

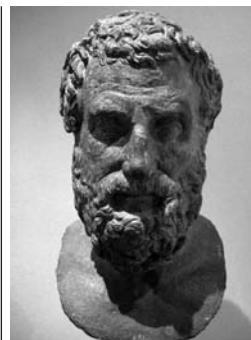
Галина ЖЕРНОВАЯ

ХОР И ГЕРОЙ КАК ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА В ПОЗДНИХ ТРАГЕДИЯХ ЭСХИЛА

«ХОЭФОРЫ»

Хоэфоры – это женщины-плакальщицы, приносящие на могилы возлияния; они были частью погребального обряда и культа предков. В сюжете трагедии Эсхила хоэфоры еще и рабыни, которым поручено хранить семейную реликвию предка в царском доме. Погребальная обрядовая культура к моменту театрального расцвета имела характер многоплановой деятельности, которую городской власти иногда приходилось даже сдерживать. Плутарх в жизнеописании Солона рассказывает, что афинский законодатель провел ряд реформ, запрещавших беспорядок и неумеренность при отправлении обряда. «Далее, он запретил женщинам царапать себе лицо, бить себя в грудь, употреблять сочиненные причитания, провожать с воплями постороннего им покойника. Он не позволил приносить вола в жертву покойнику, класть с ним больше трех гиматиев, ходить на чужие могилы, кроме как в день похорон»¹. В повествовании Плутарха речь идет о женщинах Афин VI века до н. э., не имевших особой обрядовой специализации, но из его рассказа опосредованно все же можно получить представление о трудоемких и разносторонних обязанностях хоэфор. Вяч. Иванов перевел заглавие трагедии Эсхила словом «Плакальщицы», наиболее приближенным по смыслу к древнегреческой реалии.

Если хор трагедии состоит из женщин-хоэфор, то место ее действия должно быть перенесено с традиционной городской площади на могилу. И к зрителям эсхилоской трагедии был выдвинут по касательной к оркестре могильный курган Агамемнона (согласно ремарке, сочиненной Вяч. Ивановым), площадь осталась на оркестре, за ней – дворец Атридов. Как указывает французский исследователь древнегреческой культуры, «греки думали, что мертвый продолжает жить в могиле. Жизнь его не понималась в чисто духовном смысле, он нуждался в пище и питье, как и раньше, когда был на земле. <...> Мертвые не могли принимать приношения от любого человека; им были угодны приношения от их прямых потомков. Посторонний являлся для них чужим, можно сказать, врагом» (Фюстель де Куланж)². Сопоставляя сцены погребальных обрядов, изображенные на аттических лекифах, другой французский исследователь приходит к выводу, что приходящие на могилу беседовали с покойным в дружеском тоне: «Стоя или склонившись на колени перед надмогильной колонной, они простирают руки к могиле с движением, показывающим, что они обращаются со словами к умершему» (Потье)³. Как уточняет Ю.В. Андреев, «на могилах героям или, точнее, их душам приносились умиловительные жертвы,



Эсхил

¹ Плутарх. Избранные жизнеописания: В 2 т. / пер. с древнегр.; сост. М.Томашевская. – М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 178.

² Цит. по: Гиро П. Быт и нравы древних греков. Смоленск: Русич, 2000. С. 22, 23.

³ Цит. по: Там же. С. 148.

Pro memoria

как правило, в вечернее или ночное время (жертвы олимпийским богам приносились только днем)»⁴.

Хор хозфор приходит к могиле Агамемнона ранним утром, до восхода солнца, вернее, еще ночью. Приходит по приказу Клитемнестры, чувства которой были приведены в смятение приближением отмстителя, и ей приснился зловещий сон. По мотивировке Хора первым отреагировал на появление Ореста покойник в могиле – Агамемнон. В интерпретации Ф.Ф. Зелинского ситуация выглядит так: «Но и убитый почуял приближение мстителя: из своей подземной обители он наслал страшный сон на неверную жену»⁵. Испуганная сном Клитемнестра отправила дочь Электру и рабынь-плакальщиц на могилу Агамемнона с возлияниями. Жертву на этой могиле приносили впервые, так как Агамемнон был похоронен без почестей.

Совпали по времени действия появления Ореста, рабынь-хозфор и судьбы. Орест-отмститель вышел к могиле отца в тот час, когда посланные Клитемнестрой рабыни явились с возлияниями. Судьба же обеспечила одновременность их приходо́в для того, чтобы, во-первых, обозначить начальный момент (исток) вселенского трагического действия, во-вторых, чтобы хозфоры помогли Оресту установить молитвенную связь с покойным. И, в-третьих, этим моментом судьбой отмечен факт чрезвычайной значимости: вина в Клитемнестре созрела для жатвы, поэтому пришел Орест-жнец, поэтому на могиле убитого появились плакальщицы с дарами.

Хор уходит с оркестры поздним вечером, уже ночью, когда

Орест, охваченный ужасом от вида Эриний, бежит к морю, чтобы отправиться к Аполлону в Дельфы. Хор же, утратив в Оресте своего героя, считая дело отмщения победоносно завершенным, покидает городскую площадь.

Между двумя «пунктами» развития трагического действия – начальным и конечным («приход» и «уход») – Хор находится в непрерывном общении с Орестом, содействуя ему в совершении подвига, направляя его мысль и волю, выдвигая религиозно-нравственную мотивацию его поступка, последовательно преобразуя мироощущение героя в трагическое миропонимание.

Знакомство Хора со зрителем у Эсхила чаще всего происходит в финале парода. В «Хозфорах» Хор, представляясь публике, называет себя старой рабыней.

