



I. AESCHYLEA

В. Н. ЯРХО

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ ЭСХИЛА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Давно замечено, что на стыке двух эпох мировой культуры чаще всего появляются творческие индивидуальности, которые не только обобщают весь идеологический и художественный опыт предшествующих поколений, но и ставят перед своими современниками новые нравственные проблемы и ищут новые художественные средства для их решения. Так, на повороте от средневековья к Возрождению высится титаническая фигура Данте; кризис ренессансного мировоззрения при его столкновении с истинной сущностью буржуазных отношений порождает трагедии Шекспира. К числу подобных авторов должен быть отнесен и Эсхил, хотя о нем и реже вспоминают в таких случаях. Причина этого вполне понятна: Ренессанс представляет собою (во всяком случае, для Европы) явление глобального масштаба, охватывающее несколько веков; его возникновение, высшие достижения и влияние на последующие эпохи могут быть прослежены в каждой национальной культуре вплоть до наших дней. Локальные же границы эсхилловской деятельности значительно уже, и содержание противоречий, присущих породившей его эпохе, гораздо отдаленнее от нас, чем те, которые скрываются за сумасбродством Лира или бездействием Гамлета. Тем не менее самому Эсхилу диалектическая противоречивость действительности представлялась несколько не менее значительной, чем Шекспиру, и для ее отображения ему так же были нужны новые, еще не испытанные средства. В настоящей статье мы и постараемся показать, что традиционная идеология и традиционные художественные приемы, доставленные Эсхилу эпохой архаики, новаторски перерабатываются и подчиняются новым идейно-художественным задачам.¹

При этом следует иметь в виду, что мировоззрение архаики, получившее отражение в героическом и дидактическом эпосе и

в ранней лирике, не представляет собой чего-то раз и навсегда данного, навеки застывшего, недоступного никакому развитию. Напротив, в пределах творчества одного лишь Гесиода или лирических поэтов VII—VI вв. мы обнаружим и существенную эволюцию взглядов на мир, и столкновение достаточно противоречивых тенденций, многие из которых предвосхищают возникновение идеологии демократического полиса. Именно завершение одного, вполне сложившегося в архаике комплекса идей, и развитие других, только еще намечающихся, составляют характерную черту важнейших аспектов художественного мышления Эсхила.

Начнем с очень существенного для древнегреческого сознания представления о месте, которое занимают в мире боги, и о роли, которую они играют в жизни смертных.

Несмотря на неоднократные попытки поднять авторитет гомеровского Зевса, приписав ему всеобъемлющие нравственные функции,² непредвзятое изучение текста обеих поэм показывает несостоятельность этого предприятия. Конечно, гомеровский человек боится возбудить против себя гнев богов, если он нарушит данную однажды клятву, или пренебрежет обязанностями гостеприимства, или отвергнет молящего о защите.³ Но все эти акции рассматриваются именно как оскорбление, нанесенное непосредственно божеству, и в принципе ничем не отличаются от других проступков, затрагивающих персонально бога: оскорбление его жреца, не принесенная вовремя жертва, неповиновение богу, надменная похвальба, попытка соперничать с ним в искусстве и т. п. (Ил., I, 9—11; II, 414—418, 594—600; VII, 446—463; XII, 6—9; IX, 533—540; Од., IV, 472—480, 499—510; V, 108 сл.; VIII, 225—228).⁴

Еще важнее, что в других отношениях не существует никакой зависимости между поведением человека и сроком его жизни: тяжелые испытания и даже смерть постигают его из-за выпавшей ему от рождения «доли» (*μοῖρα*), и сами боги не в силах здесь что-нибудь изменить. Они могут только, прибегнув к взвешиванию «жребиев» смертных, узнать заранее, кому из них суждена в поединке победа, а кому — гибель (Ил., XXII, 209—213; ср.: XVI, 431—461).

В послегомеровской поэзии, с одной стороны, сохраняется убеждение в этической индифферентности божества, в непрочности человеческих замыслов и надежд. С другой — появляется потребность обрести в лице богов (в первую очередь в Зевсе) некий нравственный авторитет, высшую инстанцию, покровительствующую справедливым деяниям людей и карающую их за преступления против общественной и индивидуальной морали. В этом направлении эволюционирует от «Теогонии» к «Трудам и Дням» религиозное мышление Гесиода, а взаимодействие двух противоречивых взглядов на отношение богов к поведению смертных отражается и в творчестве Архи-

лоха (фр. 82, 123, 171, 223 LB) и особенно в знаменитой элегии Солона к музам.

