

К ВОПРОСУ ОБ АУТЕНТИЧНОСТИ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЙ СЦЕНЫ ДРАМЫ ЭСХИЛА «СЕМЕРО ПРОТИВ ФИВ»

И. ДУМЧЮС

Драма «Семеро против Фив» рисует печальную судьбу сыновей Эдипа — Этеокла и Полиника, — которые оба погибают во время братоубийственного поединка. В конце драмы тела обоих братьев выносятся на сцену, хор и сестры погибших — Антигона и Исмена — оплакивают их. На этом, по существу, драма должна была бы кончиться, однако выходит иначе: перед самым концом плача вдруг появляется глашатай, который от имени новых властей Фив провозглашает следующее постановление: защитника родины Этеокла торжественно похоронить, а труп предателя Полиника выбросить «собакам и птицам». Антигона тут же заявляет, что она не повинуется приказу властей и сама похоронит тело Полиника. Возникает короткий спор между Антигоной и глашатаем, и последний, пригрозив Антигоне, удаляется. Тогда хор раскалывается на две группы: одна часть хора становится на сторону Антигоны, берет тело Полиника и уносит его хоронить, другая же часть вместе с Исменой уходит хоронить Этеокла. На этом и кончается драма. Таким образом, в самом конце драмы «Семеро против Фив» завязывается новый драматический конфликт, однако поэт так и оставляет его неразрешенным.

Раньше предполагалось, что «Семеро против Фив» не является последней драмой Фиванской трилогии Эсхила; значит, после нее должна была быть еще одна драма, в которой показался бы подвиг Антигоны; ведь аналогичным возникновением нового конфликта в заключительных сценах заканчиваются драмы «Умоляющие» и обе первые части «Орестейи».

Но когда, благодаря найденной в 1848 году дидаскалии, выяснилось, что «Семеро против Фив» является последней драмой Фиванской трилогии, — у многих исследователей тотчас возникло предположение, что эта последняя драма не оправдывает себя с точки зрения сценического искусства и компрометирует Эсхила как драматурга; был сделан вывод, что Эсхил не мог закончить трилогию с новой драматической завязкой. А так как упомянутый конфликт является основным сюжетом «Антигоны» Софокла — была создана гипотеза, что конец драмы «Семеро против Фив» не является аутентичным; его сочинил якобы кто-нибудь из поздних поэтов, подражая известной драме Софокла.

Действительно, мы имеем античное предание о том, что драмы Эсхила и других великих трагиков подвергались переработке, изменению, дополнению наряду с другими драмами, разрабатывающими одинаковый сюжет.

Для обоснования этой гипотезы были найдены различные аргументы, напр.: члены новой фиванской власти в драме «Семеро против

Фив» называются «пробулами», но это слово могло появиться в Афинах лишь в 411 году, когда выборные члены комиссии стали называться «пробулами». Итак, финальная сцена «Семеро против Фив» должна была быть написана не раньше 411 года, т. е., по крайней мере, 45 лет спустя после смерти Эсхила. Было констатировано, что в стиле заключительной сцены «Семеро против Фив» наличествуют некоторые особенности, чуждые Эсхилу, но в то же время характерные для стиля более поздних трагиков, напр., на строке 1034 Антигона обращается к своей душе,— такого обращения к самому себе мы нигде у Эсхила больше не обнаруживаем; на строке 1033 и на последующих встречается несколько резких антитез («приобщайся охотно к боли нежеланной», ...«он мертв... ты еще жива»)¹, характерных для эпохи софистов, но совершенно несвойственных Эсхилу. И совсем уже по-софистски выглядит то скептическое отношение к законам города-государства, когда часть хора поет: «Город иногда иначе понимает справедливость», (строка 1070). Подозрительной кажется и уступчивость глашатая: вместо того, чтобы помешать Антигоне похоронить Полиника, он ограничивается туманными угрозами по ее адресу и удаляется. Это и понятно: ведь если эта сцена написана по образу «Антигоны» Софокла, то глашатай не может помешать тому, что происходит в драме Софокла!

Опираясь на эти и подобные аргументы, часть филологов вообще не обращает внимания на финальную сцену «Семеро против Фив», считая, что она не принадлежит перу Эсхила².

Однако не все филологи придерживаются такого мнения: многие считают эту финальную сцену вполне аутентичным творчеством Эсхила. Они выдвигают тоже веские аргументы в свою пользу, не верят в античные предания о мнимой переработке текстов трагедий. Дело в том, что в настоящее время появляется все больше данных о том, что текст античных трагедий извращался лишь в рамках отдельных строчек, но отнюдь не в масштабах целых сцен. Сторонники аутентичности указывают, что аргументы их противников не являются ни достаточными, ни вескими. Например, аргумент о «пробулах» отнюдь не доказывает, что финальная сцена «Семеро против Фив» была написана не раньше 411 года, так как афинянам это слово должно было быть знакомо гораздо раньше: должностные обязанности членов «совета пятисот», учрежденного еще в VI в. до н. э. выражаются как раз глаголом «пробулеῖν», от которого в любой момент можно было образовать существительное «пробулос». Кроме того, словом «пробулос» в V веке в разных городах Греции именовались важные сановники (ср. Геродот VI, 7 и VII, 172). Оттуда-то Эсхил и мог позаимствовать это слово, в случае если афиняне тогда этого слова еще не имели.

