

ПИЧУГИНА ВИКТОРИЯ КОНСТАНТИНОВНА



Доктор педагогических наук, профессор РАО, ведущий научный сотрудник Центра истории педагогики и образования Института стратегии развития образования РАО. Москва. Россия.

E-mail: Pichugina_V@mail.ru

МОЖАЙСКИЙ АНДРЕЙ ЮРЬЕВИЧ



Кандидат исторических наук, доцент кафедры Истории древнего мира и средних веков Института истории и политики Московского педагогического государственного университета. Москва. Россия.

E-mail: a.mozhajsky@mail.ru

УДК 82.21

ДОБРОДЕТЕЛЬ VS ПОБЕДА: завершение троянского похода и загадка трех огней в трагедии Эсхила «Агамемнон»¹

Аннотация. Трагедия Эсхила «Агамемнон» является оригинальной поэтической версией возвращения микенского царя Агамемнона в Аргос после десятилетнего троянского похода. Эсхил обращается к событиям, которые развернулись после того как в Аргосе увидели пламя сигнального костра, означающего, что Троя пала и, вероятно, Агамемнон скоро возвратится в Аргос вместе со своей армией. Это пламя своеобраз-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ (проект №17-36-01006 «Воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены»).

ным образом «зажигает» еще три огня, которые уже не связаны с военной коммуникацией. Это огни алтарей, которые зажигает Клитемнестра, огонь домашнего очага, к которому стремится Агамемнон, и огонь пророчеств Кассандры. Эти три огня образуют цепочку наставлений, объединившую главных героев трагедии в своеобразный «родительский треугольник», где перед каждым некогда стоял выбор между добродетелью и победой, затрагивающий их детей. Эта цепочка выстроена Эсхилом для того, чтобы показать особенности механизма научения через страдание, который используют бессмертные по отношению к смертным. Повторяя за богами, герои Эсхила угрожают друг другу такого рода научением и боятся попасть в положение ребенка, блуждающего между знанием и незнанием. Это находит отражение не только в текстовой традиции, но и в материальной культуре, в которой существуют разные изображения Агамемнона-победителя.

Ключевые слова: Эсхил, Агамемнон, троянский поход.

© Пичугина В. К. 2019
© Можайский А. Ю. 2019

Victoria K. Pichugina

**Institute for Education Development Strategy of the Russian Academy of Education.
Moscow, Russia
E-mail: Pichugina_V@mail.ru**

Andrej Yu. Mozhajsky

**Moscow State Pedagogical University, Russia
E-mail: a.mozhajsky@mail.ru**

**VIRTUE VS VICTORY:
the end of the Trojan campaign and the mystery of the three
fires in Aeschylus' *Agamemnon***

Abstract. Aeschylus' tragedy *Agamemnon* is an original poetic version of the return of Mycenaean king Agamemnon to Argos after a ten-year Trojan campaign. Aeschylus addresses the events that unfolded after the flame of a signal fire was seen in Argos, which meant that Troy had fallen and, probably, Agamemnon would soon return to Argos with his army. In a specific way, this flame "lights" three more fires, which are no longer connected with the military communication. These are the lights of the altars that Clytemnestra lights, the fire of the hearth and home that Agamemnon seeks, and the fire of Cassandra's prophecies. These three lights form a chain of instructions, uniting the main characters of the tragedy into a kind of "parent triangle", where each of them once had to choose between a virtue and a victory, the choice that later would affect their children. Aeschylus built this chain in order to show the mechanism of learning through suffering that immortals used towards mortals. Acting like the gods, Aeschylus' heroes threaten each other with this kind of instruction and are afraid to end up in the position of a child wandering between knowledge and ignorance. This is reflected not only in the texts, but also in the material culture, in which there exist different images of the victorious Agamemnon.

Keywords: Aeschylus, Agamemnon, Trojan campaign.

DOI: 10.32691/2410-0935-2019-14-119-136

*Ветер боги назад повернули, и прибыл домой он.
Вышел в восторге на землю родную Атрид Агамемнон,
К родине крепко припал, целовал ее. Жаркие слезы,
С радостью землю увидев, из глаз проливал он обильно.
С вышки, однако, тотчас его сторож заметил. Поставлен
Был он Эгистом коварным, который ему два таланта
Золотом дать обещал; сторожил он уж год, чтоб внезапно
Не появился Атрид и о буйной не вспомнил бы силе...
(Hom. Od. 520–7. Перевод В. Вересаева).*

Почти сто лет назад Томас А. Бекер в одной из статей написал про поэта-моралиста Эсхила следующие слова: «Справедливость, порок и проклятие предков исподволь предстают перед нами как персонажи его драмы. <...> Герои, сражающиеся у семи ворот Фив, неподражаемая фигура Клитемнестры, Персия и Эллада, запертые в мрачных объятиях смертельной схватки войны, колоссальны в величии их представления» [Becker 1922: 423]. Бекер называет Эсхила автором, который сразу же погружает в действие, начиная свои трагедии с привлекающей зрителя сцены. Трагедия «Агамемнон» начинается именно с такой сцены: дозорный видит условный сигнал, означающий, что Троя пала и, вероятно, Агамемнон скоро возвратится в Аргос вместе со своей армией. Дозорный видит последний из цепочки восьми сигнальных костров, которая шла от Трои к Аргосу. Эсхил уделил настолько много внимания этому типу военной коммуникации (Aesch. Ag. 293–323/281–311)², что это привлекло внимание исследователей³. В рамках данной статьи мы укажем на ещё одну систему сигнальных огней, которая «зажигается» внутри текста и является не драматической, а педагогической инновацией Эсхила.

Традиционно считается, что трагедия Эсхила «Агамемнон» описывает события, которые произошли после того, как перед Агамемноном возникла моральная дилемма, и он был вынужден заключить сделку с богами, обменяв жизнь дочери на победу над Троей. Мы постараемся показать, что перед всеми главными героями трагедии – Агамемноном, Кассандрой и Клитемнестрой – некогда стоял выбор между добродетелью и победой, затрагивающий их детей⁴. Результаты этого выбора и определили ход событий, произошедших после возвращения Агамемнона в Аргос. Некогда выбрав в пользу победы (в раз-

² Здесь и далее приводится двойная разбивка текста: первая по русскому переводу (Эсхил. Агамемнон / пер. С. Апта // Эсхил. Трагедии. Москва: Художественная литература, 1971. С.217–274.), а вторая – по греческому оригиналу (Aeschylus. Aeschylus, with an English translation by Herbert Weir Smyth, Ph. D. in two volumes. 2. Agamemnon. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1926).

³ Оддон Лонго считает, что в реальности такая система визуальной коммуникации была невозможна, поскольку требовала политически однородной территории и централизованной власти, которой не было в Греции в 458 г. до н.э. По его мнению, Эсхил и афиняне просто знали о существовании такой системы на примере Персии [Longo 1976: 134; Longo 1981: 100]. Однако ряд других авторов, напротив, уверены, что в этот период в самой Аттике и прилегающих территориях были распространены послания через пламя или дым костров [Можайский 2007: 101]. Хотя Эсхил и не описывает реального исторического события, этот фрагмент трагедии демонстрирует технику сигналов, которые его соотечественники хорошо знали и успешно применяли [Ober 1985: 197].

⁴ Удивление читателя относительно того, что у Кассандры были дети, справедливо, и далее мы попытаемся аргументированно показать, на что опираемся, делая такой вывод.

