

11 Ag., 1019—1021, 1338—1340; Xo., 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 n e 11 В. *Wie die Griechen lernten, was geistige Tätigkeit ist.*— *Journal of Hellenic Studies*, 1973, vol. 93, p. 176.

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

14 Слово *πατήρ* и производные от него встречаются в «Хоэфорах» 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 *πᾶ* дает 15 : 80, в ст. 249—98 и 429—79 мотив *καὶὸν, συμφορᾶ, πῆμα, ἄλγος* дает 18 : 101).

15 *Ἀγροῖα* — Ag., 1048; Xo., 998; Евм., 460; *ἡμφίβληστον* — Ag., 1382; Xo., 492; *ἄρκος* — Ag., 1116; Xo., 1090; Евм., 147; *ἄριστάτα* — Ag., 1375; Евм., 112; *γαίγαλον* — Ag., 361; *ἄεσις* — Xo., 981; *δίκτρον* — Ag., 358, 868; 1115; Xo., 999; *εἶμα* — Ag. 1383; *ἄρκος* — Ag. 1611; *κατακύρωμα* — Xo., 999; *μεγάνθηα* — Ag., 1127; Xo., 981; *ἔσφορος* — Xo., 982; *πέδα* — Xo., 493, 982; *πλεχτὴ καὶ σπειρίματα* — Xo., 248; *ποδιστήρ πέπλος* — Xo., 1090; *στειχιστρον* — Xo., 984; *ἄεσις* — Ag., 1492—1516; Xo., 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 нидерландском 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». ¹ 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

долго молчит, понурившись, создает нужное автору настроение. Если Еврипид, перенося миф в реальную жизнь, делает из героев людей, то Эсхил, наоборот, переносит современность в миф. Например, Ксеркс становится трагическим героем, его *ἄρως* — причина его поражения. Редкие люди воспринимаются своими потомками как герои: именно поэтому трагедия не изображала современных событий, а обращалась к прошлому. Эсхил возвышал своих героев над действительностью. Отсюда разница функций молчания у Эскила и у Еврипида. Молчание Кассандры у Эскила — символ архаической силы и величия, вызванный трагическим накалом. Молчание Алкестиды спокойно; присутствие мертвой жены Адмета при его споре с отцом пробуждает не ужас перед божественной силой, а содрогание перед реальной человеческой низостью.

Еврипид, как показал еще Аристофан в «Лягушках», понимал свою миссию несколько иначе, чем Эсхил. Эсхил утверждает (в «Лягушках»), что поэт должен скрывать от публики все постыдное и, будучи ее учителем, говорить только о прекрасном. Еврипид считает, что поэт должен говорить по-человечески и подмеченные Аристофаном принципы распространяются не только на словесный, но и на сценический стиль обоих поэтов: в языке жестов Эскила мы находим героическое величие («громождение на Парнас»), в то время как жест у Еврипида глубоко человеческий. Эсхил благодаря Аристофану прославился сценами молчания. Анализ и интерпретации этих сцен посвятил свою работу Оливер Тэнплин.² Он старается доказать, что сцены молчания у Эскила чаще всего — не техническая необходимость, а часть действия, наполненная определенным смыслом. В таких случаях поэт заставляет действующих лиц говорить о молчащем герое или о его молчании, чтобы обратить на него внимание зрителя. Иногда первые слова прервавшего молчание лица объясняют эмоции, заставившие его молчать; иногда интересно не само молчание, а момент его прерыва: так внезапное восклицание Кассандры указывает на возникшие перед ее мысленным взором видения.

Автор классифицирует сцены молчания у Эскила и приходит к выводу, что самыми значительными из них являются сцена молчания Ниобы на могиле своих детей и сцена из «Мирмидонян», где скорбь по погибшему Патроклу не позволяет Ахиллу отзываться ни на какие обращения к нему. В сохранившихся трагедиях Эскила мы не находим сцен молчания, равных по выразительности сценам из «Ниобы» и «Мирмидонян». Зато мы можем проследить использование этого эскиловского приема в трагедиях Софокла и Еврипида. Например, в «Эдипе в Колоне» неумолимый гнев Эдипа выражается в его упорном молчании, в нежелании вступать в переговоры с Полиником. Только после ухода сына Эдип начинает говорить.

Еврипид, вопреки тому, как его изобразил Аристофан в «Ля-

гушках», тоже превращает молчащих героев в объект внимания. Геракл, подобно Ниобе или Ахиллу, молчит, прикрывши голову, при появлении Тезея и при расспросах; молчит при вопросах Ипполита разгневанный Тезей, молчит при расспросах кормилицы Федра и лишь при упоминании Ипполита прерывает молчание восклицанием *οἴμοι*. Таким образом, то, что Аристофан высмеял слабость своего любимого поэта, было оценено по достоинству и использовано другими поэтами как эффективный драматургический прием.