*«Но я должна,
Если рок
Мне судил,
Безродной, есть
Рабий хлеб, в неволе,
В чужой край
Поятой,
Меча добычей,
На все царям
Молвить: «да,
Добро ль творят,
Иль деют зло» (Пл. 76 слл.)»⁶.*

Пленные троянки в Аргосе безродны и унижены; «ненависть глотая», смиряют они свою спесь, плачут тайно. Но главное – в рабстве у них отнято право на различение добра и зла, на суждение о правых и виноватых. В трагедии с агоним-поединком Правды и Обмана они сражаются на стороне Правды-Дики. Орест «ведет» действие трагедии, но он постоянно сосредоточен на своей внутренней коллизии, хозфоры

⁴ Андреев Ю.В. *Поэзия мифа и проза истории*. Л.: Лениздат, 1990. С.27.

⁵ Зелинский Ф.Ф. *Идея нравственного оправдания // Зелинский Ф.Ф. Из жизни идей*. СПб.: Алетей, 1995. С. 34.

⁶ Здесь и далее цитаты из текста трагедии Эсхила «Плакальщицы» («Хозфоры») даны по изданию: Эсхил. *Трагедии* (в переводе Вяч. Иванова) / отв. ред. Н.И.Балашов. М.: Наука, 1989.

Античный след

же неукоснительно «ведут» Ореста к его подвигу, в котором единственный, роковой, удар меча должен стать последним убийством. Хор и герой – у Эсхила одно, и драматург вправе названием акцентировать ту или другую сторону этого единства. Преобладание героя настолько очевидно, что Эсхил предпочел трагедию-монодраму Ореста назвать по сопутствующему ему Хору – «Хоэфоры». Существа зависимые, безучастные к делам господ, бездумные исполнители чужой воли, рабыни-хоэфоры тем не менее сыграли значительную роль в изображаемом конфликте. А в ту ночь их разбудили и в первый раз отправили с дарами к жертвеннику на могиле Агамемнона, потому что царица от страха закричала во сне.

Хор выслала к могильному кургану Клитемнестра, но не ей он принадлежит. Специализированные на устройстве погребальных обрядов хоэфоры освоили мастерство плача, вошедшего в их жизнь не только в виде трудовой повинности. Выполняя ритуал, они бьют себя в грудь (от глагола, обозначающего эту характерную особенность погребального плача, образовано, между прочим, слово «коммос»⁷), царапают лицо до крови, рвут одежду в лохмотья. Вспоминая об убийстве Агамемнона, о своем отчаянии в те дни, Хор рассказывает в коммосе:

*«Я в грудь бия, творила жен арийских плач,
Обряд киссийских воплениц.
Ударов частых сыпала на перси дробь,
В отчаяньи, нещадно, с дикой силою,
Куда попало. Голову с размаха я
Разила тяжко. Бил меня ужасный дух»
(Пл. 423-428).*

Рабыни-троянки одержимы подземным богом погребального обряда (исступленность плакальщиц позволяет предполагать Диониса). Вместо одной одержимой – Кассандры в «Агамемноне», их в «Хоэфорах» двенадцать. Объединяя разноречивую информацию об эхилловских хоэфорах, Г. Штоль в своих пересказах древнегреческих мифов сообщает: «Почти все они были пленные троянки, невольницы Клитемнестры, и ненавидели повелительницу свою как за жестокость и высокомерие, так и за смерть доброго царя Агамемнона и вещей дочери Приама»⁸.

Рабыни ожидают суда Правды над Клитемнестрой, надеются на подрастающего Ореста. Веря в обещанного Кассандрой отмстителя, они ждут Ореста. Хор хоэфор в трагедии олицетворяет человеческие страдания, упования же хоэфор, при крайней бедственности и беспомощности их положения, целиком возложены на грядущего отмстителя. В отмстителе античный мир видел, в первую очередь, воздаятеля, в миссию которого входило возмездие за совершенное людьми на земле зло. В языческих культах древности не было представлений о греховности человеческой природы, мировое зло понималось как стихия земной жизни, его можно было преодолеть – так мыслит и Эсхил – человеческими силами, подчинив разуму и поразив отдельного носителя зла, указанного богами, действительным ударом меча (последнее убийство), нанесенным в ритуально-символической обстановке.

В отношении Хора к Оресту можно наблюдать некоторые особенности: с одной стороны, он для Хора великий герой, подвиг

⁷ См.: Варнеке Б.В. История античного театра. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 50.

⁸ Штоль Г. Мифы классической древности: В 2 т. М.: Высшая школа, 1993. Т. 2. С. 160.

Pro memoria

которого несопоставим ни с какими человеческими деяниями прошлых веков, с другой стороны, он юноша-сын, делающий первый шаг на героическом поприще. И Зевса просят об этом его первом шаге. Отец Ореста убит, а мать – не мать. Так вот Хор, с которым приходит Электра, восполняет ему любовь матери и заботу сестры (Хор – мать и сестра) в том объеме, в каком требует подвиг. Вне своего подвига, в пространстве личной ответственности за него Орест одинок. Поэтому после убийства Клитемнестры Хор отделяется от героя и оставляет его, в безумии бегущего в Дельфы.

Единство Хора и Ореста в рамках трагедии нерасторжимо, он для них сын-герой, они – его семья, его сторонники и подражатели. В его отсутствие они не просто «замещают» героя, «проявляя» смысл его отношений с тем или другим персонажем, но переходят иногда к действию не от себя, а как бы от него самого. Однако самым значительным в подсистеме «хор – герой» второй трагедии является борьба Хора с героем. Свою задачу Хор видит в том, чтобы направить меч Ореста против Клитемнестры, он же постоянно ищет возможность избежать убийства матери. Борьба между Хором и Орестом идет с завидным упорством и изобретательностью. В «Хоэфорах», несомненно, внутренняя коллизия героя доминирует над внешним конфликтом и внешним действием.