ных пониманиях этого слова для каждого из героев), Агамемнон, Кассандра и Клитемнестра образуют сложный «родительский треугольник». Эсхил три раза включает в текст упоминание об огне, имеющем непосредственное отношение к одному из главных героев, создавая из них своеобразную цепочку, которая до сих пор осталась незамеченной исследователями. Каждый из этих трёх огней позволяет Эсхилу «высветить» особенности отношений между Агамемноном, Кассандрой и Клитемнестрой, относя их то к победителям, то к побежденным. Рефрен хора – «Лейся, печальный напев, но благу да будет победа!» (ἀΐλιον ἀΐλιον εἶπέ, τὸ δ' εὔ νικᾶτω) (Aesch. Ag. 120; 141; 169/121; 139; 159) – отражает несбыточные надежды, поскольку победа блага для героев не так важна, как личная победа. Анализ текста трагедии Эсхила будет дополнен анализом объектов материальной культуры, на которых присутствуют его герои и которые позволяют увидеть особенности поэтической версии о завершении десятилетнего троянского похода.

Добродетель победителей и побежденных: огонь алтарей и сны наяву Клитемнестры.

Ждать сигнала – пламени костра – дозорному «велела женщина с неженскими надеждами, с душой мужской» (Aesch. Ag. 10-1), то есть царица. Дозорный одновременно рад и опечален тем, что Агамемнон скоро вернётся: есть что-то, что скрывает дом, который ему пришлось покинуть, на десять лет уйдя в поход на Троию. Такое начало трагедии Эсхила является модернизированным фрагментом из «Одиссеи» Гомера, который вынесен в эпитафию, и где страж не предан Агамемнону, а подкуплен Эгисфом. Дальнейшее развитие событий тоже идёт не по Гомеру, который сообщает, что Эгисф вероломно убил Агамемнона, а их армии сошлись в таком бою, что никого из воинов не осталось в живых. У Эсхила преступление задумывает Клитемнестра, а Эгисф оказывается на вторых ролях.

О. Ческа считает, что сигналы костров позволяют Эсхилу в самом начале трагедии поставить вопрос о надёжности того или иного источника информации или знания, которые могут быть как устными сообщениями (пророчества, слухи, разговоры и т.д.), так и появляться в форме снов. Эсхилу, как и Гомеру, интересен тот или иной способ общения между богами и людьми, с помощью которого «смертные получают знания или получают понимание прошлого, настоящего и будущего» [Cesca 2017: 29]. На наш взгляд, связь Трои и Аргоса через сигналы костров необходима Эсхилу, чтобы метафорически указать на важность вовремя увидеть яркий сигнал, чтобы принять важное решение. Последний из восьми военных костров «зажигает» ещё одну цепочку, которая состоит из трёх огней, и которая отражает особенности принятия решения не в военное, а в мирное время. Обратимся к каждому из них в том порядке, в котором они появляются в тексте.

После сообщения дозорного о сигнальном костре предводитель хора коротко сообщает о сути конфликта, из-за которого была развязана десятилетняя война с Троей. Он неоднократно обращается к Клитемнестре за разъяснением того, что вдруг изменилось и почему в городе начались массовые жертвоприношения: «Клитемнестра, ответь, / Что случилось, какую узнала ты весть <...> Объясни, Расскажи, госпожа, почему... <...> О, царица, скажи нам, что можно сказать / И что должно сказать...» (Aesch. Ag. 83-5; 90; 97-8). Открытым остаётся вопрос, присутствует ли в этот момент Клитемнестра на сцене или

появляется сразу после, начиная диалог с хором? Е. Пул считает, что её молчаливое присутствие на сцене не имело бы никакого драматического значения, если бы она бездействовала или только осуществляла жертвоприношения, как это предполагалось некоторыми исследователями [Pool 1983: 71–116]. Вероятно, невидимая нами Клитемнестра не отвлекала, а усиливала драматический посыл, с которым хор вопрошал об изменениях во дворце и городе, светящемся «огнем алтарей» (ἐκ θυσίων – от горящих жертвоприношений) (Aesch. Ag. 101). Так или иначе, огни сигнальных костров «зажигают» огонь алтарей, и инициирует это Клитемнестра. И этот огонь является первым из тех, которые мы детально рассмотрим.

Когда Клитемнестра узнает о возвращении Агамемнона от дозорного и сообщает об этом хору, его предводитель интересуется, надежно ли известие, не слухом или сновидением оно является. На что Клитемнестра отвечает, что хор говорит не с доверчивым ребенком, а с той, кто уверена в своих словах. В этом диалоге Клитемнестры и хора Эсхил обостряет противоречие между «фактическим, ясным знанием, которое приходит днем, и знанием, которое исходит от ночи, загадочным, но потенциально более глубоким» [Catenaccio 2011: 205]. Клитемнестра говорит, что ее дозорный увидел пламя последнего костра из цепочки восьми костров, зажженных от Трои до Аргоса: «Огонь огню, костер костру известие / Передавал...» (φрукτὸς δὲ φрукτὸν δεῦρ' ἀπ' ἀγγάρου πύρρὸς ἔπεμπεν) (Aesch. Ag. 294–5/282–3).

У Эсхила Агамемнон не появляется неожиданно, целуя родную землю после кораблекрушения, а кто-то по приказу Агамемнона или, вероятно, он сам запускает огненную цепочку, которая, в итоге, рассматривается в Аргосе как достоверное знание о том, что Троя пала. В отличие от Гомера, между знанием о возвращении Агамемнона и его смертью проходит больше времени, что позволяет Клитемнестре и Эгисфу разработать план убийства, не превращая его реализацию в еще один бой для сопровождавших царя воинов. Кроме того, Эсхилу важно, что своеобразные «часы», отсчитывающие время до появления Агамемнона, «запущены» Клитемнестрой, а не Эгисфом, и «расположены» на крыше дворца, где находится ее дозорный.

Сообщив хору, о том как была передана весть о взятии Трои, Клитемнестра многозначительно называет систему сигнальных костров «соревнованием факельным» (τοιοῖδε τοῖ μοι λαμπηφόρων νόμοι, ἄλλος παρ' ἄλλου διαδοχαῖς πληρούμενοι: νικᾷ δ' ὁ πρῶτος καὶ τελευταῖος δραμών) (Aesch. Ag. 324/312–4), где победа принадлежит тому факелоносцу, кто бежал и первым и последним. Вероятно, Клитемнестра намекает на то, что посредники не имеют для нее значения: цепь костров – это, прежде всего, прямая коммуникация между мужем и женой; коммуникация, в которой победитель не только Агамемнон, но и Клитемнестра. Образно выражаясь, его военная победа померкнет, когда придет время ее победы над ним. У Эсхила Агамемнон передал Клитемнестре не столько сигнал о победе, сколько некую эстафету победы, которую она не упустит. А. Карсон косвенно указывает на это, когда называет Клитемнестру «мастером технологий»: «Она воспроизводит эстафету [сигнальных огней – В. П., А. М.] на языке, настолько блестящем и агрессивном, что похожа на завоевателя, называя части мира, которыми она владеет» [Carson 2009: 3]. И это «владение» она, в том числе, празднует, зажигая огни алтарей, которые посвящает не столько Агамемнону, сколько себе.

У Клитемнестры мышление военного стратега, способного оценить расстановку сил перед боем и грамотно начать к нему подготовку, используя знание «слабых мест» противника. Неслучайно сразу же после констатации взятия Трои, Клитемнестра говорит хору о том, эта победа не станет поражением (οὐ τᾶν ἐλόντες αὖθις ἀνθαλοῖεν ἄν – захватчики не станут захваченными в свою очередь) (Aesch. Ag. 350/340), только если ахейцы поведут себя благочестиво. Если же войско Агамемнона начнет разбой и не будет чтить святыни, то боги прогневаются и, возможно, кораблям архейцев (а значит и их предводителю) не удастся преодолеть путь до дома. Клитемнестра описывает Троию так, «как будто она физически приближается к городу и воспринимает (как, если бы это было возможно) его звуки» вплоть до различения голосов победителей и голосов побежденных [Nooter 2017: 135]. Здесь и в других частях трагедии Клитемнестра умышленно помещает себя в пространство, где Агамемнон совершил то или иное преступление (против Ифигении или Трои), словно желая понять психологию преступника, обладающего властью.