Интересна работа Бернарда Нокса, посвященная вопросу использования Эскилом третьего актера.³ Мы почти ничего не знаем о том, почему Эсхил увеличил число актеров до двух и не ввел третьего, почему третьего ввел Софокл и почему Еврипид не ввел четвертого. По мнению Нокса, вряд ли столь медленный процесс увеличения числа актеров можно объяснить обычной для всякого культа консервативностью и неподатливостью к изменению ритуальных форм. Демократические Афины давали простор нововведениям во всех формах идеологии. Гораздо вероятнее, что переход от двух актеров к трем произошел сравнительно поздно по экономическим причинам, так же, как и прекращение дальнейшего процесса увеличения числа актеров. В отличие от хоревтов, актеры были профессионалами, и их содержание дорого обходилось государству. Городские власти должны были в конце срока правления делать финансовый отчет, и они не могли благосклонно смотреть на увеличение числа актеров, тем более, что, разрешив это одному поэту, нужно было разрешить то же самое его соперникам. Добиться введения третьего актера мог только Софокл: его трагедии показывают нам, что третий актер был ему необходим. У Эскила же, по мысли Нокса, не было убежденности в том, что третий актер необходим, поэтому он не мог бы добиться его введения. Об отсутствии у него этой убежденности свидетельствует своеобразное использование им третьего актера в «Орестее».

Только в одной сцене — в сцене суда в «Эвменидах» — у Эскила действуют три говорящих актера. Но хотя в первых двух частях трилогии три актера не участвуют в разговоре одновременно, это не означает, что Эсхил не сумел использовать третьего актера; он, по выражению автора, сделал из него нечто эскиловское: грандиозное, странное и магическое.

Анализируя роль Пилада в «Хорэфорах» и роль Кассандры в «Агамемноне», автор показывает, как с помощью третьего актера поэт акцентирует внимание на наиболее важных, знаменательных моментах трагедии. Эсхил использует третьего актера, чтобы сделать трагедию шире во времени и пространстве, так как Кассандра говорит о прошлом, настоящем и будущем. Роль ее как глашатая авторских идей очень значительна.

«Познание путем страдания», о котором говорит хор, не подзревая, что этот тезис имеет отношение к дому Атридов, при-

ложимы не к Агамемнону или Клитемestre, а к человечеству, познающему реальность на примере великих прототипов человеческих действий и страданий. И хор, не желавший верить в пророчества Кассандры, кое-чему научился, благодаря этим пророчествам. Оплакивая Агамемнона, старики принимают теперь его ответственность за кровь, пролитую под Троей: убийца платит. И теперь они знают, что расплата Атридов не остановится на Агамемноне. Милость же божья, которую они воспевали в начале трагедии, проявится в замене личной мести общественным судом. Так введение третьего актера дало Эсхилу возможность приковать внимание зрителей к сцене, важной для понимания идеи о конечной справедливости воли Зевса.

Статья Ричарда Колдуэлла, написанная с последовательно-фрейдистских позиций, содержит попытку доказать, что объединяющим все трагедии Эсхила мотивом является «Эдипов комплекс».⁴ Без учета этого факта, по мнению Колдуэлла, невозможно понять главную мысль как отдельных трагедий, так и всего творчества Эсхила.

Так, в «Персах» военное поражение Ксеркса — только внешнее обрамление его семейной трагедии, результат его усилий превзойти своего отца. В глазах народа и Атоссы Дарий не только царь, но и бог. Ксеркс совершает $\beta\beta\rho\iota\varsigma$ против его священной особы, он грешит против бога в собственной семье. Атосса опосредует греху сына, толкая его на путь соперничества с отцом. Сон Атоссы, в котором при появлении Дария Ксеркс рвет на себе одежду, для Колдуэлла психологически означает безуспешность «эдиповых домогательств» сына. Он говорит даже о нарциссовых колебаниях и фаллическом самоудовлетворении у Ксеркса.

«Семеро» с точки зрения «Эдиповой модели» — трагедия, весьма близкая к «Персам». Основной вопрос здесь тот же, «кто будет владеть страной (женой) отца?». Смерть Этеокла и Полиника изображена как получение равной доли владений (907—909). Проклятие Эдипа привело к повторению греха Эдипа — сыновья оказываются для него тем же, чем он был для Лая: ложась вслед за ним в фиванскую землю, они делят с ним свою мать. Стремясь из каждой детали действия и текста трагедии извлечь доказательства «Эдиповой модели», автор даже в обычном выражении «мать-земля» (17—19) видит посягательства Этеокла на мать. «В мифе отец и царь часто синонимичны, — говорит Колдуэлл, — а так как отец владеет матерью, а царь — городом, то владение отца — мать, она же — город». Борясь за Фивы, братья борются за обладание матерью.

Верный фрейдовской системе представлений, автор хочет видеть в «Семерых» изображение неудовлетворенных желаний, как движущей пружины жизни.

В «Молящих» Р. Колдуэлл находит ту же «Эдипову модель»: «Данай — объект трагической мании дочерей; неспособность любить других мужчин — следствие их патологической привязанности к отцу. Бунт против власти отца — $\beta\beta\rho\iota\varsigma$; в «Молящих» $\beta\beta\rho\iota\varsigma$ проявляет Гиперместра.

В «Орестес» автор видит стремление сына занять место отца в постели Клитемestры; она должна умереть потому, что отвергла право Ореста на incest.