В трагических характерах героев Эсхила отчетливо просматриваются две составляющие, которые условно могут быть названы этосом и патосом. Этос – первая и главная часть характера, так сказать «скульптура» театрального героя, его

маска. Этос может состоять из нескольких поступков (как у Ореста) или из одного (как у Агамемнона), но все поступки этоса направлены на достижение определенной цели. Этос дает общие очертания человеческой личности – нрав, стремления, предпочтения, волевой стержень, интеллект. Однако трагического героя всегда поджидает катастрофа и смерть. Перед лицом смерти герой успевает совершить еще один поступок, не имеющий конкретного целевого посыла, нередко обращенный против себя самого. Такой поступок может быть назван патосом, потому что переводит действие трагедии в зону патетических эмоций – гибельных предчувствий, страданий, плача. Через патос открывается смысл существования героя, логика его судьбы. Мужской характер в античной трагедии строится на контрасте этоса и патоса, в то время как в женском варианте трагического характера необходимо присутствуют два этоса и два патоса⁹. Структурно внутренняя коллизия Ореста выражена наличием двух патосов. Первый патос Ореста состоит в невозможности для него убить мать. Второй патос – убийство матери – представлен как результат внешних воздействий на героя: бога Аполлона, друга Пилада, сестры Электры и Хора. Между патосами введена реплика Пилада, напоминающего Оресту о клятве богу выполнить его непосильное условие. Не только реплика Пилада, но самый его образ-функция создан в трагедии для «оправдания» двух патосов в характере героя.

Если Орест раздвоен между отцом и матерью, то у Хора никакой раздвоенности нет: Хор не сомневается в том, что Орест должен

⁹ См.: Жерновая Г.А. Система характеров в поздних трагедиях Эсхила («Агамемнон») // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Традиция в истории искусств / под ред. Г.А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – Вып. 8. ; Жерновая Г.А. Хор и герой как проблема характера в поздних трагедиях Эсхила («Агамемнон») // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Жанр – форма – направление / под ред. Г.А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. Вып. 7.

Античный след

убить Клитемнестру, а колебания героя почитает недостойной подвига слабостью. Он укрепляет «отцовскую» сторону души Ореста, нашедшую выражение и в Пиладе. Хор на большом временном пространстве трагедии поддерживает в Оресте постоянно угасающую цель – убить мать, он, по сути, восстанавливает разваливающийся под напором внутренних противоречий этос героя.

Парод – вступительная песнь Хора – посвящен обоснованию и изложению описанных проблем. Хор объясняет причину своего появления на могиле Агамемнона сном Клитемнестры, полагая, что сон был наслан из подземной обители. Хор удивляется наивности Клитемнестры, которая дарами намерена смягчить гнев богов за пролитую кровь. По представлениям хозэфор, убийцы за свое преступление предстанут перед судом Правды (Дики), но сроки суда еще не настали, судьба выжидает, когда вина станет нестерпимой для свершивших злодеяние. Хор рассказывает о горестной судьбе рабынь-плакальщиц. В пароде Хор предстает как «шествие унылое» (Пл.10) (шествие в древнегреческой орхестике – одна из основных хореографических форм трагедии). Идут совершать обряд женщины «в покрывалах черных» (Пл.11), Электра в одежде рабыни, «всех печальней, безутешная!..» (Пл.17).

Заупокойные дары состояли из смеси воды, вина и меда¹⁰. Возлияние на могиле Агамемнона совершает Электра (эпизодий первый) под сопровождение пения-плача Хора, то есть той ритуальной песни, на исполнении которой сосредоточена специфическая

деятельность хозэфор. Этим плачем первый диалог Электры с Хором отделяется от второго. Плач хозэфор выполнен Эсхилом в народно-поэтических традициях, но всецело подчинен движению трагедийного действия. Сокрушение по поводу гибели царя Аргоса сменяется вопросом, кто и когда отомстит за него:

*«Сквозь покров дремы
Слышишь? Крушимся мы!
Горе горькое! Царь, мой царь!..
Кто с копием в руке,
Сильный муж, придет
Вызволить царский дом?»*
(Пл. 157–162).

Вторую половину эпизодия занимает знаменитый коммос трагедии, описанный многими исследователями, имеющий определяющее значение для характеристики внутренней коллизии главного героя. В нем участвуют Орест, Электра и Хор. В коммосе на глазах публики происходит объединение Ореста с Хором и Хора с Орестом. Коммос становится решающим этапом формирования характера героя, так как Орест в нем корректирует и уточняет представления о цели и плане задуманного им предприятия.

Коммос – особая структура в древнегреческом театре, в нем плач, жалоба, пророческое предсказание или молитва, имея самодовлеющее значение, объединяют персонажей трагедии с Хором общим высказыванием. Причем это единственная возможность такого их слияния. Ибо персонажи действуют в эпизодиях, а Хор поет в стасимах – эпизодии и стасимы чередуются между собой. Объединение происходит не на почве словесного действия-диалога, а в сфере

¹⁰ См.: Головня В.В. История античного театра / под ред. С.С. Аверинцева. М.: Искусство, 1972. С. 94.

вокально-мелической. Здесь импульсивность драматического действия как бы стихает, усиливается речитативно-интонационная выразительность слова и возрастает сила эмоционального воздействия на зрителей, а следовательно, и мера их вовлеченности в ситуацию героя, степень идентификации зрителя с героем.

