фиванского цикла были популярны среди известных латинских авторов. В эпоху Средневековья тема античной мифологии и философии была фактически запретной, однако это не помешало появлению оригинального французского «Романа о Фивах» (ок. 1150 г.), хотя куртуазный жанр и не смог передать всей глубины сюжета. Новое время вновь возродило интерес к античности. Фиванский цикл и, в частности, судьба Антигоны вдохновили деятелей самых разных видов искусства. Одноименные музыкальные произведения создают К. Глюк, К. Сен-Санс, Ф. Мендельсон-Бартольди, Д. Бортнянский и другие выдающиеся композиторы. Сильные и проникновенные образы юной отважной элистки представляют полотна Ф.-Дж. Гарриета («Эдип в Колоне», 1798), Дж. Краффта («Эдип и Антигона», 1809), К. Брюль-

лова («Эдип и Антигона», 1821), Н. Литраса («Антигона перед телом Полиника», 1865), Ф. Лейтона («Антигона», 1882) и др.

Однако длительный промежуток времени не прошел бесследно: ментальность европейцев за два тысячелетия изменилась, традиционные ценности были пересмотрены, и то, что казалось эллинам простым и очевидным, стало вызывать споры. Родовой долг, вступив в противоречие с юридическим, стал терять свое первостепенное значение с точки зрения людей новой эпохи.

Поскольку в XX в. древний сюжет стал восприниматься в соответствии с новыми представлениями о чести, морали и долге, Антигоне пришлось пройти долгий путь от конкретного образа до символа. В статье рассмотрены лишь несколько знаковых интерпретаций, наиболее известных в современном мире и зачастую формирующих представления людей, не слишком близко знакомых с творчеством Софокла, о фиванском цикле. Эти произведения представляют различные стили в литературе прошедшего столетия и расположены не в порядке своего появления, а по мере удаления авторов от формального эталона.

В 1947 г. в Швейцарии была впервые поставлена «Антигона» Бертольда Брехта. Обращение немецкого писателя и драматурга к теме фиванского цикла не случайно.

Война Фив и Аргоса изображается вполне реалистично и вызывает совершенно конкретные ассоциации. Цель этой войны – аргосские железные рудники, потому действия фиванцев изначально лишены привычного флера патриотической борьбы за свободу. Но те же копи снабжают аргосцев добротным оружием: война становится ожесточенной и затягивается вопреки ожиданиям Креонта. Не выдержавший кровопролитной бойни Полиник, младший брат в изображении Брехта, дезертирует. Можно предположить, что он не вынес не только вида льющейся крови, но и ощущения непосредственной сопричастности к этому преступлению: ведь он и Креонт принадлежали к одному роду, и простые воины, вероятно, возлагали часть вины тирана и на его племянника. Убивает беглеца его же дядя, шедший во главе нового отряда фиванцев.

Брехт во многом опирается на текст Софокла в переводе Ф. Гельдерлина. Однако зрителю с первого взгляда становится ясно: что-то не так, игра идет «не по правилам». Огромное значение в пьесе имеет место действия. Софокл остановил свой выбор на площади перед дворцом, а, как известно, агора всегда олицетворяла античный полис. В обработке Брехта площадь уже далеко не воплощение государства, а просто «площадка для игры» [2, с. 162].

А. Гитлер, П. Геббельс, А. Розенберг всячески подчеркивали прямую преемственность между классической (как древнегреческой, так и римской) и немецкой культурой. Искусственно созданный идеальный образ античности, как воплощения благородной простоты и спокойного величия, вызывал недоверие Брехта, отлично знавшего обратную сторону нацизма. Он решил указать место действия драмы по-своему: конструкция сценической декорации имела идеологическую важность. Вместо имитации изысканных архитектурных деталей зритель видит варварские культовые шесты, украшенные конскими черепами. Таким представлялось Брехту место для изображения роли «насилия при распаде правящей верхушки» [2, с. 160].

Ранний пролог кажется по духу совершенно не соответствующим первоначальному замыслу писателя – показать раскол элиты. Две молодые работницы завода не имели ни малейшей возможности повлиять на «высокую политику», а эсэсовец не напоминает Креонта хотя бы потому, что вынужден исполнять чужие приказы. Да и Полиник образца 1945 г. – банальный дезертир, а не царский сын, несущий долю ответственности за весь свой род. Однако этот пролог служит для того, чтоб воскресить в памяти зрителя недавнее прошлое, указывает, что действие пьесы апеллирует не только к античной истории, но и смыкает «седую древность» с современностью. Ведь антигоны, готовые пожертвовать жизнью ради своих представлений о долге и чести, существовали не только в старых преданиях.