Однако в данном споре не само слово «пробулос» важно: почему же сочинитель финальной сцены «Семеро против Фив», если это был не Эсхил, ввел слово «пробулос», вместо того, чтобы отдать власть в руки Креонта, такого популярного в «Антигоне» Софокла? Ведь Софокл так прославил этого Креонта (и не только в «Антигоне», но и в обоих «Эдипах»), что с этого времени не только Эврипид в своих «Финикиянках», но и остальные сочинители трагедий уже не могли

¹ Toigar thelús' akonti... thanonti zosa.

² Литература по вопросу о финальной сцене следующая: W. Schmid—O. Stählin, Geschichte der griechischen Literatur, Teil I, Bd. 2, München, 1934, S. 215, Anm. 5.

Из советских филологов только С. И. Радциг (История древнегреческой литературы, Москва, 1959, стр. 216) довольно-таки осторожно высказывается за аутентичность финальной сцены.

обойтись без него. Но тогда как же мог автор финальной сцены «Семеро против Фив» отказаться от столь популярного Креонта и на его место ввести совсем не известных афинской публике каких-то «пробулов»? Удовлетворительный ответ на этот вопрос нам может дать только предпосылка, что автором этой сцены был не кто иной, как сам Эсхил, т. е., что эта сцена была сочинена еще в то время, когда Креонта вообще еще не было — его лишь после смерти Эсхила ввел Софокл.

Сторонники аутентичности раскритиковали и один из основных аргументов, а именно, что якобы финальная сцена органически не связана со всей драмой, что она оторвана от самой драмы.

С первого взгляда может показаться, что правда на стороне противников аутентичности. Ведь после гибели обоих братьев сбылось проклятие Эдипа (в порыве злости Эдип проклял обоих своих сыновей; ср. строку 785 и последующие) и, таким образом, преступление Лая было искуплено. Ведь Аполлон даже трижды предсказал Лаю, что, только отказавшись от своего сына, он может спасти свой город. Лай не послушался оракула и навлек на родной город несчастье. Однако это преступление Лая было искуплено смертью обоих сыновей Эдипа, и хор (см. строки 959—960) констатирует, что демон, приносящий несчастье, уже перестал действовать. Во время плача хор не делает никакой разницы между обоими братьями: оба равны, оба кончили спор, обоих хор обещает похоронить возле отца; посланец обоих величает королями (строка 804), и поэтому появление глашатая является как бы неожиданным, оно вносит диссонанс в постепенно угасающую ситуацию драмы. А все-таки глашатай необходим. Ведь в конце плача хора (на строке 991) явно подчеркивается разница между обоими братьями, напоминает, что Полиник вернулся на родину и готов к борьбе с братом; через несколько строчек говорится о несчастях, грозящих и самому двору и всей стране и, наконец, (строка 1002) ставится вопрос, где хоронить погибших. Скоро после этого появляется глашатай и от имени властей запрещает хоронить Полиника. Подобное запрещение оказалось бы ненужным, если бы Эсхил стремился показать лишь частную судьбу эдиповых сыновей, оторванную от государственных интересов. Однако с такой трактовкой художественного замысла поэт не мог бы согласиться: для него интересы города-государства были превыше всего — он интересовался ими, пекся о них и даже с оружием в руках боролся за свободу Афин.

Поэтому и своим драмам, используя древние мифы, он придавал новый смысл, решал с помощью их новые проблемы города-государства. Так что нет ничего удивительного в том, что в первой части драмы «Семеро против Фив» Этеокл изображается не как проклятый Эдипом сын, а как защитник родины, идеальный правитель, в то время как Полиник показан, как один из семи врагов города. Позже поэт всё больше подчеркивает личные мотивы борьбы эдиповых сыновей, всё чаще появляется имя Эдипа, упоминается момент проклятия братьев. Но, опять-таки, тогда, когда оба брата погибают, на первый план выдвигаются государственные мотивы этого факта: ведь нельзя же с равными почестями хоронить защитника родины Этеокла и врага родины Полиника!