В трагедиях Эсхила мы найдем, конечно, многочисленные примеры вполне традиционной антропоморфной характеристики Зевса и других богов, не говоря уже об «Евменидах», где Аполлон и Афина выступают на совершенно человеческом уровне. Но и в остальных трагедиях герои и хор несметное количество раз взывают к богам о помощи (ср. одинаковую непосредственность и живость чувства в обращении к богам и к человеку: Сем., 87 сл., 104—112, 116—119, 127—149, 161—180; Мол., 347—350, 418—437),⁵ точно так же не делая различия между *θεοί* и *δαίμονες*,⁶ как это происходит в эпосе. Как и люди, боги обладают способностью видеть и слышать, желать чего-то и не желать, сострадать смертным и приходить к ним на помощь.⁷ Как и людей, богов можно привлечь чисто «материальной» заинтересованностью в совершении для них жертвоприношений (Сем., 76 сл., 174—180, 304—320).

Наряду с этим, по мере приближения к «Орестее», завершающей длительный процесс идеологических поисков Эсхила, божество все отчетливее наделяется этическими функциями, благодаря чему субъективные намерения и волеизъявления Зевса переводятся в план проявления божественной справедливости, имманентно присущей мирозданию.

Типологически наиболее архаичны в характеристике божества «Персы». Здесь и безымянный *δαίμων* упоминается чаще, чем в других трагедиях, и главное ему принадлежит решающая роль в гибели персидского войска (ст. 345, 353 сл., 515 сл., 724 сл., 911 сл., 920 сл.). Вместе с тем в трагедии совершенно отсутствует другая столь же архаическая категория — гнев богов (в ней не встречаются понятия *κότος*, *μῆνις*, *χόλος* или *ὀργή*). Божество в «Персах», несмотря на его архаическую аморфность, не «гневается», а «карает», воздаст виновному мерой за меру (ср. ст. 813, подготавливающий знаменитую формулу «Орестей»: *δράσαντι πάθειν*). Вина Ксеркса, состоящая в стремлении перенести исконную власть персов над сухопутными просторами на море (ст. 101—114), обуздать божественную стихию подобно тому, как он пытался запрячь в рабское ярмо свободолюбивую Элладу (ст. 50, 72, 130, 189—192, 594, 722 сл., 736, 745—748), эта вина вызывает вмешательство Зевса (827 сл.) как гаранта естественного порядка вещей в природе.

С еще большей наглядностью осуществляется наделение Зевса этическими функциями в «Молящих». В этой трагедии больше, чем в какой-нибудь другой, выступает соединение антропоморфной характеристики Зевса с его значением высшего нравственного начала. Антропоморфизм в изображении Зевса объясняется в «Молящих» тем, что верховный бог является прямым предком Данаид (*γεννήτωρ*, 206; *πατήρ*, *φύτωργός*, *τέκτων γένους*, 592—594; ср. ст. 16—18, 531—535, 583—585), которые

именно поэтому возносят к нему самые горячие мольбы и призывы (ст. 27, 104, 206—211, 524—530, 811—816, 1052, 1062—1069). В то же время вереница образов в народе (ст. 88—102), раскрывающих внезапность и безошибочность проявления замыслов Зевса, подчеркивает его неспричастность к физическому действию (*βίαν δ' ὄντιν ἐξοπλίζει, πᾶν ἄπονον διαμόνον*), а «гнев Зевса» грозит обрушиться на виновных в несоблюдении норм справедливости (ст. 343, 347, 381—386, 395 сл., 426—437, 478 сл., 615—620). Этическому переосмыслению подвергается также такой традиционный образ, как весы Зевса (ст. 402—406, 815—824), и нравственные заповеди, адресованные жителям легендарного Аргоса, санкционируются одновременно именами Зевса и Дики (ст. 627, 689—692, 698—709).

Место, которое занимает Зевс в религиозной концепции «Орестей», общеизвестно. Достаточно напомнить о знаменитом гимне в его честь, звучащем в народе «Агамемнона» (ст. 160—183), о размышлениях хора в 1-м стасиме (ст. 355—402, 461—470) — и здесь, и там развивается образ Зевса, уже намеченный в «Молящих». При этом в «Орестее», в отличие от более ранних трагедий, характеризующихся известной однозначностью нравственной проблематики, божественное управление миром оказывается в самом средоточии многозначных и внутренне противоречивых событий. Мы остановимся здесь в этой связи на толковании Эсхилом Троянской войны.

В эпосе она лишена какого бы то ни было этического значения: исполнялась не нуждающаяся в обосновании «Зевсова воля» (*Διὸς βουλή*). Мимоходом проскальзывающая мысль о вине Париса, оскорбившего домашний очаг Менелая (Ил., III, 351—354; XIII, 622—627), не играет никакой роли в сюжете гомеровской поэмы. Как Ахилл, вообще ничем не связанный по отношению к Елене, так и другие герои, никогда не вспоминающие о своих обязательствах, знают только, что Зевс назначил им от рождения сражаться в жестоких войнах (Ил., XIV, 85—87), — важно только найти повод. Соответственно и Агамемнон возглавляет поход как самый могущественный из ахейских царей, а вовсе не по долгу мести за оскорбленного *Ζεὺς ἔειπεν*.