В «Прометее» поставлено под сомнение всемогущество Зевса. Идея трагедии, по мысли Колдуэлла, такова: «Кто ниспровергает отца (или его идентификацию — царя и бога), тот сам, став отцом (или царем), будет свергнут». Действие отца на детей двояко: оно может быть добрым или разрушительным. В драмах Эсхила подчеркивается разрушительный эффект этого действия, и с наибольшей силой он воплощен в образе Зевса в «Прометее».

Диссертация Роберта Леннига, опубликованная в Берлине в 1969 г., посвящена сценам грез и галлюцинаций в греческой трагедии.⁵ Р. Ленниг делит эти сцены на две группы: «внешние» и «внутренние» видения. «Внешние» видения представлены на сцене; они обнаруживают присутствие божества (Эриний, например). Сон Атоссы в «Персах» — пример «внутренних» видений. Даже галлюцинации бывают «внешние» (у Ио в «Прометее», ст. 566—579) и «внутренние» (у Аякса в трагедии Софокла). Если «внешние» представлены на сцене, то «внутренние» — в рассказах действующих лиц.

Книга делится на три основные части, посвященные Эсхилу, Софоклу и Еврипиду. О каждом из поэтов есть глава-предисловие, в которой говорится о приемах использования снов и видений и о функциях этих сцен, характерных для поэта. Автор склонен видеть в снах и иллюзиях иррациональные феномены, соответствующие мировоззрению каждого трагического поэта и отражающие взгляды этого поэта на место человека в мире. Для Эсхила сон — способ общения человека с богом. Сны — эффективное средство познания божественных установлений. У Софокла боги больше удалены от людей; человек, видящий сны, никогда не узнает их источника, и они не мешают ему действовать сообразно своему характеру. Еврипид спускает богов ближе к земле, заставляет их вмешиваться в человеческую жизнь. В его трагедиях сны эпизодичны, как чувства, которые ими вызываются. У Эсхила превалируют внутренние видения, имеющие целью создать атмосферу ужаса. Автор приходит к выводу, что на пути развития трагедии от Эсхила к Еврипиду сон или видение превращается в нечто внешнее по отношению к содержанию, драматическое и неэффективное. Эта эволюция видений в греческом театре — основная тема работы Леннига.

Г. Китто в статье «Политическая мысль у Эсхила»⁶ объясняет противоречия в толковании творчества Эсхила отличием нашего

образа мыслей от эсхилловского. Не следует упрекать автора «Персов» в искажении истории, потому что это не историческая, а религиозная драма; вместе с тем она политически актуальна. Кято показывает, что в драмах Эсхила религиозный и политический элемент — нечто единое. Позднее то же делает Софокл в своей «Антигоне»: сущность Антигоны, Гемона и Евридики естественна и хорошо мотивирована, но она подана поэтом как действие гнева богов.

В «Персах» мы находим серьезный политический анализ событий: иногда Эсхил рассуждает как историк и даже как экономист. Рисуя в своей трагедии естественный ход событий, он тем не менее изображает поражение Ксеркса как наказание за $\beta\beta\rho\iota\varsigma$.

«Орестея» — тоже политическая и религиозная вещь одновременно. Это рассказ о проклятии дома Атрея, но об этом проклятии почти нет речи. Зато много говорится о войне, о разрушении городов. Настоящая тема трилогии — проклятие на человечестве. Здесь, как и в «Персах», Эсхил посредством единичного дает изображение универсального. Гибель множества граждан вызывает гнев против Агамемнона, равносильный обществу проклятию, результат которого — смерть Агамемнона, повлекшая за собой тиранию. Тирания — результат длительно применяемого насилия.

Примирение полисных богов с Эриниями, олицетворяющими нечто личное, инстинктивное, означает, что социальный порядок может быть достигнут лишь при надлежащем уважении к темным, инстинктивным стихиям. Эсхил говорит своей аудитории: «Эринии, примирившиеся с идеей политического порядка, находятся среди нас: если мы чтим их, они дают мир и изобилие, если же прольем кровь собрата-гражданина, то они станут немоллимыми карателями». Полис должен иметь как строгий порядок, так и уважение к свободе, воплощением которой для Эсхила является Прометей.

Политическим взглядом Эсхила посвящена работа Кристины Гюльке «Миф и современность у Эсхила»,⁷ в которой на материале «Эвменид» и «Молящих» показано, как поэт становления афинской демократии проповедовал социальное примирение, предостерегал сограждан против гражданской войны, доказывая, что к согласию можно прийти только при условиях мира.

Внимание автора привлекают те черты «Эвменид» и «Молящих», которые так или иначе освещают современные Эсхилу события. Хотя победа демократии не была бескровной (например, убийство Эфиальта), афинянам удалось избежать гражданской войны. Это находит отражение в примиряющей развязке «Эвменид»: Афина действует при помощи предостережений и угроз; известное давление и несколько уступок заставляют враждебные партии прийти к соглашению. В реальной действительности произошло то же: прежние власти уступили тре-

бованиям времени; аристократы удовлетворялись предоставленными им почестями, поэтому их суд превозносится поэтом как благословенное учреждение Афины.