Речи Клитемнестры, как и в дальнейшем речи Кассандры⁵, не только нарушают привычное течение времени и восприятие пространства, но и стирают контраст между победителями и побеждёнными. Клитемнестра говорит о Трое как о городе, который находится в хаосе, где с обеих сторон «ряд и строй забыты и потеряны» (τάσσει, πρὸς οὐδὲν ἐν μέρει τεκμήριον, ἀλλ' ὡς ἕκαστος ἔσπασεν τύχης πάλον) (Aesch. Ag.343/332-3). Знание о взятии Трои переходит в знание о взявших Троию: Клитемнестра не питает иллюзий относительно нравственного облика Агамемнона и его соратников; она вполне допускает, что они могут повести себя безобразно, и тогда крики победителей и побежденных сольются. Рассказ об этом несколько похож на сон наяву⁶, который завершается тем, что Клитемнестра желает удачи делу. Хор не видит двусмысленности в ее словах, считая, что она хочет удачи именно Агамемнону. Поэтому первый эпизодий завершается характеристикой Клитемнестры, почти повторяющей слова дозорного, с которых начиналась трагедия: «Как умный муж, о, женщина, ты речь ведешь...» (γύναϊ, κατ' ἄνδρα σῶφρον' εὐφρόνως λέγεις) (Aesch. Ag. 362/351). Позже хор узнаёт, что «худшие страхи (или лучшие надежды) Клитемнестры оправдались» [Reeve 2009: 222], и боги гневаются на победителей. Обращаясь к хору, Клитемнестра намекает на наличие скрытого плана действий⁷ и сил на его реализацию.

⁵ Несмотря на то, что Кассандра пророчествует и наставляет, а Клитемнестра предполагает и намекает, эти две героини являются у Эсхила чем-то напоминающим сообщающиеся сосуды: их речи плавно «дают» друг на друга и создают «колебания уровня», что заставляет других героев пересматривать правила принятия того или иного знания.

⁶ Если вспомнить, насколько точен будет сон Клитемнестры об Оресте в следующей части «Орестеи», то можно предположить, что в «Агамемноне» Эсхил подготавливает зрителя к принятию информации из сна или информации, похожей на сон. Окружающие царицы сначала ставят сны в один ряд со слухами, отрицая то, что сны, несмотря на всю неоднозначность, «могут предсказать будущие события, передавать божественные наставления или отражать реальность» [Cesca 2017: 39]. В «Агамемноне» Клитемнестра несколько раз заявляет, что не верит снам, когда ими называют недостаточно проверенную информацию. Во второй части трилогии ситуация выходит из-под ее контроля, и Клитемнестра предстает как мучимая ночными кошмарами, которые хочет, но не может разгадать.

⁷ То, что это будет большой план подтверждается тем, что Клитемнестра – единственный персонаж, который появляется во всех трех частях «Орестеи», реализуя разные части этого плана.

Показательно, что Эсхилу нужны костры, чтобы передать сообщение о взятии Трои; весть же о возвращении Агамемнона передается через вестника, что является традиционным для жанра трагедии. Информация от вестника всегда рассматривается как достоверная, чего нельзя сказать о любой другой. Сигнальные костры, упомянутые Эсхилом в начале трагедии, вероятно, создают некий цепной эффект необходимости постоянно проверять ту или иную информацию. Когда предводитель хора сообщает одному из аргосских старцев о сигнальной системе костров, тот отвечает, что только доверчивый или глупый человек может поверить огням (Aesch. Ag. 485-8/479-482). Все, что не является словестным выражением информации, рассматривается старцем как ложная надежда, приходящая из сновидения и равная по статусу слухам, которые распускают женщины. Поскольку Клитемнестру трудно заподозрить в неразумности и женской доверчивости (ее уже несколько раз называли по-мужски мудрой), остается предполагать, что отношение царицы к кострам – это проявление желания контролировать любую поступающую во дворец информацию и наделять или не наделять ее статусом «достоверное знание».

Хор пока не понимает этого, радостно встречая вестника словами: «Теперь не дым, не пламя бессловесное / Лесистых круч, а внятная людская речь / Нас укрепит в великой нашей радости...» (Aesch. Ag. 501-3/490-500). Вестник сначала обращается к Аполлону с просьбой снова стать для аргосцев защитником и спасителем (Aesch. Ag. 517-8/513), поскольку они уже достаточно пролили крови на поле боя. Затем вестник подтверждает то, что костры «поведали правду», и Аргос должен готовиться ко встрече Агамемнона, сравнявшего Троию с землей⁸. Помимо прочего, вестник выражает надежду на то, что победа Агамемнона станет началом новых отношений аргосцев с богами – в особенности, с Аполлоном и Зевсом. Ему кажется, что «воинство аргосское» одержало заслуженную победу и вправе, почтив богов, гордо произнести слова: «И пусть потомки почитают город наш / И полководцев наших...» (Aesch. Ag. 585-6/580-1). Вестник и хор выслушивают ответную речь Клитемнестры, которую предводитель хора называет наставлением (αὐτῆ μὲν οὕτως εἶπε μανθάνοντί σοι) (Aesch. Ag. 620/615). Клитемнестра подчеркивает, что не зря зажгла огонь алтарей, порадовав город вестью о возвращении Агамемнона раньше, чем это сделал вестник. Этим она утверждает себя не только как мудрую царицу, но и как наставницу народа.

Добродетель победителей и побежденных: ковры и огонь домашнего очага Агамемнона.

Хор принял эстафету наставлений от Клитемнестры и встречает Агамемнона наставительной речью. Ее суть сводится к тому, что деяния уходящего в поход Агамемнона не нравились согражданам, которые даже подозревали в нем «неумелого правителя» и оплакивали ведомых им на верную смерть воинов. Вернувшийся с победой Агамемнон заслуживает благодарности и почитания, но не лести; отличить одно от другого, как кажется хору, мудрый правитель будет в состоянии. Хор намекает на то, что никто не забыл об убийстве

⁸ Второй раз важная информация приходит во дворец не напрямую к Клитемнестре, а через посредников – увидевшего костры дозорного или встретившего вестника хора. Оба источника получения этой информации оказываются достоверными, дополняют друг друга.

Ифигении, которое Агамемнон совершил перед военным походом и которое несколько мягче оценивается после его победного возвращения. Агамемнон отвечает, что смертные должны вечно благодарить богов за то, что теперь лишь дым укажет на место, где была Троя. Только после благодарности богам он говорит, что будет отвечать хору. Выразив согласие относительно опасности лживой радости по поводу его победы, Агамемнон намекает, что хору не нужно его поучать, жизнь уже достаточно научила его. Завершая свою речь, Агамемнон говорит, что он намерен в скором времени взяться за дела города и, если что-то в нем идет не так, он жестко решит это. Теперь же он хочет проследовать к домашнему очагу, что является очередной огненной метафорой, которую использует Эсхил.

Однако путь Агамемнона к *домашнему очагу* (δῶμος ἐφέστιος) (Aesch. Ag. 842/851) – второму огню в интересующей нас цепочке – будет не так прост, как ему кажется. Еще раз обратимся к его речи к хору. Намек хора на убийство Ифигении не остается незамеченным Агамемноном. Традиционно, это деяние рассматривается как результат моральной дилеммы, которая возникла перед Агамемноном из-за противоречивых требований Зевса и Артемиды. Хор уже ранее дал этому оценку, указав, что Агамемнон смирился с судьбой (Aesch. Ag. 197/187), то есть сделал то, что нужно было сделать. Все это неизбежно вызывает целый ряд вопросов: почему Агамемнон не страдает так, как, например, Креонт, когда ему дают пророчество о том, что ценой победы будет жизнь его сына? почему он, как тот же Креонт, не ищет путей спасения своего ребенка? почему не ведает робости перед убийством и отличается дерзостью после него (Aesch. Ag. 231-3/220-4)?