В коммесе Орест понимает, что его планы отмщения за убийство отца обретают плоть. Герой накануне подвига вроде бы еще не герой. Но если у него есть Хор, то это значит, что подвига не избежать, поэтому герой накануне подвига – уже герой. Хору открывается возможность поддержать подвиг героя ритуальной молитвой. Тогда самый поступок-подвиг, не выпадая из будничного течения жизни героя и Хора, становится в то же время частью ритуального действия и событием космического масштаба. А тексты Хора, обеспечивающего ритуальную обстановку для подвига, получают религиозно-провидческий смысл. Через одержимых плакальщиц говорят боги, возникает момент откровения. Г.Ч. Гусейнов связывает духовно-ритуальные аспекты эсхилиевского толкования мифа об Оресте с мистериями орфиков: «Орфическое учение о путях очищения души оказывается одним из способов символического объяснения того, что происходит в “Хоэфорах”»¹¹.

Начиная с коммоса, символическое значение приобретает и сам подвиг Ореста, и все этапы его подготовки. На Хор возлагается труд ритуально-мистериального комментирования происходящего. По Г.Ч. Гусейнову, «изложение пути Ореста в “терминах мистерий”, как называет их Дж. Томсон, и есть как

раз удачный художественный прием Эсхила, позволяющий значительно обогатить драматургическое содержание всего спектакля в целом. Наличие мистериальной линии позволяет, среди прочего, объяснить некоторые эпитеты, характеристики героя, кажущиеся в отрыве от этого контекста напыщенными и странными»¹².

Коммос «Хоэфор» – не простая молитва богам и не простой обряд жертвоприношения убитому Агамемнону. Коммос в драматургическом аспекте – это именно момент освящения отношений Ореста с Хором. Это момент, когда вроде бы уже утратившая всякое значение история преступного рода Атридов, Троянской войны, власти Эгисфа и Клитемнестры в Аргосе вновь обретает смысл, потому что явился Орест, чтобы совершить ключительное деяние в этом ряду. В словах Предводительницы хора, открывающих коммос, афористически определен моральный принцип античного язычества: кровью за кровь. И тезис этот провозглашен самой Правдой (Дикой):

«Да злословит язык злоязычью в ответ!»–

*Вопиет она так, во услышанье всем,
О возмездии равном ревнуя.*

“Чей смертелен удар, тот смертельный удар

*Заслужил. Что другим причинил,
претерпи!”*–

Трижды древнее слово нас учит».
(Пл. 309–314).

Хор в коммесе выполняет два не зависимых друг от друга действия: во-первых, осуществляет ритуально-молитвенный контакт с Агамемноном, во-вторых, проясняет для Ореста меру участия Клитемнестры в преступлении.

¹¹ Гусейнов Г.Ч. «Орестия» Эсхила: образное моделирование действия. М.: ГИТИС, 1982. С. 9.

¹² Там же. С. 9–10.

Античный след

Собственно коммос объединен в целостность первым из названных действий – стремлением Электры и Ореста установить связь с умершим, вступить с ним в общение и обеспечить его поддержку в предстоящей борьбе. Это действие в финале коммоса получает успешное завершение. Резкие и краткие воззвания к Агамемнону, восхождение брата и сестры на курган имеют конкретное ритуально-символическое содержание: сила отца перешла к детям, душа Агамемнона вселилась в них. Отныне Агамемнон сам поведет дело отмщения через Ореста и Электру.

Вторая действенная линия, проводимая Хором, переключала внимание Ореста с убитого на убийц, а следовательно, на самое горестное для него – на участие в преступлении матери. Электра и Хор рассказывают о бесчинствах Клитемнестры над трупом Агамемнона, о похоронах «без граждан, без друзей, без плача, без молитв» (Пл. 432–433). Не только без почестей был предан земле Агамемнон, но труп его был искалечен, а Электру по приказу Клитемнестры заперли, чтобы она не могла видеть похорон отца. Необходимо, так полагают Хор и Электра, чтобы Орест знал всю правду о матери, иначе мстительное чувство в нем не перейдет в готовность поднять на нее меч. Убийство не Эгисфа, а Клитемнестры должно стать целью Ореста. Хор «внедряет» в сознание героя сведения о злодеяниях матери, стараясь закрепить это знание в его памяти. И Орест достигает аполлинийской отчетливости в понимании проблемы: отомстить за отца значит убить мать, отомстить

необходимо, значит и убить необходимо, но убить ему не по силам, тогда как вывод: «Убив ее, пусть и сам погибну» (Пл.439).

В финале коммоса Хор неожиданно переходит на мысль о родовом недуге Атридов: убийстве ими собственных порождений – детей (ведь Орест первый, перед кем стоит противоположная задача – убить свою мать). Хор называет этот недуг вечно живой раной Атридов – «неусыпимый веред» (Пл.470). Возникновение этой мысли у Хора подтверждает вероятность того, что Орест уже сопоставил факты, и в неизбежности матерубийства для него открылась перспектива залечить родовую язву целебным ядом возмездия.

Назначение коммоса – подвигнуть Ореста на поступок. Человеческие страдания в своей безмерности и предельной насыщенности должны породить действие, направленное на их преодоление. Эмоциональная сила коммоса, переполненного страданиями, созревшими для разрешения в действии, описана И.Ф. Анненским: «И вот – заклинания, и молитвы – в своих бесконечных перепевах, воспоминания, соединенные со славной могилой, едва лишь, кажется, затихшие грозные слова бога, вид траурных женщин, наконец, столько мук, сошедшихся в одно место: и мук Электры, и мук Ореста, и мук хора из троянских пленниц – все это образует в орхестре своего рода как бы симфонию, вздымающую дух, зовущую и даже неудержимо влекущую Ореста к акту страшного мщения. Все слова, все картины, которые мелькают в этом океане скорби, или ужасны <...>, или по-иному мучительны (унижения Электры).