Таким образом, идеализируя Этеокла, Эсхил уже не мог не делать разницы между двумя погибшими братьями: поэтому непременно нужно было добавить еще одну сцену, где было бы выявлено различие между Этеоклом и Полиником. Но если это так, тогда к чему же этот спор между Антигоной и глашатаем? Ведь драма могла бы кончиться

приказом глашатая? Возможно, что поэт не хотел слишком отклониться от традиционного мифа, рассказывающего, что оба сыновья Эдипа были сожжены на одном и том же костре. По всей вероятности, в этом мифе уже говорилось и о подвиге Антигоны. Ведь Павзаний (IX, 252) рассказывает, что около одних ворот Фив находилось место, названное «Сирмой Антигоны», т. е. «волочением Антигоны». Это название возникло, по-видимому, потому, что по упомянутому месту Антигона переносила тело Полиника, которого было запрещено хоронить, и, будучи не в силах его поднять, она тащила его по земле до костра Этеокла.

Вполне возможно, что Павзаний излагает древний фиванский миф, который впоследствии и был использован Эсхилом для сцены с Антигоной. Однако в равной мере можно предполагать, что такой миф во времена Эсхила вообще не существовал — он мог возникнуть и позднее в качестве этиологической легенды, которую мог сочинить кто-нибудь из поздних писателей. В последнем случае Эсхил мог сам придумать этот подвиг Антигоны. Ведь похоронить Полиника мог только кто-нибудь из близких его, т. е. Антигона либо Исмена. В обоих случаях поэт нуждался в человеке, который не повиновался бы приказу властей и похоронил бы Полиника. Однако, вводя в последней сцене новый конфликт, Эсхил провинился как драматург. Эту оплошность Эсхила признают и сторонники аутентичности последней сцены; некоторые из них даже стараются использовать эту сцену в качестве аргумента за аутентичность, напр., Шмид-Штелин (ср. оп. цит., 216); они утверждают, что никто из поздних писателей не осмелился бы так исказить всю драму; такую эстетическую «анормальность» мог себе разрешить только сам Эсхил. Поэтому сторонники аутентичности стараются доказать, что и остальные драмы Эсхила отнюдь не оканчиваются спокойно. К сожалению, в данном случае материала для сравнения у нас очень мало: не считая «Персов», только трилогия «Орестея». В конце этой трилогии возникает конфликт между Эриниями и Афиной, однако автор тут же его и решает. Эринии соглашаются поселиться в Афинах и даровать городу разные блага. Однако афиняне не знали, что Эринии и дальше будут преследовать убийц (поэтому некоторые филологи предполагают, что часть Эриний в конце трилогии разбегаются, протестуя против такого решения суда), значит афинская публика, слушая обещания Эриний, не могла быть вполне спокойна. Кроме того, в «Орестее» оправдывается убийство матери, ее унижение, — а ведь афиняне свято чтят память своих матерей. Также и политические намеки, которых полно в последней части трилогии (напр., возвышение Арэопага, упреки по адресу афинян, что они унижают священные институты, советы ввести запугивание как средство дисциплинирования и др.), не могли настраивать на мирный лад афинскую публику. Наконец, само оправдание Ореста не могло казаться афинянам окончательным: ведь им были известны мифы, в которых рассказывалось о том, что Оресту пришлось еще немало вытерпеть, совершить целый ряд подвигов, пока он освободился от страшных Эриний. Значит, и финал «Орестей» не такой уж успокоительный, как могло бы показаться с первого взгляда. В этом отношении ее можно было бы смело сравнить с драмой «Семеро против Фив».

Отвечая на упреки противников, что, мол, финальная сцена «Семеро против Фив» предсказывает новую драму — подвиг Антигоны, — сторонники аутентичности указывают, что в драме «Семеро против Фив» еще раньше предсказывается завязка новой другой драмы: на строке 843-ей хор, обсуждая несчастья семьи Лая, отмечает, что пред-