Поиск ответов на эти вопросы может привести к тому, что никакой моральной дилеммы не существовало: убийство Ифигении – это «ошибка в добродетели» [Reeve 2009: 224], обусловленная алчностью. Ошибка, после которой легче всего произнести фразу: «Нелегко судьбе не покориться...» (βαρεῖα μὲν κῆρ τὸ μὴ πιθέσθαι, βαρεῖα δ', εἰ τέκνον δαΐξω – тяжело року не подчиниться и тяжело, если я должен убить моего ребенка) (Aesch. Ag. 216/206)⁹. Дальнейшие события показывают, что Агамемнон своеобразно покоряется судьбе: он искупает один проступок перед богами смертью Ифигении, чтобы совершить несколько других во время похода на Трою. Он не допускает или не хочет допускать мысли, что боги помогают ему в том, что заведомо неправильно. Представить Агамемнона человеком, который принимает противоречащее его желаниям решение только под сильным внешним нажимом, мешает его поведение в диалоге с Клитемнестрой, которая достаточно легко склоняет его к противоположному действию. Это позволяет предположить, что Агамемнон всегда принимает только те решения, которые ему выгодны, выставляя это страхом перед богами или слабостью перед желаниями близких. Не следует сбрасывать со счетов, что Агамемнон – один из представителей дома Атрея, где жестокость всегда пытались чем-то оправдать. Молодые годы Агамемнона прошли среди людей, которые воспитывали не самым лучшим примером, а потому ему остается только одно – воспитываться через страдание.

⁹ Греческое слово «κῆρ» – в общем смысле «рок», «смерть» (особенно когда смерть насильственная) и неслучайно оно может обозначать богиню смерти – Керу [Liddel, Scott 1996, 948], которая покарает, если ей не подчиниться, как следует из данного фрагмента Эсхила. В этом смысле хор пытается оправдать выбор Агамемнона.

Если максимально упростить речь Агамемнона, то он говорит хору: «Все произошло как решили боги, я лишь вовремя принял нужные решения, что и впредь собираюсь делать». Между «так было» и «так будет» в речи Агамемнона помещено воспоминание об Одиссее, который «хоть не своею волею пошел в поход, был верен» царю (Aesch. Ag. 832-3/841-2). Это может как указывать на недостаточную способность Агамемнона разбираться в окружающих его людях [Ceri Stephens 1971: 358-361], так и на излишнюю веру царя в его способность превратить их в союзников. Времени, которое было у Клитемнестры между огнями сигнальных и жертвенных костров, оказалось достаточным для продумывания деталей убийства Агамемнона, которому предстоит короткий путь от колесницы к пламени очага. Ему не хватает времени, чтобы осмыслить, кто друг, а кто враг. План Клитемнестры по захвату времени в пространстве дворца оказался столь же успешным, сколько план Агамемнона по захвату Трои.

Ключевым моментом реализации этого плана является пышно обставленная встреча Агамемнона перед дворцом. Речь, с которой Клитемнестра встречает мужа можно назвать еще одним сном наяву, куда она осторожно помещает информацию об Оресте, который передан на воспитание Строфию (Aesch. Ag. 870-2/879-82). Чтобы Агамемнон ничего не заподозрил, Клитемнестра называет эту меру вынужденной: в случае народного волнения их сын мог стать жертвой. В этом диалоге с Агамемноном, как и во всех диалогах с хором, она в очередной раз «раскрывает каждое прошлое событие, которое хор вскоре забудет, и каждое предзнаменование на будущее, которое хор вскоре проигнорирует» [Catenaccio 2011: 209]. В этом Клитемнестра близка к Кассандре, которой хор тоже согласен верить, но только в том, во что ему хочется верить.

Агамемнон сопротивляется желанию Клитемнестры, но, все же, уступает ей и сходит с колесницы на ковры. Сначала она убеждает его, что царь не должен бояться осуждения горожан и следует явить им свою победу во всей красе. Эти аргументы на Агамемнона не действуют, и тогда Клитемнестра переходит от «общественного» к «личному». Она говорит, что счастливый человек не только позволяет победить себя в споре, но и видит в этом еще одну победу для себя. Услышав это, Агамемнон велит разуть его и вступает на ковры¹⁰. Агамемнон в этот момент обезоружен Клитемнестрой, даже если ему кажется, что это не так, и он лишь просто готов к отправлению религиозного ритуала, требующего снятия обуви. Однако смысл имело бы то, если бы он пошел к святыням босиком по земле: в создавшейся же ситуации Агамемнон не признает, а отрицает свою смертность, демонстрируя желание разрушить дорогую ткань в Аргосе, как некогда разрушал многое в Трое. Хождение же босиком по коврам демонстрирует заботу о богатстве, а не о благочестии.

¹⁰ Д. Левин считает, что Эсхил здесь обращается к символам обутой и необутой ног в контексте силы и слабости, властного доминирования и подчинения, уважения и попирания святынь [Levine 2015: 253-280]. Когда в начале трагедии дается краткая характеристика положения дел в Аргосе и Трое, хор аргосских старцев говорит о себе, что их не взяли в поход, потому что они уже обуза в бою, слабы как дети и ходят, опираясь на посох (Aesch. Ag. 72-75). С хором ярко контрастирует Агамемнон, который, как кажется, настолько твердо стоит на ногах, что не нуждается ни в какой поддержке. Хор стариков не хочет быть полностью похожими на детей, постоянно проверяя всю поступающую информацию, чтобы не обмануться как дети. Агамемнон же, пренебрегает этим, считая, что он сравнял Трои с землей, а значит никто не может его обмануть. Снимая обувь и вступая на ковры Агамемнон становится беззащитным и идет к своей смерти, ведомый чувством, похожим на детскую наивность.

Задолго до появления во дворце Агамемнона и его дилеммы о необходимости вступить на ковры, хор беспокоится о судьбах тех, кто попирает правосудие: «Никаким изобильем / Не откупится смертный, / Если правду великую / Попирает ногами» (Aesch. Ag. 392-5). Если бы не присутствие Кассандры, то вполне можно было бы согласиться с выводом о том, что сцена с коврами нужна исключительно для того, чтобы Клитемнестра могла показать, почему Агамемнон заслуживает смерти. Но сказать про Агамемнона и Кассандру «он плохой и заслужил все это, а ей просто не повезло», было бы слишком просто для Эсхила. В его трагедии на ковры после Агамемнона неизбежно должна вступить и Кассандра. Хор предлагает ей выйти из колесницы и пойти во дворец, то есть повторить путь Агамемнона – путь к смерти¹¹. Зрители Эсхила знают, что обречены оба, поэтому разница поведения (если она существовала) Агамемнона и Кассандры, кажется, уже не имеет значения.

По нашему мнению, Эсхил выстраивает более сложную аналогию, касающуюся поведенческих стратегий. Ему важно показать путь по коврам как жизненный путь, в ходе которого каждый сам принимает решения и несет за них ответственность. Принуждение кого-то к какому-то шагу (в паре смертный-смертный или смертный-бессмертный) не снимает ответственности на каждом этапе жизненного пути. А потому у Эсхила верное или неверное поведение относительно вступления на ковры должно рассматриваться как нечто большее, чем решение Агамемнона-победителя. В этом эпизоде, который получил название «ковровая сцена» («carpet scene» в англоязычной литературе), Клитемнестра неслучайно говорит, что Агамемнон прошел большой путь и заслужил то, что заслужил: «Остальное все / Устроят боги...» (Aesch. Ag. 904/913). Путь Агамемнона по коврам – это не путь из Трои в Аргос, в начале которого он не пощадил свою дочь, а в конце не пощадили его самого. Метафоричное наставление Эсхила в «ковровой сцене» многоаспектно и связано со вторым огнем – домашним очагом, к которому так стремится Агамемнон. Это наставление в равной мере касается как Агамемнона, так и Кассандры, на чем мы подробно остановимся ниже.