Миф служит политике. Эсхилловская драматизация мифа о Данаидах оправдывает египетскую экспедицию, но и здесь, по мысли Гюльке, поэт проповедует плодотворность примирения, показывая, что все варвары гибнут, за исключением благожелательных к эллинам, каковым был Линкей, основавший аргивский царский род с Гиперместрой.

На книге А. Сидераса,⁸ сделавшего попытку выявить и классифицировать в языке Эсхила лексические и фразеологические единицы, заимствованные поэтом из языка эпоса, мы останавливаться не станем, потому что этой работе посвящена полемика статья В. Н. Ярхо на русском языке,⁹ а также рецензия на немецком языке того же автора.¹⁰

В большой статье Б. Фаулера «Образность Эсхила»¹¹ рассматриваются функции эсхилловской образности; при этом автор особенно подробно останавливается на трагедии «Персы», которую он считает шедевром ясного и четкого показа взаимосвязи $\delta\lambda\theta\omicron\varsigma$ — $\beta\beta\rho\iota\varsigma$ — $\acute{\alpha}\tau\eta$ (благоденствие — дерзость — гибель). Хотя действие «Персов» происходит в течение маленького промежутка времени в одном месте, оно охватывает события, совершающиеся в разных мирах в прошлом, настоящем и будущем. Атосса, Дарий и хор обладают формой зрения, переносящей зрителя в другой мир и создающей драматическую структуру трагедии.

Подобно способам видения (сон, память, предсказания), действие внутри драмы с действием, выходящим за ее пределы, объединяет язык. Такую объединяющую роль играет, например, образ ярма. Этот образ хорошо передает идею $\beta\beta\rho\iota\varsigma$. Ксеркс связывает ($\acute{\epsilon}\zeta\epsilon\upsilon\acute{\xi}\epsilon\upsilon$, 722) узкий Геллеспонт мостом, чтобы перевести через него войско. Переход войска изображен как набрасывание на шею быка ярма (65—72). Ксеркс полагал, что он может остановить течение священного Геллеспонта уздой ($\delta\epsilon\sigma\mu\acute{\omega}\rho\alpha\sigma\iota\upsilon$); это не что иное, как насилие над природой, удар по богам — результат бахвальства властью и богатством. И мысль эта воплощена в образе ярма.

Узы, ярмо — символ подавления. Союзники, призываемые хором, должны набросить на Грецию ярмо рабства ($\zeta\upsilon\gamma\acute{\omega}\nu$... $\delta\sigma\acute{\upsilon}\lambda\iota\omicron\upsilon$ 49—50). Узы, налагаемые Ксерксом на Геллеспонт, становятся узами рабства, в которые он надеется заключить Грецию. Попытка Ксеркса поработить Грецию приводит к ослаблению его власти в Азии. Все другие образы, выражающие принуждение, — сеть, ловушки, демон, топчущий персов, брошенная на колени Азия и т. д. — происходят из нечестиво примененного реального ярма — моста через Геллеспонт. Причина строительства моста — $\beta\beta\rho\iota\varsigma$; результат — разрушение. Узы — символ того и другого. Это стимулирование и предупреждение фактов в образах создают

трагическую модель и выносят драму за пределы действия. В этом смысле образность «Персов» — драматическая образность.

Анализ функций эсхилловской образности мы находим и в книге Говарда Камерона, посвященной трагедии «Семь против Фив».¹² Тщательно исследуя текст и словарь Эсхила, автор показывает, что образы в его трагедиях раскрываются параллельно действию, создавая символы доминирующих тем и достигая, таким образом, единства и особой эффективности изображения. Эсхилловские драмы, по мысли автора, содержат две внутренние контактирующие системы; одна — материал и тему, другая — образность. Образы изменяют свою символическую суть, получая идентификацию с элементами развивающегося материала. Например, образ пурпурного ковра в «Агамемноне» переходит в образ рыболовной сети, губящей царя, которая трансформируется в одежду Эвменид. Этот комплекс образов и символов связан с изображением окраски: море — источник пурпура, и море связано с рыболовной сетью. Таким образом, термины у Эсхила многозначны: морские образы «Семерых», например, глубоко отличны от морских образов «Агамемнона» и т. п.

Г. Камерон пытается объяснить причины явного распада «Семерых» на две части: внешне оно проявляется в изменении роли Этеокла и функции хора. До 653 стиха Этеокл — умелый и самоуверенный военачальник; потом он словно забывает свой долг главнокомандующего: его волнуют личные мотивы. Хор в первой части — протагонист, потом он превращается в обычный хор греческой трагедии. Автор объясняет это распадение, во-первых, соединением традиций «Фиваиды» и «Эдиподии», во-вторых, двойной целью трагедии. «Семеро» — последняя часть трилогии, она должна завершить историю Аполлонова гнева против трех поколений Лая. В то же время в трагедии есть собственная тема — защита города и поединок братьев. Объединяющие элементы — личность Этеокла, проклятие Эдипа и образность. Ряд образов изменяет свое значение в зависимости от их применения к одной или другой теме и, таким образом, поэтически связывает обе темы, обнаруживая их символическое сходство. Воины — носящиеся волны моря, бешенство необузданного потока; они принесены ветром войны. Фивы — корабль, борющийся с волнами, царь Этеокл — кормчий. Но по мере развития действия эта символика полностью трансформируется в угрозу Этеоклу и его роду: государство-корабль становится баркой Харона, уносящей братьев, море и поток — Ахероном, ветер — проклятием, губящим братьев, затем — тоской и плачем женщины.