Орест и Хозэфоры.
Роспись
древнегреческого
пифона

Pro memoria

Каждое слово как бы требует от Ореста *дерзания*» (курсив автора. – **Г.Ж.**)¹³. И.Ф. Анненский говорит и о том, что, по сути, коммос представляет собой подготовку к убийству, имеющему значение прекращения страданий, освобождения от их невыносимости¹⁴. В этом направлении намечаются линии сопоставлений Ореста не только с Гамлетом, что давно общепринято, но и, например, с Раскольниковым или с героем поэмы В.В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин».

Коммос подробно рассмотрен в работах В.Н. Ярхо, который видел главный его смысл в изображении процесса перехода Ореста к «внутренне осознанному решению»¹⁵. Ученый подчеркивал нарастание активности Электры и Хора, которые открывают Оресту «все злодеяния, совершенные его матерью. Да, именно мать, – больше нельзя избежать этого слова потому что иначе нельзя вооружить душу Ореста на бой»¹⁶. Он полагает, что в ходе коммоса под воздействием Хора и Электры Орест внешний аргумент (волю Аполлона) делает своим внутренним (личным) убеждением, и это позволяет ему после убийства матери взять всю ответственность на себя. Не принимая в расчет двух противоречивых (разнонаправленных) патосов в характере героя, В.Н. Ярхо, по сути, «выпрямляет» ситуацию: для него патос один и заключен в убийстве матери, в то же время момент осознания героем невозможности убить ее оценивается как незначительное колебание, не имеющее структурных оснований в характере Ореста¹⁷. По В.Н. Ярхо, «не внешнее побуждение, исходящее от божества, а внутренняя, субъективно обоснованная мотивировка

определяет деятельность Ореста, которая в конечном счете совпадает с объективной необходимостью, воплощенной в воле божества. Поскольку такое решение будет обязательно правильным, то смысл психического акта, совершающегося в Оресте, сводится именно к тому, что его интеллект освобождается от страха и отчаяния перед неизбежным пролитием крови»¹⁸. При этом дух времени 1950–70-х гг. способствует упрочению мысли исследователя, что Орест – характер типический, олицетворяющий и даже предписывающий некую норму социального поведения человеку, попавшему в сходную с ним ситуацию.

Эсхил в коммосе показал сомнения героя в необходимости убивать мать как важнейшую черту его этоса. Только интенсивный натиск со стороны заставил его в финале коммоса согласиться с мыслью о неизбежности для него убийства преступной матери. Эсхилу нужен был коммос и для того, чтобы подчеркнуть свободу первого патоса Ореста, независимость от посторонних влияний: меч поднят, но удара не последовало. Когда же меч поразил Клитемнестру, то это означало, что в герое должно восторжествовать над естеством. Орест – герой, ради идеи преодолевший в себе человеческое.

Стасим I – хоровая песнь (четыре пары строф-антистроф) религиозно-философского содержания, смысл которой в определении и обосновании сущности мирового зла. А поскольку Хор и герой едины, то движение мысли хора следует воспринимать как отраженный процесс осознания проблемы героем. Собственно, в стасиме дана идеологическая платформа

¹³ Анненский И.Ф. История античной драмы: курс лекций / сост. В.Е. Гитин и В.В.Зельченко. СПб.: Гиперион, 2003. С. 240–241.

¹⁴ Там же. С. 240.

¹⁵ Ярхо В. Эсхил. М.: Худ. лит., 1958. С. 165.

¹⁶ Там же. С. 167.

¹⁷ См.: Ярхо В.Н. Была ли у древних греков совесть? (К изображению человека в античной трагедии) // Ярхо В.Н. Древнегреческая литература: собрание трудов. Трагедия. М.: Лабиринт, 2000.

¹⁸ Ярхо В.Н. На рубеже двух эпох (Эсхил) // Там же. С. 54.

Античный след

героического подвига-преступления Ореста.

Первую строфу занимает повествование о чудовищах, обитающих на земле, на небе и в море. В антистрофе с миром чудовищ сопоставлены душевные уродства людей: в мужчинах ужасает дерзость без границ, в женщинах – страсть без меры.

«Но твоих дерзких дел

Где предел, бесстрашный муж?

Где узда, где закон

Страсти жен?

Семейных

Ей нет святынь.

Ата ей союзница!

Женское владычество, –

Власть вожделения,

Брака растление, –

Горше,

Чем страшилища пучин».

(Пл. 595–603).

Здесь сформулирован центральный тезис концепции и названо имя богини Аты, с которой Правда (Дика) ведет борьбу в союзе с новыми богами. Имя Правды-Дики возникнет в последней антистрофе, чтобы составить оппозицию: Обман – Правда.

В следующей строфе-антистрофе даны мифологические примеры предательства и преступлений женщин из-за страсти, причем речь идет не только о супружеских изменах: Алфея убивает сына Мелеагра, мстя ему за убийство своих братьев-любовников, Скилла отнимает жизнь у отца Ниса, прельщенная золотым ожерельем царя Миноса. Третья строфа-антистрофа вписывает в этот мифологический ряд преступления дома Атридов. В убийстве Агамемнона подчеркнуто торжество злокозненного женского умысла над воином. У

державной правительницы Аргоса нет иной добродетели, кроме змеиного нрава. Поступок Клитемнестры сравнивается с преступлением женщин Лемноса, всеми проклятых за то, что они истребили мужчин. Итоговый вывод (четвертая строфа-антистрофа): правда нуждается в защите, так как утрачен страх перед богами, не стало в людях стыда, и женщина-ата владычествует в мире: она что помыслит в своем надмении, то и сделает.

Для Ореста, обдумывающего суть и природу зла, оно представит теперь в облике его матери. Стремление уничтожить зло совпадает с необходимостью убить мать, женщину с характером змеи, жрицу Аты. В первом стасиме Орест соединяется с великой идеей. С этого момента убийство Клитемнестры для него уже не только и не столько месть за отца, сколько акт высшей справедливости, поединок с мировым злом.