Добродетель победителей и побежденных: невидимый Аполлон и огонь пророчеств Кассандры.

Традиционно, Кассандру рассматривают как вторую Ифигению – такую же несчастную жертву, которой пришлось стать частью «мужской игры» и умереть [Mitchell-Boyask 2006: 269-297]. Д. Ковакс, задавшись вопросом о том, какую версию мифа об Аполлоне и Кассандре использует Эсхил, делает целый ряд интересных выводов. По его мнению, версия Эсхила «мифически аномальна», и в диалоге с хором Кассандра предстает не просто как девушка, пострадавшая от страсти Аполлона [Kovacs 1987: 326]. Интересующий нас фрагмент диалога Кассандры с хором начинается с ее утверждения о том, что ей стыдно говорить о домогательствах со стороны Аполлона. Хор спрашивает, вступила

¹¹ Мы не знаем, в обуви или без неё Кассандра вступает на ковры, но, вероятно, она делает что-то, что отличает ее от растоптавшего Троию Агамемнона. Однако, это «что-то» не слишком сильно контрастирует с действиями Агамемнона (иначе это нашло бы отражение в тексте) и является не слишком заметным проявлением «той небольшой силы, которой она все еще обладает» [Levine 2015: 262].

ли Кассандра в союз с Аполлоном, от которого потенциально могли быть дети (ἦ καὶ τέκνων εἰς ἔργον ἦλθετον νόμῳ) (Aesch. Ag. 1207, русский перевод не передает данный смысл Aesch. Ag. 1205). Кассандра отвечает загадочной фразой: «Пообещав, я обманула Локсия» (Aesch. Ag. 1206/1208). Хор уточняет, владела ли Кассандра в этот момент пророческим даром. Она отвечает, что да, но потом Аполлон наказал ее тем, что никто не верил в ее пророчества. Это пояснение еще больше запутывает дело, поскольку подробности «сделки» Кассандры с Аполлоном хорошо известны: бог обещал наградить ее пророческим даром в обмен на ее благосклонность. Из речей Кассандры получается, что существует как минимум два варианта развития событий: 1) Кассандра не уступает Аполлону, получает пророческий дар хитростью, а потом несет заслуженное наказание от бога за обман; 2) Кассандра уступает Аполлону, получает пророческий дар, а потом несет наказание за что-то. В первом случае Кассандра получает желаемое хитростью, а во втором – через сделку с богом. Для Д. Ковакса второй вариант более вероятен: приводя целый ряд аргументов, он предполагает, что Кассандра была вынуждена вступить в связь с Аполлоном (и это то, чего не избежало множество смертных женщин), получила в награду провидческий дар, но потом каким-то образом расстроила его ожидания и была наказана. Она могла быть уличена в неверности или, что кажется Д. Коваксу более вероятным, избавилась от ребенка от Аполлона¹², а значит «тема детей как жертв династической роскоши и амбиций, особенно жертвы Ифигении и убийства детей Фиеста, получает еще одно подтверждение» [Kovacs 1987: 334].

Неслучайно хор выражает моральное осуждение ее поступку, как будто считая наказание Аполлона справедливым. Этот фрагмент интересен нам тем, что «аномальная версия» мифа позволяет Эсхилу показать Кассандру не столько жертвой, а сколько палачом; не второй Ифигенией, а вторым Агамемноном. Ее победа над Аполлоном может сравниваться с его победой над Троей и также оцениваться с учетом убийства своего ребенка в ходе сделки с богом. Соглашаясь с аргументами Д. Ковакса дополним их еще одним. У Эсхила между Агамемноном и Кассандрой наблюдается бóльшая близость, на которую со злостью указывает Клитемнестра (Aesch. Ag. 1441-7/1439-47) и которой нет, например, в трагедии Сенеки. Эта близость может рассматриваться как близость людей, совершивших одно и то же злодеяние и потому глубоко понимающих мотивы друг друга¹³. Вероятно, эта версия мифа необходима Эсхилу, чтобы через Кассандру продолжить линию противостояния Агамемнона и Аполлона и усилить тему разрушения института брака в доме Атрея, где имел место обман, связанный с убийством детей (и неверностью).

Так или иначе, эта версия мифа позволяет Эсхилу особым образом показать Агамемнона-победителя, появившегося в Аргосе вместе с Кассандрой – не-

¹² Добавим, что и неверность Кассандры могла быть темой, органично лежащей в контекст повествования о доме Атрея. Однако, «детская тема», все же, проявляется в речах Кассандры четче. Для нее дом Атрея – это, прежде всего, место, где было совершено преступление против детей.

¹³ Вероятно, Эсхил хочет показать близость жизненного пути Агамемнона и Кассандры сразу после «ковровой сцены» и до разговора Кассандры с хором об Аполлоне. Агамемнон и Кассандра поочередно вступают на ковры и идут во дворец. Это единый путь для двоих, некогда совершивших преступление против детей и получивших за него смертельное наказание в одно и то же время, в одном и том же месте и от рук одних и тех же людей.

замужней молодой девушкой, какой была Ифигения. Это сходство порождает простой вывод: Кассандра стала жертвой Клитемнестры почти также, как Ифигения стала жертвой Агамемнона. Этот вывод не дает нам оценить силу надежденной божественном даром Кассандры и увидеть разницу в характерах этих девушек. Эсхил создает контраст, напоминая о тяжелом молчании Ифигении перед смертью (Aesch. Ag. 248-50/238-40) и демонстрируя пламенные речи Кассандры, которые она произносит незадолго до смерти. Общим является то, что Ифигения не разговаривает со своим убийцей Агамемноном, а Кассандра – с Клитемнестрой. Выражаясь языком М. Фуко, тот контроль над дискурсом и временем в пространстве дворца, который удалось установить Клитемнестре, разрушается с появлением Кассандры, аргументированно устанавливающей свой хронотоп. Сходство Кассандры и Ифигении обманчиво, но обоснованно общей линией событий: «Память хора такова, что он ушел с Ифигенией и вернулся с Кассандрой» [Mitchell-Boyask 2006: 282]. Кассандру сначала воспринимают как замену Ифигении, потому что она также молода и молчалива.

Однако молчание быстро сменяется стенаниями. Р. Митчелл-Бойаск считает, что Кассандра меняется, потому что видит статую Аполлона или какой-то иной символизирующий его объект, и это является «частью визуальной грамматики Эсхила» [Mitchell-Boyask 2006: 287]. Хор, кажется, понимает, почему Кассандра обращается не к нему, а к Аполлону и даже наставляет ее не обращаться к богу с плачем (οὐ γάρ τοιοῦτος ὄσπε θρηνητοῦ τυχεῖν) (Aesch. Ag. 1059/1075). В обращениях Кассандры к Аполлону есть следующая фраза: «Куда меня завел ты, к чьим стенам привел...» (Aesch. Ag. 1071/1086-7). Кассандра, вероятно, хочет подчеркнуть, что попасть в дом Атрея для нее означает смерть не в статусе пленницы смертного, а в статусе обманщицы бога по «детскому вопросу». Это понимание, вероятно, объясняет ее нежелание разговаривать с Клитемнестрой: для Кассандры царица лишь орудие в руках Аполлона, который привел ее к смерти именно в этот дом. На наш взгляд, не следует рассматривать молчание как идеальное средство защиты для Кассандры, которая просто не может победить Клитемнестру [Carson 2009: 3]. У Кассандры более серьезный противник – Аполлон – и именно это она молча осознает.