Как уже упоминалось, изначально Брехт задался целью показать процесс нарастания противоречий внутри правящей элиты. Но когда гитлеризм был побежден, над миром нависли новые угрозы, и человечество оказалось перед новыми проблемами: первоначальная постановка проблемы стала слишком узкой и несвоевременной. Четыре года спустя, в 1951 г. Брехт написал новый пролог, который выдвигал на передний план другую идею трагедии – подвиг

Антигоны, продиктованный человечностью. Тем самым он уводил зрителя из сферы конкретных политических аналогий в область более общих, непреходящих философских и эстетических проблем: проблем человечности и человеческого достоинства, ответственности за свои поступки, противления злу и покорности силе.

Брехт стремился модернизировать «Антигону», не меняя ее философской направленности, сделать трагедию близкой и понятной его современникам. Для этого пришлось отказаться от идеи рока, тяготеющего над родом Лая, однако гуманистический пафос Софокла и основные элементы фабулы удалось сохранить.

Антигона Брехта – собирательный образ, воплощение всех немцев, покинувших Германию из-за неприятия фашизма. Э. Ремарк, Т. и Г. Манн, Э. Барлах, многие другие деятели культуры и, наконец, сам Брехт были вынуждены покинуть родину оттого, что не представляли развития цивилизации вне гуманистических принципов, несовместимых с расовой теорией. В определенном смысле они предали государство, являвшееся их родиной, но остались честны перед всем человечеством, а главное – перед собой. Думается, что драма Брехта – попытка объяснить эту позицию прежде всего другим немцам, принявшим доктрину Гитлера в полной мере. Какое из человеческих качеств ценнее – патриотизм или гуманизм – каждый должен решать для себя, но выбор Брехта очевиден.

Его Антигона – очень сильная личность, а главное – она умеет самостоятельно мыслить и принимать решения, не оглядываясь на мнение большинства. Человечная и милосердная девушка не боится своим открытым сопротивлением тирану подвергнуть собственный народ опасности поражения в войне.

Брехт кардинально меняет роль Креонта: в трактовке Софокла он кажется опьяненным неожиданно обретенной неограниченной властью и потому так жестоко пресекает сопротивление племянницы; в обработке же он изначально выступает в качестве верховного правителя Семивратного города, который ради удовлетворения собственных амбиций посылает свое войско на смерть.

Но все малодушие и низость Креонта раскрываются в его последних словах. Герой Софокла на заключительных страницах представляется искренне кающимся грешником. В обработке же Брехта тиран относится к городу, как к частной собственности, которой можно распоряжаться в зависимости от настроения. После гибели сыновей и наследников судьба полиса становится ему безразлична: *«И Фивы пасть должны. Со мной падут. Всему конец. Пускай стервятники пируют. Так хочу я»*. Вероятно, Антигона уже давно догадывалась о его позиции, иначе вред ли смогла бы серьезно утверждать, что *«Лучше бы... среди развалин сидеть города своего..., чем с тобой ... в домах врага»* [2, с.132]. И упивающиеся победами Фивы из-за самоуверенности вождя вдруг оказываются лицом к лицу с войском аргиев, жаждущих мести за разрушенный и сожженный город.

Стоит отметить, что использование иносказания сделало образ героини Брехта более универсальным, а значит – долговечным. Если бы драматург написал пьесу об антифашистке-подпольщице, она стала бы просто еще одним произведением о Второй мировой. Но он выбрал другой путь, сумел избежать осмысления образа лишь с пацифистских позиций, и его Антигона, «дочь» 1940-х гг., стала воплощением сопротивления любому политическому и идеологическому насилию, что расширило философское значение образа, сделало его близким и понятным для людей XXI в., живущих уже в другом мире.

Воплощением иных идей стала Антигона в интерпретации Жана Ануй. Следует признать влияние фашизма на появление и этой пьесы, написанной в 1942 г., когда половина Франции находилась за демаркационной линией. Потому античные Фивы в какой-то степени воссоздают картину жизни этой оккупированной страны.