Этеокл рассматривает нашествие аргивян как результат проклятия отца, но, узнав, что у седьмых ворот — Полиник, он истолковывает проклятие как предсказание поединка с братом. Он решает вступить в поединок с Полиником, потому что, по-

ставив у седьмых ворот другого военачальника, он только отсрочил бы неизбежное столкновение с братом. Когда хор узнает от вестника о взаимном убийстве братьев, проклятие Эдипа, предрекавшее раздор из-за наследства, становится понятным до конца: деля наследство с помощью меча, каждый из братьев получил равную часть — участок земли для погребения:

Понять смысл проклятия Эдипа помогает один из символов трагедии — спарты. Этот образ воплощает обе темы — гражданскую и личную. Граждане Фив подобны зерну, вырастающему от матери-земли, питающей их. Спарты — автохтоны, символизирующие родство фиванцев с землей. Но они символизируют и братоубийство. Этеокл и Полиник убили друг друга подобно земнородным. Обязанность защищать землю как долг за рождение — это геротрофия, пренебрежение которой по отношению к отцу вызвало проклятие Эдипа. Полиник вдвойне виновен: по отношению и к отцу и к матери-земле. Результат пренебрежения патриотическим и сыновним долгом — обоюдное братоубийство. Мостом между темой защиты родины и темой падения семьи является образ-символ спартов. Так, Г. Камерон пытается доказать, что образность имеет первостепенное значение для создания единства, которое в этой трагедии кажется нарушенным.

Ту же мысль о многозначности эсхилловского образа и о его трансформации по мере развития действия проводит в своей книге об «Орестее» Анна Лебек.¹³

Каждый образ трилогии она рассматривает как часть системы сходных образов, сложно переплетенных ассоциативным повторением. Исходя из этого А. Лебек предлагает новую интерпретацию некоторых спорных мест «Орестей».

Образ, загадочный в своем первом появлении, по наблюдению автора, становится все более ясным по мере приближения действия к кульминационному пункту. Поэтому каждый образ необходимо анализировать не только в непосредственном контексте, но и с точки зрения его места в трилогии. Выдающимся примером техники развития образа у Эсхила А. Лебек считает «Агамемнона». Тщательно изучив парод этой трагедии, она переходит к анализу лирических партий, развивающих мотивы парода. Туманные очертания темы парода постепенно приобретают цвет и материю, т. е. получают подпочву, наполняются содержанием.

Ряд исследований посвящен отдельным трагедиям Эсхила. Зоя Петр, например, стремится раскрыть политическое содержание «Семи против Фив».¹⁴

По ее мнению, эта трагедия, как и «Орестей», содержит протест против войны и жестокости и мечту о согласии и единстве демократического полиса. В «Семерых» противопоставляется справедливая борьба защитников верящего в богов города кощунственному нападению на Фивы, вызванному граждан-

ской распрей, ведущей город к гибели. Борьба как результат разногласий граждан — это воинствующее безумие. Если защитники города наделены доблестью, а Этеокл — разумной умеренностью, то толпа осаждающих изображена в виде диких полчищ, возглавляемых «львами с глазами, полными Ареса». Воины, защищающие город, наделены $\delta\acute{\iota}\kappa\eta$, осаждающие — $\beta\acute{\upsilon}\rho\iota\varsigma$: последние управляют конями и колесницами, а так как колесница — царский символ (тип сражения на колесницах — традиционно аристократический), то автор усматривает здесь противопоставление аристократии и демократии, тем более, что защитники города наделены гопполитическим образом мыслей (т. е. морально демоса, составившего обычно пехоту), отождествляя город с кораблем, поэт, по мнению автора, поднимает на щит морское сражение, которое со времен Саламинской битвы приобрело характер демократического символа, как и гопплиты. По-видимому, Эсхил не случайно изображает агрессивные устремления как $\beta\acute{\upsilon}\rho\iota\varsigma$ в тот самый момент, когда Афины с невиданным прежде размахом продолжают вести захватнические войны: Эсхила тревожит всякая чрезмерность — уже в «Персах» он проповедует умеренность и политическое равновесие.

«Молящие» — трагедия-загадка в том смысле, что о ее датировке продолжают спорить. Статичность этой драмы и преобладающая в ней роль хора заставляли ученых относить ее к раннему периоду творчества поэта. Но изданный в 1952 г. Оксиринхский папирус, содержащий фрагмент из «Молящих» (2256, fr. 3), внес в этот вопрос существенную поправку.