Эсхил объединяет в Кассандре два образа – пророчицы и невесты (сначала Аполлона, а затем Агамемнона) и представляет ее как фигуру, которую неправильно восприняли другие герои: сначала в ней не видят за невестой пророчицу, а потому не верят ей, а затем – за пророчицей невесту, а потому не понимают насколько сложными являются отношения в треугольнике Агамемнон-Кассандра-Клитемнестра. Если предположить, что Клитемнестра и Агамемнон знают или догадываются о причине конфликта между Аполлоном и Кассандрой, то ими движет целый комплекс мотивов. Клитемнестра убивает Кассандру не из ревности или страха за власть; царица видит в ней второго Агамемнона – человека, который совершил преступление, равное убийству Ифигении. Агамемнон же приводит в дом именно Кассандру, образовав союз с той, для кого такое преступление является оправданным, когда дело идет о противостоянии смертного и бессмертного. Если мы отказываемся от версии про Кассандру и Аполлона, то Клитемнестра у Эсхила является вторым Агамемноном, убивая незамужнюю девушку Кассандру-Ифигению, а Агамемнон предстает как правитель, чья мужская победа оказалась помещенной между двумя женскими смертями.

Эсхил выстраивает пророческие речи Кассандры таким образом, что время и пространство дворца деформируются: границы между прошлым, настоящим и будущим стираются, и в Аргосе проявляются черты Трои. Предсказания Кассандры можно назвать еще одним женским сном наяву, который по масштабу превосходит тот, который был ранее явлен Клитемнестрой. Рискнем предположить, что не Клитемнестра убивает Кассандру¹⁴, а Кассандра разрешает Клитемнестре себя убить, поскольку видит в ней исполнителя воли Аполлона.

Они обе знают что-то, в чем им с трудом приходится убеждать собеседников¹⁵, и обе являются женщинами с мужским характером. Обнаружив эту черту в Кассандре, хор снова начинает бояться, что его обманут как ребенка. Слушая пророчества Кассандры, хор сначала говорит, что ее поймет и младенец (Aesch. Ag. 1162-3), а потом начинает путаться. Положение усугубляет сама Кассандра, иронизируя и общаясь с предводителем хора именно как с несмышленным ребенком:

Кассандра: Видать, и впрямь не понял ты пророчества.

Предводитель хора: Да, я не понял, кто убьет и как убьет.

Кассандра: Я слишком ясно говорю, по-гречески.

Предводитель хора: И Пифия – по-гречески. Да как понять?

(Aesch. Ag. 1251-4/1252-5)

Хор утверждает, что будет верить пророчествам Кассандры (Aesch. Ag. 1212/1213), но делает это наполовину: информацию о ее предстоящей смерти хор принимает, а информацию об убийстве Агамемнона воспринимает, скорее, как сновидение. Когда Кассандра прямо говорит – «Так знай: ты смерть увидишь Агамемнона» (Aesch. Ag. 1245/1246) – хор отвечает ей странной фразой, что неизбежного не отвратить, но лучше пусть оно, как сновидение, не сбудется. Когда Кассандра завершает пророческую речь, хор утешает ее, что в страдании есть отвага и умирать можно и со славою. Все это относится именно к смерти Кассандры, поскольку хор гонит от себя мысли о смерти Агамемнона. Позиция, на которой ранее стоял хор – верить только в то, что подтверждено словами – претерпевает трансформацию. Речам Кассандры, как ранее сигнальным кострам, отказано в правдивости и, чтобы подчеркнуть это, Эсхил начинает ее пророческую речь с упоминания о пламени (παπαῖ, οἶον τὸ πῦρ: ἐπέρχεται δὲ μοί) (Aesch. Ag. 1255/1256). Пророческий экстаз наступает и окружает ее как огонь – третий из рассмотренных нами – в котором она видит Аполлона как бога, который привел ее в этот дом, то есть к смерти.

¹⁴ «Смерть Кассандры ознаменовывает трагический тупик, поскольку обладание (или не обладание) информацией больше не является свидетельством успеха или безопасности» [Cescs 2017: 46]. О. Ческа считает, что Клитемнестра превращается из не верящей сном в верящую после того, как реализуется ее план мести; на наш взгляд, это происходит не из-за Агамемнона, а из-за Кассандры. Именно смерть Кассандры является уроком для Клитемнестры, которая с самого начала трагедии стремилась к обладанию информацией именно во имя успеха и безопасности.

¹⁵ Снова используя терминологические координаты М. Фуко, отметим, что Эсхил делает Кассандру и Клитемнестру особыми субъектами трагического дискурса: обе героини мастерски вовлекают героев в свою игру слов, ставя их в тупик множеством возможных интерпретаций. Сеть, которую набрасывают на Агамемнона перед убийством, является не только физическим объектом, но и метафорой языковой игры, опасность которой оказывается недооцененной.

Даже когда хор слышит крики царя, это не является для него достаточным доказательством убийства Агамемнона: «Наверно, злодеянье совершенно...» (Aesch. Ag. 1345/1346). С одной стороны, хор и его предводитель впадают в детскую нерешительность и не врываются во дворец, где, вероятно, произошло нападение на царя, а с другой – готовы биться с Эгисфом, когда об убийстве заявляют официально. Поясняя свою позицию, хор говорит: «Сначала б разузнать, а уж потом – шуметь. / Ведь знание и догадка – вещи разные» (Aesch. Ag. 1367-8/1368-9). Сначала Клитемнестра (Aesch. Ag. 1425), а потом Эгисф (Aesch. Ag.1620/1619) угрожают хору, что научат его уму-разуму, несмотря на возраст. В диалоге с Клитемнестрой хор, приняв эстафету наставлений, говорит, что город проклинает ее и хочет изгнать (Aesch. Ag.1409-11). Клитемнестра спокойно отвечает, что она лишь расплатилась с мужем за «детскую кровь» (то есть, за Ифигению), и никто не сможет ей ничего сделать, пока домашней очаг блюдет Эгисф (Aesch. Ag. 1437/1436). Это замечание интересно тем, что очаг, к которому так рвался Агамемнон, ассоциируется Клитемнестрой с Эгисфом, которого она хочет возвеличить до человека, обладающего силой, почти равной силе Агамемнона. Эгисф четко понимает свою роль, поскольку в своей речи к хору вспоминает, как в свое время к очагу вернулся Фиест. Он сравнивает себя с ним – таким же, некогда чужим для города человеком.

Последние слова Клитемнестры, защищающей Эгисфа от нападок хора, кажутся не настолько эмоционально окрашенными, чтобы быть завершением первой части трилогии. По одной из версий, из-за повреждения текста мы не видим в переводах того акцента на доме Атрея [Medda 2013], который делает Эсхил, желая показать, что дальше события развернутся по кровавому сценарию, близкому к тому, что уже некогда было. Слова Кдитемнестры о том, что теперь «в доме все пойдет на лад», можно рассматривать как желание установить в городе порядок, который нужен ей и Эгисфу. Однако, как нам кажется, важнее другое: эти слова напоминают предсмертные слова Агамемнона, который также хотел установить в Аргосе порядок. Эсхил здесь дает понять, что Клитемнестре и Эгисфа ждет смерть, похожая на ту, которая была у Агамемнона: это случится в доме и по заранее продуманному плану.

Образы Агамемнона в материальной культуре: до и после Эсхила и его эстафеты наставлений из трех огней.

Обзор, который мы предпринимаем позволяет выделить наиболее популярные сюжеты, связанные с героями Эсхила, и проследить развитие представлений об этих героях как в народном греческом и римском сознании, так и в сознании представителей высших страт. Не менее важно также оценить художественные изменения, которые претерпели изображения Агамемнона на существенной хронологической дистанции.

Уже в архаический период известно изображение Агамемнона на рельефе из Самофракии, который хранится в Лувре (Louvre Ma 697; Н. 0.46) и датируется ок. 550 г. до н.э.¹⁶ Рельеф имеет растительный декор по верхней границе и витой декор по нижней границе изображения. На рельефе изображены три

¹⁶ Изображение на официальном сайте Лувра: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=4989 (дата обращения: 01.05.2019).