Однако на этом сходство двух произведений и заканчивается. Если Брехт во внешней форме старается следовать принципам античной трагедии, то Ануй отходит от общепринятых канонов (прежде всего, бросается в глаза то, что трагедия написана прозой). Немецкий классик переосмысливает события фиванского цикла сквозь призму политики, в то время, как его французский коллега уделяет больше внимания социальным отношениям.

Наконец, если Брехт абсолютно одобряет поступок Антигоны, то Ануй не столь однозначен в оценке своих героев. Особенно это касается образа царя: Креонт Софокла (и Брехта)

в какой-то мере второстепенен и односторонен: он убежден, что твердо знает, где добро и где – зло, кто из братьев – патриот, а кто – враг. Креонт в изображении Ануя совершенно иной: он – отнюдь не односторонний тиран и уж тем более не воплощенное зло. Этот ценитель искусства и бывший завсегдатай антикварных лавок – типичный государственный деятель, по своему мудрый и заботящийся о благе народа в своем понимании. Он – всего лишь олицетворение реальной жизни с ее практицизмом: царь делает то, что считает должным и искренне уверен в своей правоте. Из всей гаммы человеческих отношений он признает только деловые. Как и политики XX в., он отлично осознает значимость «пропаганды». Для него не важно, кому именно воздать хвалу, кого заклеить предателем: главное, чтоб фиванцы поняли, что их ждет в случае, если они пойдут против своей родины, чтобы *«надышались этим воздухом»* [1], в котором явственно ощущается запах разлагающейся плоти, а сколько для этого потребуется трупов – один или три – не так уж важно.

Этому Креонту нельзя отказать в силе воли: он готов до конца исполнять свои обязанности, как сам их понимает. В определенном смысле он – идеальный политик: трагедия в собственной семье не заставит его отказаться от своих представлений о долге, и с этой точки зрения он приближается к своей племяннице. Конечно, ему не угрожала смерть, но, думается, что этот персонаж смог бы принять и ее, лишь бы не отступать от намеченной линии поведения. Это – правитель-циник, который поначалу даже не мыслит принять поступок племянницы всерьез. Он не слишком высокого мнения о людях вообще и о подвластных ему фиванцах в частности, не любит и не уважает их, однако готов сделать все, чтобы они жили в процветающем, крепком государстве. Как зоолог-селекционер, он заботится лишь о благополучии «вида», а не отдельных «особей».

Понятие законности царь возводит в абсолют: *«Я властелин, пока не издал закон. А потом – нет»*, излагает он сыну принципы своей морали. Многим историческим деятелям было бы, чему поучиться у этого правителя. Но что, если этот закон – нелепый? Креонту не хватает гибкости, чтоб признать свою неправоту, он не может переменить решение так быстро, забывая о том, что только законы гуманизма нельзя отменять. И, в итоге, ради поддержания нелепого указа на казнь отправляется человек.

При этом хор подчеркивает, что иногда грозный тиран чувствует себя усталым и подумывает о том, чтобы отказаться от власти, к которой, по собственному признанию, и не стремился. Но приходит новый день, Креонт видит, что вокруг нет никого, кому бы он смог спокойно передать Фивы, и все начинается с начала: круг замыкается. Не случайно царь в трагедии сравнивается с простым рабочим, а управление государством – с ремеслом, которому он научился отдаваться целиком.

Тиран Ануя чем-то напоминает А.Ф. Петена, главу коллаборационистского правительства Виши. Его философия – *«...Нужно, чтобы кто-то стоял у кормила... Команда не желает ничего больше делать и думает лишь о том, как бы разграбить трюмы, а офицеры уже строят для одних себя небольшой удобный плот, они погрузили на него все запасы пресной воды, чтобы унести ноги подобру-поздорову... Где уж тут помнить о всяких тонкостях, где уж тут обдумывать, сказать «да» или «нет», размышлять, не придется ли потом расплачиваться слишком дорогой ценой и сможешь ли ты после этого остаться человеком?... Не осталось больше ничего, кроме корабля, у которого есть имя, и бури»*. Конечно, это не оправдание коллаборационизма, но попытка разобраться в его природе и сущности: ведь маршал Петен и его союзники любили свою страну, не бросили ее, пытались нормализовать жизнь и сохранить хотя бы видимость независимости Франции, которая официально объявила военный нейтралитет.