Английский ученый А. Ф. Гарви,¹⁵ изучив фрагмент, в 1969 г. опубликовал обширную монографию о «Молящих», где, анализируя стиль и структуру трагедии и мифическую историю Данаид, пришел к выводу, что «Молящие» были созданы в период между постановками «Семи против Фив» и «Орестен». При этом он ссылается на ряд словообразований, метрических разрешений, характерных для Эсхила в эти годы. Автор считает, что при позиции хора как протагониста те черты структуры, которые на первый взгляд кажутся архаичными, являются единственно уместными. Сама позиция хора как протагониста — не что иное, как попытка слить его воедино с действием. Возможно, что появление третьего актера, предоставившее автору все те драматические возможности, которые он искал в хоре, приостановило развитие роли хора как действующего лица. Анализируя политическую обстановку в Афинах в 464—463 гг. до н. э., Гарви заявляет, что у нас нет не только стилистических и структурных, но и политических соображений, которые давали бы нам основания отвергнуть свидетельство папирусного фрагмента.

Большое место в книге отведено рассмотрению вопроса о реконструкции тетралогии «Молящие—Египтяне—Данаиды—Амимона»; автор считает все существующие попытки и теории рекон-

струкции спекулятивными, так как нельзя делать твердых выводов об эсхилловских принципах построения трилогий, имея в руках одну трилогию из всего античного литературного наследия. Автор показывает, что даже сам Эсхил — наиболее надежный источник для восстановления содержания мифа, использованного в трилогии, не дает права на восстановление этого мифа: преследуя в своих трилогиях разные цели, Эсхил мог изменять детали мифа сообразно своим целям. Например, его рассказы об Ио в «Прометее» и в «Молящих» отличаются друг от друга. Достаточно вспомнить, например, разные характеры Елены в «Орестее» и в «Елене» Еврипида, чтобы убедиться в возможности разного толкования мифа одним автором, в зависимости от господствующей идеи трагедии.

Исследователей Эсхила продолжает волновать вопрос об авторстве «Прикованного Прометей».

С. Дж. Херингтон¹⁶ дает в своей книге перечень разных мнений на этот счет; сам он убежден в аутентичности «Прометей» главным образом потому, что трагедия эта была слишком популярна в V в., и странно было бы, если бы имя ее автора не сохранилось. Конечно, против авторства Эсхила говорит многое: стилистические, метрические, тематические особенности, концепция Зевса и т. п. С. Дж. Херингтон видит разрешение проблемы в гипотезе, высказанной еще У. Виламовичем, что «Прометей» создан во время пребывания Эсхила в Сицилии (458—456 гг. до н. э.), где жили в эти годы Эмпедокл, Эпихарм, Коракс, Тисий, Горгий и др. Изменения в поэтическом стиле и в концепции Зевса можно объяснить, таким образом, софистическим влиянием.

С. Дж. Херингтон считает «Прометей» последней по времени из дошедших до нас трагедий Эсхила.

Многие исследователи считают, что во времена Эсхила на греческой сцене боги продолжают быть антропоморфными гомеровскими богами и потому не следует искать особого смысла в проявлении Зевса как жестокого олимпийского тирана у Эсхила. Дж. Грюб в работе «Зевс у Эсхила» кратко излагает мнения некоторых ученых о «Прометее». По его словам, Ллойд Джонс заявляет, что эсхилловская концепция Зевса не содержит ничего нового. Д. Пейдж объявляет Эсхила сыном своего времени, столь же суеверным, как и его зрители, и менее всего мыслителем. Леон Гольден и Китто, напротив, отвергают мысль о вере Эсхила в примитивный антропоморфизм богов: Л. Гольден видит в ссылках Эсхила на богов метафоричность, а Г. Китто — традиционную форму. Ни одна из этих точек зрения не удовлетворяет Дж. Грюба.¹⁷ Он говорит, что «Прометей» Эсхила — это попытка разрешить противоречие, неизбежно возникающее у монотеистического мыслителя — противоречие между всемогуществом и теодицеей. Хотя Эсхил не монотеист в нашем смысле слова, но во всех его сохранившихся трагедиях бо-

жественное почти отождествляется с Зевсом и его Высшей Властью. Эта тенденция к своего рода монотеизму отмечается всеми исследователями. И на этом пути Эсхил сталкивается с проблемой: как примирить всемогущество единого бога с существующей в мире несправедливостью? «Мы не можем ожидать, — говорит Дж. Грюб, — чтобы эту проблему, не разрешенную до сих пор, разрешили древние греки». И Эсхил приходит к выводу, что намерения Зевса выше человеческого понимания (Supplic., 96). Следовательно, несмотря ни на что, мы должны верить, что, в конце концов, *dixi* восторжествует, конечный итог действий Зевса будет справедлив. Скрытые намерения Зевса направлены к добру. Если он толкает Агамемнона на неверный шаг, то для того лишь, чтобы он прошел через страдание, несущее человеку мудрость.

Дж. Грюб допускает, что эта мысль созрела у Эсхила в последний период его жизни, и в связи с этим изменилась его концепция божества, а потому и поэтический образ Зевса. В течение своего творческого пути Эсхил все больше подчеркивает всемогущество Зевса, и это приводит его к попытке разрешить противоречие. Но мы не должны превращать эсхиловского бога в христианского: стремясь видеть бога справедливым, древние вовсе не искали у него любви, милосердия и прощения. Эсхил отверг бы христианскую концепцию бога как неправду жизни. Греческие боги всегда представляли собой персонализацию природных и психологических явлений, часто аморальных. Вера в них глубоко укоренилась, и тем более трудно было представить себе всемогущего единого бога милостивым и справедливым.