У Эсхила все иначе. Здесь не только сам *Ζεὺς ἔειπεν* шлет двух вождей на Трою, чтобы отомстить Парису за осквернение гостеприимного крова (Аг., 55—62, 109—113, 125, 699—706, 748 сл.), но этот акт божественного возмездия воспринимается как проявление высшего закона мироздания — Справедливости (ст. 367—402). Затем сама Троянская война оказывается лишь одним звеном в цепи событий, и в справедливой каре, которая обрушивается на город Приама, Эсхил видит обратную сторону: разрушение города, жертвоприношение Ифигении, гибель многих аргосских воинов «ради одной женщины» (ст. 62, 448 сл., 1453, 1456, 1465—1467). В эпосе разрушение городов не толь-

ко не считается предосудительным, но и составляет предмет гордости завоевателя; определение *πολιπόρθος*, которым чаще, чем другие, характеризуется Одиссей,⁸ прославляет в нем человека, придумавшего захватить Трою с помощью деревянного коня. В «Агамемноне» аргосские старцы не хотят для себя славы «разорителя городов» (ст. 472), потому что жизненный опыт Агамемнона показывает всю проблематичность этой похвалы: разорив Трою ценою гибели многих, царь навлек на себя неизбежное возмездие (*τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ ἄσχοποι θεοί*, 461 сл.: ср. 1525—1536, 1560—1564). Акт справедливого отмщения, каким был троянский поход, становится для Агамемнона проявлением *ἔργου*, в свою очередь заслуживающей воздаяния. Так, в отличие от эпоса и лирики, в отличие от собственных ранних трагедий, Эсхил видит в одном и том же человеческом поступке диалектическое совмещение кары и преступления, возмездия и новой вины. «Должно знать, что война всеобща, и справедливость есть вражда (*καὶ δίκην ἔργον*)», — говорил Гераклит.

Чтобы преодолеть этическую индифферентность, свойственную героическому эпосу, и этическую однолинейность, присущую Гесподу и Солону, Эсхил погружается в столь глубокие пласты общественной нравственности, которые являются куда более архаичными, чем вся засвидетельствованная греческой литературой архаика. Ни у Гомера, ни у лирических поэтов уже никакой роли не играет обычай кровной мести, да и родовое проклятие занимает более чем скромное место: за убитого соотечественника платят выкуп, смягчающий сердца родных (Ил., IX, 632—636; XVIII, 498), и единственный пример доведенного до конца отцовского проклятия дает судьба Феникса, оставшегося, впрочем, в живых (Ил., IX, 447—457). В остальных случаях Гомер избегает описания наиболее мрачных последствий родового проклятия (в истории Мелеагра, IX, 565—599) или даже упоминаний о нем (в описании жезла Агамемнона, II, 100—108).⁹

Напротив, Эсхил в «Орестее» целиком сохраняет и всесторонне использует этот древнейший принцип родовой, догосударственной морали, формулируя его устами хора в «Хоэфорах»: «Пусть за смертельный удар будет отплачено (*τινέτω*) смертельным ударом. Свершившему — страдать. Так гласит трижды старое слово» (ст. 312—314). В соответствии с этим *lex talionis* поведение действующих лиц в «Орестее» рассматривается как расплата, месть за ранее совершенное преступление (*ἀπολογία*, *τιμωρία*, *πρῶτον* и родственные понятия¹⁰). Архаическая кровная месть находит в трилогии и столь же древнее обоснование: нельзя возвратить пролитую кровь, она требует вместо себя новой крови.¹¹

Однако кровная месть, как и многие другие категории архаической этики, подчиняется в «Орестее» новому, более высокому моральному принципу — божественной справедливости.

«Трижды старое слово» оказывается одновременно требованием Дики, чье вмешательство не случайно характеризуется в трилогии как расплата и кара (Хоэф., 311, 935 сл., 946—950). В то же время эти, вполне антропоморфные действия Дики лишены субъективных человеческих мотивов; она расценивает поведение смертных с точки зрения мирового закона справедливости, находящегося под покровительством Зевса. Отсюда — совпадение функций Дики и Зевса, именем которого освящается закон $\pi\alpha\theta\epsilon\iota\nu\ \tau\omicron\nu\ \epsilon\rho\acute{\epsilon}\alpha\nu\tau\alpha$ (Аг., 1564). Отсюда и совпадение в призывах почитать Дику и ее нравственные заповеди, вложенные в уста аргосских старейшин (Аг., 380—398) и суровых Эриний (Евм., 490—525, 538—565), — древнейшие хтонические божества, исполнители родовой мести, включаются в новый мировой порядок, при котором отвергается закон кровной мести, грозящий общественному коллективу полным самоуничтожением, и устанавливается закон разумного и справедливого возмездия. Одновременно и те нравственные нормы родового строя, которые сохраняют свое непреходящее значение для нового государства, становятся заповедями Афины, богини-покровительницы афинского полуса (ср. Евм., 521—530 и 696—699).