фигуры, которые легко идентифицировать, поскольку их имена подписаны. Слева сидит Агамемнон, за ним стоят ахейский посланник в Троию Талфибий (с жезлом глашатая) и Эпей¹⁷, который сконструировал троянского коня. Справа было изображение головы грифона (плохо сохранилось, но четко читается клюв) с завитым в спираль гребнем. Данный рельеф мог быть частью монументального трона или алтаря [Boardman 2012: 166., Fig. 264]. Таким образом, уже в архаический период мы видим на данном рельефе фигуры, которые будут весьма популярны в произведениях греческих, а затем римских драматургов.

Еще одно, на этот раз вероятное, изображение Агамемнона (ок. 590-570 гг. до н.э.) мы видим на крышке коринфской пиксиды, расписанной мастером, которого исследователи называют «художником Додвела» (Dodwell Painter)¹⁸. Пиксида хранится в Мюнхене в Государственном собрании древностей (Antikensammlungen) (Munich S-N 327)¹⁹. На крышке пиксиды изображена охота на вепря (калидонский вепрь?), а также не относящиеся к сюжету с охотой – Агамемнон, мальчик (с подписанным именем Доримах (Δορίμαχος)), в сопровождении, вероятно, его служанки по имени Алка (Ἀλκά) и второй женщины по имени Сакис (Σακίς) – дорийский вариант от στήκίς, что означает домашний раб женского рода (домработница, домоправительница) [Амух 1988: 205-206, 384, 565, pl. 86: 1a-b; Liddel, Scott 1996: 1592].

Традиция изображения Агамемнона на качественной керамике переходит далее в классический период. Например, эпизод из «Илиады» Гомера, касающийся Брисеиды, которую приводят от Ахиллеса к Агамемнону, изображен на краснофигурном аттическом килике ок. 480 г. до н.э. Килик хранится в Британском музее и относится исследователями к созданию «художника Брисеиды» (the Briseis Painter) (London 1843,1103.92)²⁰. На одной из сторон внешней части килика слева изображен, вероятнее всего, Агамемнон. Он представляет собой бородатого мужчину, одетого в гиматий, который накинут и на его перевязанную лентой голову. Фигура царя опирается на трость, а его правая нога изображена фронтально. Напротив него стоит бородатый человек в длинном хитоне и гиматии, голову которого также опоясывает лента. Его правая рука

¹⁷ Талфибий, который стоит позади Агамемнона, помимо «Илиады» Гомера и «Агамемнона» Эсхила, появляется в трагедиях Еврипида («Троянки», «Гекуба», «Ифигения в Авлиде»), Софокла («Элек-тра») и Сенеки («Троянки»). У Еврипида в «Троянках» именно Талфибий приносит весть Гекубе, что Кассандра достанется Агамемнону (Eur. Tro. 235-259). Его фигура как вестника Агамемнона становится связующим звеном между греками и троянцами и отображается в искусстве, наряду с Агамемноном, начиная с архаического времени. Также и Эпей был популярен в греческих произведениях (например, он был действующим лицом трагедии Еврипида «Эпей») и упоминается в римское время (например, Вергилием в «Энеиде», Verg. Aen. 2.264).

¹⁸ Эмикс высказывает сомнение, что этот Агамемнон отождествим с царем Агамемноном [Амух 1988: 562, 565]. По его мнению, имя Агамемнон встречается не только как героическое имя, а скипетр, которые держит данная фигура – κηρύκειον (жезл Гермеса или в целом жезл вестника-посланника). Однако здесь же, Эмикс приводит точку зрения Лорбера, который считает данную фигуру ахейским царем Агамемноном.

¹⁹ Библиографию и фотографии вазы см. в работе: [Амух 1988: 205-206, pl. 86: 1a-b].

²⁰ Изображение на официальном сайте Британского музея:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=496927001&objectid=398733 (дата обращения 04.06.2019).

покоится на посохе. Он смотрит на Агамемнона, то есть влево. За ним стоит второй бородатый мужчина также в гиматии и с посохом, но он смотрит вправо. В центре расположена колонна с дорической капителью и архитравом над ней. Справа от центральной колонны изображен вестник в шлеме-пилосе с завязками. На нем хламида и высокие сандалии, а в правой руке он держит жезл вестника – κηρύκειον. Вторая рука вестника покрыта хламидой, а у бедра видны ножны. За ним стоит Брисеида в хитоне и гиматии, накинутом на голову, на которой двойная повязка. Перед Брисеидой находится второй вестник, который держит ее за руку. Он движется вправо, но его голова повернута в сторону Брисеиды. Он одет в короткий хитон, хламиду и шлем-пилос с завязками, а κηρύκειον находится в его левой руке. Напротив этой фигуры справа находится вторая колонна, такая же как и первая. Эти две колонны, вероятно, отображают вход в шатер Агамемнона, и подчеркивают его дворцовый характер. Через этот вход вестники и приводят к Агамемнону Брисеиду, которая приобретает статус его наложницы, который потом приобретет Кассандра.

Далее дадим несколько штрихов к образу Клитемнестры – жены Агамемнона. Существует версия, что тема убийства Агамемнона Клитемнестрой была отражена еще в материальной культуре ранней архаики. В Метрополитен-музее в Нью Йорке хранится гемма VII в. до н.э. из центрального Крита, на одной из сторон которой изображен сидящий мужчина и стоящая женщина (New York 3, pl. 1)²¹. Дэвис предположил, что данное изображение представляет собой сцену убийства Агамемнона Клитемнестрой. Дэвис посчитал, что женщина держит в руке меч, показанный слабым прорезом, идущим по линии мужского тела (BSN xciii, 224ff, figs. 6-8), однако Бордман полагает, что художники этого времени изобразили бы меч куда более точно [Boardman 1971: 137].

Таким образом, эволюция изображений Агамемнона в материальной культуре наблюдается на длительной хронологической дистанции. Каждое из проанализированных нами изображений может быть рассмотрено через оппозицию «победитель-побежденный» и выступать как предопределяющее или отражающее текстовую традицию. В трагедии Эсхила три огня, каждый из которых имеет непосредственное отношение к одному из главных героев – огонь костров Клитемнестры, домашний очаг Агамемнона и огонь пророчеств Кассандры – создают своеобразную цепочку из наставлений для победителей и побежденных. «Зажигает» их огонь сигнального костра, который видит дозорный Клитемнестры и о котором так много рассуждают герои трагедии. Смертные, как утверждает хор, должны осознавать, что даже если наказание от богов не последует сразу, оно неизбежно. Его предвеляют муки памяти, которая приходит по ночам в виде снов, «поневоле мудрости уча». Хор, олицетворяя горожан, постоянно находится между знанием и незнанием, постоянно ощущая себя ребенком. Это ощущение совсем небезопасно в доме Атрея, где дети слишком часто становились жертвами чужих игр. Перефразируя С. Рива, считающего, что трагедия Эсхила «Агамемнон» – это трагедия об уязвимости добродетели к удаче [Reeve 2009: 215], назовем ее трагедией об уязвимости добродетели к победе.

В завершении приведем еще одну цитату Томаса А. Бекера об Эсхиле-наставнике: «Бремя его учения, как и в случае с великими трагическими поэтами

²¹ Изображение в работе Джона Бордмана [Boardman 1971: pl. 279].

в целом, заключается в том, что деятель должен страдать... Ведь трагическая катастрофа – это результат действий, которые имеют свою основную и достаточную причину в человеческом характере. Из этого люди могут научиться мудрости» [Becker 1922: 428]. В трагедии «Агамемнон» научение мудрости через страдание является главной линией, которая позволяет Эсхилу представить свою версию завершения троянского похода.