сказания не проходят — они сбываются. Так как хор из-за этих предсказаний беспокоится, предчувствуя грядущее несчастье для города, то приходится сделать вывод, что тут имеется в виду будущий поход семерых сыновей, т. н. эпигонов, который окончится разрушением Фив. Как видим, Эсхил в середине драмы упоминает о походе эпигонов, а в конце — о драме Антигоны. Следовательно, если мы не спорим об аутентичности того места, где упоминается поход эпигонов, тогда, именно из-за этой же причины, не следует сомневаться и в аутентичности финальной сцены, где предсказывается подвиг Антигоны. С другой стороны необходимо подчеркнуть, что филологи, как противники, так и сторонники аутентичности, чересчур уж легко усматривают намек на будущую драму Антигоны в финальной сцене «Семеро против Фив». Но это вполне понятно и имеет свое оправдание: нам всем мерещется знаменитая «Антигона» Софокла, и стоит нам лишь услышать о подвиге Антигоны, как сразу перед нашими глазами встает трагедия с острым драматическим конфликтом и трагической, эффектной развязкой. Мы даже и представить себе не можем, что во времена Эсхила еще никто не знал о трагедии Антигоны. В мифах рассказывается, что Антигона потащила тело Полиника к костру Этеокла, но нигде не упоминается, что фиване наказали бы ее за это одним или другим способом, наоборот: согласно данным Иона Хийского и Антигона, и Исмена жили в Фивах живы и здоровы еще и тогда, когда, много лет спустя, так называемые эпигоны собрались в поход на Фивы. Значит, если бы мы не имели «Антигоны» Софокла, то, опираясь лишь на финальную сцену «Семеро против Фив», мы никоим образом не могли бы восстановить будущей драмы Антигоны. Ведь глашатай, встретив энергичное сопротивление со стороны Антигоны, легко уступает и лишь туманно грозит ей местью демоса «ведь народ суров, избегнув несчастья» (строка 1044). Зрителям так и остается неясно, будет ли город наказывать Антигону или нет. Таким образом, наказание Антигоны является лишь потенциальным, возможным, но необязательным, и если зрители хорошо знали миф о том, что Антигона жила еще и во время похода эпигонов, тогда они туманную угрозу глашатая могли воспринять, как неосуществленную угрозу, в особенности потому, что глашатай не сказал, как конкретно надо наказывать Антигону (вопреки Креонту Софокла!); исходя из провозглашения глашатаем приказа и его спора с Антигоной, можно прийти к выводу, что представитель властей совсем и не думал о наказании. Кроме того, сторону Антигоны поддерживает часть хора — героиня не одинока; если власти захотели бы наказывать Антигону, то это наказание коснулось бы и части хора, а хор уже представляет собой общественность, и тогда неизбежный раскол города и всякие из этого раскола вытекающие осложнения. Наконец, хористки, поддерживающие Антигону, обосновывают свое решение тем, что, мол, город-государство понимает справедливость не всегда одинаково (строка 1070); следовательно, сегодня город осуждает Полиника, а завтра может решить совсем иначе, поэтому не стоит бояться, что за похоронение Полиника последует какое-нибудь наказание. Однако, если уж у афинских театральных зрителей не могло создаться впечатление, что возникший новый конфликт в финальной сцене порождает какую-то новую трагедию, то тогда им должно было бы показаться, что упомянутый конфликт разрешается на месте: глашатай объявляет решение властей, конкретно не сказав, какое наказание ждет ослушавшегося, а Антигона с частью хора, заранее зная о частом изменении мнения самого города, смело не повинуется приказу и удаляется хоронить Полиника; другая же часть

хора высказывается за исполнение приказа и вместе с Исменой уходит хоронить Этеокла. Аналогично могла бы кончиться и «Орестея», еслиб удалось доказать, что часть Эриний удаляется, а часть соглашается с предложением Афины остаться в Афинах.

Таким образом, судить об неаутентичности финальной сцены драмы Эсхила «Семеро против Фив», исходя из того, что в финальной сцене возник конфликт и тут же разрешился,—нельзя; наоборот, разрешение конфликта делает эту сцену подходящей для завершения всей драмы; поэтому эта сцена нам кажется аутентичной, но с условием, что и стиль в этой финальной сцене должен быть аутентичным, т. е. эсхилиовским. Вообще, эта финальная сцена выглядит по-эсхилиовски: как и другие Эсхилом изображаемые конфликты, так и этот является коротким, но острым, обе стороны резко высказывают свое мнение, не считаясь с тогдашними нормами вежливости. Поэтому, некоторым филологам, напр., Виламовицу, кажется, что Антигона говорит чересчур резко, но ведь Эсхилу свойственны сильные выражения!

Многие филологи самым серьезным упреком считают обращение Антигоны к своей душе и уже упомянутые антитезы на строке 1033 и дальше.

Антитезу принято считать изобретением софистов, но ведь во времена Эсхила софистов еще не было. Действительно, обращение к своей душе является единственным в сохранившихся до наших дней произведениях Эсхила, но так как мы имеем только незначительную часть творческого искусства Эсхила,—рискованно было бы судить только по одному единственному обращению об аутентичности соответствующего отрывка. Более серьезным аргументом являются антитезы. Однако за последнее время выяснилось, что антитезы в греческой литературе практиковались гораздо раньше, чем предполагалось до сих пор. Кое-кто³ даже думает, что греки обладали прирожденной склонностью рассматривать все вещи и явления «бинарно» (in binary form). Поэтому они превращали каждое единство в двойственность, а свои речи испещряли множеством разных, т. н. «сбалансированных» предложений. Примером могут служить хотя бы и такие конструкции как «μὴ-ὄχι». Варрон говорит⁴, что уже Пифагор учил, что сущность вещей является двойственной, как, напр., ограниченный и безграничный, добро и зло, жизнь и смерть, день и ночь. У ранних философов эта бинарность, пожалуй, ярче всего проявляется у Гераклита в его учении и в его стиле. Этот философ со своей диалектикой антитез прославился на весь античный мир. И вот совсем недавно Гладигов Буркгардт⁵ в своей статье серьезно и убедительно доказывает влияние Гераклита на Эсхила. Автор пока что ограничивается лишь сферой религии. Кое-кто, напр., К. Рейнгардт, уже раньше отличал, что Зевс у Эсхила является двойственным и противоречивым: с одной стороны он жестокий насильник, с другой—милостивый, добрый; в нем кроется «χαρὶς βίαιος», т. е. «насильственная милость». Г. Буркгардт указывает, что богам Эсхила вообще присуща диалектическая противоречивость. Развивая дальше эту мысль Буркгардта, можно сказать, что и герои Эсхила являются противоречивыми. Вот к примеру в «Орестея» один и тот же герой одновременно является и преступником, и благодетелем, напр., Агамемнон: с одной стороны он защитил честь греческого народа, разрушил Трою, но с другой стороны он погубил