В действии эпизодия второго Хор в лице своей Предводительницы участвует на правах персонажа. Причем поступок, ею совершенный, имеет влияние на исход борьбы. Не всегда и не всякому хору удается так подчинить себе события, как это вышло у Эсхиловых хоэфор. Второй эпизодий построен на параллельных действиях Ореста и Хора. Орест, выдавая себя за странника, вовлекает в свою интригу Клитемнестру. Предводительница хора вступает в «игру» с Килиссой, рабыней-нянькой Ореста. Клитемнестра, услышав о смерти сына, боится не сдержать радость. Килисса, уловив намек Предводительницы на то, что Орест жив, боится поверить в радость. Узнав от старой рабыни,

Pro memoria

посланной из дворца за Эгисфом, что Клитемнестра ждет его «с отрядом царских копьеносных стражников» (Пл. 769) (наличие двух видов охраны – есть еще почетная стража – свидетельствует о том, что правители Аргоса после убийства Агамемнона живут в постоянном страхе), Предводительница советует Килиссе о стражниках ничего не говорить и тем самым способствует «разоружению» Эгисфа к моменту его встречи с Орестом.

В жанровом измерении стасим II (три пары строф-антистроф) представляет собой молитву о даровании победы Оресту, уже переступившему порог родительского дома. В действенном плане эта молитва – поступок Хора, направленный на обеспечение этой победы. Стасим-молитва как отдельное звено трагического действия занимает место между входом Ореста во дворец и убийством Эгисфа. Молитва обращена к Зевсу, богам дома и Гермесу. В Гермесе видят бога попутного ветра (направления) и бога тайн, того, кто являет скрытое и скрывает явное. У него просят затмить глаза Эгисфу и Клитемнестре, чтобы при свете дня Орест, не узнанный ими, довел начатое до конца. Хор молит богов дать действиям Ореста правильное (победное) направление. В просьбе уже присутствует в той или иной степени исполнение просимого: Хор словом созидает подвиг Ореста. Здесь свойственное языческой молитве единство просьбы, заклинания и деяния, здесь мысль и поступок – одно, замысел и воплощение сразу.

*«Кто вошел в дом, пред врагом стал,
Ты ему, Зевс, пришлецу, Зевс,
Над врагом дай перевес сил!»*
(Пл. 789–791).

Хор понимает неизбежность роковой встречи Ореста с Клитемнестрой – момента, когда сыну надо будет мечом поразить мать:
*«Как придет час опустит меч
И вскричит мать: “Пощади, сын!” –
Об отце лишь вспомяни ты –
И не страшись разить: дерзай
Бремя приять проклятья!»*
(Пл. 826–830).

Хор торопит героя принять бремя родового проклятия, а Орест не спешит. Орест для Хора – уникальное оружие, выкованное богами и судьбой против мирового зла, и ему нет дела до личных переживаний героя. Хор настаивает на необходимости убить Клитемнестру, но никому из хоэфор она не является матерью.

В третьем эпизоде Хор, увидев идущего во дворец без охраны Эгисфа, уклоняется от ответов на расспросы об Оресте, адресуя к непосредственным «свидетелям» его мнимой смерти. Теперь поединок Ореста с Эгисфом неотвратим, Хор называет его «мигом» Ореста, указывая, что именно поставлено здесь на чашу весов:

*«Миг один – и падет Агамемнона
дом,
Иль на празднике воли пресветлой
Возгорится огонь на святых очагах
И воздвигнется скиптр
стародавних державств
С родовым стародавним
богатством».* (Пл. 861–865).

Орест встретился с Эгисфом во дворце – Хор остался на площади. Хору неизвестна воля богов: один из них должен пасть, но кто именно? Предсмертный крик, услышанный Хором, не вносит определенности, так как неясно, чей он, скрыто, «что в стенах Рок

Античный след

творит? кто убит?» (Пл. 871) И Хор решает отойти от дворца в сторону, чтобы в случае поражения Ореста не быть причисленным к его сообщникам. Хор отходит, когда все, чему должно быть, уже произошло: «Единоборство кончено. Свершилось все» (Пл. 874). Рабья привычка к осторожности, проявленная здесь Хором (такая реалистическая деталь!), позволяет драматургу освободить центральную площадку для агона Ореста с матерью, агона, который завершится убийством Клитемнестры. Хор, наблюдая событие издали, возвестит одновременно с его свершением о великой победе Ореста и ее непреходящем значении:

*«Ряд длинный преступлений
повершил Орест,
И цепь замкнул бестрепетно».*
(Пл. 932–933).

Учение Ф. Ницше о сверхчеловеке столь неопределенно, что из него при толковании можно извлечь ряд взаимоисключающих версий. Если в немецкой философской литературе XX века ницшевская концепция сверхчеловека мотивировалась его же идеей «воли к власти» (К. Ясперс, М. Хайдеггер)¹⁹, то русские мыслители начала XX века склонны были в большинстве своем искать корни доктрины Ф. Ницше в античном искусстве и философии трагической эпохи. Поэтому в трактовке проблемы преобладали аспекты психологические и эстетические – рассуждения о переходах от человеческой индивидуальности к абстрактному всеобщему, от конкретного психологического к чистой воле, о преодолении «слишком человеческого» для сверхчеловеческого, о человеке как переходящем

момента в эволюционном преобразовании его в высшее существо (Вл. Соловьев, Н.А. Бердяев, В.И. Иванов)²⁰. Все эти «переходы» и «преодоления», как можно заметить, непосредственно соприкасаются с проблематикой Ореста в трагической концепции Эсхила.