Библиография

- Можайский 2007 – *Можайский А. Ю.* Внешнеполитический курс Фиванского полиса в классический период: Дис. ... канд. ист. наук. Москва, 2007.
- Амух 1988 – *Amux D.* Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Vol. 1–3. Catalogue. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Becker 1922 – *Becker T. A.* Aeschylus, Poet and Moralizer. The Classical Journal. 1922. Vol. 17. № 8. P. 422–429.
- Boardman 1971 – *Boardman J.* Greek Gems and Finger Rings. New York: Abrams, 1971.
- Boardman 2012 – *Boardman J.* Greek Sculpture: The Archaic Period. A Handbook. London: Thames & Hudson, 2012.
- Carson 2009 – *Carson A.* Introduction to Agamemnon, in An ORESTEIA / translated by Anne Carson. New York: Faber and Faber, Inc., 2009.
- Catenaccio 2011 – *Catenaccio C.* Dream as Image and Action in Aeschylus' Oresteia. Greek, Roman and Byzantine Studies. 2011. Vol. 51. №. 2. P. 202–231.
- Ceri Stephens 1971 – *Ceri Stephens J.* Odysseus in Agamemnon 841-2. Mnemosyne. 1971. Vol. 24. Issue. 4. P. 358–361.
- Cesca 2017 – *Cesca O.* About Information Sources in Aeschylus' Agamemnon and Choephoroi. Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies. 2017. Vol. 3. №. 1. P. 29–57.
- Kovacs 1987 – *Kovacs D.* The Way of a God with a Maid in Aeschylus' «Agamemnon». Classical Philology. 1987. Vol. 82. № 4. P. 326–334.
- Levine 2015 – *Levine D. B.* Acts, Metaphors, and Powers of Feet in Aeschylus's Oresteia. TAPA. 2015. Vol. 145. №. 2. P. 253–280.
- Liddel, Scott 1996 – *Liddel H. G., Scott R.* A Greek-English Lexicon. By H.G. Liddel and R. Scott. 9th ed., 1940, with a Revised Supplement (edited by P. G. W. Glare, with the assistance of A.A. Thompson). New York NY: Clarendon Press; Oxford Univ. Press, 1996.
- Longo 1976 – *Longo O.* Il messaggio nel fuoco: approcci semiologici all'Agamemnone di Eschilo (vv. 280–316). Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca dell'Università di Padova. 1976. №. 3. P. 121–158.
- Longo 1982 – *Longo O.* Tecniche della comunicazione nella Grecia antica. Napoli: Liguori, 1981.
- Medda 2013 – *Medda E.* Clytemnestra's last words in Aeschylus' Agamemnon. Quaderni Urbinati Di cultura classica. 2013. Vol. 105ю № 3. P. 79–84.
- Mitchell-Boyask 2006 – *Mitchell-Boyask R.* The Marriage of Cassandra and the "Oresteia": Text, Image, Performance. Transactions of the American Philological Association. 2006. Vol. 136. № 2. P. 269–297.
- Mozhaysky 2007 – *Mozhaysky A. Yu.* Foreign policy of Theban polis in the classical period. Candidate of Historical Sciences dissertation. Moscow, 2007. In Russian.
- Nooter 2017 – *Nooter S.* The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2017.
- Ober 1985 – *Ober J.* Fortress Attica: Defense of the Athenian Land Frontier 404-322 B.C. Leiden: E.J. Brill, 1985.
- Pool 1983 – *Pool E. H.* Clytemnestra's first entrance in Aeschylus' Agamemnon: Analysis of a controversy. Mnemosyne. 1983. Vol. 36. Issue. 1–2. P. 71–116.

Reeve 2009 – Reeve C. D. C. *Luck and Virtue in Pindar, Aeschylus, and Sophocles, in William Robert Wians (ed.). Logos and Muthos: Philosophical Essays in Greek Literature.* Albany: State University of New York Press, 2009. P. 215–232.

References

- Amyx 1988 – Amyx D. *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period.* Vol. 1–3. Catalogue. Berkeley: University of California Press, 1988. In Engl.
- Becker 1922 – Becker T. A. *Aeschylus, Poet and Moralizer.* *The Classical Journal.* 1922. Vol. 17. № 8. P. 422–429. In Engl.
- Boardman 1971 – Boardman J. *Greek Gems and Finger Rings.* New York: Abrams, 1971. In Engl.
- Boardman 2012 – Boardman J. *Greek Sculpture: The Archaic Period. A Handbook.* London: Thames & Hudson, 2012. In Engl.
- Carson 2009 – Carson A. *Introduction to Agamemnon, in An ORESTEIA / translated by Anne Carson.* New York: Faber and Faber, Inc., 2009. In Engl.
- Catenaccio 2011 – Catenaccio C. *Dream as Image and Action in Aeschylus' Oresteia.* *Greek, Roman and Byzantine Studies.* 2011. Vol. 51. №. 2. P. 202–231. In Engl.
- Ceri Stephens 1971 – Ceri Stephens J. *Odysseus in Agamemnon 841-2.* *Mnemosyne.* 1971. Vol. 24. Issue. 4. P. 358–361. In Engl.
- Cesca 2017 – Cesca O. *About Information Sources in Aeschylus' Agamemnon and Choephoroi.* *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies.* 2017. Vol. 3. №. 1. P. 29–57. In Engl.
- Kovacs 1987 – Kovacs D. *The Way of a God with a Maid in Aeschylus' «Agamemnon».* *Classical Philology.* 1987. Vol. 82. № 4. P. 326–334. In Engl.
- Levine 2015 – Levine D. B. *Acts, Metaphors, and Powers of Feet in Aeschylus's Oresteia.* *TAPA.* 2015. Vol. 145. №. 2. P. 253–280. In Engl.
- Liddel, Scott 1996 – Liddel H. G., Scott R. *A Greek-English Lexicon.* By H.G. Liddel and R. Scott. 9th ed., 1940, with a Revised Supplement (edited by P. G. W. Glare, with the assistance of A.A. Thompson). New York NY: Clarendon Press; Oxford Univ. Press, 1996. In Engl.
- Longo 1976 – Longo O. *Il messaggio nel fuoco: approcci semiologici all'Agamemnone di Eschilo (vv. 280–316).* *Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca dell'Università di Padova.* 1976. №. 3. P. 121–158. In Engl.
- Longo 1982 – Longo O. *Tecniche della comunicazione nella Grecia antica.* Napoli: Liguori, 1981. In Engl.
- Medda 2013 – Medda E. *Clytemnestra's last words in Aeschylus' Agamemnon.* *Quaderni Urbinati Di cultura classica.* 2013. Vol. 105ю № 3. P. 79–84. In Engl.
- Mitchell-Boyask 2006 – Mitchell-Boyask R. *The Marriage of Cassandra and the "Oresteia": Text, Image, Performance.* *Transactions of the American Philological Association.* 2006. Vol. 136. № 2. P. 269–297. In Engl.
- Mozhaysky 2007 – Mozhajsky A. Yu. *Foreign policy of Theban polis in the classical period.* Candidate of Historical Sciences dissertation. Moscow, 2007. In Russian.
- Nooter 2017 – Nooter S. *The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus.* Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2017. In Engl.
- Ober 1985 – Ober J. *Fortress Attica: Defense of the Athenian Land Frontier 404-322 B.C.* Leiden: E.J. Brill, 1985. In Engl.
- Pool 1983 – Pool E. H. *Clytemnestra's first entrance in Aeschylus' Agamemnon: Analysis of a controversy.* *Mnemosyne.* 1983. Vol. 36. Issue. 1–2. P. 71–116. In Engl.
- Reeve 2009 – Reeve C. D. C. *Luck and Virtue in Pindar, Aeschylus, and Sophocles, in William Robert Wians (ed.). Logos and Muthos: Philosophical Essays in Greek Literature.* Albany: State University of New York Press, 2009. P. 215–232. In Engl.