Таким же представляется и Креонт: он думает лишь о судьбе Фив, участь членов его семьи отходит для него на второй план. Он благосклонно расположен к племяннице и любит своего сына, что явственно видно из их диалогов. Но даже смерть всех близких людей, включая жену Эвридику, не может заставить его изменить распорядок дня и перенести ранее назначенный совет, хотя, наверное, он лучше, чем кто-либо другой понимает бесполезность этого собрания: но долг есть долг. Горе данного персонажа – «от ума», ведь он отлично понимает свою неприглядную роль в этой истории. Давно уже он думал о том, чтобы переложить «грязную работу» управления людьми на тех, *«которые не привыкли много раздумывать»*. Гемон

явно не подходит на роль преемника: в их диалоге открывается наивный ребенок, который свято верит во всемогущество отца. Значит, однажды приняв на себя ответственность, нельзя отступать, – вот что стало жизненным кредо Креонта.

Такая трактовка образа тирана привела к совершенно своеобразному изображению Антигоны. Она хотела похоронить брата из любви к нему и из уважения к родовому долгу, однако неожиданно выясняется, что для членов ее семьи эти слова никогда не имели значения: кутила и бездельник Полиник растрачивал казну в кабаках, а когда отец отказался оплачивать долги сына, ударил его, после чего *«завербовался в аргивянское войско»*; Этеокл пытался убить отца и *«намерен был продать Фивы тому, кто больше даст»*; наконец, сам Эдип вполне спокойно отнесся к своей судьбе и не только не стал слепым странником, но *«не желал ни умереть, ни отказаться от престола»*, хотя Иокасты давно уже не было на свете.

Рациональный Креонт находит выход и предлагает Антигоне забыть об этом эпизоде, но героиня не может принять это предложение. Слова Креонта разрушили ее ясный и добрый мир, в первый раз она столкнулась с реальной жизнью во всей неприглядности: девушка и сама признает, что для нее лучше было бы не знать правды. И все же она не отступает от своего намерения, хотя и сама вряд ли сможет объяснить его смысл. Главное для нее: не признать правоту Креонта, не согласиться с его доводами, которые кажутся такими разумными, иначе соглашаться придется всю оставшуюся жизнь: достаточно один раз принять полуправду за истину, и настоящей правды уже не отыскать никогда. Узнав, что существование самых близких для нее людей всегда строилось на обмане и соглашательстве, Антигона отказывается *«лгать... улыбаться...продавать себя»*, иными словами не хочет вести *«нормальную жизнь»*, но прекрасно понимает, что прожить по-другому в реальном мире невозможно. Единственный способ борьбы для нее – смерть, которая может заставить тех, кто еще способен мыслить самостоятельно, задуматься об обществе, которое они составляют. В конечном счете, смерть девушки стала попыткой разбудить соотечественников, показать им альтернативный путь, пройти по которому самой Антигоне было *«не суждено»*.

В каком-то смысле Антигону можно рассматривать как воплощение идеалистического начала, несвойственного Европе XX в. При этом драматург неоднократно подчеркивает ее инфантилизм; недоумение вызывает тот факт, что двадцатилетняя девушка (а возраст ее указан очень точно) во всем дворце не смогла найти ничего, кроме детской лопатки, чтобы засыпать труп брата, а когда это «орудие» уносят, она принимается рыть землю руками. Эта девушка не странствовала со слепым отцом по всей Элладе, никогда не испытывала лишений и не готова к испытаниям; тем тяжелее ее выбор. По своему развитию она скорее напоминает ребенка, а детей нельзя судить за «государственные преступления».

И все же Антигона умирает, чтобы еще раз напомнить современникам Ануя, что в условиях господства грубой силы всякий компромисс и даже самая незначительная уступка приведет к потере свободы и сотрудничеству с врагом, кем бы он ни был – строгим дядей или немецким оккупантом.

Иронично, но очень «жизненно» звучат слова хора: *«...Тут все свои. В сущности, ведь никто не виноват! Не важно, что один убивает, а другой убит. Кому что выпадет»*. Софокл не мог бы вставить в свою трагедию такую фразу, для человека Древнего мира рамки добра и зла представлялись более четкими. Этот тезис подчеркивает современность пьесы гораздо сильнее, чем такие анахронизмы, как сигарета Полиника или издательство «Высшей французской школы».