Нельзя утверждать определенно, входил ли эсхилинский Орест в число прототипов Заратустры, но нельзя и отказать ему в этом. Известно, что в избранной студенческой аудитории Ф. Ницше комментировал трагедию Эсхила «Хоэфоры» и некоторые тексты долатоновской философии²¹. К той поре, когда о сверхчеловеке и сверхчеловеческом в Оресте рассуждали русские философы и филологи, понятием этим уже нельзя было пользоваться вне контекста работ Ф. Ницше. В. Максимов, автор современной статьи об античных изысканиях И.Ф. Анненского, воспроизводит воззрение поэта на Ореста в терминах ницшевского сверхчеловека: «Страдание, пафос Ореста неоспоримы, но сутью трагического героя становится преодоление психологического начала, т.е. преодоление индивидуального. Ради общечеловеческого. Или сверхчеловеческого»²². Вяч. Иванов понимает сверхчеловека и преодоление человеческого в русле трагедии Эсхила, в направлениях, заданных Орестом: «Сверхчеловеческое – уже не индивидуальное, но по необходимости вселенское и даже религиозное. Сверхчеловек – Атлант, подпирающий небо, несущий на своих плечах тяготу мира. Еще не пришел он, – а все мы уже давно понесли в духе тяготу мира и потеряли вкус к частному»²³. От Ф. Ницше, сделавшего усилие убрать христианство с магистральной дороги

¹⁹ См.: Ясперс К. Ницше и христианство / пер. с нем. Т.Ю. Бародай. М.: Медиум, Московский философский фонд, 1994; Хайдеггер М. Европейский нигилизм. Пять главных рубрик в мысли Ницше // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / сост. и пер. с нем. В.В. Бибихин. М.: Республика, 1993.

²⁰ См.: Соловьев Вл. Идея сверхчеловека // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2; Бердяев Н.А. Смысл истории. М.: Мысль, 1990.

²¹ См.: Галеви Д. Жизнь Фридриха Ницше / отв. ред. А.А. Симапов. Новосибирск: ВО «Наука», 1992. С. 78–79.

²² Максимов В. «Рождение трагедии» от Иннокентия Анненского // Анненский И.Ф. История античной драмы. С. 316.

²³ Иванов В.И. Кризис индивидуализма // Иванов В.И. Родное и вселенское / сост. В.М. Толмачев. М.: Республика, 1994. С. 22.

Pro memoria

человечества, естественно было ожидать модернизации какой-либо языческой идеи, тем более что для него «благая весть» от Эсхила должна была иметь больший авторитет, нежели Священное Писание.

Стасим III – это победная песнь Хора, торжество Правды (Дики), которая вошла теперь как в дом Агамемнона, так и в дом Приама. Рабыни-троянки видят в трагических перипетиях семьи Агамемнона возмездие за разрушение Трои.

Мифологема Дики (Правда) большинством исследователей справедливо рассматривается как особая мировоззренческая категория, сконструированная Эсхилом для выражения собственной религиозно-нравственной позиции. Однако не всегда учитывается в должной мере драматическая форма эсхиловского высказывания: Дика – персонаж трагедии, причем, персонаж хорический. Исследователь отражения этой мифологемы в древнегреческой литературе В.Н. Ярхо отмечает, что Дика – это персонализация понятия, имеющего значение «наказание», «кара». Слово с такой семантикой он находит у Гесиода, ионийских философов Анаксимандра и Гераклита²⁴. Дика у Эсхила, по его мнению, выступает преемницей древнего права кровной мести. На смену индивидуальной кровной мести приходит божественное возмездие²⁵.

Однако в эпоху создания «Орестей» кровная месть уже не была актуальной в общественных отношениях афинян. Об этом тоже писал В.Н. Ярхо: «Эсхил погружается в столь глубокие пласты общественной нравственности, которые являются куда более архаичными, чем 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»²⁶. Мало того, по наблюдению ученого, «ни в одном из дошедших доэсхиловских источников действия в роду Пелопидов не объясняются кровной мезтью»²⁷. И далее: «Архаическая кровная месть, преследующая поочередно Агамемнона, Клитеместру (так пишется имя героини в работах В.Н. Ярхо. – Г.Ж.), Ореста, находит в трилогии столь же древнее обоснование: пролитая кровь не возвращается, нельзя вернуть жизнь человеку»²⁸. Ученый делает вывод, что под законом мировой справедливости языческая античность понимала идеализацию древнейших правовых норм рода: «Старинный закон отмщения поднимается до уровня общемировой объективной закономерности, действие которой проявляется в индивидуальной судьбе основных героев “Орестей”»²⁹.

Отношения людей родового строя, отразившиеся в мифологической фабуле трагедии, стали почвой для идеи божественного возмездия, в свою очередь трансформированной Эсхилом в проблему освобождения человечества от мирового зла и связанный с нею мотив отмстителя-защитника, который, по представлениям древнегреческого трагика, должен был быть не Богочеловеком, как настаивает позднейшее христианство, а именно и прежде всего человеком, вернее, человекобогом. Эсхил полагал, что Зевс не оставляет неправых человеческих дел без отмщения, а это значит, что поэт

²⁴ См.: Ярхо В.Н. Кровная месть и божественное возмездие в «Орестее» Эсхила // Вестник древней истории. 1968. №4. С. 62.

²⁵ Там же.

²⁶ Ярхо В.Н. Художественное мышление Эсхила: традиции и новаторство // Язык и литература античного мира (к 2500-летию Эсхила). *Philologia classica*. Вып. 1. ЛЧ.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1977. С. 7.

²⁷ Ярхо В.Н. Кровная месть и божественное возмездие в «Орестее» Эсхила. С. 57.

²⁸ Там же. С. 60.