Таким образом, Дж. Грюб сохраняет взгляд на Эсхила как на религиозного мыслителя, у которого образ Зевса претерпевает изменения вследствие развития у поэта самой идеи Зевса. Можно заключить отсюда, что вера в Зевса у автора «Прометей» была полнее и глубже, чем у автора «Персов» и «Молящих», где Зевс так благостен внешне.

Нам представляется, впрочем, что концепция Грюба не так уж значительно отличается от концепции Ллойд Джонса,¹⁸ выражающего сомнение в безусловной правоте Прометей в глазах Эсхила, так как *dixi* означает не только справедливость в людском понимании, но и кардинальную в сознании греков той эпохи космическую справедливость. Занимая незначительное место в общем порядке вещей, человек стремится подняться выше того места, которое *dixi* отводит ему. Прометей может добиваться расширения прав и привилегий человека, но, какую бы симпатию он ни внушал благородным душам свободолюбивых людей вроде Шелли, он — лишь незначительная фигура греческого пантеона. Вселенной правит Зевс.

Дж. Грюб не упоминает книги Розы Унтербергер, опубликованной двумя годами раньше его статьи.¹⁹ Как и большинство

исследователей, Р. Унтербергер выражает уверенность в аутентичности «Прометей». Она находит большое сходство между «Прометеем» и «Ниобой»: обе трагедии лишены действия, построение их произвольно, единство времени не соблюдено и т. п. В обеих драмах героев пытаются вывести из их внутреннего оцепенения (Тантал и Океан). Но если «скованность» Ниобы необратима, так как по мифу ей предстоит окаменеть, то Прометей будущее дает импульс движения: трагедия состоит из попеременного снятия и набрасывания покрывала на будущее.

В своем анализе «Прометей» Р. Унтербергер исходит из мысли, что правильное толкование этой трагедии возможно только при условии рассмотрения ее как экспозиции к двум последующим частям трилогии.

По мнению Р. Унтербергер, в Прометеевой трилогии была представлена картина, параллельная «Орестее»: на смену ужасам первобытного бытия приходит божественная милость. Настоящее, представленное в трагедии, — это начальная стадия мифа, нечто срединное между Хаосом и Космосом. Изображение этого времени имело смысл только как изображение части целого. Прометей — бескомпромиссный (в отличие от Океана — «наивного попутчика») инициатор нового режима. Вера Океанид во всеилие Зевса и в полный смысла порядок его правления — симптом будущего примирения. В конце трилогии Зевс должен быть не таким, каким мы видим его в «Прикованном»: ведь и Эвмениды не «развиваются», а функции их внезапно изменились — в этом проявляются изменившиеся представления о богах.

В «Прометее» Эсхил хотел изобразить генезис господства Зевса как господства справедливости. При этом поэт не пытается «оправдать» Зевса: как и всякая монархия, власть Зевса основывается на насильственных началах — в этом Зевс «Прометей» не отличается от Зевса «Теогонии»: та же беспощадность узурпатора, то же пренебрежение к людям. Но оказывается, что и «бессилие» Прометей обладает опасным для Зевса оружием. И простое благоразумие заставляет Зевса изменить политику.

Сходную интерпретацию «Прометей», но значительно полнее изложенную мы находим в замечательной книге Густава Гроссмана «Прометей и Орестей. Аттический дух в аттической трагедии».²⁰ Автор показывает, что концепция Зевса «Орестей» и «Прометей» по существу одинакова. Трудности, связанные с трактовкой «Прометей» Г. Гроссмани объясняет изолированным рассмотрением этой трагедии, тогда как она представляет только первую часть трилогии, в конце которой сосредоточен ее общий смысл.

Всех исследователей «Прометей», делающих попытки как-то объяснить появление в эсхилевской трагедии Зевса-тирана, Г. Гроссман делит на три основные группы, не считая тех, кто

объясняет действия Зевса как государственную необходимость (например, М. Поленц). Первые настаивают на тезисе о твердости веры Эсхила в справедливость и мудрость Зевса; они не верят, что Эсхил может видеть в Зевсе тирана и потому ищут в трагедии обвинения бунтовщикам-титанам. Вторые, наоборот, верят в сочувствие поэта страдающему титану и усматривают в трагедии бунт против рабства и тирании. Третьи утверждают, что Зевс и Прометей олицетворяют два несовместимых права.

Г. Гроссманн не примыкает ни к одному из этих мнений. Он предлагает свое решение. Как совместить Зевса-тирана с Зевсом «Орестей», осуществляющим человеколюбивую политику в противовес бесчеловечию старых богов?