³ Hanp., N. E. Collinge, The Greek Use of the Term „middle“ in Linguistic Analysis (Word, vol. 19, Nr. 2, August, 1963).

⁴ Varro, De Lingua Latina, 5, 11.

⁵ Gladigow Burkhart, Aischylos und Heraklit, Archiv für Geschichte der Philosophie, 44, Heft 3, 1962.

много ничем неповинных воинов в борьбе за свою «многоженую жену» и даже не постыдился пожертвовать своей дочерью Ифигенией. Клитемистра отмстила Агамемнону за его преступление, но одновременно стала сама преступницей, разделяя ложе со своим любовником Эгисфом; Орест, убивая Клитеместру, стал мстителем за своего отца, но в то же время превратился в убийцу своей матери. Аналогичная картина и с обоими братьями из «Семеро против Фив»: Этеокл с одной стороны — идеальный защитник своего города-государства, но с другой стороны он неправильно поступил со своим отцом и братом, которого он изгнал, сам насильственно занимая престол Эдипа; Полиник же провинился перед своим отцом и перед родиной, стал ее врагом, но с другой стороны он прав, потому что справедливо мстил за обиду, нанесенную ему братом, поэтому, готовясь к братоубийственному поединку, он опирается на справедливость. Далее Буркгардт доказывает, что и в стиле Эсхила чувствуется влияние Гераклита, например, антитетические выражения. В качестве такого антитетического примера он приводит строку 447 и последующие из «Прикованного Прометея»: «Ведь они, глядя, смотрели тщетно, а также слушая, ничего не слышали».

Рядом с этими (аутентичными!) антитезами Эсхила мы смело можем поставить и антитезы из финальной сцены «Семеро против Фив» (строка 1033 и послед.). Аналогичных антитетичных выражений в сочинениях поэта можно было бы собрать и больше. Они встречаются и в плаче хора в финальной сцене «Семеро против Фив», напр.: «Вот вас теперь примирило железо твердое (строка 883⁶), «За удар — ударил ты его» (строка 961⁷ и послед.), «Убив его — ты умер», «Сразив копьем — умрешь копьем сраженный», «Навлек несчастье — несчастье сам изведаль», «Тебя убил твой брат — ты брата умертвил» (строка 969⁸ и послед.) и др.

Как видим, наличие антитез в финальной сцене «Семеро против Фив» отнюдь не доказывает, что эта сцена не является аутентичной, сочиненной в более позднее время под влиянием софистов. Так же необоснованно кое-кто⁹ старается усмотреть софистскую мысль и в строке 1070, где хористки, поддерживающие Антигону, говорят, что город понимает справедливость иногда так, а иногда иначе. Как известно, софисты, действительно, утверждали, что справедливость — понятие относительное; однако это были мысли отдельных людей — софистов, в то же время как в строке 1070 хористки эту софистскую мысль преподносят от имени города, следовательно, от имени всего коллектива фиванских граждан! Приписать софистскую мысль всему городу было немислимо не только во времена Эсхила, когда софистов еще вообще не было, но и позже, когда софистские школы распространились и стали популярными. Ведь город как раз и боролся с распространяемым софистами скептицизмом, поэтому мысль, высказанную на строке 1070, мы лишь в таком случае могли бы считать софистской, если бы ее выражали хористки от **своего** имени, а не относили бы ее к городу. Следовательно, мысль, выраженную хористками, придется объяснить иначе, — вероятнее всего как своеобразный политический намек. Рассказанный Плутархом анекдот о том, что во время представления «Семерых» при произношении актером слов Амфиарая, что он «хочет

⁶ diellachte syn sidaroi.

⁷ Paitheis epaisas.— sy d'ethanes kataktanon.— dori d'ekanes.— dori d'ethanes.— meleoponos-meleopathes.

⁸ ephthiso pros philū.— kai philon ektanes.

⁹ W. Nestle, Classical Philology, 5, 1910, p. 138.