²⁹ Ярхо В.Н. На рубеже двух эпох (Эсхил). С. 43.

представлял себе мир, основанным на законе мировой справедливости (непрерывного воздаяния), воплощением которой были бог богов Зевс и его дочь Дика (Правда – Справедливость – Истина). «Иногда и сама правда выступает не как орудие Зевса, а как некое самостоятельное божество»³⁰.

Эксод «Хоэфор» построен как спор Хора с героем об итоговом смысле его деяния. Хор видит в поступке Ореста подвиг, потому что отомщен Агамемнон, народ Аргоса освобожден от власти узурпаторов, восстановлено царство Атридов. Орест же свой поступок оценивает как преступление, заслуживающее кары, и Эринии, явившиеся его взору, но не видимые Хору, – тому подтверждение. Героический поступок – всегда преступление, а избавитель мира – величайший из преступников. Именно об этом и сказано в трагедии Эсхила.

Хор советует Оресту искать очищения у Аполлона, и герой направляет свой бег в Дельфы. Однако ликующий Хор, уходя из оркестры, завершает трагедию неожиданным поворотом мысли: он вдруг соглашается с Орестом (совпадает с ним) в оценке его деяния и вводит подвиг Ореста в ряд родовых преступлений Атридов (подобно самому Оресту):

«Уж и третья гроза всколыхнула чертог

Стародавних царей, –

И пахнуло живым дуновеньем!..

Как впервые над ним разразился удар:

То Фиестов был пир плотоядный.

А второй был удар, – это страсти царя,

*Что водил за моря всеахейскую рать
И в купели погиб.*



*А и третий пришел – избавитель
иль жрец
Рокового конца?..» (Пл. 1065–1074).*

Орест и Электра.
Роспись керамики

Трагедия имеет открытый финал. Кто такой Орест – защитник человечества или жертва родового проклятия, герой или преступник? Вторая пьеса «Хоэфоры» – отдельно от трилогии – утверждает в Оресте единство этих антиномий. А ответы на дальнейшие вопросы призвана дать следующая, третья, часть – «Эвмениды».

Судьбой было предусмотрено, чтобы удар меча последнего отпрыска Атридов, направленный против матери, пресек существование преступного рода. Также одним этим ударом завершалась вражда поколений, в которой отцы святотатственно убивали своих детей. Одновременно ударом Ореста сокрушалось мировое зло и освобождалось от него человечество. Будучи мстителем за убийство родича (отца), он, совершая индивидуальную кровную месть, поставлен был перед необходимостью убить мать как средоточие (лоно) мирового зла во имя вечных законов Правды (Дики). Спасая мир, он совершил тягчайшее из

³⁰ Головня В.В. История античного театра. С. 104.

Pro memoria

преступлений, за которое должен был понести наказание вместе с другими убийцами своих матерей. Так избавитель мира становился жертвой за мир, но в жалком безумии Ореста проступал и иной его облик – идеального правителя-законодателя, устраивающего дела человеческие в соответствии с Правдой.

Принципиальное значение для понимания эсхилиовских трагедий имеют размышления А.Ф. Лосева о судьбе в представлениях древних, записанные и систематизированные А.А. Тахо-Годи: «По мысли А.Ф. Лосева, античная судьба не есть только предмет слепой веры и не есть результат только философской теории, не есть только произвольно-капризная фантастическая выдумка поэтов и драматургов, не есть только констатация неопределенных случайностей жизни и не есть только стихия жизни, вызывающая ужас и трепет. Нет, для античного человека судьба, кроме всего этого и отнюдь не в последнюю очередь, есть еще прекрасная и самодовлеюще-успокоительная картина жизни, т.е. эстетически выразительный рисунок бытия космического, внутрикосмического и, прежде всего, человеческого»³¹.

Узор судьбы Ореста, прочерченный богами сквозь его скорби и дерзания, совершенен в своей трагической красоте и безупречен в своей героической доблести. Он не борется с судьбой, но в решающий момент судьба проясняет в его сознании свою траекторию до осмысленной отчетливости, и для него становится очевидным, что все его мысли и поступки, уверенность и сомнения были ею заранее предусмотрены. Каждое мгновение его повседневности рождалось

в нем произвольно из текущих потребностей и спонтанно складывающихся обстоятельств, а все мгновения вместе соединялись в линию судьбы. Для человека языческой культуры героический подвиг максимальной отваги обречен был стать преступлением, так проявляла и до сих пор проявляет себя в неоязычестве формула земного несовершенства. Осмысление же подвига-преступления составило специфику созданного Эсхилом искусства трагедии.

Автор оригинальной книги по древнегреческой мифологии Р. Грейвс реконструировал путь Ореста после убийства матери, опираясь на версии Асклепиада, Эхила и Павсания: «Изгнание Ореста продолжалось год, по истечении которого убийца мог опять появиться среди своих сограждан. Он бродил по разным землям, плывал по разным морям, преследуемый неустанными эриниями, неоднократно подвергал себя очищению свиной кровью и проточной водой, однако все эти обряды держали мучительниц на расстоянии всего на час-два, и вскоре он стал терять рассудок»³². В финале трагедии «Хозэфоры» даны именно такие прогнозы странствий героя. Орест, бегущий в Дельфы, в своих мыслях уже занял место в ряду преступных сородичей: трапеза Фиеста в доме Атрея, убийство Агамемнона Клитемнестрой, убийство Орестом матери. Порядок злодеяний приглашен Хором.

³¹ Тахо-Годи А.А. Судьба как эстетическая категория // Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах / сост. и общ. ред. А.А. Тахо-Годи. СПб.: Алетейя, 1999. С. 389.

³² Грейвс Р. Мифы Древней Греции / пер. с англ. К. Лукьяненко. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 575.