Завершение и преодоление архаической традиции в творчестве Эсхила прослеживается также в изображении человека, вступающего в определенные отношения с миродержавными божественными силами.

В героическом эпосе, как известно, еще не выработалось представления о внутреннем мире индивидуума как о чем-то цельном и в полной мере «внутреннем»: возникновение и обуздание аффекта, появление разумной мысли и совершение ошибки достаточно часто воспринимаются как результат воздействия извне (ср. формулы типа $\theta\epsilon\acute{o}\varsigma\ \tau\iota\varsigma\ \epsilon\rho\epsilon\upsilon\lambda\alpha\varsigma\ (\epsilon\rho\epsilon\upsilon\lambda\epsilon\iota\varsigma)\ \mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\upsilon\tau\ \iota\lambda\iota\ \epsilon\acute{\xi}\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\tau\omicron\ (\beta\lambda\acute{\alpha}\pi\tau\epsilon)\ \epsilon\rho\acute{\epsilon}\nu\eta\chi\epsilon\varsigma$ и т. п.). В тех же случаях, когда, например, процесс размышления переносится внутрь человека и приобретает форму выбора между двумя возможными способами действия, выбор этот лишен трагического характера, ибо противопоставляются не две, одинаково справедливые и тем не менее непримиримые нравственные нормы, а некий заранее данный и не подлежащий сомнению постулат и явное отступление от него.¹² Поэтому даже в самом обширном и напряженном внутреннем монологе в «Илиаде» (XXII, 98—130) сомнение разрешается традиционной формулой ($\acute{\alpha}\lambda\lambda\acute{\alpha}\ \tau\iota\ \tau\acute{\iota}\ \mu\omicron\iota\ \tau\alpha\upsilon\tau\alpha\ \varphi\acute{\iota}\lambda\omicron\varsigma\ \delta\iota\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\xi\epsilon\tau\omicron\ \theta\epsilon\omicron\upsilon\beta\acute{o}\tau\ \ \ 122$), возвращающей героя к осознанию его безусловного долга.

Послегомеровская поэзия, сохраняя в значительной степени «эпические» принципы в изображении человека, вносит в него два существенных новшества. Во-первых, с необыкновенной, физически осязаемой конкретностью передается внутреннее состояние в полном смысле этого слова, ибо «любовная страсть, свернувшаяся под сердцем» (Архилох., фр. 112 D), или звон в

ушах, внезапная немота и внутренний жар, охватывающие Сапфо (фр. 31, 7—12, LP), недоступны внешнему наблюдению, в отличие, например, от симптомов страха у Гомера, когда у испугавшегося дрожат ноги, стучат зубы, бледнеет лицо. Во-вторых, появляются первые попытки понять и изобразить процесс нарушения нормальной умственной деятельности не как результат вмешательства извне, а как происходящее в самом человеке «отклонение» разума с верного пути (Гом. гимн. Афрод., 254; Солон, фр. 23, 4).

Достижения послегомеровской поэзии Эсхил активно использует для передачи психического состояния своих персонажей с той лишь разницей, что конкретные, зримые образы используются для описания не любовного чувства, а волнения, тревоги, страха, охватывающих человека. Так, у аргосских старцев «страх неотступно ластает перед пророческим сердцем... и легко убеждающая отвага не садится на троп... сердца... Сердце, никем не обученное, внутри запекает без лиры плач Эриний» (Аг., 975—983, 990 сл.). В других случаях «сочится... перед сердцем страдание, помнящее о бедах» (Аг., 179); «перед сердцем готов запеть (свою песню) страх» (Хоэф., 1024 сл.); яд зависти, «усевшись в сердце» (Аг., 834), удваивает мучения завистника.

Конкретность в изображении внутреннего состояния человека в момент аффекта свидетельствует о стремлении Эсхила представить себе, как же в самом деле протекает эмоциональная деятельность его героев. Показательно, что даже традиционные внешние симптомы получают у него обоснование «изнутри». Люди бледнеют, потому что «к сердцу устремилась капля цвета шафрана» (Аг., 1121 сл.), т. е. «кровь приливает к сердцу, покидая остальные члены», как объяснял это сто лет спустя Аристотель (фр. 243 Rose). Столь же традиционный признак испуга, как холод, озноб (Ил., IV, 148; V, 596 и т. п.), возникает от того, что «к сердцу подступает прилив желчи» (Хоэф., 183 сл.), оттесняющей от него, согласно учению античных медиков, горячую кровь.

Что касается интеллектуальной деятельности человека, то она представляется Эсхилу динамическим процессом, в ходе которого разум может испытывать на себе влияние различных эмоций (страха, радости), а также внешних стимулов (грохота, грома, укусов овода, голода), но никогда источником расстройства рассудка не является божественное вмешательство. Больше того, между умственной деятельностью человека, определяющей его поведение, и объективным состоянием мира существует своеобразная внутренняя связь. Соотношение между человеческим интеллектом носит достаточно однозначный характер в «Персах» и «Молящих», противоречиво многозначный — в «Семерых» и «Орестее».