не казаться добрым, а быть таковым», — вся публика повернулась к Аристиду, показывает, что греки и в этой трагедии усматривали политические актуальности. Фр. Стёсс¹⁰ утверждает, что тут поэт хотел показать борьбу между оппозицией и позицией и что они обе в равной степени виноваты: позиция (Этеокл) виновата в том, что незаконно устранила оппозицию от власти, а эта последняя в том, что с помощью недозволенных средств старается ее себе вернуть (Полиник); конкретно — это борьба между Фемистоклом и Кимонам.

Такое утверждение Фр. Штёссля, пожалуй слишком категоричное, слишком уж конкретно показывается в драме борьба двух противников. Ведь поэт, даже при всем своем желании, не мог бы Этеоклу придать черты, характерные для Кимона, а Полинику — Фемистокла: ведь его стеснял миф со своими особенностями. Однако в общем в фигурах Этеокла и Полиника, возможно, и была та или иная черта, характерная для Фемистокла и Кимона. Эдиповы сыновья тут изображаются в основном как афинские демагоги данной эпохи: с одной стороны как патриоты, с другой — как предатели родины, когда им не удастся пробраться к власти. Фемистокл для Эсхила был конкретным примером такого демагога, однако ведь такого типа людей было и больше. Следовательно, в фигурах эдиповых сыновей мы найдем, пожалуй, больше обобщенных, нежели конкретных черт, характерных для той или другой личности данной эпохи. То же самое можно было бы сказать и о мысли, высказанной на строке 1070. Поэт ведь сам был очевидцем, когда афиняне его времени, собравшись на всенародную сходку, поддавались влиянию различных демагогов и об одном и том же деле судили раз так, а другой раз под влиянием других демагогов уже совсем иначе.

Другой подобного характера пример — это остракизм: ведь афиняне иногда подвергали остракизму людей, сделавших много хорошего для их города, напр., Фемистокла. Эту несерьезность, легкомысленность и выражает строка 1070. Ее словно дополняет выраженная в прологе мысль (4-ая и послед. строки) о том, что народ, если дела города идут успешно, приписывает этот успех не правителю, а богам; но если что-нибудь не удается, тогда горожане обвиняют в этой неудаче только правителя. Ведь этот серьезный упрек по адресу горожан вполне подходит и к афинянам времен Эсхила. Таким образом, в этой драме упреки делаются не только правителям, но и самим подданным. Однако из этого нельзя делать вывод, что тут якобы выражаются мысли софистов и что строка 1070 могла быть написана лишь во времена софистов, т. е. после смерти Эсхила.

Как видим, все основные данные говорят за то, что финальная сцена «Семеро против Фив» с новым драматическим конфликтом была написана самим Эсхилом. Кроме того, нашлись и новые данные, подтверждающие аутентичность финальной сцены, как например, нами уже раньше приведенный факт о влиянии гераклитовского антигетического стиля на творчество Эсхила. С другой стороны были найдены факты, которые с первого взгляда, кажется, поддерживают тезис противников аутентичности.

Один такой факт приводит в своей монографии об Эсхиле советский ученый В. Н. Ярхо¹¹. Он настолько убежден в неаутентичности финальной сцены «Семеро против Фив», что даже не считает нужным

¹⁰ Fr. Stössl, Aeschylus as a Political Thinker, American Journal of Philology, 73, 1952, p. 113—139.

¹¹ В. Н. Ярхо, Эсхил, Москва, 1958, стр. 131—132.

обосновать свое мнение соответствующими аргументами. Правда, «неаутентичные» строки он выбирает совершенно самостоятельно: он выбрасывает только строки 861—873, в которых руководитель хором, прервав свой плач, сообщает о прибытии Антигоны и Исмены, а всю сцену конфликта, начиная с выступления глашатая (строки 1005—1077), он считает само собою разумеющимся фактом неаутентичности: ведь в конце драмы нельзя ввести новых действующих лиц (Антигону, Исмену, глашатая), тем более, если эти лица завязывают совсем новый конфликт. Это чересчур формальный подход к творчеству Эсхила. Странно, что такого формального взгляда придерживается Ярхо, который в своей упомянутой монографии неоднократно подчеркивает, что для Эсхила в его драмах самым главным интересом города-государства, что ради них он изменяет мифы, а в своих драмах и трилогиях в конце всегда разрешает торжествовать государственному началу.

Анализируя трагедию «Семеро против Фив», Ярхо находит, что автор касается государственных интересов города лишь в начале драмы и в ее середине, а в конце он видит лишь тот факт, что смерть уравнивает обоих сыновей Эдипа. Таким образом, выходит, что в конце драмы «Семеро против Фив» государство не только не торжествует, но и совсем забывается, а поэта лишь беспокоит личная судьба обоих братьев! Но ведь это явно противоречит утверждению самого Ярхо (утверждению вполне правильному!), что в конце каждой драмы Эсхила государственные интересы берут верх над интересами частными. Заранее приняв за исходную точку неаутентичность финальной сцены, Ярхо словно забывает рассмотреть вопрос, почему же идеализированный защитник родины Этеокл в конце концов приравнивается предателю родины Полинику? Неужели Эсхил забыл показать разницу между патриотом и предателем?