Сопоставляя «Орестей» с «Прометеем», Г. Гроссманн стремится доказать, что в Прометеевой трилогии Зевс из абсолютного деспота, ставящего силу и власть выше всякого права, должен стать справедливым властителем, вступить в союз с Фемидой и сделаться Зевсом Сотером, защитником всего, преследуемого силой, т. е. тем Зевсом, которого мы встречаем в «Молящих». Конечно, человеколюбие и милость Зевса будут основаны не на христианских чувствах, а на чисто практических соображениях: приобретая опыт правителя, Зевс постепенно начинает понимать, что его *ἄρσις* губительна для его власти. Зевс должен был извлечь урок из безрассудства титанов, полагавшихся больше на слепую силу, чем на разум и потому свергнутых. Предсказание Прометея указывает Зевсу, что он сам создает того, кто его победит. Таким образом, *σφραγισμένη* Зевса покоится на страхе и эгонизме, характерном для общества.

Трагическая несовместимость благоразумия и человеколюбия у Прометея параллельна несовместимости благоразумия и презрения к людям у Зевса-деспота. Это две формы *ἄρσις*: презрение к власти вопреки своему бессилию и презрение к слабым со стороны всемогущего. Как в «Теогонии», так и в «Орестее», древней *apomía* противопоставлена олимпийская *eunomia*. К концу трилогии о Прометее должно выясниться, что с преодолением первобытного Хаоса благодаря страданиям и страху мир научился благоразумию. Преступный филантроп должен научиться благоразумию бессилия, преступный мизантроп — благоразумию силы; это должно явить собой нравственный идеал и высокий уровень афинского благочестия времени Эсхила. Некогда беспощадный Зевс становится убежищем для тех, кто нуждается в защите.

Все это с математической точностью вытекает из «Прикованного»: в «Орестее» Олимпийцы тоже страху перед Эриниями предпочитают авторитет справедливых Эвменид. Как Эринии стали Эвменидами, так беспощадный Зевс должен был стать справедливым другом людей. С приходом права на место силы Зевс должен карать за преступление, а не мстить за свои личные обиды.

Содержание книги Г. Гроссманна не исчерпывается анализом концепции Зевса и Эриний: мы находим в ней разностороннее исследование двух крупнейших произведений «отца трагедии».

Примечания

1 Ortkemper H. Szenische Techniken des Euripides (Untersuchungen zur Gebärdensprache in antiken Theater). Diss. Berlin, 1969.

2 Taplin O. Aeschylean silences and silences in Aeschylus. — In: Harvard Studies in Classical Philology, vol. 76. London, 1972, p. 57—98.

3 Knox Bernard M. W. Aeschylus and third actor. — American Journal of Philology, 1972, vol. XCIII, pt. 1, N 369, p. 102—124.

4 Caldwell R. S. The pattern of Aeschylean tragedy. — Transact. and Proceed. of the Americ. Philolog. Association, 1970, vol. 101, p. 77—94.

5 Lennig R. Traum und Sinnestäuschung bei Aeschylus, Sophocles, Euripides. Berlin, 1969, S. 300; William C. Scott [Rec.] Lennig R. Traum und Sinnestäuschung bei Aeschylus, Sophocles, Euripides. — American Journal of Philology, 1972, vol. XCIII, pt. 2, N 370, p. 369—371.

6 Kitto H. D. F. Political thought in Aeschylus. — "Dioniso", 1969, N 1—4, p. 159—167.

7 Gülke Chr. Mythos und Zeitgeschichte bei Aeschylus. Das Verhältnis von Mithos und Historie in Eumeniden und Hiketiden. Meisenheim am Glan, 1969. 75 S.

8 Sideras A. Aeschylus Homericus. Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache. Göttingen, 1971.

9 Ярко В. Н. О некоторых так называемых «гомеризмах» в древнегреческом языке. — Вестн. древней истории, 1973, № 3, с. 27—38.

10 Jarcho V. N. [Rec.] Sideras Alexander. Aeschylus Homericus. — Deutsche Literaturzeitung, 1972, Bd. 93, N 6, S. 478—482.

11 Fowler B. H. Aeschylus' imagery. — Classica et mediaevalia, 1967, vol. XXVIII, p. 1—74.

12 Kameron H. D. Studies on the Seven Against Thebes of Aeschylus. Mouton, 1971. 108 p.

13 Lebeck A. The Oresteia. A study in language and structure. Cambridge, 1971. 222 p.

14 Petre Z. Themes dominants et attitudes dans Le sept contre Thebes d'Eschyle. — Studii clasice, 1971, t. XIII, p. 15—29.

15 Garvie A. F. Aeschylus' Supplikes: play and trilogy. Cambridge, 1969. 279 p.

16 Herington C. J. The author of the Prometheus bound. Austin and London, 1970. 135 p.

17 Grube G. M. A. Zeus in Aeschylus. — American Journal of Philology, 1970, vol. XCI, N 1, p. 43—52.

18 Lloyd-Jones M. Il Prometeo incatenato di Eschilo. — "Dioniso", 1969, N 1—4, p. 211—219.

19 Unterberger R. Der Gefesselte Prometheus des Aeschylus. — Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft, 1968, H. 45. 143 S.

20 Grossmann G. Prometheus und Orestie. Attischer Geist in der attischen Tragödie. Heidelberg, 1970. 313 S.