В античной трагедии речь идет о случае, оборачивающемся роком против человека: тиран Софокла деспотичен стихийно, он еще ослеплен неожиданно доставшейся ему властью казнить и миловать. Борьба Антигоны с этой стихийной жестокостью равносильна борьбе с роком, с судьбой. У Ануя же трагизм возникает из бесполезности сопротивления реальному миру с его повседневной «стандартной» жестокостью, которую люди с возрастом перестают замечать, как нечто само собой разумеющееся. Власть для Креонта Ануя – не фетиш, не самоцель, а осознанное бремя, от которого нельзя спрятаться, и понимание этого дает ему силы жить дальше, последним в роду. Для Антигоны же главное – не только похоронить родственника (ведь она даже не знает, кому из братьев воздаст последние почести), но и отстаивать право быть собой и иметь возможность независимого выбора, чем бы ни пришлось пожертвовать, и это – позиция человека XX в., но не античности.

Совершенно особое место в литературе XX в. занимают произведения, содержащие лишь иллюзорный намек на образ античной героини. К ним можно отнести такие книги, как «Антигона-43» Л. Пипкова или «Антигона и другие» П. Карваша. В этом же ряду стоит и «Антигона» И.А. Бунина.

Все упоминавшиеся выше произведения были написаны «на злобу дня», чего нельзя сказать о рассказе Бунина. Автор намеренно уходит от действительности, сложно поверить, что эти страницы были написаны в конце 1940 г., когда в Европе уже полыхала мировая война. Перебравшись в затерянный в горах Грас, писатель уходит в свой мир – мир дореволюционной, все еще немного патриархальной России.

Сюжет рассказа на первый взгляд банален. Студент, приехавший погостить к дяде и тете, влюбляется в красивую сестру милосердия, ухаживавшую за старым генералом, и соблазняет ее [3, с. 463-470]. Об этой связи становится известно, девушке приходится покинуть дом под вымышленным предлогом, и студент, еще недавно размышлявший о браке с ней, прощается с сестрой на перроне, готовый «кричать от отчаяния». Вот и все. Но это произведение – лишь аллюзия на греческий образ. Кажется, что Катерина Николаевна не имеет ни малейшей связи с героиней Софокла. Однако само название рассказа – яркий показатель того, что античная мифологическая система стала органической частью русской литературы, и для любого образованного человека было понятно, на какой сюжет намекает автор.

С одной стороны, рассказ Бунина принципиально искажает образ героини Эллады. Традиционно считается, что он – о любви, как и большая часть произведений этого писателя. Однако на сюжет можно взглянуть и по-другому. Ведь Антигона – прежде всего беззащитная девушка, которой приходится противостоять окружающему миру.

История сестры милосердия туманна: она упоминала о старом одиноком отце и брате, однако не ясно, существовали ли они в действительности. Зато вполне ясно другое: этой девушке не от кого ждать помощи и рассчитывать приходится только на себя. Ее жизнь – серое, безрадостное существование служанки, которое скрашивают лишь книги де Мопассана и Октава Мирбо. Она наверняка прекрасно понимает, что ее связь с прибывшим гостем поверхностна и совершенно бесперспективна, однако не может себе позволить отказаться даже от такого мелкого и тривиального, но все-таки – приключения. Эта Антигона едва ли была избалована судьбой, у нее, в отличие от ее прототипа, нет перспективы стать царицей и уважаемой матерью семейства, но тем острее умеет она ценить жизнь во всех ее проявлениях. Она даже не пытается изобразить чопорность, ведь эти короткие минуты близости могут заставить ее хотя бы ненадолго забыть об одиночестве, пусть обмануться, но поверить, что она кому-то дорога.

Двух героинь разделяет два с половиной тысячелетия, объединяет же – все то же бесправное, подчиненное положение в обществе. Формально Катерина Николаевна независима, однако степень ее свободы хорошо ощутима: это свобода умирать от голода в случае, если она не найдет себе работу. Едва ли ей в самом деле нравится ее ремесло: возить инвалидное кресло старого ограниченного генерала.

Проблемы долга ее не заботят: возможно, у нее ни перед кем и нет долгов. Но что роднит ее с героиней Софокла – это способность идти на рискованные, вызывающие и предосудительные с точки зрения общества поступки и мужественно расплачиваться за них. Обе девушки лишены предрассудков своего круга и своевольны, но искренни; обе стремятся жить, не оглядываясь на условные моральные запреты.