Правда, Ярхо пытается найти выход: он утверждает, что с момента выступления глашатая как раз и начинается торжествовать государственное начало. Дескать, враги отбиты, погиб не только защитник государства Этеокл, но и его враг Полиник. Таким образом, государству уже не грозит опасность! С этим утверждением можно было бы согласиться, если бы хор в своем выступлении не трактовал обоих братьев одинаково и не говорил бы об их похоронах и, в особенности, если бы не утверждал, что похоронит обоих в общей могиле возле Эдипа! Ведь мы знаем, как греки относились к похоронам и, хороня, всегда делали разницу между другом и врагом. (Говоря об афинянах, можно вспомнить хотя бы два факта: проклятие Алькмеонидов и вынесенный смертный приговор военным вождям только за то, что они после битвы при Аргинузах не похоронили погибших.) Учитывая эту веру греков в важность похорон, мы должны сделать вывод, что хор, одинаково трактуя обоих братьев после смерти, забыл государственные интересы, т. е., что Эсхил, на протяжении двух третьих своей драмы заботившись о государстве, вдруг в конце драмы совсем его забыл! Эсхил не мог так поступить, он так в действительности и не поступил, но так как государственные интересы он выдвинул в своей финальной сцене, то Ярхо, отрицая аутентичность этой сцены, лучше предпочитает придумывать софистский аргумент о мнимом спасении города после смерти обоих братьев и забывает о значении похорон для античных греков, лишь бы не пришлось признавать аутентичности этой сцены!

Однако не эти умозаключения Ярхо дают новый аргумент в руки противников аутентичности, а совсем другое. Дело в том, что Ярхо, опираясь на исследования некоторых зарубежных специалистов, выводил

щих греческую трагедию из т. н. эфирематически сконструированных хоровых песней, нашел, что некоторые из сохранившихся до наших дней трагедий Эсхила написаны по определенному симметрическому принципу¹²: в середине трагедии центральный стасим, а с обеих сторон следуют симметрически расположенные сцены, имеющие приблизительно одинаковое количество строк. Например, в трагедии «Персы» в центре первый стасим хора; до этого стасима имеем 531 строку, а после стасима до конца — 480 строк. Итак, две, почти одинаковые в размерах, части окружают с двух сторон центральный стасим. Трагедия начинается с солидной партии хора, охватывающей 139 строк, а кончается опять-таки примерно такой же величины партией хора в объеме 156 строк. Первую половину драмы занимает сцена Атосы и рассказ посланца, а вторую половину — сцена тени Дария. Обе, противопоставленные одна другой части трагедии, рисуют различные настроения персов: первая часть — торжественна, а вторую — заполняет плач. Аналогичная структура и в трагедии «Умоляющие»: первый стасим, стоящий в центре трагедии, окружают две почти равные части, имеющие соответственно 523 и 475 строк. И тут в первой части господствует диалог, а во второй части — лирические партии. Такую симметрическую композицию Ярхо называет фронтоной и сравнивает ее с расположением статуй на фронтонах тогдашних храмов: в середине фронтона там обычно стоит одна или две центральные статуи, а по обеим сторонам выстраиваются в симметрическом порядке одна против другой остальные статуи или скульптурные группы. Такую фронтоную композицию с такой же симметрией Ярхо обнаруживает и в трагедии «Семеро против Фив»: и тут вокруг центра расположены с обеих сторон две приблизительно равные части. Однако эта трагедия отличается от обеих вышеупомянутых следующими особенностями: вначале стоит пролог, который отсутствует в вышеупомянутых трагедиях. Этот пролог, по мнению Ярхо, уже не входит в симметрическую композицию, он стоит за пределами текста и играет роль своеобразной прелюдии к начинающейся драме. Кроме того, центром этой трагедии является не стасим хора, а длинная диалогическая партия. Она охватывает 369—719 строки. До этой центральной партии, если исключить пролог, имеем 291 строку, а после нее — 270 строк (не считая этих строк, которые Ярхо расценивает как неаутентичные).

Выступление хора занимает 104 строки, а плач хора в конце трагедии — 170 строк. Центральную диалогическую сцену окружает с обеих сторон два почти равных стасима в объеме 82 и 72 строк.

Как видим, вне в рамках симметрически сконструированной трагедии стоит не только пролог, но и заключительная сцена драмы, из-за аутентичности которой идет спор. Этот факт Ярхо не используется как аргумент для доказательства неаутентичности заключительной сцены; неаутентичность этой сцены для него — вещь само собою разумеющаяся, факт, не требующий долгих доказательств. Однако другие противники аутентичности могли бы этот факт использовать в качестве нового веского аргумента в свою пользу. Правда, эта открытая Ярхо симметрия не такая уж надежная, она носит лишь приблизительный характер и требует дальнейшего исследования. Кроме того, и сам Ярхо признает, что в «Орестее» эта симметрия серьезно нарушена. Это нарушение начинается с трагедии «Семеро против Фив», где пролог уже выходит за рамки симметрии. Все-таки можно говорить, хотя и приблизительно, о такой симметрии, какую находит Ярхо в произ-

¹² Op. cit., стр. 128 и след.