«Персы» и «Молящие» (а также «Семеро» в том, что каса-

ются нападающих на Фивы) являют как бы две стороны одного представления, суть которого в самой грубой форме может быть сведена к следующему: преступление против божественных норм становится возможным только при повреждении рассудка; решение, совпадающее с требованиями справедливости, принимается здравым разумом. Соответственно одной из ведущих характеристик Ксеркса является неразумие, безрассудство, непонимание божественных замыслов (*υβρις φρονῶν* 750, *μη φρονεῖν κλιῶς* 725, *δοσφρόνως* 552; *ὁ καταιδῶς* 744, *ὁ ξυχαῖς* 361, *ὅτι εὐβουλίαι* 749; ср. ст. 373, 719, 804). Египтиады, посягающие на брак с Данандами против их воли, впадают в *ὑβρις*, потому что они «с губительными мыслями» (*ὀλιόφρονες*), отличаются «не внемлющим уговорам, нечестивым разумом» (*δοσπαραβουλοισι, διαγνοῖς φρεσίν*), находятся во власти «одержимого (безумствующего) рассудка» (*διάνοια μαινολις*) (Мол., 750 сл., 108 сл.). Безумие (*μαινόμενα φρήν*) объясняет поведение семерых; их богохульство — результат «безрассудных мыслей» (*μταλῶν φρονημάτων*) (Сем., 484, 438). Не божество «изымает разум» у смертного, толкая его к безрассудным действиям, а нарушение нормальной деятельности интеллекта, совершающееся в самом человеке, обуславливает его нечестивость, враждебность божественному (и, следовательно, справедливому) порядку вещей.

Напротив, напряженные размышления приводят в конце концов Пеласага к правильному решению, потому что аргосский царь не поддается необузданным эмоциям, а всю свою деятельность соизмеряет с требованиями здравого рассудка: *ἀντιχρησῖα* и *φῶβος* (379) уступают место *φρονεῖς σωτήριος* (407, 417), ориентирующейся на следование вечным заповедям Справедливости.

Гораздо сложнее обстоит дело с Этеоклом и Агамемноном. Решение Этеокла выйти на бой с Полиником вполне отвечало бы норме поведения идеального царя, возглавляющего оборону города от чужеземной рати, если бы Полиник не был его родным братом. Братоубийственный же поединок означает новое осквернение и без того проклятого богами рода Лаяя, поэтому в поведении Этеокла в последнем коммесе с его участием, как, впрочем, в оценке его брата и их предков, преобладают выражения, характеризующие нарушение умственной деятельности: *παράνοια φρονολις* (756 сл.) — причина рождения Эдипа; *βλαψίφρων* (725) — о нем самом; *φῶβος φρονῶν* (661) — о Полинике; *ἔρωτος ἀρχή* (688), *φριδακῆς ἕμερος* (692) — об Этеокле; *ἀεὶρή; διάνοια* (831), *ὀργάριαι* (906), *ἔρις μαινόμενα* (935) — об обоих братьях. Во всем этом еще нет проблемы: нечестивый поступок всегда является у Эсхила следствием расстройств рассудка. Но в «Семерых» именно иррациональные эмоции приводят к торжеству божественной воли, требовавшей уничтожения рода Лаяя: неразумие смертных становится

средством достижения объективно разумного результата, если даже сам Этеокл и не виновен в преступлениях своих предков.

Положение Агамемнона в известном отношении еще труднее: Этеокл независимо от него самого вовлечен в сферу действия родового проклятия, Агамемнон находится перед выбором — принести в жертву Ифигению или отказаться от троянского похода. В любой из этих возможностей есть своя доля правды и преступления, и когда царь соглашается с жертвоприношением дочери, его решение характеризуется как «перемена образа мысли на нечестивый», «дерзновенный замысел», «несчастное безумие, первоисточник бедствий, замышляющее позорные деяния» (Аг., 219—223). Между тем без этого решения не была бы осуществлена задача, соответствующая божественной воле: наказание троянцев за преступление Париса. Таким образом, иррациональное поведение смертного становится и здесь средством торжества разумного миропорядка, как это происходит несколько позже с Клитемстрой. Ее «разум безумствует» (1427) после гибели Агамемнона, потому что убийство мужа и царя — очевидное проявление «богохульства»; но без одержимости Клитемстры не свершился бы суд над человеком, «виновным в гибели многих». Эта диалектика человеческого поведения в последних трагедиях Эсхила представляет огромный шаг вперед в познании противоречивости мира по сравнению не только с «беспроблемным» мировоззрением эпоса, но и с однолинейным нравственным дидактизмом Геспода и Солона.