Думается, что имя Антигоны, за столько веков превратившееся в иносказательную характеристику с несколько ограниченной смысловой нагрузкой, было необходимо для того, чтоб подчеркнуть эти черты, заставить читателя задуматься о сходстве прототипа с современным образом, и, следовательно, увидеть в этом рассказе нечто большее, чем банальную историю несостоявшейся любви.

XX в. стал временем пересмотра многих традиционных ценностей. Все более популярным становится образ Антигоны, несколько заслонивший фигуру ее отца: деятели искусства все чаще задумываются о понятии долга, чем о проблеме вины как таковой. Возможно, это вызвано общей социальной и политической ситуацией в мире: с одной стороны, расцветает яркая, увлекающая идея о создании идеального, справедливого общества, с другой – необходимо бороться с усиливающимся милитаризмом, в крайней форме развившимся в странах

«оси». XX в. – время тех, кто, подобно Антигоне, твердо верил в свое дело, не боялся действовать, не раскаивался в совершенном и не просил прощения.

В это время появляются одноименные оперы А. Онеггера (1930) и К. Орффа (1949). Своеобразные образы создают режиссеры Р. Вольфхарт и Э. Гринфилд. Однако, ведущим видом искусства XX в., несмотря на успехи кинематографа, остается литература: появляется множество принципиально разных произведений, озаглавленных просто: «Антигона».

Три указанных произведения не теряют своего значения и сейчас, хотя мир середины XX в. в значительной степени отличался от современного. Секрет успеха их авторов тот же, что и секрет Софокла: сквозь призму древней легенды читатель или зритель легко может разглядеть современный ему мир; частный вопрос погребения в данном случае – это вопрос свободы совести, который рано или поздно встает перед каждым и аллегорически может быть передан через хрестоматийную фразу Раскольникова «Тварь ли я дрожащая или право имею?». И все три героини дают положительный ответ, прекрасно понимая всю меру ответственности, которая ложится на любого независимого человека, не желающего действовать согласно общепринятым правилам, если не считает их справедливыми.

Анализ этих трех одноименных литературных произведений XX в. дается не в хронологической последовательности, а в зависимости от того, насколько тесно связанными с оригиналом они представляются. Ведь собственное имя Антигоны за долгие тысячелетия превратилось в нарицательное, перейдя в разряд символов.

Если античный драматург обращается к проблеме несовместимости понятий юридического и родового долга, то авторы XX в. подходят к ситуации по-иному, пытаясь проанализировать, в чем же вообще должен выражаться долг отдельного человека перед родиной, человечеством, семьей и перед самим собой.

История Антигоны продолжается и в XXI в.: в 2004 г. появилась драма «Аристон» В.Коркии, в 2008 г. состоялась премьера ораториальной оперы С. Слонимского «Антигона». Можно надеяться, что и в будущем интерес к проблематике мифа не угаснет, и будут появляться новые самобытные произведения, действительно достойные внимания.

Источники и литература.

1. Ануй Ж. Антигона / пер. Дмитриева В. [Электронный ресурс] // Сайт «Либрусек». Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/126506/read>
2. Брехт Б. Обработки / сост. Фрадкин И. /пер. Апта С. М., Искусство, 1967. 512 с.
3. Бунин И.А. Антигона // Рассказы. – М., Правда, 1983. С. 463-470.
4. Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1991. – 1370 с.
5. Гегель Г.В.Ф. Эстетика / ред. Лифшиц М. – Т. 2 // [Электронный ресурс] // Сайт «Либрусек». Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/187186/read>
6. Радциг С.И. История древнегреческой литературы. М., Лист Нью, 2004. 544 с.
7. Софокл. Эдип в Колоне/ пер. с др.-греч. Шервинского С.В. [Электронный ресурс] // Сайт «Библиотека Мошкова». Режим доступа: <http://www.lib.ru/POEEAST/SOFOKL/>
8. Софокл. Эдип-царь. Антигона / пер. с др.-греч. Шервинского С., Познякова Н. // Античная драма. М., Художественная литература, 1970. С. 119-228.
9. Ярхо В.Н. Трагедия Софокла «Антигона». М., Высшая школа, 1986. 111 с.
10. Rose J. L. The Problem of the Second Burial in Sophocles' Antigone [Электронный ресурс] // Сайт «JSTOR». Режим доступа: <http://www.jstor.org/pss/3293220?cookieSet=1>
11. Sophocle. Antigone [Электронный ресурс] // Сайт «UCL». Режим доступа: http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/sophocle_antigone/texte.htm