ведениях Эсхила. Стоящий за рамками этой симметрии пролог Ярхо оправдывает, называя его прелюдией. Но как оправдать заключительную сцену, так же не нужную для симметрии, как и пролог? Можно ли ее оправдать лишь одной неаутентичностью? Но, как мы видим, имеются серьезные аргументы, говорящие за аутентичность! Так, попробуем же включить эту сцену в симметрию Ярхо! Мы сразу же увидим, что эта сцена для симметрии как раз и нужна! Попробуем подсчитать количество строк пролога и заключительной сцены: в прологе 77 строк, а в эпилоге — 74 строки. А ведь это как раз равные части. Кроме того, если мы прибавим ко второй части трагедии считающиеся Ярхо неаутентичные строки 561—873, то тогда между первой и второй частями будет еще больше симметрии: вместо 291 строки и 270 строк мы получим 291 строку и 283 строки. Значит, оспариваемые в смысле аутентичности строки не разрушают, а наоборот, увеличивают симметричность всей композиции. Тогда, разбирая различия драмы «Семеро против Фив» по сравнению с «Персами» и «Умоляющими», мы должны будем констатировать, что «Семеро» отличается не только тем, что в ее центре стоит не стасим хора, а большая диалогическая партия, но также и тем, что в начале, перед выступлением хора, идет пролог, а в конце драмы, после плача хора — следует примерно таких же размеров эпилог. Таким образом, открытая Ярхо симметрическая композиция драм Эсхила не только не подходит в качестве аргумента против аутентичности заключительной сцены, но, наоборот, дает сторонникам аутентичности еще один веский аргумент. Ведь, если выбросим заключительную сцену, тогда придется выбросить и пролог, ибо в противном случае он очутится за рамками симметрии, но если признать эпилог, тогда очень удачно с ним сочетается и пролог. Даже по соображениям симметричности содержания эпилог тут необходим: в первой части драмы автор проявляет заботу исключительно только о государстве, во второй части (после центральной диалогической партии) поэт заботится о личных делах обоих братьев; в прологе вырисовывается идеальная фигура государственного мужа, а в эпилоге вопрос касается вознаграждения погибшему правителю — показывается разница между патриотом и предателем¹³.

Вильнюсский Гос. университет им. В. Капсукаса
Кафедра классической филологии

Поступило
в декабре 1963 г.

ESCHILLO DRAMOS „SEPTYNETAS PRIEŠ TEBUS“ PASKUTINĖS SCENOS AUTENTIŠKUMO KLAUSIMU

J. DUMCIUS

Re z i ū m ė

Autentiškumui įrodyti straipsnyje pateikiami šie argumentai:

1. Kadangi poetas „Septyneto“ Eteoklį vaizdavo idealiau miesto valdovu, tai ir tragedijos pabaigoje reikėjo padaryti skirtumą tarp to idealaus valdovo ir tėvynės priešo, vadinasi, paskutinė tragedijos scena buvo būtina.

¹³ Можно было бы найти и больше соответствий между прологом и эпилогом, напр., в прологе (строка 4 и послед.) делается упрек городу, что он все удаchi приписывает богам, а все несчастья — правителю; а в эпилоге на строке 1070 имеется подобный упрек опять-таки по адресу города, что он, дескать, не всегда одинаково понимает справедливость.

2. Paskutinė „Septyneto“ scena 467 m. Atėnų teatro publikai negalėjo sudaryti įspūdžio, kad gimsta naujas baisus konfliktas, nauja tragedija „Antigonė“, nes a) mitas tokiai Antigonės tragedijai nedavė jokio pagrindo; b) Sofoklio „Antigonės“ tada dar nebuvo; c) vos spėjus iškilti naujasis konfliktas labai sušvelninamas (už nepaklausymą nenurodyta jokia bausmė, Antigonės pusėn stoja pusė choro, nurodoma, kad miestas savo nuomonę dažnai keičia) ir čia pat užbaigiamas.

3. Paskutinė „Septyneto“ scena parašyta Eschilo stiliumi, konfliktas — trumpas, atšiaurus, eschiliškas.

4. 1070 eilutė parašyta ne sofistų laikais, o paties Eschilo; ji atspindi poeto nusivylimą tų laikų politiniais įvykiais (Temistoklio ištrėmimu).

5. Paskutinė „Septyneto“ scena (74 eilučių) simetriškai atitinka tragedijos prologo sceną (78 eilučių); ją atmetus, sugriūtų simetrinė tragedijos kompozicija.