«Усложнение» картины мира, которое мы наблюдаем в идеологической концепции эсхилевских трагедий и в изображении человека, находит отражение и в развитии его композиционного мастерства: приемы, заимствованные у литературы архаического периода, подчиняются у Эсхила не только более обширному, но и более сложному единству.

Для архаической композиционной техники характерны три особенности:

1) трехчастное деление как отдельных небольших произведений (Сапфо, фр. I; Пиндар, I Олимп. ода), так и относительно крупных кусков эпического повествования с симметричным расположением крайних (обычно равновеликих) частей вокруг центра (напр., Ил., XIV+XV, 1—389 дает членение 353+169+385);

2) «рамочная» композиция, при которой обозначенная в начале эпизода тема повторяется почти в тех же словах при завершении рассказа (классический пример — рассказ о шраме на ноге Одиссея, обрамляемый лексически близкими формулами: XIX, 392—394 и 465—468);

3) система мотивов и лейтмотивов, обозначающая, что каждая из мыслей, владеющих поэтом, получает всегда одинаковое лексическое выражение; такие лейтмотивы либо скапливаются в пределах небольшого отрезка текста (в «Трудах и Днях»), и

родственные слова употребляются 12 раз на протяжении десяти стихов (349—358; *ῥάμος* и *ῥάμαίς* — пять раз в пяти стихах, 697—701), либо охватывают, переплетаясь между собой, все произведение (так построена 1-я элегия Солона).

Эсхил широко пользуется этими приемами, в то же время модифицируя их и подчиняя новым задачам. Ограничимся здесь несколькими примерами.

Так, «Персы» отличаются строго продуманной симметрией не только в целом, но и в отдельных частях. Симметричны парод и эксод (1—139 + анапесты 140—154, примерно равны анапестам, 908—921 + лирические строфы, 922—1077). Центральное положение занимает первый стасим: от начала трагедии его отделяет 531 стих, от конца—480 стихов. Тетраметр, обрамляющий сцену Атоссы в первой половине трагедии (155—175 + 215—248 = 55 стихов), соответствуют 59 тетраметров (694—758) в сцене с Дарисом во второй половине пьесы. Наконец, само явление Дария находится в окружении двух, почти одинаковых по построению и объему хоровых партий: заклинание тени во втором стасиме (628—680, три пары строф с маленьким анапестическим вступлением и эподом), воспоминание о былой славе Дария в третьем стасиме (852—907, три пары строф с эподом). При всем том симметричные части не совпадают по настроению, а наполняются ярко контрастным содержанием, дающим разрешение конфликта, в то время как в эпосе и лирике мысль или повествование обычно возвращаются в заключительном отрезке к исходному пункту.

В «Молящих» при сохранении смысловой симметрии между началом и концом трагедии в количественном отношении вторая половина отличается большей сжатостью корреспондирующих элементов,¹³ большей конденсацией мысли, создающей неразрешенность нового конфликта, который должен получить развитие в последующих частях трилогии. Наряду с этим целый ряд симметричных композиционных элементов во второй части образует непрерывную цепь, в которой одно и то же звено является одновременно обрамляющим в одном сочетании и центральным — в другом. Так, первый стасим (524—599), составляющий смысловую и «геометрический» центр трагедии, симметричен второму стасиму (625—709), вместе с которым он создаст обрамление монолога Данаея (600—624). В свою очередь первому монологу Данаея соответствует равновеликий второй монолог (710—733), по отношению к которым второй стасим (625—709) играет роль центрального члена. Наконец, второму монологу соответствует еще третий (764—765), и между ними заключен коммос (734—763). Таким образом, все перечисленные здесь композиционные члены составляют как бы три треугольника, взаимно связанных между собой: АБ¹А¹; БА¹Б¹; Б¹ВБ². Архаический принцип трехчастной симметрии подчиняется более сложному единству.

Этой же цели служит своеобразное использование «рамочной» композиции, когда в пределах монолога, обрамленного лексически близкими формулами, происходит существенное движение в развитии образа или сюжета, а сама «рамка» посредством лексических скреп соединяется с последующим текстом (Персы, 179—200 и 210: *εἰδὲν ἔν — εἰσὶδεῖν — εἰσὶδεῖν*; Мол., 407—417 и 418: кольцевое обрамление *δεῖ ... φροντίδος σωτηρίου* и *φρόντισον*). Вместо отступления-вставки «рамочная» композиция становится одним из элементов драматического движения.

В технике лейтмотивов также наблюдается очень интересное развитие. В «Персах» их можно насчитать не менее двенадцати, в «Молящих» — шестнадцать, причем в «Персах» совсем нет, а в «Молящих» есть всего два-три лейтмотива, охватывающих только начальные части трагедии и затем перестающих занимать автора (например, происхождение Данаид от Ио и рожденного ею Эпафа). Все остальные лейтмотивы пронизывают в той или иной мере все композиционные элементы трагедии, хотя и нет ни одного лейтмотива, который был бы представлен во всех членах произведения, и нельзя найти двух звеньев с одинаковым набором лейтмотивов. Эта разветвленная система переплетающихся мотивов, несомненно, содействует созданию крупного художественного единства, достигаемого архаическим приемом лексических повторов.

В «Орестее» число лейтмотивов в каждой из трех трагедий невелико, хотя один из них (месть за отца) разрабатывается в «Хозэфорах» с настоящей тщательностью, превосходящей даже самые насыщенные в этом отношении пассажи «Персов».¹⁴ Но к этим «частным» лейтмотивам присоединяются еще те, которые объединяют попарно соседние или крайние трагедии, и особенно пять лейтмотивов, пронизывающих всю трилогию (нет средств вернуть пролитую кровь; месть и расплата; свершение божественного промысла; образ зверя, попавшего в сеть Трои, Агамемнона, преследуемого Ореста; ликование и свет жертвенного пламени), причем характерным отличием техники лейтмотивов в этом произведении является не столько тождество лексических формул, сколько единство художественных образов, осуществляемых через выразительную синонимику. В отличие от архаической техники лексических повторов эсхилевская синонимика значительно обогащает словесный образ, добавляя к нему каждый раз новые зрительные ассоциации: лейтмотив, условно обозначаемый понятием «сеть», вбирает в себя образы западни, пут, ткани, охватывающей тело, извивов змеи.¹⁵

Таким образом, и в сфере композиционных приемов мы находим мастерское завершение традиций архаики и их преодоление ради новых идейно-художественных задач.

¹ Более подробная разработка затрагиваемых в статье вопросов содержится в моих исследованиях, опубликованных за последние 10 с лишним лет. Я перечисляю их здесь в том порядке, в каком они могут понадобиться для проверки справедливости выставляемых в статье положений: Ярхо В. Н. 1) Вина и ответственность в гомеровском эпосе. — Вести. древней истории, 1962, № 2, с. 18—22; 2) Религиозно-правовая проблематика в поэмах Гесиода. — Вести. древней истории, 1965, № 3, с. 3—21; 3) Zeus nelle 'Supplici' di Eschilo. — In: Studi in onore di Edoardo Volterra, t. III. Milano, 1970, p. 785—800; 4) Идеология архаики и ее преодоление. — In: Antiquitas Graeco-Romana ac tempora nostra. Praga, 1968, p. 251—262; 5) Кровная месть и божественное возмездие в «Орестее». — Вести. древней истории, 1968, № 4, с. 56—69; 6) Проблема ответственности и внутренний мир гомеровского человека. — Вести. древней истории, 1963, № 2, с. 46—64; 7) Zum Menschenbild der nachhomerischen Dichtung. — "Philologus", 1968, Bd. 112, S. 147—172; 8) Zum Menschenbild der Aischyleischen Tragödie. — "Philologus", 1972, Bd. 116, S. 167—200; 9) Размышление и решение Пеласага в трагедии Эсхила «Молящие». — В кн.: Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966, с. 99—106; 10) Еще раз об Этеокле. Трагедия Эсхила «Семеро против Фив». — В кн.: Вопросы классической филологии, № 5. Львов, 1966, с. 107—113; 11) Композиция «Персов» Эсхила — "Eirene", 1967, t. 6, p. 35—52; 12) Композиция трагедии Эсхила «Молящие». — "Eirene", 1970, t. 8, p. 5—21.

² Ср. из новейших работ: Lloyd-Jones H. The justice of Zeus. Los Angeles—London, 1971. — С моей точки зрения, по-прежнему прав Адкинс, указывающий на чисто «количественное» различие между богами и людьми в их отношении к моральным категориям: Adkins A. W. H. Homeric gods and the values of Homeric society. — Journal of Hellenic Studies, 1972, vol. 92, p. 1—19.

³ О распространенности этих представлений во всем восточном Средиземноморье см.: Conside P. The theme of divine wrath in ancient East Mediterranean literature. — In: Studi micenei ed egeoanatolici, t. 8. Roma, 1969, p. 85—159.

⁴ См.: Lattimore R. The first elegy of Solon. — American Journal of Philology, 1947, vol. 68, p. 161—179; Masaracchia A. Solone. Firenze, 1958, p. 221—243; Büchner K. Solons Musengedicht. — "Hermes", 1959, Bd. 87, S. 163—190.

⁵ Ссылки на текст Эсхила даются по изд.: Aeschylī septem quae supersunt tragoedias edidit Denys Page. Oxonii, 1972; как правило, и я придерживаюсь чтения, даваемого Пэйджем.

⁶ Ср.: θεοὶ ἐγγύφισι (Мол., 520; Сем., 14; Аг., 810, 1645) и δαίμονες ἐγγύφισι (Мол., 482; θεοὶ ὑδρόνισι (Аг., 89) и δαίμονες ὑδρόνισι (Персы, 628); μένος θεῶν ... μένος ... δαίμονων (Фр., 279, Métte)

⁷ Несколько примеров: «видеть», «взирать» — Мол., 78, 359, 1030; Сем., 106 bis, 110, 485; Аг., 462, 952, 1579; Хо., 1063; «слушать», «внимать» — Мол., 77; Сем., 171 bis; Аг., 396, Хо., 5, 399, 476, 802; «желать» — Мол., 211; Сем., 427 сл., 562, 614; Аг., 678; Хо., 19; «сострадать», «сжалиться» — Мол., 209, 215 сл., 1031; «приходить на помощь», «явиться свидетелем» — Мол., 27; Сем., 76, 88, 129, 165, 302 сл.; Аг., 512; Хо., 2, 18 сл., 477.

⁸ Ил., II, 278; X, 363; Од., VIII, 3; IX, 530; XIV, 447; XVI, 442; XVIII, 356; XXII, 283; XXIV, 119.

⁹ Возможно, что родовое проклятие играло большую роль в циклических поэмах, но единственным свидетелем этого является отрывок из «Фиваиды» (Athen., 465—466а), где упоминаются «страшные проклятия» Эдипа и Эриция как их исполнительница.

¹⁰ Аг., 812 сл., 822 сл., 1223, 1263, 1279—1281, 1420, 1429 сл., 1443, 1526—1529, 1562; Хо., 18, 121, 144, 274, 276, 435, 650; Евм., 203, 256, 268, 319, 621.

¹¹ Аг., 1019—1021, 1338—1340; Хо., 48, 66 сл., 400—402, 520 сл.; Евм., 647 сл., ср. 261—265.

¹² Гомеровский человек не размышляет над справедливостью этической нормы, а «вспоминает» существующий образец для подражания. См.: S i e l l W. Wie die Griechen lernten, was geistige Tätigkeit ist. — Journal of Hellenic Studies, 1973, vol. 93, p. 176.

¹³ Объем парада и эксоды соотносятся как 3 : 1, объем второго и третьего эпизодов — как 4 : 1.

¹⁴ Слово πατήρ и производные от него встречаются в «Хозефорах» применительно к Агамемнону 62 раза (в том числе 28 раз — в конце стиха и 12 раз — в начале). В первой половине трагедии (ст. 1—513), где очевидно его значение именно как лейтмотива, оно встречается 45 раз — в среднем по 9 раз на каждую сотню стихов. В таких же пассажах, как 479—513 или 973—990, частота употребления лейтмотива πατήρ составляет один случай на каждые четыре с половиной стиха. Наибольшая насыщенность лейтмотивами в «Персах» — один случай на 5,3—5,6 стихов (в ст. 353—432 πᾶς дает 15 : 80, в ст. 249—98 и 429—79 мотив κληῖν, συμφορὰ, πῆμα, ἄλγος дает 18 : 101).

¹⁵ Ἀγροῖα — Аг., 1048; Хо., 998; Евм., 460; ἀφίχθησθον — Аг., 1382; Хо., 492; ἄρκυς — Аг., 1116; Хо., 1000; Евм., 147; ἀρδύστατα — Аг., 1375; Евм., 112; γάγγαμον — Аг., 361; δασυός — Хо., 981; δίκτυον — Аг., 358, 868; 1115; Хо., 999; εἶμα — Аг., 1383; ἔρκος — Аг., 1611; κατασκήνωμα — Хо., 999; μύχνημα — Аг., 1127; Хо., 981; ἔσφορις — Хо., 982; πίδαи — Хо., 493, 982; πλεκτὴ καὶ σπαιροῦντα — Хо., 248; ποδιστήρ πέπλος — Хо., 1090; στίχιστρον — Хо., 984; ὄφασμα — Аг., 1492—1516; Хо., 1015.

Г. Г. АНПЕТКОВА-ШАРОВА

ОБЗОР НЕКОТОРЫХ НОВЕЙШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ТВОРЧЕСТВА ЭСХИЛА

За последние 6—7 лет вышли в свет десятки новых исследований творчества Эсхила, создателя трагедии, великого театрального реформатора.

Краткое изложение содержания работ, оказавшихся доступными автору, начнем с 1967 г., так как до этого года доходит последний обзор зарубежной литературы об Эсхиле в инсбрукском журнале "Anzeiger für die Altertumswissenschaft" (1967, т. XX, № 2—3, S. 85—106).

Многие статьи, монографии, диссертации посвящены как отдельным трагедиям, так и вопросам, касающимся творчества Эсхила в целом. Среди последних особенно интересна опубликованная в 1969 г. в Берлине диссертация Губерта Орткемпера «Сценическая техника Еврипида». Хотя, как явствует из заглавия, речь в ней идет в основном о Еврипиде, но большое место в ней уделено языку жестов у Эсхила, а также всему комплексу зрительных эффектов (Gebärdensprache). По богатству языка жестов автор первое место отводит Эсхилу, у которого часто глубокий смысл содержится не в том, что сказано, а в том, что показано. Например, сама поза Кассандры, которая